UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

RAFAEL AUGUSTO BICUDO DE SOUZA

DIREÇÃO DE CENA
noções, processos e diálogos

v. 1

São Paulo

2019

RAFAEL AUGUSTO BICUDO DE SOUZA

Direção de cena: noções, processos e diálogos

v. 1

Versão Corrigida

(Versão original encontra-se na unidade que aloja

o Programa de Pós-graduação)

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Teoria e prática do teatro

Orientação: Prof. Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva

São Paulo

2019

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Souza, Rafael Augusto Bicudo de
Direção de cena: noções, processos e diálogos / Rafael
Augusto Bicudo de Souza ; orientador, Antônio Carlos de
Araújo Silva. -- São Paulo, 2019.
2 v.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Direção de cena 2. Stage management 3. Direção de palco
4. Direção técnica 5. Processo de criação teatral I. Silva,
Antônio Carlos de Araújo II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

FOLHA DE APROVAÇÃO

SOUZA, Rafael Augusto Bicudo de.

Direção de cena: noções, processos e diálogos

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Aprovado em 25 de outubro de 2019

Banca Examinadora

Prof. Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva (presidente)

Instituição: ECA-USP Assinatura: _____

Prof. Dra. Lidia Kosovski

Instituição: UNIRIO Assinatura: _____

Prof. Dr. José Sávio Oliveira de Araújo

Instituição: UFRN Assinatura: _____

dedico este trabalho a
técnicas e técnicos de espetáculos que resistiram e resistem à invisibilidade
e à violência de um Brasil racista, misógino, homofóbico e transfóbico.

AGRADECIMENTOS

Às técnicas e aos técnicos de palco com os quais trabalhei: Eneas, Paula, Alex, Miguel, Pira, Pedro, Kuka, Grissel, Stella, Iza, Idaci, Laísa, Kako, Duquinha, Victor, Kelly, Isadora, Ana, Ducastam, Júlio, Rodrigo, Patrícia, Gava, André, Júlia, Wanderley, Roberto, Paulo, Enrique, Emerson, Alba, Zorro, Mateus, Joyce, Juarez, Renato, Marcelinho, Arthur, Jair, Léo, Henrique, Zan, Raphael, Dado, Marcos, Alexandre, Murilo, Sandra, Jennifer, Gabriel, Ricardo, Cauê, Tati, Cris, Zhe, George, Benilson, Hugo, Igor, Alício, Alessandra, Anahí, Marisis, Márcio, Robson, Joana, Giovana, Renan, Isa, César, Guilherme, Cláudia, Felipe, Maurício, Cláudio, Paula, Nicolas, Julien, Manu, Lara, Botini, Melissa, Edson, Zé, Yuri, Marcela, Roberta, Christopher, Jimmy, Jòse, Pancho, Pacho, Amanda, Josefa, Cristobal, Karla, Patricio, Juan, Vale Monay, Joaquín, Elisete, Otto, Marília, Carilla, Cida, Loba, Cintia, Nara, Antonio, Brenda, Paty, Hemon, Mauro, Danilo, Romer, Monica, Michele, Vinicius, Erika, Hubner, Rodrigo, Kenny, Daniel, Natália, Alice, Paloma, Mayara, Flavio, Juliana, Helena, Bia, Clarissa, Nanci, Júlio, Valéria, Wagner, Tigone, Vivi, Renato, Judite, Lili, Pavel, Irene, Flor, William, Olavo, Gustavo, Natalia, Leandro, Wallace, Lucas, Sandro, Uirá, Silas, Anderson, Charles, Zeca, Sobrinho, Catarina, Paola, Quaresma, Bruna, Evaristo, Vanda, Larissa, Laura, Louis, Magrão, Tchaça e Cristiane Morilo.

Ao Sebastião, pela presença, amor e companheirismo.

Aos meus avós Josephina, Hilda, Benedito e Jacob, por me ensinarem a ler o mundo.

À minha mãe e ao meu pai, amigos e profissionais que me ensinaram a importância do respeito, da disciplina e do cuidado pela educação e o trabalho.

Ao meu marido José Fernando, por fazer desta travessia uma prova de admiração, amor e resistência.

À mestra e amiga Eliana Monteiro, por confiar em mim.

À Elisete Jeremias, companheira de profissão, de projetos e sonhos, por ser uma fonte de grande inspiração.

Ao diretor de cena e arte-educador português Pedro António Soares pela troca de experiências e aprendizado.

Aos meus colegas de profissão entrevistados para esta pesquisa – nossos encontros representam uma das melhores experiências desta trajetória: Adriana

Rio Doce, Andre Hanauer, Aníbal Marques (Pelé), Celso Reeks, Cláudia Salomão, Davi de Brito, Elisete Jeremias, Fernando Jacon, Flavia Furtado, Gabriel Pederneras, Haroldo Costanzo, João do Carmo (Joca), José (Zé) Raimundo, Leslie Pierce, Marcos Apolo Muniz, Margareth Querubin, Otto Barros, Paulo Batistela (Nietzsche), Raka Balekian, Rodrigo Marçal, Ronaldo Zero e Sergio Santos.

Às minhas mestras e aos meus mestres: Bete Coelho, Celia Gastaldo, Elizabete Franco Cruz, Luciana Schwinden, Lucienne Guedes, Mariana Muniz, Paula Klein, Simone Mina, Tânia Marcondes, Tiche Viana, Cyro del Nero, Giuseppe Frigeni, Gregory Slivar, José Celso Martinez Corrêa, Júlio Dojcsar, Luís Mármora, Marcelo Denny, Marcelo Lazzaratto, Moisés Miastkowsky, Renato Bolelli Rebouças, Robert Wilson, Rodolfo García Vázquez e Steven Wasson.

À Djin Sganzerla e André Guerreiro Lopes, parceiros e amigos do Estúdio Lusco-Fusco, pela zona de criação, pesquisa e risco compartilhada.

À Rosane Muniz, amiga e profissional inspiradora, grande parceira de projetos, trabalhos, sonhos, cafés e afeto.

Às parceiras e aos parceiros aprendizes e formadores da SP Escola de Teatro e das Fábricas de Cultura de Jaçanã e Vila Nova Cachoeirinha – três realidades que me construíram ao longo deste percurso.

Aos amigos de sempre: Beatriz Saraiva, Danilo Mora, Eduardo Gutierrez, Fabiano Muniz, Fernanda Vieira, Gabrielle Lopes, Gustavo Faria, Gustavo Wanderley, Helena Ramos, Kledir Salgado, Lais Magalhães, Lilian Prado, Patrícia Torres, Ricardo Gelli, Rodrigo Teixeira, Sheila Alencastro, Thatiana Moraes e Zen Salles. Ao Raul Luna, pelo olhar sensível sob minhas palavras e o meu tempo de escrita.

Ao amigo Murilo Gaulês, por não soltar a minha mão durante essa jornada. Aos colegas Elisa, Renan, Francis, Eder, Joana e Biagio – que alegria ter vocês por perto.

À professora Dra. Lidia Kosovski, à diretora de palco Flavia Furtado, à professora Dra. Marília Velardi e ao professor Dr. Sávio Araújo, pela compreensão e generosidade na leitura deste material, escutá-los é sempre um aprendizado e uma honra.

Ao meu orientador, professor Dr. Antônio Araújo, pelo diálogo e confiança. Ao encenador Tó Araújo, pelo aprendizado e respeito à direção de cena.

À Helena Ignez, por me fazer amar cada vez mais o meu ofício: “– O teatro é um milagre”.

RESUMO

Souza, Rafael Augusto Bicudo de. **Direção de cena: noções, processos e diálogos**. 2019. 2 v. 680 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Esta dissertação apresenta um estudo sobre direção de cena no Brasil e, por meio de uma série de entrevistas com vinte e dois técnicos e técnicas de palco, registra quem são e como atua uma parcela das lideranças técnicas no País. Em virtude da escassez de referencial bibliográfico e formação a respeito do tema, a escrita resulta da interpretação de algumas fontes bibliográficas (o que inclui as entrevistas citadas) e a experiência do autor – que é diretor de cena. A investigação assume três movimentos específicos que tem o objetivo de refletir sobre a profissão defendendo a importância da sua participação nos processos de criação teatral. Trata-se de uma pesquisa desenvolvida *sobre, para e com* diretoras e diretores de cena. A expectativa é que este material reverbere na formação de mais espaços e corpos dispostos à pesquisa e à capacitação de equipes técnicas em artes cênicas.

Palavras-chaves: Direção de cena. *Stage management*. Direção de palco. Direção técnica. Coordenação técnica. Processo de criação teatral.

ABSTRACT

Souza, Rafael Augusto Bicudo de. **Direção de cena: notions, processes and dialogues**. 2019. 2 v. 680 p. Dissertation (Master's Degree in Performing Arts) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This dissertation introduces a study on *direção de cena* in Brazil, and through several interviews with twenty-two male and female members of technical stage crews, registers who part of the technical leaders in Brazil are and how they perform. Due to insufficient bibliographical references or qualification on the topic, the present writing is a result of the interpretation of a number of bibliographical sources (which includes the aforementioned interviews) along with the author's own experience - himself a *diretor de cena*. Due to the scarcity of bibliographic reference and the nature of the subject, this writing is a result from the interpretation of some bibliographic sources (which includes the interviews cited) and the experience of the author - who is a *diretor de cena*. This investigation assumes three specific movements which attempt to reflect on the profession, defending the importance of their participation in the performing arts creative processes. It presents research developed *about, for* and *with diretoras* and *diretores de cena*. Expectation is that the debate can reverberate into bringing about more spaces and people willing to research and qualify the technical crews in performing arts.

Keywords: *Direção de cena*. Stage management. *Direção de palco*. *Direção técnica*. *Coordenação técnica*. Theatrical Creation Process.

*“Ah, homens de pensamento
Não sabereis nunca o quanto
Aquele humilde operário
Soube naquele momento!
Naquela casa vazia
Que ele mesmo levantara
Um mundo novo nascia
De que sequer suspeitava.
O operário emocionado
Olhou sua própria mão
Sua rude mão de operário
De operário em construção
E olhando bem para ela
Teve um segundo a impressão
De que não havia no mundo
Coisa que fosse mais bela.*

*Foi dentro da compreensão
Desse instante solitário
Que, tal sua construção
Cresceu também o operário.
Cresceu em alto e profundo
Em largo e no coração
E como tudo que cresce
Ele não cresceu em vão
Pois além do que sabia
- Exercer a profissão -
O operário adquiriu
Uma nova dimensão:
A dimensão da poesia.”*

“O operário em construção”, Vinicius de Moraes, 1959

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01 – Organograma de profissões e vínculos contratuais

Imagem 02 – Organograma referente ao uso recorrente de nomenclaturas em algumas linguagens cênicas

Imagem 03 – Exemplo: Lista de contatos e informações da equipe

Imagem 04 – Foto: Procedimento com bastões (1) ministrado no curso “Fundamentos da direção de cena”

Imagem 05 – Foto: Procedimento com bastões (2) ministrado no curso “Fundamentos da direção de cena”

Imagem 06 – Foto: Iconografias e legendas anotadas no avesso de uma folha com os contatos da equipe

Imagem 07 – Exemplo: Lista de contatos e informações da equipe do espaço de apresentação

Imagem 08 – Exemplo: Cronograma Geral

Imagem 09 – Exemplo: *E-mail* com cronograma da semana de estreia

Imagem 10 – Exemplo: Informe de planejamento diário

Imagem 11 – Roteiro de cenas e transições do espetáculo “A dama do mar”

Imagem 12 – Planilha de cenas e transições do espetáculo “Tchekhov é um cogumelo”

Imagem 13 – Foto: Texto da cena 3 do espetáculo “Ilhada em mim: Sylvia Plath” com anotações das deixas de luz, som e vídeo

Imagem 14 – Roteiro de operação de luz do técnico Juarez Adriano para a cena 3 do espetáculo “Ilhada em mim: Sylvia Plath”

Imagem 15 – Roteiro de operação de som e vídeo do técnico Renato Garcia para a cena 3 do espetáculo “Ilhada em mim: Sylvia Plath”

Imagem 16 – Compilado das plantas baixas utilizadas para estudo da contrarregragem do espetáculo “Ilhada em Mim: Sylvia Plath”

Imagem 17 – Planta baixa “A melancolia de Pandora”: inicial

Imagem 18 – Planta baixa “A melancolia de Pandora”: 1º giro

Imagem 19 – Foto: Maquete para estudo da planta baixa do espetáculo “A melancolia de Pandora”: vista frontal

Imagem 20 – Foto: Maquete para estudo da planta baixa do espetáculo “A melancolia de Pandora”: vista superior

Imagem 21 – Planta baixa do percurso geral do espetáculo “Bom Retiro 958 metros”

Imagem 22 – Partitura de ação do palco nas cenas 3 e 4 do espetáculo “Ilhada em Mim: Sylvia Plath” (2015) para temporada na Sala Paschoal Carlos Magno (São Paulo)

Imagem 23 – Partitura de ação do palco nas cenas 3 e 4 do espetáculo “Ilhada em Mim: Sylvia Plath” (2017) para temporada no Teatro da Caixa Cultural de Recife (PE)

Imagem 24 – Item 16 (mesa branca) do memorial descritivo de cenografia do espetáculo “Ilhada em Mim: Sylvia Plath”

Imagem 25 – Foto: Montagem de espaço cênico do espetáculo “Tchekhov é um cogumelo”

Imagem 26 – Exemplo: As medidas das marcações de palco

Imagem 27 – Planta baixa com as marcações de palco do espetáculo “Tchekhov é um cogumelo”

Imagem 28 – Legendas das marcações de palco do espetáculo “Tchekhov é um cogumelo”

Imagem 29 – Foto: coxia do espetáculo “Tchekhov é um cogumelo”

Imagem 30 – Foto: Mesa de trabalho do espetáculo “Tchekhov é um cogumelo”

Imagem 31 – Foto: Mesa de trabalho do espetáculo “A dama do mar”

Imagem 32 – Exemplo: Lista pré-apresentação

Imagem 33 – Exemplo: Lista pós-apresentação

Imagem 34 – Foto: Calendário de checagem do espetáculo “Bom Retiro 958 metros”

Imagem 35 – Item 02 (carrinhos transporte de carga) do memorial descritivo de cenografia do espetáculo “Patronato 999 metros”

Imagem 36 – Planilha de peregíveis do espetáculo “Bom Retiro 958 metros”

Imagem 37 – Foto: “O Incêndio”, cena 9 do espetáculo “Tchekhov é um cogumelo”

Imagem 38 – *Rider* de Luz elaborado pelo técnico de luz Juarez Adriano para o espetáculo “O Livro da grande desordem e da infinita coerência”

Imagem 39 – *Rider* de som elaborado pelo sonoplasta Gregory Slivar para o espetáculo “O Livro da grande desordem e da infinita coerência”

Imagem 40 – Mapa de Luz criado pelo técnico de luz Juarez Adriano para o espetáculo “O Livro da grande desordem e da infinita coerência”

Imagem 41 – Mapa de montagem de som elaborado pelo sonoplasta Gregory Slivar para o espetáculo “O Livro da grande desordem e da infinita coerência”

Imagem 42 – Foto: Cores e texturas dos figurinos femininos do espetáculo “Tchekhov é um cogumelo”

Imagem 43 – Organização de camarim do espetáculo “Canteiro”

Imagem 44 – “O arrebatamento de Ganimedes” (1532), desenho do renascentista italiano Michelangelo Buonarroti (1475-1564)

SUMÁRIO

Um corpo em movimento	33
Movimento 1 – Toda Vez Que Eu Dou Um Passo O Mundo Sai Do Lugar	49
1.0 Lideranças técnicas	61
1.1 Direção técnica	62
1.2 Coordenação técnica	67
1.3 <i>Stage management</i>	72
1.4 Direção de palco	80
1.5 Direção de cena	86
1.6 Síntese dos enquadramentos	94
Movimento 2 – Ninguém caminha sem aprender a caminhar	99
2.1 É possível sistematizar nossas experiências?	101
2.2 Um Arquivo: organização das informações	107
2.2.1 Lista de contatos e informações da equipe do espetáculo	107
2.2.2 Lista de contatos da equipe e informações do espaço de apresentação	112
2.2.3 Cronograma geral e planejamento diário	116
2.2.4 Roteiro de cenas e transições	122
2.2.5 Texto do espetáculo com deixas de luz, som e vídeo	128
2.2.6 Planta baixa de espaço cênico e coxias cena a cena	136
2.2.7 Partitura de ação com entradas e saídas de equipe técnica e artistas	146
2.2.8 Desenhos com as marcações de palco	154
2.2.9 Listas de checagem pré e pós apresentação	164

2.2.10 Memorial de cenografia	168
2.2.11 Lista de perecíveis	171
2.2.12 <i>Riders</i> , mapas e roteiros de operação de luz, som e vídeo	176
2.2.13 Lista de figurinos e especificidades de conservação	181
2.2.14 Autorizações específicas	186
 Movimento 3 – O que não se vê no lugar para ver	 189
 Considerações em movimento	 207
 Bibliografia	 216
 <u>Anexos</u>	 221
 Anexo I – Gráficos: Registros de profissionais do Estado de São Paulo	 221
 Anexo II – Entrevistas (v. 2)	 229
Adriana Rio Doce	231
Andre Hanauer	247
Aníbal Marques, o Pelé	265
Celso Reeks	285
Cláudia Salomão	307
Davi de Brito	329
Elisete Jeremias	347
Fernando Jacon	383

Flavia Furtado	401
Gabriel Pederneiras	429
Haroldo Costanzo	447
João do Carmo, o Joca	461
José (Zé) Raimundo	477
Leslie Pierce	497
Marcos Apolo Muniz	541
Margareth Querubin	563
Otto Barros	591
Paulo Batistela, o Nietzsche	621
Raka Balekian	637
Rodrigo Marçal	657
Ronaldo Zero	683
Sergio Santos	703

DIREÇÃO
DE
CENA

noções,
processos
e diálogos

UM
CORPO

EM
MOVIMENTO

“– Tenho que dizer que é uma... não sei dizer se uma vergonha, porque a vergonha sempre requer alguma culpa, então, não é uma vergonha... mas eu tenho que dizer que é uma coisa muito ruim hoje em dia a gente ainda não ter uma ampla consciência ou um estudo mais aprofundado socialmente (e dentro de uma esfera de arte mesmo) do nosso ofício. É um pecado isso. É uma profissão que existe, se bobear, antes da profissão de um ator – porque antes do ator acontecer, alguém fez ele acontecer, alguém tecnicamente trabalhou o olhar dele para aquilo.

Então, é muito maluco isso... a gente ter tanta confusão sobre até que ponto é o ofício de um diretor de cena, um diretor de palco, um diretor técnico, um stage manager... Em termos trabalhistas e sindicais, existe uma confusão ainda maior a respeito daquilo que você é, ou até que ponto vai o seu ofício, ou quanto você precisa ganhar se você é isso ou aquilo.

É uma coisa muito maluca hoje em dia você ter pessoas que acham possível desconsiderar a presença de um profissional como nós num processo de arte, seja ele teatral ou não (porque em outros lugares ele é chamado de formas diferentes, mas ele é o mesmo cara). Então, não ser reconhecido como um cara fundamental para a prática e dentro da prática (pelos que praticam inclusive) é terrível.”

Otto Barros

diretor de cena do Teatro Oficina Uzyna-Uzona

Quem escreve é um técnico e artista de teatro que ama o que faz e acredita ao diálogo um caminho para descolonizar certezas e propor novos movimentos para corpos invisibilizados e corpos inertes.

Assumir o compromisso de conciliar a produção cênica e acadêmica exigiu disciplina, organização, porosidade, respeito ao tempo e às equipes de trabalho. Isso porque cada profissional que me acompanhou ao longo destes trinta meses transformou minha escrita, alterou meu tempo de compreensão sobre este material. Afinal, é a partir do que aprendo *com* esta equipe que escrevo *sobre e para* ela.

Essa simbiose entre artista e pesquisador tem resultado na relação com meu espaço de trabalho para além das demandas técnicas, ao investigar no cotidiano de ensaios e temporadas possíveis caminhos para que a direção de cena seja cada vez mais presente e influente nas poéticas da cena. Meu corpo esteve o tempo todo em movimento, tentando transcrever ideias e transpor em palavras descobertas em múltiplos laboratórios de investigação (a sala de ensaio, a reunião de produção, a sala de aula, a montagem, a apresentação, a desmontagem, a turnê). De fato, vivi o tema que pesquiso, temendo a responsabilidade desta escrita, mas entendendo a necessidade deste trabalho.

Em momento algum deixei de duvidar para escrever. Mas tenho certeza que quando nos identificamos com um ofício transformamos o diapasão que nos alinha com nosso fazer artístico. Isso desperta a novas perspectivas para escutar a cena e, conseqüentemente, a novos vínculos com a pesquisa teatral até então produzida.

A direção de cena é responsável por gerenciar (organizar e coordenar) a logística técnica de um espetáculo durante o período de ensaios e apresentações considerando a realidade de cada produção para administrar criativamente os anseios de artistas, técnicos(as) e espectadores(as) envolvidos(as). A profissão requer uma figura de liderança com escuta e articulação sensíveis em relação aos aspectos estéticos e técnicos que envolvem o espetáculo. Ou seja, trata-se de uma liderança técnica e artística, identificada como integrante da equipe técnica.

Adoraria iniciar esta pesquisa analisando o trabalho de um(a) profissional no processo de criação de algum espetáculo específico, desenvolvendo uma investigação sobre a história da profissão no Brasil, ou, ainda, discutindo um projeto de formação em direção de cena – são propostas que merecem atenção e ambiciono desenvolvê-las num próximo momento. Contudo, a realidade me exigiu e possibilitou a escrita de movimentos que repousassem em questões anteriores à essas.

O referencial bibliográfico a respeito do trabalho de equipes técnicas em artes cênicas no Brasil não é amplo e a produção escrita sobre direção de cena tampouco. Essa realidade se evidencia, por exemplo, no decorrer da investigação realizada em todas as plataformas disponíveis nas bibliotecas da Universidade de São Paulo, acervo no qual não consta o registro de nenhum texto brasileiro que discuta a direção de cena em teatro¹.

Esta pesquisa é permeada por uma série de inquietações: Quantos acessos tem sido construídos para que a direção de cena (ou outra profissão técnica) ocupe efetivamente o centro do debate nos espaços de formação² e nos processos de criação? Como investigar a profissão de um técnico de palco tendo como pressupostos os enquadramentos historicamente produzidos a seu respeito? Quem são as lideranças técnicas que gostaríamos de conhecer, trabalhar, escutar? Quanto de arte uma equipe técnica tem a nos ensinar? A quem uma investigação sobre direção de cena poderia interessar?

Existem gerações de técnicas e técnicos neste País que se formaram na prática, aprendendo com seus erros e aceitando a invisibilidade como condição de trabalho. Um técnico de palco não precisa estar sujo de graxa, cansado e acuado perto de artistas – que, diferente dele, estão em cena. O bom técnico não é invisível, ele sabe ser invisível, ou seja, ele sabe quando ser invisível na coxia e em cena e sabe ser visível na coxia e em cena. Apesar do vínculo afetivo estabelecido com artistas, técnicos(as) de palco ainda não foram autorizados(as) a falar.

Logo, como o tema se situa em território frágil ou desconhecido para parcela significativa de coletivos artísticos brasileiros, estabeleci dois objetivos principais para esta pesquisa: apresentar minhas colegas e meus colegas de profissão, e apresentar a direção de cena em artes cênicas. Desenvolvi um processo de escrita descritivo e dialógico, pois trata-se de fazer existir numa perspectiva teórica e acadêmica algo que existe no campo da práxis; ou seja, tornar visível o que é invisível.

Acredito que precisamos falar sobre nossas profissões para resistirmos, e precisamos que nos deixem falar para que possamos resistir com dignidade. Por isso, não apenas pela escassez de material publicado a respeito do tema, mas também por estar consciente dos meus privilégios³, produzi e registrei entrevis-

1 Em português, dispomos apenas do artigo *online* “A direção de cena, um cargo de subtileza artística”, publicado em 2011, pelo diretor de cena Pedro António Soares, docente do curso de licenciatura em teatro com especialização em direção de cena e produção da Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo, localizada na cidade do Porto (Portugal).

2 Isso se evidencia, por exemplo, nas ementas de cursos voltados à atuação ou direção teatral que, de forma recorrente, ignoram debates sobre o tema.

3 Sou um homem branco, cisgênero, homossexual, classe média, brasileiro, fruto do ensino particular, e não sou deficiente físico.

tas⁴ com lideranças técnicas em artes cênicas de diversos contextos artísticos e repertórios sociais.

Disposto a conversar sobre direção de cena com pelo menos um(a) profissional atuante em cada Região do País (Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul) e interessado em conhecer responsáveis por equipes técnicas de coletivos de teatro, ópera, dança, circo, festivais e palcos brasileiros historicamente importantes⁵, tive a oportunidade de entrevistar:

- Adriana Rio Doce, *stage manager*, *production manager* e chefe de divisão técnica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (RJ);
- Andre Hanauer, iluminador e coordenador técnico do Theatro São Pedro (Porto Alegre, RS);
- Aníbal Marques (o Pelé), cenotécnico, maquinista e gestor de cenotécnica do Theatro Municipal de São Paulo (SP);
- Celso Reeks, intérprete e diretor técnico integrante da Cia. Nau de Ícaros (São Paulo, SP);
- Cláudia Salomão, professora, produtora técnica, produtora executiva e gerente técnica do Teatro Castro Alves (Salvador, BA);
- Davi de Brito, iluminador e diretor técnico (aposentado) do Teatro Anchieta (SESC Consolação, São Paulo, SP);
- Elisete Jeremias, diretora de cena, diretora de palco e produtora executiva integrante do Grupo Pândega (São Paulo, SP), colaboradora da Cia. Livre (São Paulo, SP) e da Cia. Teatro Oficina Uzyna-Uzona (São Paulo, SP);
- Fernando Jacon, diretor de iluminação da *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* (Wuppertal, Alemanha) e ex-diretor técnico do Festival Internacional de Londrina (Londrina, PR);

4 Profundamente influenciado pela história oral (Bosi, 1987), metodologia determinante durante todo o processo de produção e análise das entrevistas que realizei no decorrer da pesquisa.

5 Teatro Santa Isabel (Recife, PE) – 1850; Theatro São Pedro (Porto Alegre, RS) – 1858; Teatro Amazonas (Manaus, AM) – 1896; Theatro Municipal do Rio de Janeiro (RJ) – 1909; Theatro Municipal de São Paulo (SP) – 1911; Teatro Nacional Cláudio Santoro (Brasília, DF) – 1966; Teatro Castro Alves (Salvador, BA) e Teatro Anchieta (SESC Consolação, São Paulo, SP) – ambos inaugurados em 1967.

- Flavia Furtado, diretora de palco do Festival Amazonas de Ópera (Manaus, AM), empresária, gestora cultural, produtora e relações públicas;
- Gabriel Pederneiras, coordenador técnico integrante do Grupo Corpo (Belo Horizonte, MG), iluminador e empresário;
- Haroldo Costanzo, sub-gerente técnico operacional do Teatro Alfa⁶ (São Paulo, SP) e diretor técnico;
- João do Carmo (o Joca), diretor de palco do Teatro Santa Isabel (Recife, PE);
- José (Zé) Raimundo, iluminador e técnico de atividades culturais que atuou por trinta e nove anos a frente do Teatro Nacional Cláudio Santoro⁷ (Distrito Federal, DF).
- Leslie Pierce, *stage manager* de grandes produções de teatro musical de *mainstream* e autora do primeiro livro sobre o tema publicado no Brasil;
- Marcos Apolo Muniz, ex-diretor técnico do Teatro Amazonas (Manaus, AM), empresário, e atual secretário de cultura do Governo do Amazonas;
- Margareth Querubin, diretora artística e técnica do Circo Spacial (com sede fixa em São Paulo, SP);
- Otto Barros, diretor de cena da Cia. Teatro Oficina Uzyna-Uzona (São Paulo, SP);
- Paulo Batistela (o Nietzsche), cenotécnico e gerente de palco integrante da Sútil Companhia e da Cia. Ultralíricos (Curitiba, PR);
- Raka Balekian, diretora de palco e iluminadora, colaboradora do Balé da Cidade de São Paulo, Studio3 Cia. de Dança (São Paulo, SP) e Anacã Cia. de Dança (São Paulo, SP);

6 Inaugurado em 1998, o Teatro Alfa (São Paulo, SP) é considerado um dos melhores teatros da cidade de São Paulo em função da qualidade de suas instalações e qualificação da equipe. O espaço recebe espetáculos de dança, ópera, música popular, teatro, musicais e orquestras - produções nacionais e internacionais de pequeno, médio e grande porte.

7 Desde janeiro de 2014, o Teatro Nacional Cláudio Santoro está fechado para reformas e não há previsão para a reabertura do espaço.

- Rodrigo Marçal, coordenador técnico do Grupo Galpão (Belo Horizonte, MG), técnico de iluminação e iluminador;
- Ronaldo Zero, responsável pelo gerenciamento de palco, técnico e direção cênica, atuou como diretor de palco do Theatro Municipal de São Paulo (SP) e colaborador de diretores como Ivaldo Bertazzo, Jorge Takla e Gerald Thomas;
- Sergio Santos, diretor técnico do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (RJ);

São vinte e dois encontros com profissionais que compartilharam experiências e impressões sobre nossos ofícios, e narraram suas histórias tendo a tradição oral como eixo estruturante⁸. Utilizo esta metodologia para reiterar que a vida do técnico não pode ser decidida sem o técnico (seja dentro das instituições de ensino ou nos processos de criação). O principal critério para a seleção desses sujeitos foi a credibilidade que possuem, tendo em vista que efetivamente se identificam e atuam como técnicos de palco. É preciso discutir esse técnico assim como é fundamental escutá-lo. Há um espaço que precisa ser respeitado por criadores que não se identificam como técnicos e que, mesmo assim, julgam poder falar pelo técnico – afinal, enquanto mantemos o subalterno silenciado, estamos, em verdade, reproduzindo estruturas de poder e opressão (SPIVAK, 2010).

Apresento na íntegra a transcrição das entrevistas produzidas (*Anexo II, v. 2*) porque esses depoimentos são significativos para mediação de uma parcela do meu discurso, mas saliento que o objetivo deste material não é servir apenas como referencial para esta pesquisa. Esses registros apresentam quem são e como se organizam algumas lideranças técnicas em artes cênicas no Brasil, trata-se de um documento sobre minhas colegas e meus colegas de profissão.

Em paralelo, apresento a direção de cena em artes cênicas. Neste caso, o intuito é mediar um processo de construção de conhecimento sobre a profissão a partir da leitura de diferentes fontes bibliográficas (o que inclui as entrevistas citadas) e a minha experiência em teatro. Apesar de não se tratar de uma autoetnografia, esta se trata de uma investigação que tem como perspectiva a *profissão que eu acredito exercer*.

⁸ Enfatizo que a tradição oral é diferente da história oral temática, pois, segundo Meihy (1994), a história oral temática está vinculada apenas ao testemunho e apreensão de um assunto específico, enquanto a experiência individual se torna menos significativa. Já a tradição oral percebe o sujeito como um veículo de transmissão de informações que, “na maioria das vezes, transcende o depoente” (MEIHY, 1994, p.6).

Considerando minhas experiências como aprendiz, técnico, professor e artista, concluo que esta pesquisa antecede meu ingresso na pós-graduação, pois, desde 2012 – quando tive a oportunidade de trabalhar como diretor de cena do espetáculo “Bom Retiro 958 metros”, do grupo Teatro da Vertigem – estudo a profissão. Atualmente, dedico minhas pesquisas e exercício profissional a conhecer e valorizar técnicas e técnicos de palco, defendendo a importância da direção de cena e reconhecendo que as artes cênicas neste País tem uma dívida histórica com suas equipes técnicas.

De acordo com Elisete Jeremias, diretora de cena e diretora de palco:

– Quando a gente avalia e nota que profissionais da área técnica não tem visibilidade, não tem reconhecimento, não tem premiação, não tem melhores valorizações, a gente deixa uma coisa que outras pessoas não têm vontade, não tem desejo por aquela profissão – mesmo tendo talento ou gostando. Porque falam: “– Ah, não... eu vou fazer aquilo e vou ficar sempre a vida toda fazendo aquilo, nunca vai sair daquilo!”.

E tem uma coisa muito importante: quando não se é valorizado, quando não se revelam grandes profissionais, e quando não se dá ênfase a esses profissionais (como se dá a algum autor, etc e tal), você não faz com que se criem admiradores para essas pessoas. Então, você não tem referência!

Você não conhece o profissional do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e do Teatro Amazonas! Você só conhece quando vai fazer um trabalho! (...) a realidade é que esse profissional não existe, não tem um nome de destaque, mal sai o nome dele num programa, ele não aparece na agenda de nenhum roteiro, não se tem uma entrevista com essa pessoa, e se faz a premiação de um musical, por exemplo, que premia todas as categorias menos os técnicos. Quem é que vai querer ser um técnico que não tem valorização, que não tem premiação, que ganha menos que todo mundo e não tem acesso ao processo criativo de um projeto? Quem é que vai querer fazer? Que estímulo você dá para um jovem ir para uma profissão que ele fala: “– Poxa, mas isso aí não tem futuro! Eu vou sempre fazer aquela coisa ali...”?

Eu acho que é necessário destacar esses profissionais, dar a oportunidade deles inspirarem novas pessoas, e que esses novos aprendizes (ou gente que já está no mercado) tenham orgulho e admirem esses profissionais.

(...) Porque esses atores, essas pessoas que se tornaram de reconhecimento nacional e internacional, se tornaram referência para os que estão começando, e o técnico não? Por que você não estimula que aquela pessoa possa se interessar por essa profissão, por exemplo, e tenha orgulho de aprender essa profissão?

Eu até brinco, eu acho que a gente nasce com isso. Por que a gente escolhe estar dentro de um trabalho onde tudo que a gente faz é para o outro... toda a sua atenção, toda a sua disposição, todo o seu planejamento, todo o seu envolvimento no dia a dia do trabalho, é tudo para que o brilho do outro (seja do outro técnico ou do outro ator) se sobressaia. Então, você trabalha para o outro – e toda a vez que eu vejo a entrevista de um artista, sempre citam: “– Ai, se não fosse a minha camareira... ai, se não

fosse o meu técnico”, entendeu? Só que temos que dar mais visibilidade para esses profissionais, para que novos profissionais possam admirar, reconhecer e se reconhecer dentro dessa profissão com mais dignidade.

Esse contexto propicia o surgimento de profissionais com repertórios diversos, mas que nem sempre suprem as necessidades que o trabalho exige. Importante destacar que o sistema de produção e a formação se retroalimentam, tendo em vista que muitas e muitos aprendizes são inseridos(as) no mundo profissional condicionados(as) a estabelecer com as equipes técnicas uma relação vertical de superioridade.

Cientes disso, Elisete Jeremias e eu, criamos em 2015 o projeto “Diretores de Cena Brasil”. Nossos objetivos são debater as condições de trabalho; valorizar e aprimorar a capacitação daqueles(as) que já atuam no mercado; e nos dedicar à formação de novas equipes interessadas em atuar como técnicas de palco. Desde o início, o projeto tem transitado por inúmeras ações, como: o acompanhamento de montagens em espaços nacionais e internacionais; a organização de encontros públicos sobre direção de cena; a criação do curso “Fundamentos da direção de cena”⁹ (único específico sobre o exercício profissional em grupos de teatro no Brasil); a supervisão e assistência a grupos e festivais; e a construção de uma rede de técnicos de palco (em especial, diretoras e diretores de cena em teatro) dispostos a compartilhar suas experiências práticas.

Em quase vinte anos de dedicação ao teatro, minha principal escola tem sido o teatro de grupo e a construção do meu ponto de vista é fruto dos diferentes processos de criação e formação teatral nos quais tive o privilégio de atuar. Aprendi com as oportunidades profissionais, na troca com outras lideranças técnicas, e também com a falta de conhecimento sobre direção de cena por parte de equipes de artistas e técnicos(as) de teatro, espectadores(as), pesquisadores(as) e críticos(as).

Nesse percurso, identifiquei três objetivos específicos que podem auxiliar na apresentação da profissão: o primeiro, desenvolver uma leitura sobre cinco nomenclaturas/profissões de lideranças técnicas (para que entendam o que é a direção de cena, com o que se assemelha e porque se distingue); o segundo, compartilhar uma metodologia de organização desenvolvida para orientar meu exercício profissional (para elucidar o que faz um(a) diretor(a) de cena); e, por fim, explicar porque é uma profissão influente nos processos de criação teatral.

9 Curso de extensão cultural realizado no primeiro semestre de 2016, por meio de uma parceria entre o Teatro Sérgio Cardoso e a SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco.

Desde que iniciamos o projeto “Diretores de Cena Brasil”, tivemos contato com profissionais empenhados(as) em elaborar estratégias para solucionar questões técnicas, de organização e de liderança, mas a maioria demonstrava dificuldade de explicar ou entender quais as expectativas do seu grupo de trabalho em relação à sua presença.

Deflagramos, inclusive, a fragilidade de artistas para diferenciar as nomenclaturas direção artística e direção de cena quando observamos o grande número de candidatos(as) que se inscreveu para o curso “Fundamentos da Direção de Cena”, em 2016, com cartas de apresentação entendendo que estávamos oferecendo um curso sobre encenação/direção artística. Isso acontece porque raramente somos estimulados a pensar sobre as nomenclaturas de equipes técnicas e suas diferenças.

Por isso, o primeiro movimento realizado foi cartografar cinco nomenclaturas/profissões¹⁰ de lideranças técnicas em diferentes territórios artísticos (teatro, dança, ópera, teatro musical de *mainstream*¹¹ e circo). Cada trabalho necessita de ferramentas e equipes técnicas específicas dependendo, principalmente, do gênero teatral ou da linguagem cênica do espetáculo.

Por exemplo, *stage management*, direção de palco e direção de cena são responsáveis pela direção das apresentações, por isso costumam estar presentes no processo de ensaios e temporadas. São lideranças técnicas que atuam na condução do espetáculo, transitam entre todos os departamentos responsáveis pela realização de uma obra cênica e primam pela construção de um ambiente seguro e organizado. Entre essas nomenclaturas, convivem profissionais com perfis e características muito parecidos, porém, distintos.

A proposta não é estabelecer hierarquias ou produzir enquadramentos rígidos, mas evidenciar demandas que, recorrentemente, tem sido atreladas a essas nomenclaturas, apontando algumas manifestações culturais de caráter cênico nas quais costumam ser utilizadas com maior frequência. Discriminar essas nomenclaturas não visa categorizar o que considero, de fato, “incategorizável”. Enquadro nomenclaturas de lideranças técnicas como instrumento metodológico capaz de apresentar as variações e aproximações recorrentes entre profissões, espaços, linguagens e agrupamentos cênicos. São enquadramentos produzidos para ampliar o debate sobre a presença e as expectativas das lideranças técnicas em artes cênicas, mas não conclui-lo.

10 Direção de cena, direção de palco, *stage management*, coordenação técnica e direção técnica.

11 Quando utilizo o termo “teatro musical” considero produções realizadas com base nos (rígidos) moldes internacionais do entretenimento de massa, o mercado do *mainstream*.

A seleção do referencial teórico da pesquisa reflete o exercício de “escovar a contrapelo” (BENJAMIN, 1985¹²) uma bibliografia de teatro brasileiro que quase sempre privilegia suas narrativas pela perspectiva de dramaturgos, críticos, atores, encenadores e (alguns poucos) cenógrafos – e, mesmo assim, em publicações importantes de Gianni Ratto, José de Anchieta, Helio Eichbauer e José Carlos Serroni, não há textos que discutam a profissão (ainda que uma profissional tenha sido convidada a falar¹³).

No entanto, há uma exceção: o livro “Cenografia: uma breve história” (2008), do cenógrafo e professor Cyro del Nero, dedica um capítulo a descrever o trabalho de gerente de produção, uma profissão que flerta com a direção de cena em teatro. Segundo Del Nero, gerência de produção “é a soma do controle das ações das pessoas, de coisas, de acontecimentos” (2008, p. 65), sendo a responsável por “gerir os recursos humanos, técnicos e financeiros de determinado espetáculo” (item). Por isso, esse profissional acompanha todas as reuniões (de todos os setores), além de ensaios, montagem e operação do espetáculos; e zela pela logística, segurança e bem-estar da equipe. Porém, nenhuma das lideranças técnicas que apresento costuma associar a profissão ao gerenciamento de algum recurso financeiro do espetáculo, ou seja, não são gerentes de produção. Interessante perceber que o texto de Del Nero (2008) apresenta o perfil e as demandas da gerência de produção, e sugere listas de organização; a escrita de relatórios ao final das apresentações; e a construção de um “livro” com as anotações da produção.

Os elementos que agem nas coxias possuem “o livro” preparado pelo gerente de produção com a completa lista de movimentos, trocas, entradas dos adereços e objetos de cena, toques de telefone e campainhas. Esse livro é apenas o texto teatral impresso na página da direita. A página da esquerda em branco conterá as observações sobre as ações e trocas. Nessas páginas estão marcadas até as posições dos atores – sentados, de pé, deitados, etc. Nas primeiras páginas, há uma planta reduzida de cada cenário com notas métricas. Todas as referências são feitas com o nome da personagem e não do ator, que pode ser substituído. A entrada dos atores deverá ser marcada junto a uma fala que está cinco minutos antes dela: para que o contra-regra tenha tempo de conferir a presença dos atores ou avisá-los. (...)

Há gerentes de produção que, no segundo ensaio corrido e marcado, anota de 30 em 30 segundos em seu “livro”, para que haja paralelamente ao texto uma minutagem. (...) É a grade de tempo do espetáculo. (...)

12 Esta é uma tradução para o português de escritos de Walter Benjamin (1892-1940) publicados em 1940, após sua morte.

13 No livro *Cenograficamente: da cenografia ao figurino* (2015), de José de Anchieta, há o depoimento da diretora de cena Elisete Jeremias (p.307-310), convidada a escrever sobre a experiência de trabalhar com o cenógrafo na montagem de “A megera domada”, em 2008.

Essa minutagem no “livro” deve servir aos técnicos para dar-lhes segurança a respeito de marcas e deixas. (DEL NERO, 2008, p. 74-75)

Há semelhança de todos esses procedimentos com o trabalho de *stage manager*, inclusive, se fizermos um paralelo entre esse “livro” e as “bíblias” desenvolvidas nos espetáculos de teatro musical de *mainstream*, o que nos possibilita refutar a afirmação de que “o *stage manager* faz parte de um departamento nas produções de espetáculos denominado *stage management*. Este departamento surgiu no Brasil com a vinda dos espetáculos musicais da Broadway.” (PIERCE, 2013, p.15), afinal, se pensarmos que Del Nero atuou ativamente como cenógrafo entre a década de 50 e o início dos anos 2000 no Brasil, e que o teatro musical se desenvolveu no *mainstream* da cidade de São Paulo por volta de 2001 (STEVES, 2015), a descrição acima confirma a existência de profissional específico(a) no teatro que zelava por essa logística (pessoal, técnica e de operação) antes da ascensão dos espetáculos importados da Broadway.

Entretanto, isso não diminui a relevância que o teatro musical de *mainstream* tem para o fortalecimento da profissão tendo em vista que as produções desse gênero costumam exigir, no mínimo, dois/duas profissionais no departamento de *stage management* a cada projeto.

Nesse sentido, é importante ressaltar a publicação brasileira de Leslie Pierce (2013) sobre *stage management* em teatro musical de *mainstream*. Trata-se de um material de extrema importância para pesquisa e formação de *stage managers* no País, pois é a primeira publicação em português especificamente sobre o tema, e possui explicações minuciosas das ferramentas utilizadas em produções de teatro musical de *mainstream* no Brasil. Para além do curso de extensão “Fundamentos da Direção de Cena” que ministramos pelo projeto “Diretores de Cena Brasil”, existiram até 2016 em São Paulo cursos esporádicos ministrados por Leslie Pierce e voltados à formação de *stage managers* de teatro musical.

Compreendo a educação como uma prática de liberdade (Freire, 1999), ou seja, educar é ato dialógico rigoroso e imaginativo no qual se assume um compromisso com a produção e não meramente a transmissão de conhecimentos. Ser professor me encorajou e exigiu a criação e investigação de procedimentos de trabalho com as minhas equipes o tempo todo. Por isso, o segundo movimento desta pesquisa visa compartilhar uma metodologia de trabalho em direção de cena apresentando procedimentos que utilizo para sistematizar experiências e algumas estratégias de organização.

Apesar do acesso aos manuais internacionais, não defendo um modelo fechado de procedimentos. É preciso teorizar a prática para transformá-la, sistema-

tizar experiências não significa colonizar ideias. A proposta desta pesquisa nunca foi reproduzir um manual, porque sou técnico e sei que não há fórmulas. O objetivo dessa sistematização é “compartilhar criticamente os resultados que surgem da interpretação dos processos” (HOLIDAY, 2006, p.32), ou seja, por meio da narrativa de experiências práticas, apresentar técnicas que aprendi e desenvolvo.

São catorze procedimentos com os quais, na maioria das vezes, estruturei meu arquivo de trabalho com listas, planilhas, plantas, mapas e anotações. Dispositivos aparentemente simples, mas que podem auxiliar na construção de um espaço de trabalho mais organizado e, possivelmente, mais seguro e preparado para dialogar com as necessidades técnicas e o discurso do espetáculo.

Além de colaborar para a apresentação da profissão – uma vez que expor esses procedimentos é também uma forma de esclarecer o que faz um(a) diretor(a) de cena –, espero que este material contribua para o aprimoramento de profissionais e estudantes que tenham interesse em conhecer ou realizar uma liderança técnica.

Afinal, não se ensina, não se estuda, não se investe em pesquisa, não se valoriza e, conseqüentemente, se negligencia a importância da direção de cena para a construção criativa (e não apenas operacional) de um espetáculo. Negligência esta endossada pelos(as) próprios(as) profissionais que se apresentam nas fichas técnicas como diretores(as) de cena mas ignoram a relevância de sua participação no trabalho.

Segundo o quadro anexo ao decreto nº 82.385, de 05 de outubro de 1978, da lei nº 6533, de 24 de maio de 1978, que “dispõe sobre regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões”, acerca dos títulos e descrições das funções em que se desdobram as atividades de artistas e técnicos em espetáculos de diversões¹⁴, o diretor de cena:

Encarrega-se da disciplina e andamento do espetáculo durante a apresentação; faz cumprir as normas e horários para o bom andamento do trabalho; elabora tabelas de avisos, notificando os corpos técnico e artístico do andamento ou alteração do trabalho; comunica ao Contra-Regra as irregularidades ou problemas de manutenção de objetos, cenários e figurinos.

14 Importante salientar os riscos que a Lei 6.533/78 está sujeita mediante o atual contexto político brasileiro, tendo em vista o Projeto de Lei 4356/19 apresentado pelo deputado Gilson Marques (NOVO-SC) que pretende acabar com a obrigação de registro profissional em Delegacia Regional do Trabalho (DRT) e diploma para que artistas e técnicos de espetáculos de diversões exerçam suas atividades. (JÚNIOR, 2019).

Entendo que esta descrição suprime uma das informações que considero determinantes para pensar a profissão: sua presença no processo de criação teatral. Considero esta uma condição para o exercício da direção de cena tendo em vista que quanto menos ela se aproxima da construção poética do espetáculo mais se fragiliza a encenação. Uma apresentação significa, antes de mais nada, respeito ao público, à equipe, à proposta da encenação e ao processo de criação teatral.

Em verdade, há sempre uma liderança técnica no cotidiano de trabalho: um(a) profissional que, ao operar o espetáculo, conduz toda a movimentação técnica, inclusive no que diz respeito ao elenco. Tornar essa liderança mais consciente e presente contribui para a qualidade de realização da cena, uma vez que a fluída comunicação da equipe e o ritmo do espetáculo dependem dela.

Presumo que a direção de cena não necessariamente tem uma rígida partitura musical conduzindo o espetáculo; está presente em todo o processo (da primeira reunião à desmontagem); e é realizada por um(a) artista que pode influenciar na criação da obra cênica. Cada encenador(a) constrói uma combinação de signos poéticos para um palco, mas quem equaliza essa combinação durante a apresentação é a direção de cena.

Nossas decisões durante apresentação são, invariavelmente, respostas à uma equação entre segurança e proposta da encenação: como garantir a segurança da equipe e do público sem ferir a proposta da encenação?

Quando observo uma cena, anoto o que eu preciso resolver quanto a sua movimentação técnica, o que a encenação deseja, e quais possíveis problemas antevejo. Em geral, registro as impressões em relação ao que me parece frágil com intuito de investigar e elaborar (por vezes, com a possibilidade de experimentar nos ensaios) estratégias para melhor administrar imprevistos. Ocupamos o processo de construção da obra e, no cotidiano de ensaios e apresentações, podemos propor ou ser convocados a tomar decisões que influenciarão na realização da cena.

Durante as montagens, revisitamos nosso processo de criação para enfrentar uma outra equação: como garantir a segurança da equipe e do público *neste espaço* sem ferir a proposta da encenação? A mudança de espaço representa a criação de um novo vínculo entre o espetáculo, sua direção de cena e sua equipe.

Educar nosso olhar para o espaço é ser capaz de entender o que cada configuração possibilita e saber o que fundamenta a escolha espacial de cada cena.

Em espetáculos de *site specific*, por exemplo, apesar de prever uma segunda opção de espaço para a realização de cada cena, investimos em todas as possibilidades de ocupar o espaço determinado pela encenação porque entendemos seu significado na construção poética da obra.

Do mesmo modo, um espetáculo de palco (com caixa cênica e coxias) sempre será configurado de maneira diferente a cada nova montagem. Ainda que o espaço da cena respeite as dimensões de palco previstas, cada arquitetura cênica possibilita um espaço diferente como coxia, e isso interfere na dinâmica do trabalho. Num espetáculo silencioso, por exemplo, você prefere ter uma coxia maior com um chão de madeira barulhento ou operar todas as cenas escondido atrás de um objeto num palco sem coxias? A variedade de nossas configurações espaciais exige, a cada montagem, a criação de novas estratégias para garantir a segurança e a proposta da encenação.

Não existe regra, nem sempre conseguimos prever tudo, mas acredito que quanto mais soubermos sobre a cena, melhor preparados estaremos para respeitá-la e liderá-la operacionalmente. Por isso, mesmo se tratando de uma dissertação, defendo no terceiro movimento da pesquisa que a presença da direção de cena pode influenciar o processo de criação teatral e a cena.

Esta dissertação é uma resposta ao ineditismo do tema e também uma consequência da minha necessidade de explicar e aprender sobre o ofício que escolhi – ou, que me escolheu. Não acredito que um único estudo sobre a direção de cena consiga esgotar todas as dúvidas e descobertas a respeito, mas espero que essa iniciativa produza rumores que coloquem em movimento novas leitoras, novos leitores, pesquisadoras, pesquisadores e profissionais.

Neste corpo-pesquisa, cada movimento trata de uma possibilidade, de um risco, de uma provocação, de uma tentativa de narrar quem somos e o que fazemos.

Enfatizo que coexistem aqui três cartografias: *sobre* a profissão, *para* a profissão e *com* a profissão. Como toda cartografia, se trata da estruturação de um ponto de vista afetivo – neste caso, a partir da minha experiência pessoal e coletiva (como identidade profissional). Cartografo meus movimentos para apresentar como orientei minha investigação e o que aprendi, ciente de que as verdades são múltiplas porque nossas construções afetivas também o são. Produzir uma cartografia é assumir um compromisso com a produção de afetos e a desconstrução de verdades.

TODA VEZ
QUE EU
DOU UM PASSO
O MUNDO

SAI

DO
LUGAR*

Movimento 1

* Empréstimo este título da música composta por Sérgio Roberto Veloso de Oliveira, o Siba, cantor e compositor pernambucano.

“– Vocês estão vendo, sei lá... oitenta, cem, cento e cinquenta pessoas? Então, vamos fazer uma rodinha? Se conheçam, porque tem uma coisa muito importante: aqui, nesse espaço, tem uma estrela bem grande, e é o espetáculo. Não é nenhum de vocês. Eu não sei se o seu nome está em maiúsculo, negrito, sublinhado; e o outro não. Não tem ninguém aqui à toa. Dessa turma toda, não tem ninguém sobrando e não tem ninguém faltando. Estamos todas as pessoas que precisam estar para esse espetáculo acontecer, para esse relógio andar, cada um com a sua sensibilidade, cada um com a sua função.”

Leslie Pierce

Stage manager

1.0 Lideranças técnicas

O trabalho é fundamento ontológico do homem porque possibilitou que o gênero humano ultrapassasse sua condição biológica e estabelecesse relações sociais, trata-se de uma atividade humana que dá sentido ao ser social (Marx, 2004¹⁵); ou seja, ao trabalhar, estamos nos produzindo também enquanto humanidade.

Por isso, acredito que toda profissão seja uma equação entre prática e expectativas, uma vez que se constrói constantemente a partir das experiências de cada sujeito ao “representar” e/ou se relacionar com um ofício. Ter um ofício é estar apto a assumir um trabalho que exige habilidades e conhecimentos específicos. De modo geral, cada profissional exerce funções que incidem sob uma nomenclatura no seu cotidiano de trabalho.

No entanto, nas artes cênicas brasileiras, por exemplo, não existe um consenso para nomear profissionais responsáveis pelas equipes técnicas de espaços, grupos, companhias e produções cênicas. Em termos legais, a maioria das nomenclaturas é ignorada¹⁶; e, no dia a dia de coxias e salas de ensaio pouco se discute essa questão. Aparentemente, identificar essas profissões se restringe ao momento de preencher um crachá institucional ou quando divulgam toda a equipe na ficha técnica do espetáculo.

Em função disso, constatei a necessidade de dedicar o primeiro movimento da pesquisa à produção de enquadramentos para explicar a respeito de qual trabalho estou me referindo e apresentar aqueles com os quais este se assemelha. Defendo a relevância e as potencialidades de diferentes atividades profissionais que lideram equipes técnicas em artes cênicas e que, assim como a direção de cena, carecem de maior visibilidade.

Nas entrevistas (*Anexo II, v. 2*), é possível encontrar profissionais que se identificam como chefe de divisão técnica, coordenadora geral, coordenador técnico, coordenadora técnica, diretora de cena, diretor de cena, diretora de palco, diretor de palco, diretora técnica, diretor técnico, gerente de palco, gerente técnica, gerente técnico, gestor de cenotécnica, *production manager*, produtora técnica,

15 Tradução para o português desta obra de Karl Marx (1818-1883) escrita em 1844.

16 A lei nº 6533, de 24 de maio de 1978, que “dispõe sobre regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões”, considera apenas o “diretor de cena” em seu quadro anexo no decreto nº 82.385 de 05 de outubro de 1978, que “dispõe sobre títulos e descrições das funções em que se desdobram as atividades de artistas e técnicos em espetáculos e diversões”.

stage management, sub-gerente técnico operacional e técnico de atividades culturais. Importante reconhecer que são ofícios diferentes, cada um tem sua complexidade técnica, e esta precisa ser respeitada.

Nessa perspectiva, direção técnica, coordenação técnica, *stage management*, direção de palco e direção de cena são as nomenclaturas que compõem uma parcela deste labiríntico processo de investigação. Dissertarei sobre elas sem intuito de demarcar as saídas do labirinto, mas propor cartografias para nos orientarmos.

A escolha dessas nomenclaturas é reflexo da observação de profissões presentes com maior frequência na prática do meu trabalho e pelo discurso dos sujeitos entrevistados para a pesquisa.

Ao que tudo indica, é possível estabelecer alguns pontos de conexão entre todas essas profissões: nenhuma deve existir sem que seja necessária (são trabalhos condicionados às necessidades de espaço e de processo) e nenhum espetáculo precisa atuar com todas elas ao mesmo tempo. São profissionais capazes de produzir e reproduzir o discurso cênico proposto, dialogando com imprevistos e garantindo que o tempo disponível para desenvolvimento do trabalho seja suficiente e respeitado.

O princípio fundamental é a segurança, por isso, o mínimo de conhecimento técnico em segurança se torna uma responsabilidade. Durante o processo de criação, cada trabalho apresenta seus limites de segurança, logo, a presença de lideranças técnicas contribui para redução de eventuais riscos em relação à integridade física de equipe, público, espaço e obra cênica.

A predisposição para enfrentar qualquer limitação técnica é uma característica atrelada com frequência ao perfil desses(as) profissionais; segundo a diretora de cena em ópera e pesquisadora portuguesa Ana Paula Rodrigues Meneses,

(...) para além do trabalho real que a direção de cena executa, existe também uma “representação” para que possamos corresponder ao que os outros (artistas e técnicos) esperam de nós. É fundamental “vestir” o papel de seguro/disponível/calmo/competente e infalível, seja qual for o nosso estado de espírito e os problemas pessoais que tenhamos. Esse múltiplo papel por nós representado é necessário e inalterável, criando uma personagem tão permanente que se torna difícil saber onde começa e acaba essa representação. (MENESES, 2010, p. 29)

Pierce (2013) define o/a *stage manager* como “o canal e o elo de todas as equipes” (p.165), e acredito que esta imagem ecoe sob a “representação” desem-

penhada por responsáveis técnicos(as) em artes cênicas, pois são profissionais que aliam demandas da criação à realidade de cada produção, de cada espaço e de cada equipe.

Para isso, necessitam de conhecimentos e habilidades técnicas específicas, disciplina, organização, responsabilidade e sensibilidade para exercer uma liderança. Sobre este aspecto, a diretora de palco Flavia Furtado, enfatiza:

– Uma das coisas que eu acho, além de você ter sangue frio, é você saber exercer uma liderança. Isso é uma das coisas que eu vejo que muita gente se perde, porque você tem que saber ser líder sem ser autoritário, sem ser desagradável com as pessoas. A liderança tem que se impor naturalmente, não por uma “forçação” de barra, não no grito, você não consegue nada no grito, ainda mais quando você tá lidando com arte, e é um ambiente artístico! (...)

Então, para você ser líder (de qualquer coisa, eu acho), você precisa saber exercer uma liderança sem ser autoritário e sem ser prepotente. Isso é uma das coisas primordiais para você fazer bem o seu trabalho na direção de palco.

Importante que essa liderança não se limite a fazer com que a apresentação de um espetáculo aconteça, mas que aconteça respeitando sua equipe de trabalho, ciente de como e porque utilizar determinado conhecimento e aparato técnico para a construção da cena em cada contexto. Em virtude disso, é recorrente no discurso desses(as) profissionais a preocupação com o espaço, o espectador e a criação.

Embora reconheça essa série de aproximações, o principal denominador comum associado a estes ofícios é a sua responsabilidade sobre a “parte” técnica da cena.

Se considerarmos a lei nº 6533, de 24 de maio de 1978, que “dispõe sobre regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões”, “artista” e “técnico” são definidos da seguinte maneira:

I – Artista, o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza, para efeito de exibição ou divulgação pública, através de meios de comunicação de massa ou em locais onde se realizam espetáculos de diversão pública;

II – Técnico em Espetáculos de Diversões, o profissional que, mesmo em caráter auxiliar, participa, individualmente ou em grupo, de atividade profissional ligada diretamente à elaboração, registro, apresentação ou conservação de programas, espetáculos e produções.

Na prática, a divisão entre artistas e equipe técnica é utilizada para discriminar profissões que criam daquelas que se relacionam com o funcionamento de um equipamento técnico à serviço da cena. Todavia, o psicanalista italiano Umberto Galimberti (2006) afirma que vivemos a “Idade da técnica”, ou seja, o homem deixou de ser o sujeito da história e a técnica passou a ser condição necessária para qualquer fim. O autor entende por técnica:

(...) tanto o universo dos meios (as tecnologias), que em seu conjunto compõem o aparato técnico, quanto a racionalidade que preside o seu emprego, em termos de funcionalidade e eficiência. Com essas características, a técnica nasceu, não como expressão do “espírito” humano, mas como “remédio” à sua insuficiência biológica. (GALIMBERTI, 2006, p.9)

Logo, se arte e sociedade sobrevivem porque a técnica está em tudo, é possível supor que não existe uma “parte” técnica no espetáculo, afinal, toda equipe é uma equipe técnica. Nessa perspectiva, entendo que trabalhar com “aparato técnico” em arte é ser profissional da arte e não apenas da técnica.

Apesar de não me furtar a nomeá-las de técnicas, identifico no artífice (Sennett, 2013) um conceito próximo do que entendo como o trabalho realizado por essas equipes, pois o engajamento para sustentar um diálogo entre práticas concretas e ideias está no cerne dessas profissões.

O sociólogo e historiador norte-americano Richard Sennett (2013), à luz da cultura material, discute um animal humano que trabalha e representa uma condição humana especial: a do *engajamento*. “Suas atividades têm um caráter prático, mas sua lida não é apenas um meio para alcançar um outro fim” (p.30).

Em “A condição humana” (2007)¹⁷, Arendt distingue o *Animal laborans* (ser humano equiparado ao trabalhador braçal, aquele que toma o trabalho com um fim em si mesmo) do *Homo faber* (o “homem que faz”, superior ao *Animal laborans*, já que produz o mundo por meio do seu trabalho). No entanto, Sennett (2013) contesta o conceito de Arendt ao defender que o *Animal laborans* pode aprender sobre si mesmo por meio das coisas que ele faz, tendo em vista que “o ofício de produzir coisas materiais permite perceber melhor as técnicas de experiência que podem influenciar nosso trato com os outros”. (p.322)

Este é o artífice: o *Animal laborans* capaz de compreender a técnica na perícia artesanal não como um procedimento maquinal/instrumental, mas como uma questão cultural na qual o valor da experiência é entendido como ofício.

¹⁷ Tradução para o português desta obra de Hannah Arendt (1906-1975) publicada originalmente em 1958.

Mas, o que distingue um(a) artífice de um(a) artista? Sennett (2013) apresenta dois aspectos: autonomia e originalidade. O autor entende autonomia “como um impulso vindo de dentro que nos compele a trabalhar de uma forma expressiva, por nós mesmos” (p.79), e:

O conceito de “originalidade” remonta a uma palavra grega, *poiesis*, que era utilizada por Platão e outros para designar “algo onde antes nada havia”. A originalidade é um marcador do tempo; denota o súbito surgimento de alguma coisa onde antes não havia nada, e, pelo fato de algo de repente passar a existir, suscita em nós sentimentos de admiração e espanto. No Renascimento, a manifestação súbita de alguma coisa era associada à arte – ou à genialidade, se quisermos – de um indivíduo. (SENNETT, 2013, p. 84)

Esta pesquisa legitima a importância do trabalho de equipes técnicas em artes cênicas ciente de que cada projeto requer profissionais distintos(as), que precisam ser respeitados(as) e aprender a se orgulhar do próprio trabalho. Nesse sentido, acredito que ninguém deve ser obrigado(a) a criar uma obra de arte, mas autonomia e originalidade precisam ser reconhecidas como uma possibilidade de abordagem em relação a cada profissão que atua para/na realização de um trabalho artístico.

Cada processo é único porque cada coletivo reflete e atua sob suas experiências de formas diferentes. Não se trata de generalizar e categorizar qual processo de criação é ideal à equipe técnica, ela deve acompanhar o processo a partir do momento em que a produção possa assumir financeiramente a sua presença. Mas, basta analisar a maioria das planilhas orçamentárias para entender que os recursos acabam sendo distribuídos de tal forma que a presença da equipe técnica se restringe à semana da estreia, como se sua atuação se limitasse às periferias dos espaços de criação.

As equipes técnicas desejam estar presentes nos processos de criação? Aparentemente, por que parecemos não discutir a respeito? Suspeito que isso acontece visto que existem territórios anteriores a serem desbravados, territórios estes habitados por questões inerentes ao capitalismo e suas contradições, tais como: a defesa de condições mínimas de segurança no trabalho; a conscientização da necessidade de boas ferramentas e equipamentos em bom estado de conservação para que as solicitações da produção sejam realizadas com o tempo e a qualidade desejadas; e a difícil manutenção do trabalho, tendo em vista a configuração de salários cada vez mais baixos. É preciso conquistar o mínimo de digni-

dade no trabalho que já se realiza. Segundo o diretor técnico Marcos Apolo Muniz,

– Hoje, a gente está numa situação que você tem que fazer com o que tem. Aí, a gente sempre fica com uma coisa chamada frustração – a gente sai frequentemente frustrado, sabendo que poderia fazer melhor, fazer diferente, e não faz. (...) o maior desafio que a gente está esbarrando hoje é a questão da grana, de investimentos no segmento.

A outra, é a estrutura. Onde fazer? Onde eu vou apresentar o meu espetáculo? Aqui em Manaus, por exemplo, eu só tenho o Teatro Amazonas com uma caixa cênica que pode me permitir explorar todos os recursos – qualquer outro lugar fora desse, significa adaptar o espetáculo. (...) O material humano a gente tem, e não só aqui, mas no Brasil inteiro! Eu falo com gente de todo canto, a todo momento, e você percebe que a gente tem gente qualificada para fazer. (...)

Quando eu falo de recursos, eu falo de uma boa remuneração (uma remuneração adequada) e ter os equipamentos que você realmente precisa (...) como é que um palco, ao invés de ter um veludo sintético dupla face, tem um brim? (*silêncio*) Então... tudo isso está relacionado a uma questão de recursos! (...) a gente pode fazer melhor, pode fazer espetáculos com qualidade, a gente sabe fazer, mas a gente precisa ter estrutura – o que acaba afetando também na segurança do nosso trabalho, sem dúvida. (...) Mas tem um santo aí que protege a gente, né? É igual voar de avião, cada um que cai, são milhões de acidentados; quando um técnico se acidenta, acidenta milhões de espetáculos, né? (*risos*)

Essa precariedade do sistema de produção e o desrespeito ao trabalho e à vida se evidencia no momento de reduzir custos com equipamentos, materiais e profissionais: a primeira área a sofrer cortes é sempre a técnica – seja em relação a qualidade dos materiais e equipamentos, seja na qualificação e/ou quantidade adequada da equipe.

A partir do momento que se inicia uma produção, todas as equipes (iluminação, sonoplastia, figurino, maquiagem, cenografia, contrarregragem, camarim, cenotecnia, maquinistas, produção, elenco, encenação,...) compõem **uma** equipe técnica, e é imprescindível que ela entenda a experiência cênica que este coletivo deseja compartilhar com quem assiste. A operação de uma iluminação, por exemplo, não deve se limitar ao conhecimento do aparato técnico e à lista de “deixas” (*cues*) num texto, mas, também, à capacidade do(a) profissional de dialogar com as dramaturgias propostas pela equipe a cada cena; ou seja, é preciso conhecer o

trabalho de cada pessoa, a influência deste trabalho sobre a construção da obra, e a melhor forma de desenvolvê-lo dentro da narrativa de cada elemento na estruturação da cena. O ritmo de um espetáculo é consequência da sensibilidade de toda equipe envolvida. Estar na coxia é assumir um compromisso com espectadores(as), a obra artística e sua equipe. De acordo com o diretor de cena Otto Barros:

– (...) quando você tem um técnico que está inserido dentro do trabalho, você não vai pensar só em que equipamento ou que textura você vai usar no ambiente. É de fato como o meu corpo vai se comportar sob essa textura que eu criei, porque eu vou estar nela também! Eu não estou criando uma coisa para você estar dentro, estou criando uma coisa para a gente estar juntos dentro dela! E isso te deixa num lugar completamente diferente do processo.

Enfatizo essa questão porque pensar estes ofícios não deve ser um movimento desvinculado de nossas perspectivas sobre trabalho, técnica e relação com o fazer artístico. Ignorar isso seria reduzir as profissões a produtos, alienando aquele(a) que lê e limitando a possibilidade de tomada de consciência de classe – e consequente transformação social – daquele(a) que trabalha.

Cada produção formula, dentro de seu repertório, uma combinação de palavras (direção/coordenação/gerência, ou ainda, palco/produção/cena/técnica) que reflita sua compreensão das demandas de cada profissão. São diferentes denominações para diferentes funções como consequência da dinâmica da linguagem em uma área de conhecimento de caráter predominantemente cultural.

Por isso, mesmo com perfis semelhantes, não acredito que o ofício de *inspizient* (na Alemanha) ou de *regidor*¹⁸ (na Espanha) seja uma tradução direta do trabalho da direção técnica, coordenação técnica, direção de palco, *stage management* ou direção de cena. O sentido e a funcionalidade que correspondem à expectativa de cada nomenclatura são uma construção cultural. Saber liderar uma equipe técnica possibilita que uma mesma pessoa transite por alguns ofícios, tendo em vista que as diferenças entre o perfil e as demandas são, na maioria das vezes, muito sutis. Ainda assim, cada realidade exige competências específicas para demandas específicas.

É importante conhecer e respeitar em cada contexto as demandas de linguagem artística, espaço e discurso cênico. Em países como Estados Unidos e China, por exemplo, se evidencia uma padronização de nomenclaturas e

18 Importante destacar a publicação “Cuadernos de Técnicas Escénicas: Regiduría” (2008), de José María Labra. Além de procedimentos técnicos e metodologias de organização do trabalho, o livro apresenta uma perspectiva sobre a história da profissão na Espanha.

tarefas das equipes técnicas de espetáculos. No entanto, apesar da contribuição na qualificação profissional de equipes técnicas, tenho receio que funções e identificações rígidas possam condicionar à formação de profissionais isolados(as) à uma ação ou habilidade técnica. Sennett (2013) reitera essa questão ao narrar as imbricações de se distanciar artífices da criação:

(...) (*os artífices*) não tinham sido convidados a participar de reuniões de trabalho no início do projeto nem contribuído com sua experiência para evitar pontos problemáticos dos projetos exibidos na tela. Portadores de conhecimento incorporado mas meros trabalhadores manuais, não tiveram esse privilégio. É este o ponto crítico no problema da capacitação: a cabeça e a mão não são separadas apenas intelectualmente, mas também socialmente. (SENNETT, 2013, p.56-7) ¹⁹

Ensinar é um exercício de produção de conhecimento, ou seja, educar uma equipe técnica não se resume a reprodução de uma série de procedimentos engessados. Ainda que produza enquadramentos ao nomear e descrever profissões, acredito em molduras construídas para serem desconstruídas, reconstruídas, ou mesmo destruídas – afinal, quando se cria uma moldura, se cria um compromisso com o diálogo. De acordo com o educador, pedagogo e filósofo pernambucano Paulo Freire (1999), a vida democrática depende de uma concepção da educação como prática de liberdade, por isso, precisamos teorizar e questionar a prática para transformá-la, descolonizar mentes e borrar distâncias entre “cabeça” e “mãos”.

As lideranças técnicas de um espetáculo existem porque essas profissionais e esses profissionais existem, estão em ação. Decido nomear algumas profissões com intuito de tornar visível uma realidade e, talvez, contribuir para sua melhoria.

19 O depoimento de Elisete Jeremias – enquanto maquinista de um espetáculo de teatro musical de *mainstream* – apresenta descrição de experiência similar à este apontamento de Sennett (2013, p.56-7):

– (...) Como teve agora, por exemplo, nesse último final de semana: eles estavam com um problema numa cena, eles estavam tentando resolver olhando de frente, aí eles não dão muito ouvidos para os maquinistas de piso, mas a gente conseguiu falar com eles. A gente falou assim “A gente pode falar um negócio? O que está acontecendo é isso: tem duas pessoas movimentando um cenário, elas tem que voltar, e estão perdendo tempo fazendo aquela movimentação. Então assim, seria legal se vocês destacassem outra pessoa para fazer aquilo, e outra pessoa para fazer isso. Daí a coisa vai fluir”. É uma informação muito específica de um ponto de vista daquela pessoa que está ali fazendo aquilo... então, acho que, nesse lugar, ele é um criador.

Entretanto, é impossível conhecer a realidade para teorizar a respeito de profissões em artes cênicas num País com dimensões continentais²⁰. Quando faço referência à direção de cena *em teatro*, por exemplo, trata-se de uma escrita que tem como perspectiva realidades de grupos de teatro e espaços cênicos, em grande parcela, na cidade de São Paulo. Neste contexto, as produções têm investido em profissionais que assumam a liderança técnica de espetáculos porque as demandas estão mais complexas e é fundamental que exista um elo de comunicação entre os/as profissionais envolvidos(as) – considerando que a pluralidade de ferramentas e recursos técnicos operando sob a cena reflete na formação de equipes com repertórios diversos.

A partir dessas experiências, defendo a hipótese de que o principal aspecto que diferencia essas profissões é a relação que cada uma estabelece com os espaços cênicos e os processos de criação, seja em função do vínculo contratual ou da expectativa que cada nomenclatura representa na prática de uma linguagem cênica. Todas carecem de sensibilidade e conhecimentos técnicos específicos; algumas, exigem maior perícia em relação à equipamentos ou ao espaço; outras, maior envolvimento na organização dos ensaios e operação durante as apresentações; ou, ainda, presença ativa na criação da obra.

Nesse sentido, elaborei ao longo da pesquisa organogramas que estruturam a construção do meu discurso, pois, ajudam a traçar alguns paralelos e compreender possibilidades para leitura de cada nomenclatura/profissão:

Imagem 01 Organograma de profissões e vínculos contratuais. Fonte: Souza, Rafael (2019).

20 De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o Brasil é o país com a quinta maior extensão territorial do mundo (8.515.759.090km²).

Na maioria das vezes, coordenação técnica, *stage management*, direção de palco e direção de cena são escolhidos e contratados pela produção dos espetáculos e tem um primeiro contato com o trabalho se reportando às equipes de encenação e produção. Enquanto a direção técnica costuma ter vínculo contratual diretamente ligado à espaços ou eventos – como festivais de teatro e de dança, por exemplo – e atua como uma liderança técnica que pode tanto produzir como receber espetáculos nestes espaços; suas demandas e responsabilidades são administradas pela diretoria de cada espaço. Pontuo a contratação da direção de palco pelo Theatro Municipal de São Paulo porque, neste caso, além de receber espetáculos, o espaço realiza suas próprias produções em ópera – gênero teatral no qual a direção de palco é imprescindível à operação técnica das cenas, o que justifica a contratação deste(a) profissional pela casa.

Observo também que estas nomenclaturas são atreladas com maior frequência à algumas manifestações cênicas específicas – como teatro, dança, ópera e circo²¹.

Porém, ao analisar as demandas desses(as) profissionais em cada linguagem cênica, constatei que, na prática, nem sempre esses ofícios correspondem aos enquadramentos elaborados para explicar cada nomenclatura – por exemplo, espetáculos de circo contemporâneo, ópera e teatro musical de *mainstream* costumam identificar como direção técnica um trabalho similar ao que entendo, nesta pesquisa, como ofício de coordenação técnica.

Em virtude disso, elaborei outro organograma que apresenta as nomenclaturas utilizadas, em geral, por algumas linguagens cênicas e gêneros teatrais:

21 Em função do tempo determinado para desenvolvimento da pesquisa, optei em não abordar nesta dissertação eventos artísticos de médio e grande porte e outras manifestações cênicas, como *shows* musicais, cinema, novelas, programas de televisão, desfiles de carnaval e desfiles de moda.

Imagem 02 Organograma referente ao uso recorrente de nomenclaturas em algumas linguagens cênicas. Fonte: Souza, Rafael (2019).

Importante salientar que estes organogramas são reflexos de **uma** realidade, de **um** contexto brasileiro. Cada profissional e cada equipe identifica essas figuras de formas diferentes, pois, contextos distintos determinam a construção de profissões distintas. É provável que nossas lideranças técnicas sejam nomeadas e estruturadas de formas múltiplas como consequência de uma arte que, enquanto linguagem e discurso, também confia na possibilidade de ser múltipla. Inclusive, o gerente de palco paulistano Ronaldo Zero alerta para o cuidado de não restringirmos nossas leituras, e ressalta que “– não só as linguagens têm suas diferenças, como cada espetáculo tem suas características”. Estabelecer esses recortes foi uma estratégia na qual práticas profissionais e nomenclaturas foram aproximadas com intuito de explicar cada profissão.

Conhecimento e habilidades técnicas, espaço para desenvolver autonomia e originalidade na construção de cada ofício e leitura sensível dos sujeitos que compõem a equipe são elementos estruturantes ao discernimento no momento de tomar decisões e ao desenvolvimento de uma metodologia de organização mais coerente com a realidade de cada produção. Isto posto, é relevante que existam lideranças que gostem de assumir responsabilidades e que sejam capazes de assegurar a integridade da cena ao longo de ensaios, montagens, apresentações e desmontagens.

Entender quais profissionais precisam compor uma equipe requer leitura de cada contexto, por isso, escrever sobre essas profissões é um exercício político e pedagógico de compartilhar cartografias e percepções deste labirinto.

1.1 Direção técnica

A principal característica da direção técnica (ou gerência técnica) é o vínculo entre profissional e espaço. Popularmente conhecida como “chefe da casa”, ela é responsável por administrar logística e manutenção do aparato técnico de um espaço cênico específico. De acordo com Adriana Rio Doce, chefe de divisão técnica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, um diretor técnico

– (...) é a pessoa que conhece a casa, conhece os problemas da casa, ele sabe as coisas que acontecem, como acontecem, ele sabe onde dá defeito, ele sabe onde chuta para desempacar, se for necessário... ele é a pessoa que conhece! Ele conhece a equipe e conhece a parte técnica da casa, o funcionamento da casa. Então, ele está mais ligado à casa sim. Ele não está ligado à produção, independente se é uma produção da casa ou de fora, ele é ligado sempre à casa.

A direção técnica recepciona as produções (e respectivas equipes) e zela para que as necessidades de cada obra sejam atendidas pelo espaço da apresentação. Quando esse espaço possui mais de uma grande sala de espetáculos, é possível encontrar gerentes de palco – nestes casos, cada profissional gerencia as demandas de uma sala e responde às orientações de uma direção técnica geral. Por vezes, pode também agregar funções de caráter mais burocrático/institucional, como relata o sub-gerente técnico operacional do Teatro Alfa e diretor técnico Haroldo Costanzo:

– São funções administrativas e são técnicas (...) eu faço a interface com a companhia que chega e a minha equipe, na distribuição de tarefas, na organização de cronograma, na definição do que pode e do que não pode realizar em relação a questões técnicas ou questões operacionais mesmo aqui de dentro do Teatro. Então, eu acabo filtrando e sendo essa interface entre nós do Teatro e as companhias que chegam (da mesma forma com as que vem de fora ou com as produções nossas). Eu desenvolvo a análise do que é que precisa para realizar aquele espetáculo dentro do teatro, os tipos de locações, as sugestões das adaptações do que vai ser usado. Então, essa dinâmica é o que a gente exerce junto com a minha equipe e essas equipes que venham de fora para a gente poder lidar com isso daí. Eu hoje cuido disso, desse *mix* das coisas: de manutenção predial; da escala de folga do técnico que vem; do fechamento de custos para o pagamento das equipes... Então, tem essa coisa administrativa junto com essa liderança das montagens e da logística das coisas de palco.

A direção técnica pode estabelecer uma relação de menor proximidade com o processo de criação se considerarmos que, muitas vezes, os espetáculos não

tem disponível o espaço das apresentações durante todo o período de ensaios e que, em alguns casos, a rotatividade de produções apresentadas num mesmo espaço é alta. Nesse sentido, ressalto que, em geral, são as narrativas construídas pelas equipes técnicas das produções que apresentam o discurso conceitual e imagético do espetáculo à direção técnica e sua equipe. Importante não ignorar que no cotidiano de uma temporada pode existir a possibilidade (ou necessidade) de solução de imprevistos, por isso, é fundamental que a “equipe do espetáculo” possa dialogar de forma fluida com a “equipe do espaço” e que consigam trabalhar em uníssono. Desde o momento em que distribui quem “da casa” irá atuar na montagem, apresentação e desmontagem, a direção técnica precisa conhecer a obra de forma que possa contribuir para a segurança do espetáculo no espaço.

O primeiro contato com uma produção acontece no momento em que são compartilhados os *riders* técnicos²², ou seja, são enviadas plantas e listas das dimensões e especificidades do aparato técnico do espaço, e recebidos mapas de iluminação, som, vídeo e cenografia do espetáculo. É fundamental que a direção técnica consiga realizar uma leitura transversal aliando informações dos *riders* técnicos da sala e do espetáculo.

Em período de montagem, a direção técnica supervisiona o trabalho e, caso necessário, pode contribuir sugerindo adaptações para solucionar questões, em especial, aquelas provenientes de limitações técnicas do espaço. Isso porque, em geral, este(a) profissional conhece as características do espaço e possui experiências de montagens anteriores realizadas ali. Do mesmo modo, é a direção técnica quem geralmente divide as tarefas e aponta – a partir do perfil e habilidades de sua equipe – quem deve se responsabilizar por cada demanda ao atuar na operação do espetáculo.

Durante as apresentações, seu foco é assegurar o desempenho das estruturas técnicas do espaço e ver o trabalho realizado sem assumir envolvimento na operação técnica porque precisa estar disponível para agir frente à possíveis imprevistos. Por isso, acompanha as apresentações em pontos estratégicos pautados pela complexidade das demandas de cada obra – se houver alguma interferência sonora, por exemplo, pode acompanhar a apresentação próximo à mesa de operação de som para dar algum suporte em caso de emergência.

Desmontagens (diárias, semanais ou ao final de uma temporada) costumam acontecer na sequência da apresentação do espetáculo, e toda entrada e saída de equipamentos no espaço é uma responsabilidade da direção técnica. En-

22 *Rider* técnico é o nome do documento que compila informações técnicas de um espetáculo e/ou uma sala.

quanto equipe técnica do espaço auxilia a equipe técnica da produção a trabalhar de forma ágil e segura, é quem organiza e facilita o trânsito de pessoas e materiais (circulação da equipe no trajeto entre palco/camarim e a área de carga e descarga de equipamentos) considerando o volume desses objetos e suas especificidades de armazenamento e transporte.

Importante que as lideranças técnicas realizem, ao final da desmontagem, uma vistoria (individual ou em grupo) pelo espaço, isso garante que nada seja esquecido e o local “entregue” nas condições combinadas. Compete à direção técnica atestar se não há nenhum dano causado pela produção – marcas de fitas que foram coladas no piso, vestimentas cênicas e linóleos rasgados, paredes manchadas ou com furos.

A sabedoria apreendida na realização de diferentes montagens permitiu que chefes de palcos se tornassem referência no desenvolvimento de estratégias para implantação de equipamentos, produção de efeitos, gerenciamento de equipes e formação técnica.

No contexto específico da arte circense, é a nomenclatura utilizada com maior frequência para designar o(a) responsável pela supervisão técnica na montagem, apresentação e desmontagem. Diferente de outras linguagens cênicas, o circo costuma trabalhar apenas com uma denominação para lideranças técnicas, concentrando as funções em um(a) único(a) profissional.

Invariavelmente, uma equipe técnica circense é formada pelas seguintes nomenclaturas/profissões: barreiras (contrarregras que cuidam da manutenção do espetáculo); chefe de barreiras (coordena a contrarregragem); capataz (encarregado(a) geral dos materiais, examina o estado dos aparelhos para segurança de público e artistas); camaradas (ajudam a armar o circo e cuidar de sua manutenção, sob orientação do(a) capataz); e mestre de pista (apresenta e auxilia a apresentação, responsável pelos avisos internos e o cumprimento da programação proposta pela direção artística)²³.

Segundo a historiadora Ermínia Silva (1996), o “circo-família” é uma instituição social de formação e aprendizagem; neste modelo de circo, são as famílias que assumem a transmissão do saber e da arte circense, mesmo àqueles(as) que

23 Com exceção da nomenclatura “chefe de barreiras” (mencionada em entrevista pela diretora artística e técnica Margareth Querubin), todas as profissões citadas constam no decreto nº 82.385, de 05 de outubro de 1978, que “dispõe sobre títulos e descrições das funções em que se desdobram as atividades de artistas e técnicos em espetáculos e diversões” – quadro anexo à lei nº 6533, de 24 de maio de 1978, que “dispõe sobre regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões”.

não nasceram no circo mas a ele se incorporaram. Segundo Celso Reeks, diretor técnico e intérprete da Cia “Nau de Ícaros”:

– No circo tradicional, isso é o padrão: é o próprio artista... é o próprio trapezista que produz e confecciona o seu trapézio, que instala o seu trapézio... e a mesma coisa vale para todas as outras técnicas circenses. Dentro do circo tradicional, normalmente, o próprio artista é também o seu próprio técnico. (...) no circo tradicional, você tem o cara que é responsável por coordenar a montagem da lona, mas a trupe inteira ajuda e trabalha junto na hora de montar e subir a lona. Então, por mais que tenha uma pessoa que coordene, todo mundo sabe de tudo que tem que fazer lá. Todo mundo conhece todos os nós, todo mundo conhece como tem que estar estruturada uma lona, qual o nível de tensão que você dá nas amarrações todas – porque você não pode tensionar nem muito, nem pouco –, e tem uma série de informações ali que acaba sendo dominada por todo mundo, a grande maioria de uma forma mais leve, mas sempre tem uma pessoa que manja mais. (...) isso tudo sem uma formação científica, né? Sem um conhecimento científico do negócio, é tudo na prática, que nem um pedreiro.

Ou seja, artistas do circo tradicional constroem um conhecimento técnico prático acerca do manuseio, confecção, instalação, armazenamento e transporte de seus materiais. Neste modelo que tem a família como “o mastro central” (SILVA, 1996) que estrutura o circo, é recorrente que a direção técnica seja realizada por um(a) artista circense que possua experiência em inúmeros equipamentos e uma trajetória profissional relacionada com o palco-picadeiro da família.

De acordo com Margareth Querubin, diretora técnica e artística do Circo Spacial, no circo tradicional existe uma pessoa responsável por cada número do espetáculo²⁴. Em função disso, a equipe de cada número desenvolve uma narrativa na qual conhecimentos, habilidades e aparatos técnicos precisam ser manipulados e assegurados pela própria equipe. Por isso, a direção técnica em circo tradicional costuma acompanhar ensaios e apresentações, e se reportar à pessoa responsável por cada número – seja para dar uma orientação ou questionar sobre algum imprevisto.

Existe uma frase comum entre artistas circenses: “você só sobe num aparelho que você montou ou ajudou a montar” – assim como gerentes de palco de salas de espetáculos, gerentes de palco responsáveis por cada número são

24 “Em seu formato consagrado no século XX, conhecido como espetáculo de variedades, as disciplinas (malabarismo, equilíbrio, trapézio, acrobacias, adestramento etc) são selecionadas pela diversidade dos números e apresentadas numa sequência de performances autônomas com a intenção de magnificar a virtuosidade do artista. (...) O espetáculo resulta da justaposição sequencial dos números, agenciados em função das necessidades técnicas de montagem e desmontagem dos aparelhos.” (Mucci, 2013, p. 85).

orientados(as) por uma direção técnica geral que é quem costura as necessidades técnicas dentro da sequência da apresentação. Seu objetivo é ajudar a pensar soluções e tomar decisões a partir dos anseios apresentados pela equipe e a realidade de cada produção.

Muitas vezes, direção técnica estabelece vínculo afetivo com a memória de espaços cênicos e suas equipes ao viver uma trajetória contratual que possibilita maior aderência em relação ao cotidiano da(s) sala(s), seus habitantes e o entorno – como uma família que mora num espaço e está encarregada pela conservação do lugar e pela boa estadia de seus visitantes.

1.2 Coordenação técnica

Enquanto direção técnica responde pelo espaço cênico, coordenação técnica administra a logística de compra, locação, montagem, operação e desmontagem do aparato técnico necessário à produção, por isso, tem como característica fundamental conhecimento sobre equipamentos e ferramentas. Seu objetivo é mediar anseios técnicos entre todas as áreas de criação e a realidade do espaço onde o trabalho será apresentado.

Em geral, costuma ser contratada por projeto e sua participação tem início em reuniões de produção e criação, antes ou no decorrer do período de ensaios. Mesmo que não esteja em todos os encontros, é importante que consiga acompanhar a construção do discurso cênico para avaliar com sensibilidade as necessidades da cena e traçar um plano de ação coerente com o contexto poético e financeiro da produção.

A coordenação técnica transita entre sala de ensaio, fornecedores de equipamentos, reuniões de produção e o espaço cênico; mapeia e organiza o aparato técnico exigido pela produção; encaminha os *riders* técnicos à direção técnica; e faz o cruzamento entre essas informações e a realidade do espaço da apresentação para comunicar às equipes de produção necessidades materiais de compra e/ou locação.

Sua leitura da obra se estrutura por meio das soluções técnicas que o espetáculo exige, por isso, costuma sugerir adaptações ou materiais que auxiliem na movimentação técnica da equipe e desenvolver estratégias para a viabilidade técnica do trabalho dentro das condições de espaço e tempo – como, substituição de equipamentos, adequação das dimensões de palco, ou, indicação dos fornecedores de preferência da produção caso o espaço (ou contratante) precise adquirir algum material.

Ao mediar as negociações de caráter técnico entre produção e espaço, a coordenação técnica (no período de ensaios) precisa realizar visitas técnicas ao local e assegurar que o espetáculo atenda às normas de segurança. Quando necessário, pode sugerir/solicitar a presença de equipe especializada (corpo de bombeiros, engenheiros(as) de segurança, *rigger*²⁵) para construção e instalação de equipamentos.

25 Profissionais responsáveis pelo trabalho em altura (movimento de cargas, içamento, transporte e remoção de materiais).

Durante a montagem, auxilia na organização do cronograma de trabalho, acompanha a chegada de materiais e se certifica que todas as áreas tenham estrutura e materiais para desenvolver o trabalho no tempo determinado.

Esta nomenclatura é utilizada com maior frequência por grupos de teatro e dança, no entanto, entendo que circo contemporâneo, ópera e teatro musical de *mainstream* também trabalham com este ofício mas o nomeiam como direção técnica. Isso porque compreendem que, assim como o espaço tem uma direção técnica, o espetáculo também tem a sua direção técnica – que, nesta pesquisa, é nomeada como coordenação técnica em função do vínculo contratual com a produção.

Pierce (2013) ao descrever as demandas de cada profissional que compõe uma equipe de espetáculo musical endossa esta perspectiva ao apresentar as funções de um diretor técnico:

É o responsável por fazer uma vistoria no teatro selecionado pela produção para saber se tem a capacidade de receber os elementos que integram o espetáculo.

Trabalha com o cenógrafo para garantir que o cenário corresponda ao espaço escolhido.

Ajuda a Produção a supervisionar todos os aspectos técnicos.

Procura (aluga, compra, manda fazer) e monta os equipamentos necessários, garantindo que tudo seja aprovado pela Produção e pelo Diretor Artístico. Todos os gastos devem ser aprovados pela Produção.

Verifica que o desenho de Iluminação seja de acordo com o desenho de Cenário, e que a capacidade do teatro corresponda aos requisitos de instalação do equipamento.

Trabalha junto com o Eletricista do teatro para se certificar que a montagem seja feita com segurança e cumprindo as exigências da produção.

Trabalha com o desenhista de Som para verificar que o equipamento corresponda às exigências musicais e do auditório.

Coordena o aluguel/compra de equipamentos.

Cria e coordena a logística de montagem.

Assegura-se que os equipamentos estejam funcionando corretamente.

Coordena os trabalhos de manutenção de todos os elementos e verifica se estão em boas condições de uso.

Ajuda a resolver qualquer problema com o equipamento.

Ajuda a Produção a manter o orçamento.

Garante que a Equipe Técnica tenha em mãos todos os materiais e ferramentas necessários para a manutenção dos elementos. (PIERCE, 2013, p. 25-6)

Da mesma maneira, espetáculos de ópera geralmente possuem duas lideranças técnicas: a direção de palco, que rege por meio da partitura musical toda a movimentação técnica; e a direção técnica, que solicita e verifica o aparato técnico, coordena montagem e desmontagem, supervisiona equipe técnica, e acompanha o funcionamento de elementos específicos durante as apresentações – estruturas cênicas maiores, mais pesadas ou que exijam cuidado/agilidade no manuseio. Ou seja, apesar de usar a nomenclatura direção técnica, as demandas correspondem ao ofício de coordenação técnica. Flavia Furtado, produtora e diretora de palco em ópera, reitera o papel e a relevância desse(a) profissional para o espetáculo:

– (...) as vezes, o diretor técnico é mais importante porque o diretor de palco, depois que a coisa está pronta, é só dar as *cues* – eu posso até mandar as minhas partituras, e um diretor de palco vai ler e dar as *cues*. Mas o diretor técnico, no caso, é quem já montou e desmontou o cenário, e sabe os truques de cada coisa, então, normalmente, quem viaja é o diretor técnico.

Importante pontuar que tanto o teatro musical de *mainstream* quanto a ópera trabalham com elencos, equipes técnicas e cenários (geralmente) de maiores proporções, por isso, necessitam de mais tempo para montagem e ensaios no palco. Logo, a coordenação técnica costuma ocupar o palco para montagem com antecedência, e se torna presença decisiva como um elo do que vem sendo produzido na sala de ensaio e a implantação do aparato técnico no espaço da apresentação.

Diferentemente do circo tradicional, o circo contemporâneo é formado por artistas que geralmente desenvolvem suas habilidades técnicas em escolas de circo²⁶, sem que necessariamente exista na equipe um vínculo entre atividade circense e tradição familiar. Esses espaços de formação aproximaram do picadeiro profissionais de outras áreas, como alpinistas, arquitetos(as) e engenheiros(as) que contribuíram para a evolução de equipamentos e aprimoramento de aparatos técnicos. Os coletivos em que técnicas circenses assumem uma linguagem contemporânea – o chamado Novo Circo – se caracterizam por uma pesquisa hí-

26 No Brasil, atualmente se destacam: Escola Nacional de Circo (Rio de Janeiro – fundada em 1982, única instituição de ensino diretamente mantida pelo Ministério da Cultura até 2018), Galpão do Circo (São Paulo), Escola de Circo Girassol (Porto Alegre), Escola Pernambucana de Circo (Recife) e Escola Picolino (Salvador) e a Spasso Escola Popular de Circo (Belo Horizonte); e existe a influência histórica da Academia Piolin de Artes Circenses, primeira escola de circo latino-americana, que funcionou na cidade de São Paulo entre 1978 e 1983.

brida entre circo, teatro e dança²⁷. Consequentemente, a organização do trabalho se desenvolve de outras maneiras, com artífices contratados(as) por produção, equipes técnicas que oferecem suporte de montagem e operação de aparelhos, e espetáculos realizados em teatros fechados ou espaços abertos.

No circo contemporâneo, apesar de cada artista conhecer seus materiais de trabalho, geralmente, existe uma direção técnica que desenvolve – com auxílio de equipe de engenharia – um projeto técnico para cada espetáculo, investiga ferramentas, estuda materiais e, quando preciso, projeta equipamentos. Entendo este ofício como coordenação técnica porque possui vínculo com a produção e assume funções como: vistoriar e avaliar a estrutura dos espaços de apresentação, responder pela manutenção e organização de materiais do grupo, cruzar mapas de som e luz com a montagem dos aparelhos circenses, e coordenar a montagem. Segundo Celso Reeks, diretor técnico e artista da Cia. Nau de Ícaros, o trabalho exige atenção na distribuição de equipamentos no espaço cênico, tendo cuidado, por exemplo, para que não se monte nenhum refletor perto de cordas ou aparelhos aéreos. Assim como Reeks, muitas vezes, quem se encarrega da coordenação técnica no circo contemporâneo são artistas circenses que integram a companhia também como intérpretes.

De modo similar, a coordenação técnica em teatro e dança (clássica ou contemporânea) costuma ser realizada por profissional de iluminação, sonoplastia ou técnica de palco que já participa do trabalho; assim, enquanto acompanha o processo, concentra informações técnicas de todas as áreas de criação e, consequentemente, aglutina funções. Gabriel Pederneiras, por exemplo, além de técnico e operador de luz, é coordenador técnico do Grupo Corpo, e descreve suas demandas da seguinte maneira:

– Então, assim, o meu trabalho hoje, principalmente, é... por exemplo, eu estou fazendo isso agora: tem uma turnê para os Estados Unidos em janeiro, então, um ano ou dois anos antes eu recebo as plantas, vejo a viabilidade dos teatros (qual cabe, qual não cabe, qual programa e tal) e, com tudo isso definido, a gente monta a turnê. Aí eu vou atrás de carga, logística, analiso que espetáculo eu vou levar, como eu vou separar a minha carga, fazer listas (peso, dimensionamento, tudo separadinho e tal), vejo qual vai ser essa logística de carga (em qual lugar eu vou entregar).

27 “Entre estes grupos, os pioneiros foram os Parlapatões, Patifes e Paspalhões, o Acrobático Fratelli, o Circo Mínimo, a Cia. La Mínima, a Nau de Ícaros, o Circo Nosotros e o Circodélico. Em sua grande maioria, os artistas destes grupos foram alunos no Circo Escola Picadeiro. A produção destes grupos era inicialmente composta de espetáculos de rua ou criados para palco teatral e utilizava a técnica circense em função de encenações com uma dramaturgia. Também passaram a utilizar a arte circense como meio de divulgação ou promoção de produtos, marcas e estabelecimentos comerciais, difundindo a arte circense no meio corporativo.” (MUCCI, 2013, p. 51)

Aí, agora, eu estava fazendo as montagens, que é adaptar a minha montagem ao teatro dos caras. Então, eu pego a planta (aqui é luz, aqui é tal, aqui é cenário, as listas que vou mandar para eles, a lista de *patch* de luz²⁸), e eu mando tudo arrumadinho – eu mandei pra eles, mandei o mapa adaptado, mandei todas as coisas – e eles me voltaram com algumas perguntas, e eu estou respondendo. O meu trabalho é basicamente isso.

Chegando lá, eu vou botar a mão na massa: eu entro, eu descarrego caminhão, vou trabalhar com todo mundo, vou montar a luz, vou montar o cenário, vou afinar (*a luz*), vou cuidar de tudo, vou operar o espetáculo, vou desmontar, vou empacotar e vou mandar para a próxima.

Ou seja, a coordenação técnica em dança e teatro acompanha todas as áreas no momento da montagem e se dedica a uma frente específica durante a apresentação; por isso, dificilmente assume controle geral sobre a operação do espetáculo a partir de um roteiro de ações que informe as deixas de toda equipe, como fazem *stage management* e direção de palco.

No momento da desmontagem, é fundamental que confira todas as listas de equipamentos, se certifique do correto acondicionamento dos materiais e supervisione para que o trabalho seja feito com segurança e no tempo estimado. Importante registrar (fotos ou vídeos) de que forma os objetos estão organizados para transporte até o próximo destino, e aguardar vistoria da direção técnica ao final da desmontagem para dispensar sua equipe e agradecer ao pessoal do espaço.

28 É a correlação entre a numeração dos canais das varas de luz e a numeração dos canais presentes na mesa de luz.

1.3 *Stage management*

Ainda que cada coletivo nomeie suas lideranças técnicas de formas distintas, identificar-se como *stage manager* se tornou uma forma de nortear nas relações interculturais de trabalho qual ofício determinado(a) profissional desempenha. Por exemplo, se um grupo de teatro espanhol vai se apresentar na Alemanha, é provável que nem toda a equipe técnica alemã entenda o que faz um profissional que se apresente como *regidor*²⁹; do mesmo modo, este profissional talvez não chegue se apresentando como *inspizient*³⁰ (nomenclatura germânica para designar ofício similar à *regiduría*); logo, para facilitar a comunicação entre as equipes, costumamos identificá-lo como *stage manager*.

Independentemente da tradução, a presença da nomenclatura é recorrente em praticamente todas as produções cênicas europeias e norte-americanas. O *stage management* é um departamento de profissões³¹ responsável por gerenciar as equipes que atuam no palco para que a apresentação aconteça conforme planejado.

No Brasil, a nomenclatura está atrelada a um núcleo de profissionais que costuma atuar em produções internacionais que visitam o País e nacionais que seguem os padrões do mercado de *mainstream* estrangeiro.

Neste caso, a dimensão cultural do colonialismo inglês e norte-americano após a Segunda Guerra Mundial se evidencia, por exemplo, no fortalecimento da língua inglesa na economia internacional – daí, a apreensão de uma série de expressões e equipamentos técnicos nomeados em inglês nas nossas coxias – e no fortalecimento da indústria cultural norte-americana.

Em verdade, esta profissão se consolidou nas últimas décadas entre equipes técnicas brasileiras como consequência da intensa realização de espetáculos

29 Segundo Labra, “a presença de *Regidor* ou de *Stage Manager*, como o conhecem atualmente nos países anglo-saxões” (“*la presencia del Regidor o del Stage Manager, como se ele conoce actualmente en los país anglosajones*”). (LABRA, 2018, p.9).

30 De acordo com o diretor de iluminação da *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, Fernando Jacon, “ – Na Alemanha, por exemplo, não existe o diretor de cena ou o *stage manager*, existe o *inspizient* que é a figura da pessoa que chama as *cues*.”

31 Composto por ofícios, inclusive, semelhantes àqueles apresentados nesta pesquisa – a publicação “*Stage management and theatre administration*” (1989), assinada por Pauline Menear e Terry Hawkins, considera, por exemplo, que integram o “time” do *stage management* as profissões de *Production Manager* (gerência de produção), *Technical Stage Manager* (uma coordenação técnica, traduzida como direção técnica); e *Company Manager* (gerência de recursos administrativos dentro da companhia). Apesar de citado (p. 8), o *prop department* não faz parte da equipe de *stage management* e corresponde à profissionais responsáveis por fazer, orçar, armazenar e/ou catalogar adereços, vestimentas e móveis utilizados no espetáculo.

de teatro musical “*made-in Broadway*”, principalmente em capitais econômicas como São Paulo e Rio de Janeiro³². Isso porque, a partir de 1990, uma série de Leis de Incentivo movimenta a indústria cultural do País³³ e atrai o investimento de produções/franquias estrangeiras de teatro musical³⁴, um mercado de arte da cultura de *mainstream* que investe em entretenimento para atrair o maior número de consumidores. Diferente da força militar, econômica e industrial (*hard power*), a cultura tem o poder (*soft power*) de influenciar por meio da atração, e não da coerção (Martel, 2012). Neste caso, proporcionar uma experiência “mágica” é um trabalho que requer investimento financeiro, grandes equipes³⁵, espaços cênicos bem equipados, qualificação técnica, disciplina e construção midiática.

Atualmente, grandes produções de teatro musical realizadas no Brasil têm equipes formadas, em média, por três ou quatro profissionais, que, de acordo com os padrões de espetáculos de *mainstream*, se organizam dentro das seguintes funções³⁶:

- *Production Stage Manager* (PSM) – Chefe do departamento, encarregado(a) de supervisionar, organizar e coordenar todas as responsabilidades junto com as necessidades dos outros departamentos (artísticos e de produção).
- *Deputy Stage Manager* (DSM) – A principal função é “chamar o show” e supervisionar que tudo esteja em ordem para começar a apresentação. Mantém todas as equipes informadas de possíveis trocas por apresentação.
- *Assistant Stage Manager* (ASM) – Faz o *track*³⁷ de piso, organiza toda a documentação e trabalho de escritório.

32 Segundo Bárbara Adorno, “o Brasil é o terceiro maior produtor mundial de teatro musical. Suas produções ficam apenas atrás das do Estados Unidos e da Inglaterra” (ADORNO, 2013).

33 “O primeiro mecanismo que surge é a Lei Mendonça em 1990, do município de São Paulo, seguida da Lei Rouanet em 1991 e a do Audiovisual em 1993, ambas federais. Sua dinâmica de funcionamento gira em torno, basicamente, de três figuras: governo, patrocinador e produtor.” (ROCHA, 2002)

34 Em 2018, por exemplo, a Lei Rouanet autorizou a captação no valor histórico de R\$ 28,6 milhões para a remontagem de “O Fantasma da Ópera” (BARSANELLI, 2018).

35 De acordo com Fernando Alterio, presidente da T4F (*Time For Fun*), maior empresa de *showbiz* do Brasil, em 2016, a indústria dos musicais empregava diretamente 2.150 pessoas (MEDEIROS, 2016).

36 Optei por não traduzir estas nomenclaturas porque se convencionou apenas o título de *stage manager* nas produções nacionais e, quando há essa divisão de demandas por nome, geralmente, são mantidos em inglês.

37 Plano de cena com entradas e saídas que serve para facilitar a organização do trabalho e a distribuição espacial da coxia.

O teatro musical de *mainstream* possui nomenclaturas e mecanismos de organização específicos para a funcionalidade de cada profissional e de cada item do *rider* técnico. Nesse sentido, é possível encontrar uma certa padronização de dispositivos utilizados a serviço do teatro musical de *mainstream*, e mesmo que uma parcela da equipe técnica continue a exercer funções que já realizava em produções nacionais, ela passa a absorver nomenclaturas em inglês para identificar suas ferramentas e procedimentos do cotidiano (*cue, track, preset, calling,...*). Além de facilitar a comunicação com algum(a) integrante internacional (em especial, no momento de implantação de equipamentos e estreias), a existência de uma série de procedimentos metodológicos contribui para que o espetáculo seja melhor organizado.

São ferramentas que auxiliam na construção da cena dentro do discurso a que esta se propõe. Por exemplo, a invisibilidade de toda equipe do *backstage* de um musical é determinante para produção do “efeito magia”. O relato da diretora de cena e diretora de palco em teatro Elisete Jeremias ao narrar sua experiência como maquinista e contrarregista em espetáculos musicais de *mainstream* enfatiza esta diferença a partir das perspectivas do discurso de cada contexto teatral:

– (...) É que é essa coisa da magia...

Então, se, por exemplo, ele está observando que a movimentação de um cenário está sendo uma coisa que é simples, ele vai lá e vai fazer dar um giro, ele vai fazer mudar uma luz, ele tem esse poder. Por que cabe a ele transformar a peça em *show*. Ele vai pedir “tem que ter menos luz ali” para que o técnico faça a movimentação do cenário e não apareça, mesmo ele estando vestido todo de preto, de ninja. Então, é *show*! Eles nem chamam de peça.

Então, o *stage* tem que fazer isso, já o diretor de cena está muito ao lado do diretor artístico (ou do diretor do espetáculo), ou do assistente de direção, e tem a responsabilidade de também fazer o espetáculo se tornar um *show* etc e tal, mas não é necessário que as coisas sejam com essa magia – que a coisa seja escondida, que ninguém apareça, que dê a ideia de que é uma automação. (...) O nosso papel é que a gente seja, não só como a Leslie (*Leslie Pierce*) fala: “invisível” (e isso é muito forte no musical); mas invisível e imperceptível, sabe? Que você assista e você não acredite que tem alguém movendo aquilo ali, que tem alguém subindo e descendo alguma coisa... é uma magia! Por exemplo, é por isso que tem cortinas que descem de manobra!

Ou seja, cada linguagem cênica ou gênero teatral requer instrumental específico para organização do cotidiano de trabalho e da regência técnica durante apresentações. Ao descrever o início da profissão no Brasil, Leslie propõe uma imagem-síntese que define o ofício: trata-se de uma “direção da apresentação”.

– Diretor de cena sempre vai existir, diretor de palco sempre vai existir, *stage manager* sempre vai existir, porque sempre tem umas responsabilidades que tem que ser cumpridas pelas pessoas que estão ali para colocar o espetáculo “x” em cartaz. (...) E no sistema internacional de teatro, não existe nenhum tipo de peça sem o *stage manager*. Tem palco? Tem quem gerencie o palco.

Teve uma vez, lá atrás – eu acredito inclusive que no primeiro programa do “Les Mis³⁸” – que não me colocaram como *stage manager*, e eu briguei por isso: “Não, eu sou *stage manager*”, “Ah, mas isso não existe no Brasil!”, “Ah, mas eu também não existia no Brasil!” (*risos*).

(...) Então, a gente teve uma conversa: “Que nome que a gente põe no Brasil?”, “Como a gente traduz isso?”... fiquei brigando comigo... “Diretor de coxia?”, “Ah, mas diretor de coxia não soa bem, e vai diminuir o seu cargo...” (*risos*) Mas, na verdade, é um diretor de coxia. É um diretor da apresentação.

Dirigir uma apresentação requer olhar global, autônomo e criativo sob os aspectos que operam o encontro entre cena e espectadores(as). O *stage management* precisa conhecer cada profissional e sua responsabilidade em relação ao que acontece no palco. Nesse sentido, o *stage manager* da *Broadway* Thomas Kelly, em diálogo com sua turma de aprendizes, define:

Stage managers são comunicadores responsáveis e de grande capacidade de adaptação que têm a habilidade de gerenciar e coordenar profissionais da arte das mais diferentes personalidades, impondo disciplina com tato e senso de humor. Eles estabelecem um ambiente criativo, combinando a capacidade de priorizar, antecipar e resolver problemas, com sensibilidade, calma e graça, sob pressão³⁹. (KELLY, 2009, p. 20, tradução nossa)

Se considerarmos apenas estas perspectivas, podemos supor que *stage manager*, diretor(a) de palco e diretor(a) de cena tenham o mesmo ofício, pois, efetivamente, são profissões que têm como objetivo organizar ensaios, planejar e conduzir o cotidiano de apresentações. Demandam liderança, disciplina, rotina, organização e sabedoria para trabalhar sob pressão. No entanto, apesar de ofício e

38 Abreviação para o nome do espetáculo “Les Misérables” que estreou no Brasil em 2001, e foi apresentado no Teatro Abril (atual Teatro Renault), localizado na cidade de São Paulo.

39 *Stage managers are responsible and adaptable communicators who have the ability to handle and coordinate diverse groups of artistic personalities with tactful discipline and a sense of humor. They establish a creative environment by combining the ability to prioritize and anticipate and solve problems, with calm sensitivity and grace under pressure. Their ability to do the above stems from organizational ability, acquired technical knowledge (sound, music, lights, design and construction, typing, use of computers, and so on), familiarity with union requirements and an inspirational personality that creates positive energy.* (KELLY, 2009, p. 20)

perfis profissionais parecidos, são três profissões distintas que exigem habilidades e metodologias de trabalho específicas.

Importante entender que, em produções brasileiras de teatro musical de *mainstream*, as nomenclaturas específicas de cada função não se desenvolveram de forma isolada porque a mexicana Leslie Pierce assumiu o compromisso de educar todas e todos que passassem pelo departamento, e promoveu um sistema de rodízio no qual a equipe se capacitava para administrar funções que correspondem ao *stage management*. Ou seja, ainda que se concentre em “chamar o show”, uma pessoa não é necessariamente identificada como *deputy stage manager*, mas como *stage manager*: profissional do *stage management* habilitado(a) a transitar entre funções e “profissões” do departamento.

Fundamental à compreensão do *stage management* realizado no País, Pierce foi a primeira profissional a assumir esta nomenclatura na montagem brasileira do espetáculo musical “Les Misérables”. Autora do único livro específico sobre o tema publicado no Brasil⁴⁰, é a artista responsável, direta ou indiretamente, pela formação de quase todos(as) os/as *stage managers* em atividade na cidade de São Paulo. De acordo com ela:

– (...) se durante o espetáculo ele é o regente técnico, quer dizer que ele tem que estar dentro da coordenação e da organização de tudo para o espetáculo acontecer, com exceção do público, da plateia. (...)

Então, a nossa cabeça está: às nove da noite a gente tem que abrir a cortina. O que que precisa ser feito para abrir a cortina às nove da noite? E aí, ele passa por todos esses detalhes... aí então, a maquinaria, automação, varanda, telas, elenco, figurino, maquiagem, perucas, músicos, afinação, fosso, som, luz, canhões, tudo... absolutamente tudo que faz parte do espetáculo! A gente vai coordenando, organizando, puxando todos os fios para às nove da noite a gente estar com todos os fios nas nossas mãos, abrir a cortina e fazer um espetáculo lindo que a plateia vai ficar chorando de emoção – porque é para isso que eles pagam, e é para isso que eles vão.

(...) Tem essa coisa do “Não... hoje eu vou deixar essa plateia linda... eles não vão ver nada, nada pode tirar o foco dessas pessoas”. Então, pra mim, é esse o motor, essa força de respeitar todas as pessoas que fazem parte para que a magia aconteça.

Em função disso, invariavelmente, o *stage management* realiza um registro minucioso de informações sobre equipe, aparato técnico, projeto de encenação

40 PIERCE, Leslie. *Teatro musical – Guia prático de stage management*. São Paulo: Giostri, 2013.

e o roteiro de movimentações técnicas (*Calling Script*⁴¹). Este registro, compilado numa pasta popularmente conhecida como “Bíblia”, ajuda a estruturar o cotidiano de trabalho do(a) *stage manager* e, ao mesmo tempo, documentar estratégias para reprodução da obra.

Em algumas pré-produções de teatro musical, o *stage management* participa não apenas da organização como também da avaliação nas audições de elenco – responsável por analisar, por exemplo, pontualidade, organização e boa comunicação de candidatas e candidatos.

No período de produção e ensaios, costuma acompanhar o trabalho de todas as equipes tendo em mãos calendário de produção, *Libretto*⁴² e *Vocal Score* (partitura canto e piano). Segundo Leslie, ao receber o *Libretto*, o/a *stage manager* realiza uma espécie de “autópsia” do espetáculo, ou seja, mapeia e analisa todas as informações presentes em rubricas textuais, como a entrada e saída de personagens, uso de objetos de cena, mobiliários mencionados ou efeitos especiais sugeridos.

Esse material ajuda a guiar e costurar todos os fios que compõem o trabalho e que o *stage management* deve ter em mãos no momento de tecer/reger as apresentações.

Ainda que pareça limitar o trabalho à um instrumental técnico de caráter operacional, a produção do *calling script* é reflexo de uma criação minuciosa da dinâmica do espetáculo. *Calling* ou “chamar o *show*” (ou, “chamar o espetáculo”) é uma metodologia na qual se concentra as *cues* (“deixas”) de todos os departamentos do espetáculo (menos a orquestra) em um único comando que pode se comunicar com a equipe por meio de dispositivos sonoros ou visuais. O intuito é que a apresentação do espetáculo respeite o ritmo da condução de uma pessoa que conhece o processo e consegue reger ao vivo e com precisão os elos de ações necessários à construção das cenas de acordo com o projeto de encenação.

Fernando Jacon, diretor de iluminação da *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* e ex-diretor técnico do Festival Internacional de Londrina, explica como deve atuar o/a profissional ao chamar o espetáculo:

41 Texto oficial que contém toda a partitura de *cues* (deixas) do espetáculo correspondentes à “Automação, Varanda, Iluminação, Som, Efeitos Especiais e Maquinara” (PIERCE, 2013, p.172).

42 “Chama-se *Libretto* o livro de um musical que contém toda a informação da Dramaturgia do espetáculo. Nas produções que são criadas do zero, na maior parte das vezes o Dramaturgo faz o texto e o Letrista faz as canções. Como o trabalho do SM depende 100% da sequência e transições das cenas (sejam estas faladas, cantadas ou dançadas), ele próprio tem que juntar as letras das músicas com o texto na cronologia do espetáculo. Portanto, cabe a ele transcrevê-lo conforme a visão do Diretor Artístico.” (PIERCE, 2013, p.49)

– Tudo tem estar muito claro, tudo tem que ser muito preciso. Eu tenho que ser capaz de todos os dias falar isso de uma certa forma, da mesma maneira, ainda que, alguns dias, eu precise usar uma entonação diferente porque aquele cara está um pouco dormindo, ou porque eu acho que o espetáculo está perdendo o ritmo. Mesmo que você esteja ansioso ou nervoso, você tem que manter a disciplina e o seu sistema para que você não atrapalhe todo o processo. (...) se você tem um sistema e uma disciplina no seu sistema, você vai ser capaz de manter essa disciplina e esse sistema funcionando. (...) é fundamental saber quando abrir o seu microfone. Isso é uma das características que mais dá tranquilidade para quem está fazendo um espetáculo: você saber onde o cara está! Ele não vai abrir o microfone dele antes da hora e nem depois da hora, ele vai abrir o microfone dele na hora que tem que abrir, e ele vai abrir todos os dias naquela hora. Aí, não tem improvisação, a arte está em ser capaz de ser preciso.

Geralmente, esta condução é realizada de uma coxia lateral, num espaço preparado com "(...) vários monitores e uma estação de *intercom*, que são diademas com auricular e microfone, uma caixa de som com o retorno de orquestra e elenco, luminária e um espaço para colocar a pasta contendo o *Calling Script*." (PIERCE, 2013, p.172) O uso dessa metodologia de operação requer concentração, escuta, precisão, posicionamento assertivo e controle global de tudo o que acontece no palco.

Segundo Ionazzi (1992), a afinação entre tempo e partitura de movimentações tem início em ensaios, momento em que o/a *stage manager* sincroniza os comandos às ações de elenco e equipe e entende o tempo que cada pessoa precisa para responder à uma *cue*. O autor enfatiza que se deve considerar o público como parte da *performance*, e exemplifica que, por vezes, a equipe pode não estar ouvindo o chamado de uma *cue* porque – diferente do que se previa em ensaios – o público pode estar reagindo com aplausos que encobrem o som naquele determinado momento; neste caso, cabe ao *stage management* propor estratégias, como, aumentar o volume do *intercom* ou alterar a *cue* sonora por uma visual. Isso porque uma obra de arte viva exige uma regência técnica que, mesmo depois da estreia, mantém escuta sensível para variações sutis de acordo com o tempo de resposta da plateia e da equipe.

Além de organizar informações técnicas, gerenciar relações entre palco e coxia e reger as movimentações cênicas durante apresentações, o *stage management* preenche uma avaliação de cada apresentação realizada. Mesmo integrada à uma burocracia de produção, esta demanda contribui para a identificação de fragilidades na operação do espetáculo, avaliar para poder melhorar. Não existe apresentação sem erros, mas existem apresentações com poucos erros. Saber avaliar a narrativa técnica que precisa ser construída possibilita a redução de erros e a produção de respostas coerentes ao projeto de encenação nos momentos de imprevistos.

Logo, o processo de criação no trabalho do(a) *stage manager* sinaliza um estreito vínculo entre prática profissional, autonomia e originalidade. Pontuo que este aspecto não deve ser ignorado e, estimo que inúmeras publicações internacionais sobre o tema ultrapassem o caráter de manuais que explicam as demandas do trabalho, a linguagem utilizada pelas equipes e as técnicas de organização e operação do espetáculo (exemplificadas por listas, tabelas e planilhas). O *stage management* precisa escrever também sobre suas experiências, compartilhar a construção de novas estratégias, analisar a desconstrução de metodologias, e fomentar pesquisas que considerem perspectivas artísticas – e não apenas instrumentais – acerca de nossas atuações profissionais.

Apesar de destacar a ascensão da nomenclatura no Brasil em função dos espetáculos de teatro musical da *Broadway*, *stage manager* é uma profissão historicamente associada à Shakespeare (1564-1616). Isso porque as pesquisas cênicas empreendidas no espaço do *Globe Theatre* passaram a exigir, ao longo das apresentações, maior movimentação e complexidade no manuseio de elementos cênicos e efeitos especiais – de acordo com a narrativa de Leslie:

– (...) não sei se você estudando topou com a história do *stage manager*, uma história que vem do Shakespeare e do *Globe Theatre*: acontece que os espetáculos do Shakespeare começaram a ficar mais complicados tecnicamente, e era muito complicado para o elenco continuar fazendo a parte técnica e ficar interpretando a peça. Um certo dia, eles falaram: “não, espera aí, vamos contratar uma pessoa para cuidar de todas essas coisas e dessa parte técnica, e deixar o elenco só interpretando e fazendo suas trocas de figurino, maquiagem, peruca (o que fosse)?”, aí contrataram alguém. Deu super certo, e falaram “Então, pronto! Você vai gerenciar toda a parte de palco”, e assim surgiu o *stage manager*. O primeiro *stage manager* foi demitido depois de duas semanas porque ele tinha que fazer um trovão, e ele mandou primeiro o som e depois a luz (o trovão e depois o raio), ele inverteu! (*risos*) (...) Mas é muito interessante pensar nisso, porque ele tem que estar ciente da parte artística também, não só ir lá e colocar.

A compreensão de **porquê** e **como** cada movimento técnico pode e deve produzir uma leitura do espetáculo é fundamental à toda liderança técnica. Ionazzi (1992) afirma que “stage management é mais arte do que ciência⁴³” (p.9) porque, de fato, a profissão não é produto apenas de “minutagem”⁴⁴ exata nas apresentações ou reprodução irretocável de deixas, mas da construção de uma experiência diária que respeita tempo e escuta de cada encenação, de cada público e de cada coxia.

43 *Stage management is more art than science.*

44 Cronometrar em minutos o tempo de uma cena.

1.4 Direção de palco

Em geral, se pudéssemos projetar uma equipe técnica para liderar espetáculos que não reproduzem o padrão internacional de *mainstream* (do *stage management*), teríamos: a direção técnica, vinculada ao espaço cênico; a coordenação técnica, vinculada à produção, montagem e adaptações técnicas; e a direção de palco **ou** a direção de cena, vinculada ao cotidiano de ensaios e apresentações. Desse modo, uma vez que assumem frentes de trabalho atreladas aos processos de criação e atuam na operação dos espetáculos, raramente direção de palco e direção de cena integram uma mesma equipe.

A nomenclatura direção de palco costuma ser associada à ópera e dança (e, com menor frequência, ao teatro de grupo), todavia, é importante pontuar que me refiro a profissões que integram um departamento técnico. Isso porque, na ópera, a nomenclatura direção de cena refere-se à uma profissão responsável pela direção de elenco e concepção cênica, ou seja, identifica uma liderança da equipe artística e não da equipe técnica. Em paralelo, a direção de palco em ópera comanda equipe e logística técnica de operação do espetáculo a partir da construção de uma partitura de movimentações que, invariavelmente, está relacionada à partitura musical.

Em certa medida, direção de palco e *stage management* realizam funções similares visto que respondem pela produção desse roteiro de movimentações técnicas do espetáculo e a condução da equipe durante as apresentações. Assim como um(a) *deputy stage manager* em teatro musical de *mainstream*, a direção de palco em ópera e dança (clássica e contemporânea) atua na regência técnica de tudo que acontece – com exceção da plateia – e “chama o espetáculo” tendo como parâmetros a experiência do processo de ensaios e uma partitura musical ou corporal.

Eventualmente, quando a nomenclatura direção de palco é utilizada em teatro de grupo está associada à/ao profissional que lidera a operação técnica no cotidiano de apresentações, mas, sua chegada no processo acontece quando a obra já está mais estruturada e às vésperas de estrear. Nesses casos, encenação e direção de produção apresentam o projeto e a estrutura técnica utilizada em cena à direção de palco. A partir daí, ela é convidada a assistir ensaios gerais, e elabora um roteiro de movimentações que deve contribuir para o fluido desenvolvimento do trabalho de todas as equipes durante as apresentações.

Ou seja, a direção de palco em espetáculos de teatro de grupo se caracteriza pela liderança na logística técnica da obra, mas dramaturgia textual e o processo de criação das cenas são construções prévias à sua chegada no processo. Além disso, não costuma estar em cena, ou seja, é um(a) profissional que atua principalmente na cória e a sua presença física durante a apresentação geralmente não compõe a encenação.

Em espetáculos de dança (clássica e contemporânea), a direção de palco acompanha montagem/desmontagem e controla, principalmente, a operação do espetáculo. Como não possui necessariamente uma dramaturgia textual, esse(a) profissional pode desenvolver não apenas uma leitura da partitura musical, como também da partitura física daqueles(as) que dançam. A diretora de palco e iluminadora Raka Balekian descreve como orienta seu trabalho em dança:

– (...) nem sempre eu tenho os monitores, nem sempre... Então, na maioria das vezes, é de olho no palco. Com dança, eu guardo muito na coreografia do bailarino, além de ter a parte musical anotada. Eu tenho várias deixas, mas, se o diretor me fala “eu quero quando o bailarino fizer ‘assim’ com o mindinho”, vai ser quando ele fizer “assim” com o mindinho.

O olho no palco e a precisão na leitura gestual demandam concentração e sensibilidade, isso porque o corpo do(a) dançarino(a) é a orquestra que conduz a operação da direção de palco em dança.

Confesso que, em função desta pesquisa, passei a observar com maior atenção o trabalho da direção de palco em teatro e dança pois, até então, associava a profissão apenas ao teatro de ópera – gênero que utiliza de maneira recorrente esta nomenclatura em fichas técnicas, e a identifica como uma profissão com funções muito bem definidas.

Efetivamente, a ausência de investimentos em pesquisa e produção de óperas alimenta o estigma de arte elitizada. O pesquisador e regente José Maurício Brandão (2012) explica que, mesmo sendo intensamente consumida em Portugal, a ópera não se estabeleceu com o mesmo grau de importância social que em outros países da Europa (com pouco repertório criado em língua portuguesa, por exemplo). Esta herança tem desdobramentos na estruturação do gênero no Brasil.

A função social, o idioma, os interesses do público e do mercado, a hegemonia das companhias europeias, a carência de libretistas, o modo e propósito de formação dos compositores, a estruturação de uma escola de canto nacional – dentre tantos outros fatores e elementos, são componentes de um perfil tão particular, como o é no caso da ópera no Brasil. (BRANDÃO, 2012, p.45)

O País carece de políticas públicas dispostas a descolonizar referências, ampliar o acesso e a qualificação de profissionais em ópera – fomentando a produção e os processos formativos de compositores(as), libretistas, escolas e espaços dispostos à dialogar com este gênero teatral.

Nesse sentido, conhecer e gostar de música clássica, saber ler uma partitura musical e reger o espetáculo respeitando a orquestra são elementos que diferenciam o/a diretor(a) de palco em ópera de outras lideranças técnicas⁴⁵.

Trata-se de uma regência que traduz à todos(as) os/as profissionais o exato momento na música em que um movimento deve ser executado, ou seja, ela assume o papel de maestrina da *gesamtkunstwerk*⁴⁶ sonhada pela encenação. Importante considerar a herança wagneriana atrelada à ópera porque, além de conjugar inúmeras linguagens artísticas, trata-se de um gênero teatral que mantém o protagonismo da orquestra, ou seja, é a orquestra quem conduz a direção de palco durante a apresentação.

Em função disso, estrutura a organização do espetáculo a partir da partitura canto e piano, que corresponde ao que é cantado e à partitura musical da orquestra reduzida para piano (a mesma utilizada em sala de ensaio quando há apenas pianista acompanhando elenco) – segundo Flavia Furtado, produtora e diretora de palco do Festival de Ópera de Manaus, “– Essa partitura é a vida do diretor de palco, ali está tudo”. Ronaldo Zero, profissional que atuou como diretor de palco contratado pelo Theatro Municipal de São Paulo de 2013 à 2017, endossa esse aspecto:

– No caso do teatro musical, ler partitura ajuda muito a você entender a música, torna mais fácil. Mas, na ópera, é fundamental. Todo o meu roteiro de ações está anotado na partitura, eu acompanho o espetáculo pela partitura.

Flavia Furtado aprofunda esta questão:

– (...) é mais seguro se você realmente consegue acompanhar e ler aquele tipo de linguagem. Na verdade, nem todo músico serve... já vi músicos que tentaram fazer essa função e são péssimos! Porque você tem que ter muito sangue frio (talvez mais até do que ler partitura), porque é ao vivo!

⁴⁵ Ainda que acompanhe o tempo do maestro para “chamar o *show*”, um(a) *stage manager* não necessariamente precisa saber ler a partitura musical uma vez que é possível desenvolver uma técnica para contar os compassos a partir das informações presentes no *Libretto*.

⁴⁶ *Gesamtkunstwerk* (ou obra de arte total) é uma terminologia-imagem proposta pelo compositor e teórico alemão Richard Wagner (1813-1883) na qual se conjugam música, teatro, canto, dança e artes plásticas como tentativa de resgatar o caráter mítico, sagrado e litúrgico que deveria transfigurar a obra de arte.

Então, você tem que ter muito sangue frio e confiar. (...) com ópera é muita gente no palco, é muita responsabilidade. Todo mundo é muito bravo: o diretor de cena é muito bravo, o maestro é muito bravo... entendeu? Vai vir todo mundo em cima de você! Então, você tem que estar com sangue frio.

Muitas vezes, é o próprio maestro (ou maestrina) responsável pela orquestra quem responde pela direção artística do espetáculo, é quem decide que ópera será feita e convida a direção de cena que acredita melhor se encaixar à leitura estética que pretende imprimir ao título escolhido.

A direção de cena monta sua equipe de criação, com a qual elabora um projeto que apresenta (por meio de croquis de cenário, figurino, desenho de luz), a proposta de encenação à direção artística. Direção de palco e direção técnica chegam a participar da elaboração deste projeto, mas, a maioria das vezes, só começam a acompanhar o trabalho após aprovação do projeto da direção de cena pela direção artística.

Elenco e coro estudam a ópera e ensaiam separadamente para chegar com tudo decorado nos ensaios cênicos que costumam ter início cerca de um mês antes da estreia. Nessa pré-produção, a direção de palco realiza sua “autópsia do espetáculo” a partir da partitura musical a ser executada, sua minutagem e a *decoupage* do fio narrativo da obra.

Durante os ensaios, a direção de palco estrutura, distribui e acompanha o cronograma de trabalho de todas as equipes, organiza os espaços de ensaios e constrói o *Calling Script* do espetáculo. De acordo com Flavia Furtado:

– (...) a partir do primeiro ensaio cênico, você já está lá assistindo a todos os ensaios, anotando tudo que o diretor está fazendo entrar ou sair, cada personagem de onde entra e sai, qual coxia que ele entra e sai, de que lado do palco ele entra e sai... é um controle total da cena, quem tem esse controle anotado na partitura no momento musical é o diretor de palco.

Ronaldo Zero explica a importância desse envolvimento ao longo do desenvolvimento técnico do espetáculo:

– A figura do diretor técnico não é ligada ao operacional no momento do espetáculo, mas no antes e no depois ele é fundamental. (...) Ele é a figura que viabiliza tudo! Você tem um diretor que viaja, você tem um cenógrafo que viaja, você tem um figurinista que viaja... e você precisa de alguém para pegar e trazer isso para a realidade, e dizer o que é possível e o que não é possível. (...) Quando eu estou operando como diretor de palco, eu gosto de acompanhar esse processo, porque eu sei que, se a parede não subir, é porque talvez o peso da vara não aguarde porque o projeto

inicial era alumínio, virou metalon e não subiu. Então, nessa hora, a responsabilidade está na minha mão, porque o diretor técnico não é quem vai resolver, não é quem vai parar o espetáculo, e você tem que entender o que fazer: se chama a cortina ou se dá para tocar o espetáculo assim até resolver. E isso é correspondente a figura do diretor de palco. Por isso gosto que a figura do diretor de palco esteja perto do desenvolvimento técnico do espetáculo.

(...) Por isso que eu digo que ele tem que entender os porquês do diretor, os porquês do cenógrafo, os porquês do iluminador, porque depois esse pessoal vai embora.

O processo de ensaios em ópera é composto por uma sequência de diferentes configurações de equipe. A princípio, a direção de palco está em sala de ensaio com elenco, coro, direção de cena e partitura canto-piano; enquanto a direção técnica⁴⁷ assume a responsabilidade sobre a montagem no espaço cênico. Quando o trabalho de toda equipe passa a se concentrar no palco, são realizados: ensaio à italiana (no qual solistas ensaiam sentados(as) no proscênio e a orquestra toca do fosso); ensaio cena-piano (que contempla a movimentação de elenco e elementos de cena, apenas com acompanhamento do piano); e ensaio conjunto (aquele em que a autoridade principal do trabalho deixa de ser a direção de cena e passa a ser o maestro ou a maestrina; nesses encontros, cena e orquestra passam a ser operadas em conjunto). Depois de todo o cenário implantado, a direção de palco costuma pleitear ensaios técnicos sem elenco (conhecidos como *dry techs* pelas produções de teatro musical de *mainstream*⁴⁸).

Importante destacar que, em respeito à orquestra, dificilmente a direção de cena é autorizada a parar maestrina ou maestro durante um ensaio. Em função desta hierarquia, os ensaios com a presença da orquestra costumam acontecer quando as cenas já estão ensaiadas, marcadas. Nada pode ser alterado depois que o trabalho estreia, apenas se reproduz o roteiro construído em ensaio e se alinha o que precisa ser ajustado para a manutenção da operação técnica.

Os processos de criação em ópera costumam reproduzir uma dinâmica de organização do trabalho pautada na delimitação de hierarquias e demarcação das funções correspondentes a cada profissional. Para liderar com precisão rigorosa o trabalho de grandes equipes (dentro e fora da cena) a direção de palco em ópera exige intuição, sensibilidade, inteligência e “sangue frio”.

47 Compreendida nesta pesquisa como coordenação técnica, porque nem sempre este(a) profissional possui vínculo com o espaço cênico.

48 Segundo Leslie (2013), esse ensaio técnico “É um processo no qual o Elenco não pode estar envolvido. Assim como eles tiveram o seu tempo de aprendizado na sala de ensaios, a Equipe Técnica também precisa aprender o espetáculo e todos os movimentos necessários para contar a história.” (p.113)

No entanto, é importante pontuar que, justamente em função de hierarquias históricas, não costuma ter espaço para proposições e interferências durante a criação da obra – ao refletir sobre a originalidade no cotidiano da profissão, Flavia Furtado considera que:

– Não, originalidade talvez não. Como *stage manager*, não. Você está sempre sujeito a originalidade do diretor de cena, você pode até ajustar um pouquinho, mas você não chega e propõe algo. Na ópera, você não tem essa abertura. Aí, teria que ser o dramaturgo, o assistente do diretor de cena, mas dentro da hierarquia da ópera, o diretor de palco não.

Condicionada a princípios hierárquicos e partitura (física ou musical) rígidas, a direção de palco em teatro de ópera, teatro de grupo e dança (clássica e contemporânea) representa um elo de comunicação entre todas as equipes do espetáculo, transitando entre departamentos técnicos, artísticos e de produção com intuito de reduzir distâncias e ruídos nas informações.

Mesmo que não exista uma orquestra ou partitura musical como eixo condutor do trabalho, estudar as potencialidades de comunicação de um gênero dramático-musical como a ópera nos ajuda a identificar influências na encenação teatral contemporânea e, sem dúvida, contribui à leitura do ofício de direção de cena em teatro. Afinal, a maioria das obras teatrais que coabitam territórios híbridos de pesquisa e linguagens carece da presença de uma liderança técnica responsável pela fusão ou justaposição dessas fronteiras em cena.

1.5 Direção de cena

Entendo direção de cena como uma profissão responsável por estabelecer e liderar a logística operacional de um espetáculo ao longo do processo de criação e apresentações considerando a realidade de cada produção para administrar criativamente os anseios de artistas e artífices envolvidos(as).

O diretor de cena e pesquisador português Pedro António Soares (2011) apresenta a profissão como elo fundamental entre produção, técnica e criação de um espetáculo; compreende que “estas competências estavam no passado diluídas pela companhia, sobrecarregando a direção e ‘roubando’ precioso tempo de criação” (p.18); e defende que a direção de cena é responsável por organizar o recurso mais valioso do espetáculo: o tempo.

Em verdade, ela é responsável por administrar o tempo no processo de criação do trabalho ciente de que todo o calendário de produção é planejado tendo em vista o dia de estreia. Além disso, informa os horários de cada profissional no cotidiano de apresentações e fiscaliza para que o tempo de todas as necessidades respeite este planejamento. Desse modo, não sobrecarrega a produção e concentra funções antes dispersas.

Fernando Jacón descreve, pela perspectiva da produção, sua expectativa em relação à este(a) profissional:

– (...) o que eu espero de um diretor de cena é que, na realidade (no padrão aqui onde eu trabalho), ele seja capaz de se organizar e de organizar a equipe que tem que trabalhar com ele, que ele seja capaz de se comunicar bem (seja com os técnicos de palco, seja com os técnicos de iluminação, seja com os técnicos de som, seja com os técnicos de vídeo), para que ele seja capaz de organizar essa equipe e fazer com que ela funcione em uníssono. Em princípio, acho que se a gente for resumir a função do diretor de cena, ele é a pessoa que tem que ser capaz de juntar essa equipe de pessoas e fazer com que elas trabalhem em uníssono, que elas trabalhem juntas em função do tempo e do ritmo do espetáculo.

Como o *stage management* e a direção de palco, a direção de cena requer escuta e articulação sensíveis em relação aos aspectos estéticos e técnicos que envolvem a obra, com profissionais capazes de reconhecer os porquês da criação; elaborar dispositivos que contribuam na produção da experiência cênica; desenvolver estratégias de comunicação com a equipe; e administrar imprevistos sem que a segurança física e o projeto da encenação sejam colocados em risco.

Talvez, por isso, os estudos da diretora de cena portuguesa Ana Maria Meneses (2010) e de Pedro António Soares (2011) consideram toda figura que coordena a organização e operação do espetáculo como diretora de cena, e esta se diferencia pelo gênero teatral ou linguagem cênica em que atua – Meneses não investiga a direção de palco em ópera mas a direção de cena em ópera, assim como Soares pesquisa a direção de cena em teatro.

De acordo com Labra (2008), a aplicação prática de novas tecnologias e a própria evolução sociológica do conceito de espetáculo foram responsáveis por mediar a mudança de paradigmas de algumas profissões, como é o caso do ponto – profissão que praticamente desapareceu. Nessa perspectiva, a gerente técnica do Teatro Castro Alves e professora Cláudia Salomão, levanta a possibilidade de extinção da direção de cena:

– (...) eu nunca me apresento como diretora de cena porque eu acho que a direção de cena é uma coisa muito específica, e é uma coisa que está morrendo, você não vê mais. Estou até meio insegura com o meu projeto (*de mestrado*) porque eu quero falar nele também de algumas profissões que estão desaparecendo como, por exemplo, a direção de cena. (...) o diretor de cena – você vê as companhias hoje, até as companhias de dança – é o assistente do diretor ou o assistente do coreógrafo que está fazendo uma coisa que é a direção de cena, mas não tem esse nome, né?

Interessante pontuar a proximidade da direção de cena e da assistência de encenação em muitos coletivos sendo, na maioria das vezes, profissões da responsabilidade apenas de um(a) profissional. Importante que a direção de cena conheça as necessidades das áreas técnicas, artísticas e de produção, e esteja ciente do que cada demanda de cada área representa em relação ao discurso cênico do trabalho. Uma vez que possua essas informações, a assistência de encenação, muitas vezes, pode exercer a direção de cena. Mas, além disso, é fundamental que este(a) profissional acompanhe montagens, apresentações e desmontagens, saiba exercer uma liderança, conheça o funcionamento do aparato envolvido na apresentação e priorize as prerrogativas de segurança física do trabalho. Em alguns casos, a encenação ou a assistência de encenação também está (ou estão) em cena e compete à direção de cena, durante as apresentações, dialogar com as escolhas da encenação, mapear e decidir pela realização de possíveis adaptações ao vivo quando necessário.

Soares (2011) endossa que, durante a temporada, “a direção de cena assume um papel de liderança que, de certa forma, substitui o encenador.” (p. 20). No entanto, direção de cena e encenação não são efetivamente consideradas com a mesma importância.

(...) o papel do diretor de cena tem vindo a desenvolver-se a partir de um papel meramente servil, que muitas vezes foi confundido com a contra-regra do espetáculo, para um papel de protagonista em *backstage*, organizando e criando os referidos espaços criativos, mas também criando condições necessárias para a eficácia dos espetáculos nestes espaços alternativos. (SOARES, 2011, p. 21)

Num plano ideal, a direção de cena deve estar presente desde a primeira reunião com o/a responsável pela encenação, considerando que essas duas figuras precisam alinhar suas afinidades e contradições – provavelmente, por possuir as mesmas origens da figura responsável pela encenação (PAVIS, 2005, p. 100), o/a diretor(a) de cena precisa também acompanhar todas as etapas do processo de criação. Na prática, isso representa investimento da produção em mais um(a) profissional durante todo o projeto, realidade que condiciona, muitas vezes, à ausência da direção de cena ou à sua fusão com a assistência de encenação em função de aspectos econômicos. A responsabilidade pelo controle dos meios artísticos ofusca o controle global dos aparatos técnicos utilizados em cena⁴⁹.

A direção de cena cria estratégias para implantação do aparato técnico em diferentes espaços, organiza o cronograma de trabalho de todas as equipes, e responde pela condução das apresentações. Na cisão com a encenação, se tornou responsável por alinhar o tempo do público, a operação do aparato, as narrativas da cena e os imprevistos decorrentes de uma obra de arte efêmera. Não é a encenação ou direção de produção do trabalho, nem é contrarregra ou assistente de encenação à frente da equipe técnica.

Soares (2011) levanta a hipótese de que a nomenclatura direção de cena tenha sido introduzida em Portugal na década de 90 quando os teatros passaram por um período de renovação. Suponho que este mesmo movimento acontece no Brasil, tendo em vista que ao final do século XX o País passa por um processo de efervescente surgimento de coletivos artísticos com projetos experimentais de pesquisa inclinados a pensar formas de organização alternativas aos modos empresariais de produção e investir em novas experiências de teatro e grupalidade.

Observo que as responsabilidades da direção de cena estão presentes em grupos de teatro independentemente do discurso artístico-hierárquico. Diferente do que aponta a fala de Cláudia Salomão, percebo que, atualmente, a ocorrência da nomenclatura é quase que restrita à coletivos teatrais, em especial, aqueles que primam por maior horizontalidade nas relações profissionais.

49 “O discreto charme da boa direção de cena’: esta é a peça que o bom diretor de cena prepara para seu encenador, que quase sempre é o único a recolher os louros.” (PAVIS, 2005, p.100)

Nesse contexto, muitas vezes, a equipe técnica executa suas atividades de trabalho de forma independente, com a direção de cena na coxia ou em cena. A operação técnica costuma ser conduzida pelas movimentações de luz ou interferências sonoras, ou seja, as deixas ficam sob a responsabilidade de quem opera luz ou som e possui alguma deixa de texto ou visual. Em geral, o compromisso de conduzir as movimentações de cena não depende da direção de cena, mas, ainda assim, ela precisa saber ler o ritmo do espetáculo e o ritmo da operação do espetáculo.

As tarefas da direção de cena se estabelecem no cotidiano de cada produção pois é no processo de criação que suas ferramentas de trabalho são gestadas e se evidenciam. Frequentemente, esse(a) profissional pode (e precisa) transitar por diferentes pontos de vistas ao longo das apresentações. E, não à toa, costuma estar em cena.

Diretoras de cena e diretores de cena são figuras que centralizam todas as informações de um espetáculo e que, geralmente, recorrem à seus próprios corpos como instrumentos de comunicação durante as apresentações, por vezes, dividindo o espaço da cena com elenco.

Estar em cena é uma demanda que precisa ser construída ao longo do processo, requer necessidade e consciência de que esse corpo produz algum diálogo com a cena. Antes de mais nada, precisamos olhar para a cena e nos perguntar: o que a identidade e o repertório daquele(a) profissional que está em cena e veste (ou não) um figurino pode contribuir para a leitura da obra? Importante que se reconheça o repertório físico de cada profissional e não se exija o que ele(a) não tem, não quer e não precisa oferecer. Trata-se de um exercício de transparência: caso convidada a estar em cena, a pessoa precisa dizer o que se sente confortável em fazer – e dizer, por exemplo, se figurino ou adereço proposto interfere na realização do trabalho ou se existe incômodo de executar algum movimento coreográfico. Além disso, é fundamental se colocar a disposição para entender o que esta presença representa na e para a cena. Estar em cena é uma prática que deve reiterar o respeito à encenação e ao/à espectador(a).

Leslie afirma que a ideia da equipe técnica utilizar figurinos para realizar a operação do espetáculo “– (...) vem muito do teatro musical, desse cuidado de não quebrar a história”. Em musical, é fundamental que a equipe técnica que está em cena não desvie a atenção do público, são profissionais que, de alguma forma, precisam parecer habitar a narrativa do trabalho, por isso o uso de figurino – elemento que não ambiciona propor outras nervuras de compreensão poética em relação à cena, sua presença apenas reforça princípios necessários à produção

de efeito. Enquanto, no teatro de grupo, quando técnica ou técnico que está em cena precisa vestir um figurino, significa que este(a) profissional precisa construir uma partitura corporal que não necessariamente tem o objetivo de fazer com que o público ignore quem está em cena. Ainda que possa causar alguma fissura ou ruído, a presença deste “outro corpo” em cena pode se configurar como mais uma fina lâmina poética à serviço da leitura de espectadores(as).

Segundo Labra (2008),

(...) para que uma obra de teatro exista a nível textual, não é necessária a presença de *Regidor* ou de *Stage Manager* (...). A atividade de *Regidor* (...) começa quando o autor da obra já tem um produtor e um diretor para a mesma, até às vezes quando já se tem um teatro específico em que representá-la.⁵⁰ (LABRA, 2008, p.9, nossa tradução)

Para o *stage management*, o corpo sob o qual se realiza a “autópsia do espetáculo” é a dramaturgia textual do espetáculo, o *Libretto*. Do mesmo modo, a partitura musical é o corpo sob o qual a direção de palco em ópera trabalha. Ou seja, a participação de ambas nos processos de criação está condicionada à existência dessas partituras e, dificilmente, ingressam no trabalho sem que exista um material textual que delineie as possibilidades da encenação. Ao passo que o/a diretor(a) de cena atua em processos nos quais, muitas vezes, a dramaturgia textual tem origem em investigações desenvolvidas em sala de ensaio.

Desse modo, a direção de cena não apenas antecede o texto como contribui na sua criação, isso porque ela constantemente participa na elaboração de cenas e tem a possibilidade de se posicionar como técnica e artista no processo. Elisete Jeremias pondera que:

– (...) ele (*o diretor de cena*) é um criador também, muitas vezes, porque ele roteiriza, e ele faz com que o ator também crie seu roteiro de movimentação de objetos, de figurinos. Ele faz com que esse planejamento (no qual ele precisa trabalhar) seja alimentado por todas as pessoas da equipe.

Sem vínculos rígidos com partituras musicais e equipamentos de controle, trata-se de uma direção da cena pautada em conhecimento técnico para ler o processo de criação e assegurar que as poéticas que compõem a encenação sejam consideradas no cotidiano de ensaios e apresentações. Logo, a direção de cena

50 (...) para que una obra de teatro exista a nivel textual, no es necesaria la presencia del Regidor o del Stage Manager (...). La actividad del Regidor (...) empieza cuando el autor de la obra ya tiene un productor y un director para la misma, incluso a veces cuando ya se cuenta hasta con un teatro concreto en el que representarla. (LABRA, 2008, p.9)

em teatro se difere porque a presença no processo de criação é condição existencial da profissão.

Em pré-produção, estuda os materiais escolhidos para a investigação cênica e pesquisa o histórico de trabalhos da equipe envolvida para conhecer um pouco do repertório visual e discursivo do grupo de profissionais com que irá trabalhar. Esse momento é importante pois permite mapear as potencialidades do projeto, ampliar e facilitar sua comunicação com o processo e a equipe ao longo do trabalho.

Além de participação ativa nos ensaios, acompanha reuniões de criação e de produção, estrutura seu sistema de organização do trabalho e identifica qual o melhor espaço para atuar durante a apresentação (cabine de luz; cabine de som; cabine de *intercom* na coxia; uma ou mais coxias; passarela técnica; plateia; ou, em cena). As vezes, inclusive, a construção do roteiro de operação considera a possibilidade da sua intervenção na coxia ou em cena durante a apresentação. Isso porque a operação das demandas técnicas e a condução da cena, invariavelmente, precisam dialogar.

Durante a construção e a apresentação do espetáculo todas as dúvidas, conflitos, propostas e prerrogativas do coletivo atravessam a direção de cena, responsável por acompanhar o trabalho da pré-produção até a entrega do espaço à direção técnica ao final de uma temporada. Ao participar de toda a estruturação do trabalho, constrói sua metodologia de organização no fluxo artístico e técnico do processo, e documenta o máximo de informações possíveis em uma pasta semelhante à “bíblia” produzida pelo *stage management* – este material condensa dados da equipe e registros referentes à montagem, operação e desmontagem de todo aparato técnico que compõe o espetáculo.

Defendo como critério para se assumir uma direção de cena respeitar o quanto se está poroso(a) para, nas minúcias que cada processo exige em suas narrativas da cena e da coxia, construir uma profissão que é também consequência da obra artística. Uma produção nunca será igual à outra, porque uma obra se constrói das subjetividades de todas e todos os agentes que sob ela atuam num determinado momento histórico. Sem envolvimento, curiosidade, porosidade e raciocínio estratégico não se faz direção de cena. Ela requer zelo para entender o funcionamento do trabalho de cada equipe de criação, e disponibilidade para viver uma formação profissional a cada processo, tendo em vista que o aprimoramento técnico é resultado das necessidades específicas das produções.

No Brasil, é possível identificar longas parcerias entre direções de cena,

encenadores(as) e alguns coletivos teatrais – e suponho que, graças à esta reincidência, a nomenclatura resiste enquanto profissão.

Elisete Jeremias, por exemplo, atua no Teatro Oficina como diretora de cena desde 1996 e, acredito que o processo de criação do encenador José Celso Martinez Corrêa e o campo de possibilidades que o espaço do Teatro oferece foram experiências determinantes para a construção do seu perfil profissional. Elisete Jeremias é uma diretora de cena filiada à Associação Brasileira de Pirotecnia, uma vez que atuou em processos teatrais que exigiam (e possibilitavam) a criação e manutenção de espetáculos com efeitos especiais como tiros, chuvas, explosões, fogos *indoor* e *outdoor*. Ou seja, cada processo artístico constrói um(a) profissional. As especificidades de formação e conhecimento são consequência de interesse, acesso e dúvida.

Em geral, o primeiro contato com o espaço cênico costuma acontecer na visita técnica, momento em que a produção do espetáculo agenda com a produção do espaço uma visita presencial para estudo de possíveis adaptações técnicas à realidade do palco. Preferencialmente, participam encenação, coordenação técnica, um(a) responsável do departamento de produção, direção de cena, direção técnica, um(a) representante administrativo(a) do espaço. A equipe do espetáculo deve fazer um reconhecimento de todos os acessos à palco, plateia, camarins e área de carga e descarga de equipamentos. Um recurso que costumo utilizar é realizar (com uma trena e em silêncio) uma espécie de caminhada pelo palco tentando visualizar o espetáculo e a movimentação de cada elemento cênico no espaço. Outra estratégia, é registrar todas as dúvidas que surgem ao longo da visita e reservar um tempo ao final para que toda a equipe ouça, complemente, pergunte, e, se necessário, agende alguns testes e outras visitas ao espaço nas semanas que antecedem a montagem.

A direção de cena precisa construir um vínculo de confiança e respeito em relação à coordenação técnica, direção técnica e à equipe do espaço desde o primeiro contato e, ao longo da temporada, é fundamental que esses laços sejam mantidos.

Durante o período de montagem, acompanha todas as equipes: fiscaliza o tempo e o material necessário ao trabalho; coordena os horários de pausa técnica; negocia adaptações cênicas e de horários; zela pela preparação de camarins e organização de coxias; faz (ou confere) todas as marcações de palco (chão e paredes); auxilia na programação de luz montando o espaço cênico de cada cena; participa das equalizações de som e vídeo; e apresenta a proposta da encenação à equipe de operação do espetáculo. Na maioria das vezes, somos responsáveis

por apresentar o projeto e contextualizar as necessidades técnicas da produção às demais lideranças e equipes técnicas em geral, por isso, procuro orientar minhas considerações sobre demandas técnicas a partir da narrativa criada pela encenação.

Na montagem, identifico os aspectos necessários à manutenção e funcionamento de cada equipamento, porque, no cotidiano da temporada, essas informações passam a compor a partitura da direção de cena para preparar o espetáculo. Construir uma rotina é fundamental, assim como um espaço de trabalho sempre limpo e organizado.

Geralmente, o momento da desmontagem exige raciocínio estratégico, afinal, o tempo dedicado à ela costuma ser escasso. Em temporada, uma semana antes da última apresentação do espetáculo, converso com cada equipe e elaboro um plano de desmontagem, considerando o que pode ser feito simultaneamente; a ordem de tudo o que precisa ser retirado ou colocado no espaço; a checagem de todos os objetos da produção; o tempo e as condições de trabalho; o acondicionamento e transporte adequado de todo o material.

Para sistematizar e articular seu trabalho, a direção de cena mapeia o contexto e as demandas técnicas do processo de criação e da cena. Nem tudo pode ser previsto, portanto, quanto mais informações e habilidades esse(a) profissional possua estima-se que maiores sejam as possibilidades de soluções e/ou readaptações frente a imprevistos.

Lideranças técnicas não organizam um departamento de pastas ou listas que estão fora do lugar, nem fazem o que outros(as) profissionais não fazem por estar em cena – mesmo porque, a direção de cena, muitas vezes, está efetivamente em cena. Não lideramos uma mesa de controle, nem somos líderes por sermos mais experientes, somos profissionais responsáveis por mediar um processo artístico e precisamos estar dispostas e dispostos à aprender a dialogar, saber ler e administrar tempo, necessidades e realidades da cena.

1.6 Síntese dos enquadramentos

DIREÇÃO TÉCNICA

Pontos de convergência:

- Gerencia a logística e a manutenção do aparato técnico de um espaço cênico específico, seu vínculo contratual é com o espaço;
- Conhece os equipamentos e as condições técnicas do espaço;
- É uma liderança que atua como uma interface entre a realidade do espaço e as demandas técnicas das produções cênicas;
- Acompanha visitas técnicas, montagens, apresentações e desmontagens;
- Supervisiona o trabalho da equipe técnica do espaço;
- Atesta se as orientações de segurança estão sendo seguidas;
- Zela pelo armazenamento de materiais da produção durante uma temporada e pelo trânsito de equipamentos e profissionais nas montagens e desmontagens;
- Vistoria o espaço após desmontagens para conferir se o palco está sendo devolvido como combinado;
- Raramente participa dos processos de criação e operação dos espetáculos;
- A nomenclatura também é utilizada com frequência na ficha técnica de espetáculos de circo (tradicional e contemporâneo), teatro musical de *mainstream* e ópera.

Circo Tradicional:

- Principal nomenclatura de liderança técnica;
- Geralmente, realizada por artista circense com experiência em vários equipamentos e uma trajetória profissional relacionada com o palco-picadeiro da família;
- Responsável por organizar as necessidades técnicas a partir do roteiro de números circenses que serão apresentados.

Circo Contemporâneo:

- Realiza a coordenação técnica do espetáculo.

Teatro Musical de Mainstream:

- Realiza a coordenação técnica do espetáculo.

Ópera:

- Realiza a coordenação técnica do espetáculo.

COORDENAÇÃO TÉCNICA

Pontos de convergência:

- Administra a logística de compra, locação, montagem, desmontagem e armazenamento do aparato técnico necessário ao espetáculo, ou seja, seu vínculo contratual é com a produção;
- Amplo conhecimento de equipamentos, técnicas e ferramentas;
- Realiza visitas técnicas avaliando a estrutura técnica e de segurança dos espaços para receber a apresentação;
- Media as negociações de caráter técnico entre a produção do espetáculo e a produção do espaço;
- Assegura que o espetáculo atenda às normas de segurança;
- Transita entre sala de ensaio, fornecedores de equipamentos, reuniões de produção e o espaço cênico;
- Acompanha ensaios e, na maioria das vezes, sua leitura da obra se estrutura por meio das soluções técnicas que o espetáculo exige;
- Presente em montagens, algumas apresentações e desmontagens (na maioria das vezes, atua em espetáculos de grande estrutura);
- A nomenclatura é utilizada com frequência na dança (clássica e contemporânea) e no teatro.

Dança (clássica e contemporânea) e Teatro:

- Geralmente, é realizada por profissional de iluminação, sonoplastia ou técnica de palco que já integra a equipe do espetáculo, e concentra informações técnicas de todas as áreas de criação;
- Acompanha o trabalho de todas as áreas no momento de montagem e desmontagem;
- Dificilmente assume o controle geral sobre a operação do espetáculo, porque se dedica a operação da sua área de criação específica.

STAGE MANAGEMENT

Pontos de convergência:

- *Stage management* é um departamento de profissões que coordena as equipes que atuam no palco;
- O/A *Stage manager* é responsável pela direção da apresentação;
- Organiza informações técnicas, gerencia relações entre palco e coxia, e rege a operação técnica durante as apresentações;
- Nomenclatura utilizada com frequência em produções internacionais que visitam o País e nacionais que seguem os padrões do mercado de *mainstream* estrangeiro (em especial, o teatro musical de *mainstream*).

Teatro Musical de mainstream:

- Organiza e gerencia o cotidiano de trabalho de artistas e equipe técnica do espetáculo, por isso, geralmente, possui vínculo contratual com a produção;
- Na pré-produção, estuda a dramaturgia do espetáculo (*Libretto*);
- Compila as informações sobre a produção numa pasta chamada "Bíblia", e está presente em ensaios, montagens, apresentações e desmontagens;
- A partir da proposta da encenação, une ao texto do espetáculo as letras das músicas e consegue roteirizar as deixas (*cues*) de movimentação cênica no texto (*Calling Script*);
- Coordena os ensaios de movimentação da equipe técnica;
- Geralmente, opera o espetáculo de uma área reservada na coxia com monitores, estação de *intercom*, um sistema de *cue lights*; tem a função de "chamar" todas as *cues* de movimentação cênica, considerando o *calling script* e a música (na maioria das vezes, executada ao vivo);
- Registra por escrito uma devolutiva após cada apresentação.

DIREÇÃO DE PALCO

Pontos de convergência:

- Dirige as apresentações tendo como parâmetro a precisão na reprodução da movimentação cênica;
- Acompanha ensaios, montagens, apresentações e desmontagens, e raramente está em cena;
- Condicionada a princípios hierárquicos rígidos, não costuma ter espaço para proposições e interferências durante a criação da obra;
- Possui vínculo contratual com a produção do espetáculo;
- Nomenclatura utilizada com frequência na ópera, na dança (clássica e contemporânea) e no teatro.

Ópera:

- A orquestra conduz a direção de palco durante a apresentação;
- É uma liderança técnica que conhece e aprecia música clássica, sabe ler uma partitura musical e reger as movimentações de cena respeitando o tempo de execução da orquestra;
- Organiza o cronograma de trabalho de todas as equipes;
- Em pré-produção, estuda a obra, sua minutagem e realiza a *decoupage* do fio narrativo;
- Geralmente, acompanha os ensaios usando a partitura canto-piano para estruturar o *Calling Script* correspondente a encenação;

• Está em sala de ensaio com elenco, coro, direção de cena e partitura canto-piano; enquanto a direção técnica assume a responsabilidade sobre a montagem no espaço cênico;

• Coordena os ensaios de movimentação da equipe técnica;

• “Chama o espetáculo” (utilizando monitores, estação de *intercom* e sistema de *cue light*) tendo como referência uma leitura da rígida partitura musical da obra e sua execução.

Dança (clássica e contemporânea):

• A gestualidade do elenco conduz a direção de palco durante a apresentação;

• Organiza o cronograma de trabalho de todas as equipes;

• A presença nos ensaios é importante para a construção de um roteiro de movimentação técnica pautado na movimentação do elenco; ou seja, “chama o espetáculo” (utilizando monitores, estação de *intercom* e sistema de *cue light*) tendo como referência uma leitura da partitura corporal da obra e sua execução.

Teatro:

• Geralmente, passa a integrar o projeto no momento em que a dramaturgia textual e o processo de criação das cenas estão mais avançados;

• Não costuma estar em cena;

• Organiza a logística de operação técnica do espetáculo.

DIREÇÃO DE CENA

Pontos de convergência:

- Realiza uma direção da cena pautada em conhecimento técnico para ler o processo de criação e assegurar que as poéticas que compõem a encenação sejam respeitadas no cotidiano de ensaios e apresentações;
- Cria estratégias para implantação do aparato técnico em diferentes espaços, organiza o cronograma de trabalho de todas as equipes nos períodos de ensaio e temporada, e responde pela direção das apresentações;
- Constrói metodologia para operação do espetáculo, organização e registro de suas informações;
- Durante a montagem e a desmontagem, coordena a logística e o trabalho de todas as áreas;
- Acompanha todas as etapas do projeto, sendo a presença no processo de criação uma condição existencial da profissão, por isso, costuma estabelecer vínculo contratual com a produção;
- Confere todos os objetos de cena e equipamentos do espetáculo quando transportados ou armazenados;
- Nomenclatura utilizada com frequência na ópera e no teatro.

Ópera:

- É uma liderança da equipe artística responsável pela direção de elenco e concepção cênica.

Teatro:

- Se instrumentaliza no processo de criação e raramente mantém vínculos com partituras musicais e equipamentos de controle para desenvolver o trabalho;
- Fiscaliza para que o tempo de todas as necessidades seja respeitado conforme planejado;
- Dirige a apresentação enquanto opera o espetáculo reagindo criativamente aos imprevistos;
- Pode estar em cena;
- Geralmente, produz uma devolutiva (oral ou por escrito) a respeito da apresentação à equipe de encenação;
- Em temporada, pode fazer apontamentos diretamente à profissionais do elenco e da técnica e, se necessário, repassa o ensaio de algumas cenas antes da entrada do público;
- Em todas as montagens e apresentações assume, enquanto liderança técnica e artística, a responsabilidade pela encenação.

NINGUÉM
CAMINHA

SEM
APRENDER A
CAMINHAR*

Movimento 2

* Frase extraída do livro “Educação como prática da liberdade” (1999), do educador, pedagogo e filósofo pernambucano Paulo Freire: “Ninguém caminha sem aprender a caminhar, sem aprender a fazer o caminho caminhando, refazendo e retocando o sonho pelo qual se pôs a caminhar” (p.155).

“– O que está faltando é o que eu disse pra você: é os técnicos serem mais reconhecidos. Mas que vale a pena, vale! Porque todas as funções são bem vindas em qualquer setor, não faz vergonha! E eu aprendi que, no teatro, não se pode dizer ‘não’. No teatro, é até ‘vamos ver!’, mas ‘não!’, não existe! Porque o teatro depende do ‘sim’, entendeu?”

João do Carmo, o “Joca”,
técnico de palco do Teatro Santa Isabel (PE) desde 1976

2.1 É possível sistematizar nossas experiências?

Enquanto escrevo a dissertação, atuo como diretor de cena. Desafio e privilégio que me possibilitam ampliar uma série de percepções acerca do meu cotidiano profissional e deste estudo. Em geral, as pessoas com as quais trabalho sabem da pesquisa e têm interesse em conversar a respeito. Além disso, tive a oportunidade de conhecer e treinar algumas equipes que, por vezes de maneira empírica, me ajudaram a identificar o que precisávamos compartilhar sobre direção de cena: “– Isso você precisa colocar lá no seu mestrado!”.

Em verdade, a ausência do(a) diretor(a) de cena representa a diluição de informações que poderiam ser concentradas em um(a) artista que, ao conhecer cada dramaturgia que compõe a cena, organiza a equipe e se organiza para dirigir a apresentação. É um trabalho necessário, muita gente não percebe que ele está acontecendo e é quando não acontece que, possivelmente, sentirão sua falta.

Contudo, não adianta incentivar a presença de um(a) profissional a serviço da direção de cena em processos teatrais quando se tem como parâmetro o cumprimento de listas, planilhas ou tabelas engessadas.

Insisto que nossa formação é consequência da experiência profissional individual porque cada processo requer a construção de uma metodologia específica de organização e operação da cena que respeite as demandas, o conceito e o funcionamento técnico da obra. Ou seja, não existe um manual ou uma técnica que ensine alguém a fazer direção de cena porque só se aprende direção de cena quando a prática nos exige uma resposta – só se aprende a caminhar caminhando.

Independente da logística e liderança construídas, acredito que quem faz direção de cena precisa ter sensibilidade para saber o quê, com quem, porque, onde, quando e como falar ou agir. O respeito e a escuta são elementos sem os quais não se faz esse trabalho tendo em vista que ele se estrutura, de fato, nas sutilezas que compõem a trama de relações entre os/as profissionais. Existe aquele(a) que precisa e quer entender a importância dramática de suas ações na operação do espetáculo e existe quem não deseja sequer ser espectador(a) da obra; conhecer o que cada pessoa pretende com o seu trabalho num determinado projeto elimina expectativas, frustrações, e nos ajuda a identificar sob quais perspectivas devemos assumir o cotidiano de apresentações, ensaios, montagens e desmontagens.

Por esse motivo, disciplina, responsabilidade, boa comunicação, prevenção, prontidão, estabilidade emocional (especialmente para lidar com emergências),

conhecimento das escolhas técnicas e estéticas correspondentes à encenação, intuição e agilidade são características fundamentais para o nosso exercício profissional.

Nesse sentido, resgato uma expressão utilizada pelo professor Cyro del Nero em algumas conversas sobre o trabalho e a pesquisa em cenografia⁵¹: para ele, um(a) cenógrafo(a) precisava ser um(a) “generalista”, uma pessoa que sabe olhar para o mundo com olhos de curiosidade. Entendo que, assim como o/a cenógrafo(a), diretoras e diretores de cena têm esse perfil “generalista” pois em todos os lugares nos percebemos (ou nos educamos a ser) interessados(as) pela organização e funcionamento do que nos rodeia – por exemplo, enquanto fritamos um ovo, organizamos o tempo, o espaço e nos importamos com o uso e as reações de todos os instrumentos e técnicas de cocção necessários; ainda que o ovo não fique perfeito, existe zelo à toda a metodologia desenvolvida para a construção técnica de uma boa refeição.

Importante anotar, testar, conferir tudo e não ter receio de duvidar. Documentar o processo nunca é um excesso, isso nos ajuda a reconhecer a trajetória e, principalmente, os aspectos responsáveis por cada decisão. Ao explicar algo procuro evidenciar na minha fala como e porque fazemos o que fazemos, pois penso que se um(a) profissional é estimulado(a) a entender o que a cena pretende comunicar e a influência de cada movimento para essa comunicação, ele(a) aprende o que precisa ser feito. “A qualidade depende do detalhe. A segurança depende da comunicação” (PIERCE, 2013, p. 99-100). Enquanto organizamos o trabalho, construímos um elo de confiança e responsabilidade com toda a equipe – mesmo de uma cabine ou de uma coxia, estamos todos em cena, por isso, costumo dizer que se uma pessoa tropeça, todos nós caímos.

A direção de cena é responsável por estabelecer esse vínculo dentro da equipe de trabalho, orquestrando a logística para realização do espetáculo, coibindo decisões solitárias, e solucionando dúvidas ou imprevistos durante montagens, apresentações e desmontagens. Desse modo, esta profissão não se limita a produzir listas e, tampouco, reproduzi-las sem adaptações.

Defendo que educar um(a) diretor(a) de cena é estimular o desenvolvimento de sua leitura estética e conhecimento técnico de modo que consiga compreender, registrar e organizar as informações necessárias para dirigir cada apresentação o mais próximo do que propõe a encenação, projeto este que ele também ajudou

51 Entre os anos de 2009 e 2010 tive a oportunidade de ser aprendiz e assistente do cenógrafo e figurinista Cyro Del Nero (1931-2010), com quem contribui na organização de projetos, aulas, e palestras.

a compor. Participar do processo de construção da cena é o que nos possibilita organizar a cena, e é a partir dessa compreensão que desenvolvemos nossa metodologia de trabalho.

Em certa medida, meu trabalho tem influências de manuais de *stage management* porque foram estas as primeiras fontes que recorri e que me ajudaram a traçar algumas perspectivas sobre liderança técnica em experiências com grupos de teatro que não necessariamente tem a estrutura e as demandas técnicas características de uma produção de teatro musical de *mainstream*. Porém, apesar de cumprir função similar à “Bíblia”, optei chamar minha documentação de “Arquivo” porque a sistematização desse material não se dá de uma maneira prévia, ou seja, a narrativa produzida para a construção do meu arquivo se estabelece a partir da necessidade de registrar uma informação, sem que uma partitura de operação se sobreponha ao processo de criação da obra e ao cotidiano da produção. Entendi que as listas e planilhas não são apenas ferramentas para organizar informações, mas são também o registro dos procedimentos que desenvolvemos para atuar em cada projeto. Quando sistematizadas, essas experiências resultam numa metodologia de trabalho que, ao longo do processo de criação, possibilita que se concentre em um(a) artista as informações que dizem respeito à obra e à equipe.

(...) a metodologia de organização é o ponto-chave, que fará fluir o processo criativo, dando-lhe os tempos e os espaços. O personagem que assume esse papel na criação é então o diretor de cena, que discretamente assume a transferência e anotação de informação, cria os blocos de trabalho no tempo, coordena calendários e a sua execução, viabiliza montagens, etc. (SOARES, 2011, p.17)

Entendo essa sistematização como uma parcela do processo de criação da própria direção de cena no cotidiano de cada produção, pois, ao produzir estratégias que assegurem a operação de uma cena, assumo um posicionamento artístico-pedagógico a medida em que procuro proporcionar a cada pessoa da minha equipe espaços de autonomia, consciência crítica e capacidade de decisão. Extinguir a alienação operacional de um espetáculo é também nos provocar a identificar nas frestas de toda essa documentação uma perspectiva de diálogo e reflexão sobre a participação de cada indivíduo no trabalho.

Efetivamente, cada profissional nomeia esse material dentro do seu repertório e da experiência artística que este registro precisa traduzir. Elisete Jeremias e Otto Barros, por exemplo, são diretores de cena que definem como “Imagiário” a pasta que contém o texto do espetáculo, as listas, informações técnicas, anotações e recortes imagéticos (fotos, vídeos, ilustrações, amostras de materiais)

correspondentes ao processo e às escolhas do coletivo na construção da cena. Elisete Jeremias pondera que o diretor de cena:

– (...) ele cria.... Não sei como que funciona nos musicais, não sei como a gente chama no teatro de grupo, mas eu chamo de “imagiário”... ele cria um imagiário que é como se fosse a “bíblia” (eu acho), com todo o conteúdo de como é feito esse trabalho, como se movimenta...

Tudo isso é feito pelo diretor de cena no caso do teatro de grupo, né?

Avesso à elaboração de um manual prático sobre a profissão, mas ciente da importância de compartilhar experiências em direção de cena que elucidem a existência de três tipos de informações que considero relevantes ao nosso trabalho (as informações que podem ser sistematizadas e consultadas; as informações que precisam ser sistematizadas e memorizadas; e as informações que não sabemos), decido apresentar um levantamento de procedimentos que desenvolvi ao longo dos anos e que têm me ajudado a organizar essas informações.

Construir um registro do que pode ser sistematizado e consultado é significativo porque, invariavelmente, isso também nos possibilita identificar o que precisa ser sistematizado e memorizado e nos prepara para administrarmos o que não sabemos. A estratégia que utilizo para construir o arquivo de cada produção é me perguntar quais informações eu preciso ter acesso para fazer uma leitura imediata das ações da minha equipe, quais informações sobre ela eu preciso saber, e quais informações eu preciso saber para explicar esse trabalho a um(a) técnico(a)⁵².

Geralmente, procuro elaborar procedimentos para a construção de metodologias de organização com a participação das minhas equipes, e oriento a sequência do meu arquivo a partir da seguinte logística:

- o material para consulta rápida com informações gerais: lista de contatos e informações da equipe do espetáculo; lista de contatos da equipe e informações do espaço de apresentação; cronograma geral e planejamento diário; roteiro de cenas e transições; e texto do espetáculo com deixas de luz, som e vídeo;

52 O que compreende movimentos simples como saber explicar alguns nomes utilizados pela equipe, pois costumamos adotar palavras ou terminologias para nos referir à algumas cenas ou objetos cênicos e, inevitavelmente, esse vocabulário da sala de ensaio ecoa na montagem e operação do trabalho. Acredito que essa comunicação com todas as equipes que nos recebem em diferentes espaços, além de respeitosa, deve ajudar a fortalecer os vínculos técnicos e imagéticos entre toda equipe responsável pela realização do espetáculo.

- o material necessário para visualizar a operação do espetáculo: planta baixa de espaço cênico e coxias cena a cena; e partitura de ação com entradas e saídas de equipe técnica e artistas;
- as informações que precisam ser conferidas antes e após cada apresentação: desenhos com as marcações de palco; e listas de checagem pré e pós apresentação;
- as informações necessárias para montagens, desmontagens e circulação do espetáculo: memorial de cenografia; lista de perecíveis; *riders*, mapas e roteiros de operação de luz, som e vídeo; lista de figurinos e especificidades de conservação; e autorizações específicas.

Concentro essa documentação em uma pasta sanfonada ou pasta catálogo (com envelopes transparentes), e produzo duas cópias físicas do arquivo: a mais utilizada é aquela que fica impressa no teatro junto com meu equipamento de trabalho⁵³; e a outra versão impressa fica guardada na minha casa dentro uma caixa-arquivo, para o caso de uma emergência. Além disso, mantenho uma versão digital que está sempre comigo em dispositivo eletrônico (*pen-drive*, *HD* externo) ou salvo no celular. Defendo a materialidade desses documentos impressos, pois se trata de um material de consulta que precisa ser de fácil acesso e não podemos depender de equipamentos eletrônicos que correm o risco de ficar sem bateria.

Importante ressaltar que existe uma parcela de registros (como cadernos com anotações de ensaios, ilustrações, textos da pesquisa teórica, testes e amostragens) que acaba não sendo inserida no meu arquivo final do espetáculo mas que procuro conservar numa pasta extra armazenada na caixa-arquivo em minha casa. Além de compor a memória do processo, muitas vezes, experimentações com um determinado material que acabou não sendo utilizado em um trabalho podem contribuir e ressoar nas investigações de uma outra pesquisa cênica no futuro.

Reitero que cada diretor(a) de cena deve organizar o registro e administrar esse arquivo do jeito que se sinta mais seguro(a) para realizar o espetáculo. Entretanto, a ausência de um método rígido não pode representar a ausência de regras, ou seja, é um trabalho que envolve criação e implantação de acordos profissionais que precisam ser comunicados, discutidos, respeitados e cobrados quando necessário.

53 Escolho o espaço para guardar esta cópia considerando onde estarei mais presente durante a apresentação e onde provavelmente será preciso consultar com maior frequência este arquivo.

Em síntese, corresponde à direção de cena em teatro a tarefa de documentar o processo, conhecer a equipe e desenvolver uma metodologia de organização específica para dirigir cada apresentação. Espero que este movimento ajude a explicar o que fazemos e possibilite, talvez, uma leitura sobre os processos de criação em teatro por uma nova perspectiva artística: a de um diretor de cena em ação.

2.2 Um Arquivo: organização das informações

2.2.1 Lista de contatos e informações da equipe do espetáculo

O primeiro pensamento quando inicio um processo é que estou trabalhando com pessoas, preciso ter em mãos o contato delas e estar disponível a conhecê-las.

A lista que costumo produzir é disposta em ordem alfabética (considerando os nomes artísticos), e contém não apenas os contatos (telefone e *e-mail*) como também os dados pessoais (nome completo, função, RG/RNE⁵⁴, CPF, DRT e data de nascimento). Conforme exemplifica o quadro abaixo:

NOME ARTÍSTICO NOME COMPLETO	FUNÇÃO	RG/RNE CPF DRT	DATA DE NASCIMENTO	CELULAR E-MAIL
XXXX XXXXXX <u>Xxxxx Xxxx Xxxxxx</u>	<u>Xxxxxx</u>	XX.XXX.XXX-X XXX.XXX.XXX-XX XXXXXXXX/XX	XX / XX / XXXX	(XX) XXXXX-XXXX xxx@xxx.com(.br)

Imagem 03 Exemplo: Lista de contatos e informações da equipe. Fonte: Souza, Rafael (2019).

Na maioria das vezes, solicito essas informações no primeiro contato com cada profissional a serviço da produção e, para facilitar nossa comunicação, sempre salvo todos os contatos telefônicos no celular e envio uma mensagem para que cada pessoa também registre o meu número.

Essas informações contribuem para o encaminhamento da lista com nome completo (em ordem alfabética), RG e/ou CPF solicitada pela administração de muitos espaços para liberação de entrada da equipe. Além disso, quando o espetáculo realiza algum tipo de circulação ou viagem, ter esses dados concentrados auxilia/simplifica os trâmites referentes à transporte e hospedagem do grupo.

54 Semelhante ao RG (Registro Geral) utilizado por brasileiros(as), RNE é o Registro Nacional de Estrangeiros, e corresponde ao número de identificação de indivíduos estrangeiros com residência temporária ou permanente no Brasil.

Em alguns projetos, quando sou informado que há a possibilidade de apresentações fora do País, procuro saber se as pessoas da equipe possuem passaporte e oriento que consultem a data de validade. Caso a produção inicie algum diálogo internacional, é importante sinalizar imediatamente para que deem entrada no processo de emissão ou de renovação deste documento.

O número do DRT (sigla de Delegacia Regional do Trabalho) atesta o requerimento junto ao Ministério do Trabalho para exercício de uma profissão regulamentada por lei. Em alguns casos, espaços, festivais e sindicatos solicitam e fiscalizam se a maioria da equipe possui este registro para estar atuando profissionalmente. No caso de músicos(as), muitas vezes, anoto a numeração da carteira profissional da Ordem dos Músicos do Brasil, e especifico no meu registro utilizando a sigla OMB.

De fato, a data de nascimento nem sempre é fundamental, mas a documento (dia, mês e ano) principalmente quando há alguém com menos de dezoito anos na equipe (o que requer autorização do juizado de menores para participação no trabalho), afinal, essa informação ajuda a compreendermos por quanto tempo a produção precisará contar com recurso judicial. Em verdade, como essa lista costuma ser a primeira do meu arquivo, procuro ficar atento ao longo de ensaios e temporadas para parabenizar aniversariantes, uma atitude simples mas que reforça o zelo por um convívio agradável. Toda pessoa da equipe tem nome, precisa ser respeitada e considerada como fundamental para realização do trabalho de todas e todos.

Nessa perspectiva, costumo propor uma dinâmica à aprendizes quando debatemos o caráter coletivo do nosso trabalho: peço ao grupo que se posicione em pé num círculo, estenda um braço a frente do corpo quase na altura do ombro e sustente com as pontas dos dedos um cabo de madeira (cabo de vassoura) formando um ângulo de 90º entre o braço e esse bastão. Em silêncio, as pessoas devem decidir em que momento e para que lado caminhar, a ideia é que a roda gire com a transferência silenciosa de mãos sem que os bastões se movam.

Este exercício assume complexidade quando o grupo, sem nenhuma voz de comando, passa a se observar e observar o/a outro(a) a ponto de estabelecer uma comunicação silenciosa num tempo de respiração coletivo – não adianta zelarmos apenas para que um dos bastões ao nosso lado permaneça de pé, somos responsáveis por todos os bastões, se um deles cai, o círculo se desfaz.

Em 2016, ministrei essa dinâmica no curso de extensão “Fundamentos da direção de cena” (fotos abaixo) quando discutíamos justamente a elaboração des-

sa planilha de contatos e dados pessoais, o que resultou numa nítida ampliação da percepção do grupo em relação a quais profissionais deveriam estar presentes nesta lista e num debate sobre a relevância das ações de cada um(a) para a engrenagem do trabalho coletivo.

Imagem 04 Foto: Procedimento com bastões (1) ministrado no curso “Fundamentos da direção de cena”. Foto: Ana Sobanski (2016).

Imagem 05 Foto: Procedimento com bastões (2) ministrado no curso “Fundamentos da direção de cena”. Foto: Ana Sobanski (2016).

Considero que devem integrar esta lista todos(as) que precisam ter acesso ao espaço da apresentação, o que compreende do(a) encenador(a) à equipe responsável pelo transporte e carregamento de cenário e equipamentos.

Inclusive, documento os dados dos(as) motoristas que realizam o transporte de equipe, cenário e equipamentos e, neste caso, incluo informações sobre o veículo (modelo, cor e placa) que podem ser úteis para liberação de acesso aos espaços destinados a carga e descarga de materiais. Porém, não anoto os dados dos veículos de todo o grupo pois entendo que disponibilizar e administrar uma área reservada para estacionamento se trata de uma demanda da equipe de produção.

A função de cada profissional deve ser registrada nesta lista de acordo com o que está informado no programa do espetáculo e no contrato. Muitas vezes, uma pessoa acumula funções; em outras situações, ela tem capacitação para realizar outras demandas mas responde por apenas uma profissão, e isso precisa ser respeitado. Ainda assim, tento conhecer as habilidades da minha equipe, saber o que cada um(a) se sente mais a vontade para fazer, e se desenvolve alguma outra atividade artística em paralelo – essas informações se tornam relevantes no momento de construir a partitura de operação ou saber a quem solicitar algum apoio específico no caso de um imprevisto no cotidiano de trabalho.

Do mesmo modo, consulto a respeito de alergias, fobias, restrições alimentares, físicas ou de saúde, e desenvolvo alguns códigos iconográficos que anoto a lápis ao lado do nome do(a) profissional. São ilustrações simples conforme exemplificam as anotações abaixo:

Imagem 06 Foto: Iconografias e legendas anotadas no avesso de uma folha com os contatos da equipe. Fonte: Arquivo do espetáculo “Tchekhov é um cogumelo” (2017). Foto: Rafael Souza (2019).

Nesse sentido, a estenografia – uma técnica de escrita que utiliza de caracteres para codificar informações – é uma estratégia que tem me ajudado a memorizar essas informações com maior facilidade e evita que alguns dados íntimos sobre a equipe fiquem expostos de forma vulnerável à terceiros.

Ninguém me explicou que eu deveria saber isso até que uma atriz teve uma crise de labirintite em cena porque um alarme sonoro foi acionado no espaço durante a apresentação. Já estávamos há um tempo em cartaz e tudo corria sem grandes percalços, tinha uma metodologia de organização e operação que acreditava contemplar as necessidades do trabalho, e entendi ali a importância de saber prever e lidar com aquilo que não sabemos. Com o tempo, aprendi a mapear as dificuldades que minha equipe pode estar enfrentando (ou vir a enfrentar) e, individualmente, questiono como tem sido realizar o trabalho, se existe algum incômodo ou restrição particular e, com cuidado, me dedico a procurar soluções.

A lista de contatos e informações da equipe contempla uma documentação importante que pode ser consultada, mas que deve ser também disparadora para o nosso conhecimento acerca do que precisa ser memorizado sobre cada pessoa. Nem todos os pormenores precisam estar anotados nesta lista, mas a segurança e o bem estar da equipe devem estar à frente de tudo em qualquer situação. Fazer teatro é estar em risco, e quanto mais você conhece os riscos com os quais joga, mais confiante você joga.

2.2.2 Lista de contatos da equipe e informações do espaço de apresentação

Da mesma maneira que compreendemos a equipe contratada pela produção como parte fundamental para a apresentação, é essencial que a equipe do espaço que nos recebe seja acolhida pelo espetáculo.

Na primeira visita técnica (VT) ao espaço, faço questão de me apresentar e apresentar minha equipe⁵⁵ aos/às profissionais “da casa” e, ao final, anotar nome, telefone e *e-mail* da direção de produção, direção técnica, e possíveis responsáveis técnicos(as) de iluminação, de som e vídeo⁵⁶, e de cenotecnia e/ou maquinário. Conforme quadro abaixo:

NOME ARTÍSTICO	FUNÇÃO	CELULAR	E-MAIL
XXXX XXXXXX	Direção de produção do espaço	(XX) XXXXX-XXXX	xxx@xx.com(.br)
XXXX XXXXXX	Direção técnica do espaço	(XX) XXXXX-XXXX	xxx@xx.com(.br)
XXXX XXXXXX	Responsável técnico(a) de iluminação	(XX) XXXXX-XXXX	xxx@xx.com(.br)
XXXX XXXXXX	Responsável técnico(a) de som e vídeo	(XX) XXXXX-XXXX	xxx@xx.com(.br)
XXXX XXXXXX	Responsável técnico(a) de <u>cenotecnia</u> e/ou maquinário	(XX) XXXXX-XXXX	xxx@xx.com(.br)

Imagem 07 Exemplo: Lista de contatos e informações da equipe do espaço de apresentação.

Fonte: Souza, Rafael (2019).

⁵⁵ Em geral, participam da VT profissionais dos núcleos de direção de cena, coordenação técnica, cenografia, iluminação, sonoplastia, vídeo, encenação, e direção de produção do espetáculo.

⁵⁶ Frequentemente, o/a profissional do espaço responsável pelo som é também responsável pela supervisão técnica de vídeo – em alguns casos, pode ser uma demanda do/a responsável técnico(a) de iluminação. Isso acontece porque a maioria dos espaços não possui uma gama de equipamentos de projeção que contemple as necessidades de todos espetáculos, com isso, é comum que o serviço seja terceirizado pela empresa que loca os equipamentos para cada produção. Nesse sentido, o/a responsável de som (ou iluminação) supervisiona a chegada e instalação desse material oferecendo suporte como informações técnicas e de segurança do espaço, mas sem atuar na instalação e manutenção de projetores, lentes, cabos e computadores no cotidiano de apresentações. A ausência de uma figura técnica específica na área de vídeo é reflexo da economia de profissionais contratados(as) na equipe e de equipamentos, tendo em vista que são materiais geralmente mais caros e com inúmeras especificidades – seja em função de cada produção ou das características técnicas de cada espaço.

Além disso, tenho em mãos o descritivo e a planta do espaço com suas especificações de medidas, equipamentos e elevadores de carga/acesso. Entendo que o caderno técnico de um espaço deve conter, preferencialmente: planta do palco com dimensões; mapa e sequência das varas (de cenário e iluminação); *rider* técnico (equipamentos de iluminação, sonorização e projetores); mapa da plateia e informações sobre camarins.

No mesmo dia da VT, encaminho *e-mail* agradecendo pela recepção, compartilhando meu telefone para contato, e me colocando a disposição para sanar quaisquer dúvidas a respeito do trabalho. Além disso, encaminho às pessoas da minha equipe os contatos do(a) profissional específico(a) de cada área, e peço que me copiem em todos os e-mails trocados.

Desde o primeiro contato, é importante que saibam que é a direção de cena quem concentra todas as informações técnicas necessárias ao cotidiano de apresentações, montagens e desmontagens – se realizado sem arrogância, este movimento ajuda a evitar ruídos de comunicação e estreita os elos de credibilidade e segurança entre a produção e o espaço.

Ainda que seja uma prática importante, nem sempre é possível realizar uma VT antes do início da montagem. Neste caso, solicito à direção de produção o contato da direção técnica e encaminho um *e-mail* me apresentando, descrevendo um pouco do espetáculo e solicitando as plantas e *riders* técnicos atualizados do espaço e os contatos dos(as) responsáveis técnicos(as) de sua equipe. Ao receber um retorno, me reúno com minha equipe, avaliamos as condições do espaço, e respondo à direção técnica fornecendo nosso mapa de montagem – preferencialmente – adaptado para o espaço, levantando possíveis dúvidas, e apresentando minha equipe (em cópia) à sua equipe (também em cópia). Se houver questões específicas de uma área, passamos a concentrar em conversas individuais por *e-mail*. Ninguém pode trabalhar com suspeitas, devemos primar pelas certezas. Por isso, quando necessário, agendamos uma reunião por vídeo conferência, mas sempre reforço que todo esse processo de comunicação precisa ser objetivo e devemos ter todas as perguntas anotadas previamente.

Atualmente, alguns espaços disponibilizam no seu *site* as plantas e *riders* de equipamentos técnicos da(s) sala(s) de espetáculos, mas oriento sempre à direção de produção que solicite este material no momento que negocia as apresentações no espaço. Essa estratégia assegura que as informações estão atualizadas e pode ser um bom disparador para nos apresentar à equipe técnica do espaço.

Além desses primeiros contatos, no momento de iniciar uma montagem em

qualquer espaço procuro reunir as equipes de profissionais e nos apresentar pessoalmente, pois precisamos alinhar qual a função de cada pessoa e por qual nome (ou apelido) ela prefere ser chamada.

De modo geral, concentro minha atenção em contrarregragem, cenotecnia e elenco, mas procuro me manter informado dos encaminhamentos de iluminação, som e vídeo me colocando a disposição para contribuir em decisões quanto à adaptações técnicas ou de montagem/manutenção. Considero relevante que a direção de cena tenha conhecimento em relação aos nomes e características dos equipamentos e entenda para que serve cada refletor, cabo ou caixa de som utilizado no espetáculo. No entanto, se atuamos num projeto como diretores de cena não somos iluminadores, sonoplastas ou técnicos de vídeo, ou seja, existe uma equipe técnica responsável por cada área. Logo, nossa função é auxiliar para que profissionais da produção e do espaço estabeleçam um diálogo fluido e consigam trabalhar dentro do tempo combinado com cada equipe.

Um procedimento que tem contribuído para que a relação com estas equipes se torne mais tranquila é elaborarmos em conjunto nosso cronograma de montagens, afinal, quem trabalha na produção conhece melhor o espetáculo e suas especificidades técnicas. Se o técnico de som, por exemplo, precisa de quatro horas para instalação dos equipamentos, duas horas para realizar testes de sonorização e mais uma hora para fazer o acabamento com fita de segurança em todos os cabos, já nos organizamos e negociamos com as demais equipes da produção para que ele tenha esse cronograma respeitado. Após afinarmos o tempo de montagem geral, encaminho um e-mail para os/as responsáveis técnicos(as) do espaço para que todos(as) fiquem cientes do nosso planejamento. Interessante pontuar que, ao delinear nosso plano de trabalho, alinhamos não apenas a comunicação da equipe técnica do espetáculo como também a compreensão da equipe do espaço quanto às demandas e estimativas da montagem.

No cotidiano de apresentações durante uma temporada, a lista de contatos dos(as) profissionais do espaço é um recurso útil para sanar dúvidas pontuais que possam surgir ou solicitar apoio em caso de imprevistos, considerando que comumente existe uma escala de folga e a equipe se reveza no acompanhamento do espetáculo.

Nas produções em *site specific*, compõem essa lista de contatos todas as pessoas responsáveis pelos espaços ocupados, ainda que não as encontre a cada apresentação é preciso garantir a possibilidade de contata-las. Ou seja, se estamos fazendo um trabalho que ocupa uma loja, não adianta anotarmos o telefone da loja e o e-mail da empresa; precisamos do contato direto do(a) dono(a) da loja

e/ou de seu/sua gerente com intuito de estabelecer uma via de comunicação segura e imediata se necessário. Nestes casos, procuro restringir o compartilhamento dessa lista de contatos apenas com a direção de produção.

Esta lista de contatos e as plantas e *riders* do espaço de apresentação são o que denomino de “itens flutuantes” tendo em vista que na maioria das vezes um espetáculo circula por inúmeros lugares e, ao final de uma temporada, retiro esses materiais do meu arquivo e concentro num envelope que fica guardado na caixa-arquivo do projeto. A ideia de reservar estes materiais é gestar uma espécie de mapeamento da experiência em cada espaço, registrando informações que podem ser consultadas caso se retorne à este palco no futuro ou compartilhadas com outras produções que venham à ocupa-lo.

2.2.3 Cronograma geral e planejamento diário

Responsáveis por administrar o tempo, procuramos organizar e fazer com que seja respeitado o planejamento de ensaios, reuniões de criação, visitas técnicas, montagens, apresentações e desmontagens. Para auxiliar nessa tarefa, produzo após a primeira reunião com encenação e direção de produção um cronograma geral no qual são previstos os dias, horários e locais do primeiro encontro com o elenco até o último dia da desmontagem, com destaque para alguns *deadlines* importantes da produção. Envio este material para cada pessoa assim que ela passa a integrar nossa equipe; mesmo se tratando de uma previsão (ou seja, sujeitas a alterações) são informações importantes para que o/a profissional possa estruturar sua agenda e consiga ter um panorama das etapas e movimentos de produção do projeto. No momento de formular esse cronograma, procuro consultar a disponibilidade de todas as pessoas envolvidas e anoto todas essas observações num calendário que seja de fácil acesso à todos(as). Se uma atriz terá um compromisso numa data específica e/ou precisará se ausentar, por exemplo, esta informação precisa ser compartilhada e se torna fundamental na elaboração do nosso plano de trabalho.

Apresento este modelo referente ao período de uma semana do cronograma geral elaborado no início de cada projeto:

CRONOGRAMA GERAL – ESPETÁCULO: “xxxx”						
Local de Ensaios		Sala X (<i>endereço e telefone fixo do espaço, se houver</i>)				
Local de Apresentações		Teatro X (<i>endereço e telefone fixo do espaço, se houver</i>)				
Temporada		XX/XX/XXXX (<i>dia da semana</i>) à XX/XX/XXXX (<i>dia da semana</i>)				
Data	Horário início	Horário final	Ação	Equipe	Local	Obs.
10/abril (4ªf)	10h	13h	Reunião de produção	<i>nomes/equipas que precisam estar presentes</i>	Espaço X	ausência de X
10/abril (4ªf)	15h	16h	Preparação (corpo)	<i>nomes/equipas que precisam estar presentes</i>	Sala X	
10/abril (4ªf)	16h	20h	Ensaio	<i>nomes/equipas que precisam estar presentes</i>	Sala X	presença de cenografia
11/abril (5ªf)	13h	18h	Ensaio fotográfico	<i>nomes/equipas que precisam estar presentes</i>	Estúdio X	Estúdio X: (<i>endereço</i>)
12/abril (6ªf)	14h	19h	Ensaio Geral	<i>nomes/equipas que precisam estar presentes</i>	Sala X	presença de dramaturgia, direção musical e iluminação
12/abril (6ªf)	19h	22h	Reunião de iluminação e cenografia	<i>nomes/equipas que precisam estar presentes</i>	Sala X	
13/abril (sáb)	15h	19h	Reunião de dramaturgia e direção musical	<i>nomes/equipas que precisam estar presentes</i>	Espaço X	
14/abril (dom) DIA LIVRE						
15/abril (2ªf)	14h	15h	Preparação (corpo)	<i>nomes/equipas que precisam estar presentes</i>	Sala X	
15/abril (2ªf)	15h	20h	Ensaio	<i>nomes/equipas que precisam estar presentes</i>	Sala X	ausência de X
15/abril (2ªf)	20h	22h	Reunião de iluminação e produção	<i>nomes/equipas que precisam estar presentes</i>	Sala X	
16/abril (3ªf)	-	-	Envio fotos divulgação	<i>nomes/equipas responsáveis</i>	-	deadline
16/abril (3ªf)	13h	14h30	Prova de figurino	<i>nomes/equipas que precisam estar presentes</i>	Sala X	<i>figurinista precisa sair até as 14h30</i>
16/abril (3ªf)	15h	16h	Preparação (canto)	<i>nomes/equipas que precisam estar presentes</i>	Sala X	
16/abril (3ªf)	16h	20h	Ensaio	<i>nomes/equipas que precisam estar presentes</i>	Sala X	presença de direção musical

Imagem 08 Exemplo: Cronograma Geral. Fonte: Souza, Rafael (2019).

Em verdade, temos a estimativa mas não temos os detalhes do nosso cotidiano, nossos planejamentos podem sofrer alterações de acordo com as necessidades do próprio trabalho. Além disso, porque não dar à atriz e ao ator a possibilidade de chegar um pouco mais tarde, caso desejem, se não estarão em nenhuma cena que será ensaiada na primeira parte do ensaio?

Nesse sentido, um recurso interessante para compartilhar informações durante o cotidiano de ensaios e temporadas é manter em alguma rede social um grupo de contatos com encenação, direção de cena e elenco (do mesmo modo, tento criar um grupo de contatos com a equipe técnica após a primeira visita técnica). Diariamente, envio recado pela manhã confirmando ou informando a respeito de algum remanejamento no nosso planejamento⁵⁷ – com atenção para encaminhar o recado também às outras pessoas da equipe que informaram que estariam presentes na data em questão.

Em especial os dias de montagem costumam ser cansativos para todas as equipes, por isso é fundamental que tudo esteja programado de tal forma que ninguém se sobrecarregue de trabalho ou fique com tempo ocioso.

Estimar o tempo de uma montagem, desmontagem ou a preparação para uma apresentação é uma prática que exige leitura técnica e estratégica em relação aos *deadlines* da produção em relação ao espaço. Por isso, na semana de montagem, elaboro um plano geral de trabalho (consultando o(a) responsável pela encenação para entender se haverá ensaio e quanto tempo seria ideal para isso) entendendo os horários disponíveis de trabalho no espaço, listando tudo que precisa ser realizado e pontuando nominalmente quem da equipe deve estar presente em cada período. Esse planejamento detalhado é encaminhado no final de semana anterior para toda a equipe por *e-mail* e também nos grupos de contato, conforme exemplo abaixo:

⁵⁷ Importante que sejam textos objetivos e que suscitem o mínimo de dúvidas possível – por exemplo: *“Olá pessoal, hoje (18/maio, sábado) nosso horário de chegada no Teatro é às 18h. A proposta é ensaiarmos o prólogo às 19h. Lembrando que hoje o espetáculo começa às 21h. Abraço e até breve!”*.

"Olá equipe,

Segue nosso cronograma da semana de estreia:

22/abril (2ªf), 09h as 10h - Teatro X
Chegada de cenário e equipamentos
 -(diretor de cena), (equipe do transporte), (carregadores), (contrarregra) e (diretor de produção)

22/abril (2ªf), 10h as 19h - Teatro X
Pré-montagem de cenário e iluminação
 -(diretor de cena), (encenador) (até as 13h), (operador de luz), (técnica de luz), (cenotécnico), (contrarregra) e (diretor de produção)

22/abril (2ªf), 14h as 20h - Sala X
Preparação Corpo + Ensaio cenas específicas (primeiro ato)
 -(elenco), (encenador) e (assistente de produção)

23/abril (3ªf) - Não temos acesso ao Teatro X
23/abril (3ªf), 14h as 16h - Sala X
Preparação Canto
 -(elenco), (músicos), (diretor musical)

23/abril (3ªf), 15h as 16h - Sala X
Reunião da equipe técnica
 -(diretor de cena), (contrarregra), (operador de luz), (operador de som), (operador de vídeo) e (assistente de produção)

23/abril (3ªf), 16h as 20h - Sala X
Ensaio geral (1 ou 2 passadões)
 -(elenco), (músicos), (encenador), (diretor musical), (diretor de cena), (contrarregra), (operador de luz), (operador de som), (operador de vídeo) e (assistente de produção)

24/abril (4ªf), 09h as 12h - Teatro X
Finalização da montagem de cenário e iluminação
 -(diretor de cena), (operador de luz), (técnica de luz), (cenotécnico), (contrarregra) e (assistente de produção).

24/abril (4ªf), 13h as 17h - Teatro X
Afinação de luz
 -(diretor de cena), (operador de luz), (técnica de luz), (contrarregra), (assistente de produção) e (diretor de produção).

24/abril (4ªf), 17h as 19h - Teatro X
Montagem de Sonoplastia e Vídeo
 -(diretor de cena), (operador de som), (diretor musical), (estagiária de sonoplastia), (operador de vídeo), (empresa terceirizada responsável pela locação do projetor), (assistente de produção) e (diretor de produção).

25/abril (5ªf), 09h as 12h - Teatro X
Finalização da afinação de luz e ajustes de maquinaria
 -(diretor de cena), (operador de luz), (técnica de luz), (contrarregra) e (diretor de produção).

25/abril (5ªf), 12h as 14h - Teatro X
Finalização montagem de som e vídeo
 -(operador de som), (diretor musical), (estagiária de sonoplastia), (operador de vídeo), e (assistente de produção).

25/abril (5ªf), 14h as 19h - Teatro X
Ensaio técnico no palco com programação de luz
 -(elenco), (músicos), (encenador), (diretor de cena), (operador de luz), (operador de som), (operador de vídeo), (contrarregra), (assistente de produção) e (diretor de produção).

26/abril (6ªf) - ESTREIA
26/abril (6ªf), 13h as 15h - Teatro X
Ajustes técnicos
 -(diretor de cena), (operador de luz), (operador de som), (operador de vídeo), (contrarregra) e (assistente de produção).

26/abril (6ªf), 15h - Teatro X
Chegada do elenco
 -(elenco), (encenador) e (diretor de produção).

26/abril (6ªf), 16h - Teatro X
Chegada dos músicos
26/abril (6ªf) - 16h
 -(músicos)

26/abril (6ªf), 17h - Teatro X
Ensaio geral técnico
 -(elenco), (músicos), (encenador), (diretor de cena), (operador de luz), (operador de som), (operador de vídeo), (contrarregra), (assistente de produção) e (diretor de produção).

26/abril (6ªf), 20h30 - Roda de Concentração
26/abril (6ªf), 21h - Apresentação

TEMPORADA (08 apresentações)
26/ABRIL a 06/MAIO
 Sextas, sábados e 2ªfs - 21h
 domingos - 17h

Os ensaios de 2ªf e 3ªf se mantêm na Sala X.

Manterei vocês informados(as) para o caso de qualquer alteração.

Boa semana. Um abraço!".

A semana de estreia costuma deixar a equipe mais ansiosa, por isso, quanto menos dúvidas sobre nosso cronograma de trabalho ela tiver, mais segura e objetiva ela vai trabalhar. Ao receber o cronograma, cada profissional precisa entender os seus dias e horários de trabalho e se organizar dentro do tempo previsto.

Ressalto que como o processo de montagem e afinação de luz pode exigir o trabalho em altura, evito conciliar as montagens de som e luz. Afinal, a equipe de som, muitas vezes, precisa fazer testes e um volume alto pode prejudicar a estabilidade de alguém trabalhando em altura; da mesma forma, se para a afinação de luz será preciso manter a sala toda no escuro (*blackout*), a equipe de som e vídeo pode ter dificuldade de trabalhar. Na maioria das vezes, os testes e ajustes de vídeo podem acontecer concomitantemente a montagem de som e, em alguns casos, realizam testes juntos para entender se som e vídeo estão equalizados e sincronizados. Importante considerar que no momento da programação de luz é preciso reservar um tempo para os ajustes (principalmente de intensidades) nas imagens de sobreposições entre vídeo e iluminação.

Durante a temporada, geralmente, programamos a chegada da equipe técnica com um tempo mínimo de antecedência para que o espaço da apresentação esteja (em dias sem grandes imprevistos) preparado/liberado para que o elenco possa fazer seu aquecimento ou ensaiar alguma marcação. Nos grupos de contato, compartilho a programação nos dias de apresentação. Para exemplificar esse procedimento, decidi apresentar o planejamento do último dia de uma temporada tendo em vista que ele tem uma especificidade: não finaliza com a informação do horário da apresentação.

"Bom dia, pessoal!"

Segue nosso planejamento para hoje (2ªf, 06/maio - último dia):

17h - Preparação para apresentação e organização da desmontagem

Chegada (diretor de cena), (operador de luz), (operador de som), (contrarregra), (assistente de produção) e (diretor de produção).

18h - Chegada e aquecimento

Chegada (elenco) e (músicos).

19h - Ensaio prólogo com elenco

Chegada (operador de vídeo)

19h30 - Passagem de som com músicos e teste de vídeo

20h - Passagem de som dos microfones com elenco

20h15 - Limpeza de palco

20h30 - Roda de concentração

21h - Apresentação

22h30 - Chegada (equipe de transporte) e (carregadores)

22h45 - Início da desmontagem

23h - Devolução de equipamentos (vídeo)

Chegada (empresa terceirizada responsável pela locação do projetor)

00h - Entrega do camarim

01h - Final da desmontagem

No caso de dúvidas, por favor, me consultem.

Abraço e até mais tarde!"

Imagem 10 Exemplo: Informe de planejamento diário. Fonte: Souza, Rafael (2019).

Informar a equipe de forma objetiva e tornar esse procedimento um ritual no cotidiano de trabalho ajuda a estreitar a confiança e amenizar possíveis dúvidas.

O tempo estimado para a chegada da equipe técnica no cotidiano de uma temporada é uma previsão que, geralmente, considera quanto tempo seria preciso para solucionar problemas com equipamentos que demandam a produção de ferramentas e materiais específicos ou acionar empresas terceirizadas envolvidas (que prestam o serviço de supervisão/manutenção do projetor locado, por exemplo).

Provavelmente, este material seja o único que consulto efetivamente todos os dias. Administrar o cruzamento das agendas de uma equipe é entender que uma regra só faz sentido quando utilizada com sensibilidade. Cada contexto exige um olhar para o tempo da nossa equipe, por isso a construção de um cronograma ou planejamento deve considerar espaços disponíveis para administrar imprevistos e, apesar da responsabilidade com os *deadlines*, não pode tornar as previsões em relação ao processo mais importantes que a realidade da produção.

2.2.4 Roteiro de cenas e transições

A proposta deste roteiro é listar a sequência de cenas e transições informando quem participa de cada momento. É um procedimento simples, mas valioso a medida em que nos ajuda a fazer uma leitura imediata da movimentação de toda a equipe durante o espetáculo.

Quanto maior o número de profissionais e cenas, mais importante este registro. Nestes casos, costumo imprimir cópias e fixar nas coxias em lugar visível para elenco e equipe técnica – por vezes, é necessário posicionar alguma iluminação direcionada à folha. Por exemplo, na página ao lado, apresento a lista de cenas e transições do espetáculo “A dama do mar”, do encenador Robert Wilson (que estreou em 2013 na cidade de São Paulo) – este material foi impresso numa folha A3 e fixado em uma pilastra que ficava no centro de coxias à direita e à esquerda do palco durante sua temporada de estreia no SESC⁵⁸ Pinheiros (São Paulo).

Em verdade, o texto de Susan Sontag é composto de dezessete cenas⁵⁹, no entanto, na montagem foram suprimidas as cenas 10 e 14 da dramaturgia original. Como esta lista é utilizada para consultas rápidas na coxia, não nos preocupamos em legitimar a numeração de cenas do texto mas a numeração de acordo com a sequência de cenas apresentadas.

É uma lista de cenas na qual estão listadas nominalmente as personagens e as iniciais dos nomes dos profissionais da equipe técnica que irão transitar pelo palco em cada movimento (seja durante o *blackout* ou a cena).

O ideal é utilizar o nome da personagem e não da atriz ou do ator porque pode haver alguma mudança/troca de elenco no cotidiano de apresentações – este era o caso da montagem exemplificada, tendo em vista que havia um revezamento das personagens Ellida e Bolette entre as atrizes Ligia Cortez e Ondina Clais Castilho. Todavia, quando uma equipe apresenta dificuldade em identificar todas as personagens, construímos roteiros com o nome de cada profissional do elenco e alteramos de acordo com a configuração de cada apresentação – estes casos acontecem, geralmente, quando estamos operando o espetáculo com substituições na equipe.

58 SESC (*Serviço Social do Comércio*)

59 Conforme a publicação bilíngue “A dama do mar” (SONTAG, 2013), da editora n-1 Edições, que apresenta a dramaturgia de Sontag na íntegra.

"A DAMA DO MAR" – ROTEIRO DE CENAS E TRANSIÇÕES	
20h45 / 17h45 – Abertura da sala 20h55 / 17h55 – 1º Sinal 21h / 18h – 2º Sinal 21h05 / 18h05 – <i>off</i> / 3º Sinal	
B.O. – Ellida, P e R	
Prólogo – Ellida, Bolette, Hilde, Arnholm, Hartwig e Estrangeiro* + W	
B.O. 01 – Ellida, Hartwig, W e R	
1. Hartwig na Pedra – Ellida e Hartwig	
B.O. 02 – Ellida, Hartwig, W, D e P	
2. A história de Ellida – Ellida e Hartwig	
B.O. 03 – Ellida e W	
3. Monólogo com a Concha – Ellida e Hartwig	
B.O. 04 – Ellida e Hartwig e P	
4. Monólogo de Hartwig com a mosca – Hartwig e Ellida	
B.O. 05 – Hilde, Bolette, W, P, D, R e E	
5. Cena articular: água na mesa – Hilde e Bolette	
B.O. 06 – Ellida, Hartwig, W e D	
6. Monólogo com Iceberg (conversa de sereia) – Ellida e Hartwig	
B.O. 07 – Hilde, Bolette, W ² e D	
7. Cena articular: tesoura – Hilde e Bolette	
B.O. 08 – W ² , E, R e P	
8. Conversa Arnholm e Hartwig – Arnholm, Hartwig e Ellida	
B.O. 09 – Arnholm, Bolette, W, D, P, E e R	
9. Cena articular: buquê – Arnholm e Bolette	
B.O. 10 – Ellida, Hilde, Bolette, W, D, P e R	
10. Conversa Arnholm e Hartwig – Arnholm, Hartwig e Ellida	
B.O. 11 – Arnholm, Bolette, W, D, P, E e R	
11. Cena articular: buquê – Arnholm e Bolette	
B.O. 12 – Bolette, Hilde, Ellida, W ² , D, P e R	
12. Por a mesa, indispor a mesa – Bolette, Hilde, Ellida e Hartwig	
13. Balada – * (<i>elenco todo</i>)	
B.O. 13 – Bolette, Arnholm, E, W, R, D e P	
14. O pedido de casamento – Bolette e Arnholm	
B.O. 14 – Ellida, Estrangeiro, W e D	
15. Ellida com Estrangeiro – Ellida, Estrangeiro e Hartwig	
B.O. 15 – Ellida, Estrangeiro e Hartwig	
16. Ellida, Hartwig e Estrangeiro – Ellida, Estrangeiro e Hartwig	
B.O. 16 – Ellida, Hartwig e R	
17. Cena final: casal no banco – Hartwig e Ellida	
B.O. 17 – P e R	
Agradecimentos – *	
B.O. Final – P	

Imagem 11 Roteiro de cenas e transições do espetáculo "A dama do mar". Fonte: Arquivo do espetáculo "A dama do mar" (2013).

Apesar de não acompanhar o espetáculo da coxia (atuava da cabine de luz, junto a base de *intercom*), esta lista apresenta alguns códigos que utilizo para minha orientação quando participo da movimentação técnica e transito perto dessa lista.

Após número e nome das cenas, pontuo as personagens que estão no palco respeitando sempre a sequência de suas entradas em cena. O número dos *blackouts* são seguidos dos nomes das personagens que entram ou permanecem no palco e os nomes de técnicos(as) que atuam durante a transição. Assinalo com um * os momentos em que o elenco todo está em cena porque isso me ajuda a direcionar meu olhar, meu foco em relação ao elenco estará apenas no palco. Em alguns casos, quando a partitura de ação de um(a) profissional da equipe técnica exige mais de uma entrada no palco durante o B.O., sinalizamos essa informação ao lado do seu nome anotando o número de vezes que essa pessoa transitará pelo palco – no exemplo da lista de cenas do espetáculo “A dama do mar”, o contrarregra “W” acessa o palco duas vezes durante os *blackouts* 07, 08 e 12.

Principalmente quando estamos estreando um trabalho ou substituindo algum(a) profissional do elenco ou da equipe técnica, é preciso estudar esse roteiro e identificar a movimentação técnica do espetáculo na dramaturgia textual, visual e sonora. Sempre mostro esse roteiro para a equipe que opera o espetáculo comigo, afinal, são informações que devem ser registradas e consultadas sempre que necessário. Por isso, mesmo se não tenho uma parede que possa fixar essa folha, a deixo em algum lugar de fácil acesso na coxia – minha pasta, por exemplo, sempre fica em um lugar visível e esta folha como a primeira do arquivo durante a apresentação.

Outra maneira de organizar e compartilhar esse roteiro é por meio de uma planilha que cruze o roteiro de cenas com quem entra ou permanece no palco durante as cenas e transições.

Na maioria das vezes, realizo esse procedimento em produções com menos cenas, poucas personagens e uma pequena equipe técnica no palco. Nesta planilha do espetáculo “Tchekhov é um cogumelo”⁶⁰, por exemplo, incluo na lista de personagens todo o elenco, um grupo de músicos e as duas figuras responsáveis pela operação do espetáculo (*op.01* e *op.02*, que representam, geralmente, as funções desempenhadas pela direção de cena e um(a) contrarregra durante a apresentação):

60 Espetáculo teatral do Estúdio Lusco-Fusco (São Paulo), com direção, concepção e adaptação de André Guerreiro Lopes. A montagem estreou em 2017 no Teatro Anchieta (SESC Consoção, São Paulo).

"TCHEKHOV É UM COGUMELO" - PLANILHA DE CENAS E TRANSIÇÕES											
ROTEIRO	PERSONAGENS										
	Olga	Macha	Irina	Ferapont	Oficial F	Oficial S	André	André Jovem	Músicos	Op. 01	Op. 02
PRÓLOGO: JORNADA											
B.O. 01											
PRÓLOGO A PEÇA											
B.O. 02											
VIDEO - ZÉ CELSO ATO#01									X		
B.O. 03											
Cena 1 - Casa de Memórias											
Cena 2 - Amanhecer											
Cena 3 - Festa											
Cena 4 - Tcheremcha											
Cena 5 - Os Mascarados									X		
Cena 6 - Piorras											
VIDEO - ZÉ CELSO ATO#02											
Cena 1 - Sobreposições Noturnas											
B.O. 04 (fogo)											
Cena 2 - Incêndio											
VIDEO - ZÉ CELSO ATO #03											
Cena 1 - Adeus											
Cena 2 - Invasão dos Mascarados											
B.O. FINAL											
Agradecimentos											

Imagem 12 Planilha de cenas e transições do espetáculo "Tchekhov é um cogumelo". Fonte: Arquivo do espetáculo "Tchekhov é um cogumelo" (2017).

De fato, a estrutura desse procedimento depende das demandas de cada trabalho. Diferente de "A dama do mar", "Tchekhov é um cogumelo" é um espetáculo operado apenas pela direção de cena e um(a) contrarregista, por isso não há nesse roteiro quantas vezes cada profissional acessa o palco em uma transição; e não temos necessidade de demarcar a ordem de entradas das personagens tendo em vista que o elenco praticamente não sai do palco entre uma cena e outra.

Assim como na lista, a planilha também pode absorver alguns códigos que facilitem a visualização dos movimentos da equipe. O "X" aponta os momentos em que os músicos executam uma trilha ao vivo fora de cena. Neste roteiro, o uso das cores preta e cinza demarca a presença ou ausência de luz no palco, isso é importante para que a equipe tenha consciência de quando suas movimentações durante as transições estarão visíveis ou não.

São informações objetivas que ajudam quem vai entrar em cena a se preparar, e auxiliam também a equipe técnica a se orientar na operação e suporte na montagem e desmontagem exigida a cada movimentação.

De fato, inúmeras vezes utilizei esse roteiro para fazer adaptações ou redistribuir a movimentação da equipe técnica durante a circulação do espetáculo porque é um procedimento que nos permite consultar quem está disponível na coxia num determinado momento ou por quanto tempo uma pessoa estará livre durante a apresentação – quantas cenas um ator tem para realizar uma troca de figurino ou ajustarmos seu microfone no caso de algum imprevisto, por exemplo?

Gostaria de compartilhar duas memórias relacionadas a esse procedimento:

Um técnico de palco que operou um espetáculo comigo, no dia da estreia, me pediu uma folha de papel, cortou metade, e me devolveu o restante da folha. Olhando a pasta de capa transparente na mesa, ele parou, numerou e nomeou as cenas de acordo com a sua compreensão dramatúrgica do espetáculo. Durante vinte e seis apresentações eu o observei segurando esta folha na mão no primeiro sinal (que aponta a entrada do público). Um ano depois, voltamos a fazer o espetáculo, e lá estavam ele e sua folha. Quando fui abraçá-lo após a reestreia, perguntei se ele precisou usar muitas vezes seu papel de consulta, afinal, estávamos há um tempo sem operar o espetáculo. Ele me confessou que não, que se lembrava de tudo, mas que aquele pedaço de papel lhe dava segurança, o tinha em mãos como um “amuleto da peça” – segundo suas próprias palavras. Não se trata do roteiro de ações de um técnico de palco anotado em um pedaço de papel, mas da sua compreensão do espetáculo como um todo. Este “amuleto” registra uma leitura dramatúrgica da obra que iremos encenar, é um *canovaccio*⁶¹ do espetáculo.

Outra experiência, foi ao lado de uma técnica de palco muito nervosa durante sua estreia em um espetáculo. Enquanto ensaiávamos, percebi que ela sabia como deveriam estar configuradas espacialmente as cenas e quais suas ações na coxia em relação a cada uma. Num espetáculo com dez cenas e dez *blackouts*, sua dificuldade estava em decorar a sequência das cenas tendo em vista que a dramaturgia era muito fragmentada. Além disso, por ser estreita e necessariamente muito escura, nossa coxia não possibilitava que fixássemos um papel com esta lista ou sinalizássemos alguma região com luz. Tínhamos duas coxias, nem sempre estávamos na mesma, e eu a via apavorada tentando saber o que deveria fazer, procurando lembrar qual cena viria depois. Na estreia, percebi que a contraluz da cena refletia nas coxias num espaço fora do alcance visual de espectadores(as), e me posicionei de tal forma que pudéssemos nos ver e ela realizar uma leitura labial dos nomes das cenas. Passei a fazer um gesto com as mãos e nomear logo em seguida, cena após cena. Depois da apresentação, a técnica de palco tinha consciência da sua dificuldade e não vi a necessidade de frisar isso para ela. No segundo dia, conversamos e usei o mesmo recurso com gestos e leitura labial a cada cena. Na terceira apresentação, passei a fazer apenas os gestos e ela já preparava toda a sua ação. Ou seja, codificamos fisicamente cada cena durante as transições e isso ajudou que ela memorizasse nosso roteiro de cenas. Uma semana antes do final da temporada, eu apenas me posicionava na coxia para vê-la fazer o gesto que simbolizava a próxima cena e assentia com a cabeça.

61 *Canovaccio* é um roteiro de atos e cenas em que são indicados elementos estruturais para o desenvolvimento da trama (como, o tema, as personagens e a descrição das situações). Constitui a base dramática da *Commedia dell'Arte*, sob a qual o elenco desenvolve suas improvisações.

Cada profissional e cada contexto nos possibilitam aprender e experimentar diferentes maneiras de comunicar uma mesma informação. Apresento esses relatos para acentuar que não podemos nos tornar insensíveis ao espetáculo, se algo no roteiro de cenas e transições pode ser experimentado ou nomeado de outra forma, ou se outros(as) profissionais tem facilidade para registrar essas informações utilizando outros recursos, devemos estar porosos.

2.2.5 Texto do espetáculo com deixas de luz, som e vídeo

Este registro é consequência de um procedimento que consiste em reunir informações das movimentações de luz, som e vídeo e cruzar todas essas marcações no texto do espetáculo. O trabalho envolve o estudo dos roteiros de quem opera cada equipamento para que as deixas (*cues*) sejam anotadas de acordo com esses registros

Inspirada no *calling script*, a proposta é tornar a dramaturgia textual não apenas um dos materiais de estudo na sala de ensaio, mas também um meio de consultas rápidas durante a operação, uma vez que são informações que possivelmente precisarão ser memorizadas. Raramente acompanhamos o espetáculo utilizando este material como fazem *stage management* em teatro musical de *mainstream* e direção de palco em ópera. Então, se a direção de cena em teatro não “chama o *show*”, não parece exagero anotar e memorizar as *cues* de luz, som e vídeo no texto do espetáculo?

O intuito é tornar mais sensível nossa leitura em relação à todas as dramaturgias que compõem a cena, ou seja, educarmos o nosso olhar para as movimentações de cada área cientes do quê acontece, porquê e como.

Por exemplo, não anotamos a numeração de cada *cue* para poder dirigir o/a operador(a) durante a apresentação; estudamos os movimentos de luz para entender a dramaturgia da iluminação – quais refletores utilizamos; o que a substituição de um equipamento pode significar na operação e na estética da cena; sob quais alterações de tempo e intensidade o design de luz visualiza a obra; ou o quê a *cue* significa no desenho da luz. Mesmo quando há uma mudança quase imperceptível de luz, se a encenação pretende acentuar um objeto em cena num determinado momento, precisamos saber quando, onde e porque isso acontece.

Geralmente, acompanho os apontamentos do(a) iluminador(a) durante ensaios e (principalmente) no momento da primeira montagem de luz do espetáculo. Após a estreia, solicito ao/à operador(a) seu roteiro de *cues*, com os canais e as intensidades programadas. Apesar de conhecer todo o processo de construção dramatúrgica de iluminação, sonoplastia e vídeo, realizo estas marcações no texto apenas após a estreia do espetáculo porque entendo que precisamos estreiar e fazer os primeiros ajustes para então definir um roteiro de operação mais preciso.

Abaixo apresento a folha número cinco do texto do espetáculo “Ilhada em mim: Sylvia Plath”⁶²:

(ASSOVIO ANDRÉ) —
(SAI TÍLHA)

CENA 3: Vida Familiar (Sylvia e Ted)

17
(Sylvia e Ted sentados cada um na ponta de mesa, pratos com feijões plantados, colheres, baixela, xícaras e um bule. Ted assobia, ela com cabeça e braços estirados sob a mesa)

S SYLVIA
(levanta e se acomoda na cadeira) **18**

Aqui você se livra das teias da solidão, e entra no ritual e nos quartos que são a família e o lar. **S + Tílha**
(casal come, duas quedas dela na mesa)
S → (ela fica em pé) Você é um sonho. espero jamais encontrá-lo. Eu o amo. Amo porque você sou eu? **S** ↘ **19**
(começa a caminhar ao redor da mesa) **S** ↗

Então pressiona o trinco e entra na luz, no amanhã, marido, filhos, e em todas as pessoas que reconhece ao ver, ouvir, tocar, cheirar... o brilho das festas alegres sem propósito algum, os falsos semblantes sorridentes que ostentamos... **20**
E a porta se fecha atrás de você. (ela bate a porta dando um passo para trás) **Tílha** ↗

(ANDRÉ VIRA) **21**
BLACK OUT #04

Imagem 13 Foto: Texto da cena 3 do espetáculo “Ilhada em mim: Sylvia Plath” com anotações das deixas de luz, som e vídeo. Fonte: Arquivo do espetáculo “Ilhada em mim: Sylvia Plath” (2014). Foto: Rafael Souza (2019).

⁶² Espetáculo teatral do Estúdio Lusco-Fusco (São Paulo), com dramaturgia de Gabriela Melão a partir de escritos da poeta norte-americana Sylvia Plath. A montagem com direção de André Guerreiro Lopes estreou em 2014 no II Festival Tiradentes em Cena (MG), e cumpriu no mesmo ano sua primeira temporada no Auditório do SESC Pinheiros (São Paulo).

Esta é a terceira cena do espetáculo. Além do rascunho feito a lápis indicando a planta baixa do espaço cênico⁶³, as anotações em vermelho fazem referência às *cues* de luz; em amarelo, as movimentações de som; e em laranja, a pontuação de início e término de cena – no caso deste espetáculo especificamente, havia um *blackout* a cada transição de cenas.

No texto apresentado, as marcações do técnico de luz Juarez Adriano correspondem ao seguinte roteiro:

"ILHADA EM MIM: SYLVIA PLATH" Roteiro de operação de luz		
CUE	CENA	CH / %
16	"mas não me pergunte quem eu sou" / André vira o rosto	B.O. 3 – <i>rápido</i>
17	cena dos feijões	5/50, 10F
18	Djin vira o rosto para a plateia	5/50, 10F, 11 e 12/50
19	Djin vai para trás do André	5/70, 10F, 11 e 12/50
20	"e a porta se fecha atrás de você" / Djin bate a porta	5/50, 11/30, 14/90
21	André vira o rosto para Djin	B.O. 4 – <i>rápido</i>

Imagem 14 Roteiro de operação de luz do técnico Juarez Adriano para a cena 3 do espetáculo "Ilhada em mim: Sylvia Plath". Fonte: Arquivo do espetáculo "Ilhada em mim: Sylvia Plath" (2014).

Na *cue* 16, ele nos informa como numera as cenas ao final do *blackout* (B.O.) que a precede, ou seja, na *cue* 17 temos o início da terceira cena. Suas referências de operação são falas do texto (destacadas entre aspas) e as ações da atriz Djin Sganzerla ou do ator André Guerreiro Lopes. Ele só anota o tempo de transições rápidas, as demais ou estão programadas ou ele guia o tempo da sua operação ao vivo, seja pelo tempo do elenco ou da trilha sonora. O canal "CH" 5 (presente durante toda a cena) faz referência à um contraluz azulado; o canal 10, à um foco sob a mesa; o canal 11 à cadeira do André; o canal 12 à cadeira da Djin; e o canal 14 à um foco posicionado à pino no fundo do palco. Desse modo, a cena tem constantemente um contraluz azulado (canal 5) que começa com 50% de intensidade, se intensifica quando "Djin vai para trás do André" (*cue* 19) e, na sequência (*cue* 20), a intensidade desse contraluz azulado volta a ser a mesma do início da cena (50%). Já o foco sob a mesa (canal 10) permanece na intensidade "F" – sigla para a expressão "à *full*" (intensidade máxima, 100%) – até o momento

⁶³ São rascunhos presentes nas primeiras páginas de cada cena, sob os quais dissertarei no subitem 2.2.8..

em que “Djin bate a porta” e esse foco apaga. Ao estudar o roteiro do operador, é possível identificar o que representa o número de cada canal tendo como referência a repetição de algumas numerações e a dramaturgia de movimentação do elenco e do iluminador Marcelo Lazzaratto.

Concomitantemente, o técnico de som e vídeo Renato Garcia opera a cena a partir deste roteiro⁶⁴:

ABLETON	DEIXAS	VIDEO E MIC
<u>FINAL</u> ASSOVOIO	Key light
Agudo	Djin levanta a cabeça
FAMILIA E O LAR	Djin-“...a família e o lar”
Trilha Agudo	DJIN fica de pé
Trilha Agudo	Djin-“Por que você sou eu?”
Trilha Agudo(30%)	Djin passa atrás de André
PORTA	D:“E a porta se fecha atrás de você” e <u>ESTICA OS BRAÇOS</u>	

Imagem 15 Roteiro de operação de som e vídeo do técnico Renato Garcia para a cena 3 do espetáculo “Ilhada em mim: Sylvia Plath”. Fonte: Arquivo do espetáculo “Ilhada em mim: Sylvia Plath” (2014).

Ableton é uma referência ao programa utilizado para trabalho com áudio digital operado ao vivo. Segundo Garcia, quando existe algum texto nesta primeira coluna é porque trata-se de uma deixa de texto ou visual muito importante; os ícones com as setas para cima e para baixo indicam o que acontece com o volume de cada áudio a cada movimento. Na segunda coluna, são detalhadas algumas deixas, e é interessante observar o recurso de desenhar uma lâmpada para simbo-

64 A configuração estrutural dos roteiros de operação é estabelecida pelo(a) profissional que opera cada elemento.

lizar que a “*key light*” informará a saída do *blackout*⁶⁵ – desse modo, toda vez que houver essa imagem no roteiro, entende-se que a *cue* seguinte indica o início de uma nova cena (sem que ele necessariamente precise saber a numeração de cada cena do texto). A terceira coluna pontua os momentos em que são projetados os vídeos ou quando o microfone é utilizado em cena.

Assim como o roteiro de luz, a deixa visual (“André vira”) e textual (“não me pergunte quem eu sou”) são uma referência para a última *cue* da cena 2. O final da cena instaura o *blackout* no palco. Como a cena começa com a personagem assoviando e da onde o ator está consegue perceber se o espaço cênico já está pronto e a atriz posicionada, ele nos dá a deixa para acionar a *cue light* começando a assoviar – por isso a indicação “assovio André” no início do texto da cena. A trilha da cena anterior vai desaparecendo. Simultaneamente à entrada da luz, tem início o áudio de um instrumento agudo que estará presente a cena toda – simbolizado na marcação do texto com a letra “S” – e, após a deixa de texto “a família e o lar”, a operação acrescenta uma outra camada sonora (uma trilha composta por alguns instrumentos). Durante o restante da cena, esses dois áudios se mantêm, mas com volumes subindo e descendo para não encobrir os momentos em que o texto é falado. A última deixa de som está no gesto da atriz de esticar os braços, o volume da trilha fica mais alto e se mantém até a próxima *cue light*.

Importante pontuar que algumas encenações com partituras de ações físicas de extrema precisão exigem que este procedimento sob o texto do espetáculo respeite o desenho de movimento de cada configuração de elenco. Em “A dama do mar” o espetáculo era operado com um texto quando Ligia Cortez interpretava Ellida e Ondina Clais Castilho interpretava Bollete; e com outro texto quando Castilho interpretava Ellida, e Cortez interpretava Bolette. Muitas anotações eram diferentes. Havia uma série de diferenças sutis na iluminação – por exemplo: uma das atrizes tinha o cabelo preto e a outra o cabelo loiro, em função disso, o canhão de luz seguidor (*followspot*) precisa colocar uma gelatina com um filtro para amenizar o brilho refletido numa maquiagem muito branca da personagem com um cabelo mais claro.

65 Como as transições de cena são feitas no escuro e há movimentação de objetos e pessoas no palco, informamos aos operadores que estão na cabine que o espaço está preparado para a próxima cena utilizando um sistema de *cue light*. Fixamos em um ponto da coxia um interruptor ligado a uma extensão que chega até uma lâmpada instalada na cabine de operação. Após alguns segundos de *blackout* em cena, quando o palco está pronto, acionamos o interruptor, a lâmpada acende na cabine, o palco começa a ser iluminado, nós desligamos a lâmpada e só voltamos a encostar no interruptor quando a próxima cena estiver pronta e o palco em *blackout*.

Este foi o único espetáculo que operei da cabine de luz posicionada atrás da plateia, ou seja, de frente para o palco e sem acesso direto à ele. Utilizávamos um sistema de *intercom* que permitia me comunicar com a operadora de luz, o operador de som, os quatro técnicos de luz que operavam os canhões seguidores, um técnico de palco em cada coxia, e com a camareira ou o maquiador no camarim. Como não se trata de um espetáculo com uma partitura musical conduzindo a narrativa, foi preciso elaborar uma leitura visual da movimentação de corpo de cada pessoa do elenco para “chamar o *show*”.

De acordo com Lehmann (2007), as obras de Wilson podem ser consideradas “peças-paisagem” (termo utilizado por Gertrude Stein, ao problematizar outro modo de tratar/perceber/observar a cena), e tratam de um caso no qual “o teatro se assemelha a uma escultura cinética, torna-se escultura do tempo” (p. 307).

Em Wilson, os diversificados recursos teatrais de molduragem fazem que cada detalhe seja objeto da função estética do isolamento e ganhe um valor de exposição próprio. Além das iluminações especiais que delimitam os corpos no palco com campos de luz geométricos, tem efeito de molduragem a precisão escultural dos gestos, executados pelos atores com intensa concentração e de modo como que cerimonial. Um andar, o erguer de uma mão, um giro de corpo são elevados a uma nova visibilidade em meio à justaposição não-hierárquica dos fenômenos. (LEHMANN, 2007, p. 273)

Neste caso, as anotações de toda a equipe de operação são reflexo da partitura de movimento do elenco. Em verdade, conduzir uma apresentação de Wilson é antes de mais nada respeitar o tempo cerimonial de cada corpo na execução de sua partitura de ação. Esculpir o tempo do espetáculo exige conhecimento do corpo de cada *performer*. Apesar da relação de trabalho predominantemente hierárquica, pude identificar momentos horizontais durante o processo, nos quais Wilson convidava a equipe para decisões, estimulando algumas experimentações e potencialidades individuais. A *gesamtkunstwerk* de Wilson, caracterizada pelo rigor estético e a precisão técnica, tenta extrair o máximo de potencialidade que cada corpo pode oferecer para a personagem que estará em cena, ou seja, ainda que tenham duas atrizes executando a mesma partitura, cada corpo irá se movimentar a partir do seu estado cerimonial e das nuances que o encenador identifica naquele corpo naquela personagem daquela peça-paisagem.

Todavia, assim como narra Galizia (2004) em sua experiência durante montagem de “A vida e a época de Joseph Stalin” no Teatro Municipal de São Paulo em 1974, a dinâmica do processo de construção de cenas respeita uma rígida programação pautada na sequência de cenas do texto/roteiro, que exige disponibilidade

de toda a equipe e atenção especial aos direcionamentos do diretor de cena.

Um roteiro – na realidade, uma tabela dos horários relativos à variedade de acontecimentos que se dariam em um período de doze horas – relacionava uma série de atividades em uma ordem rigorosa, que deveria ser seguida pelo elenco e pelos maquinistas, sob a orientação do diretor de cena.

(...) a performance inteira baseava-se no controle preciso do tempo.

Foi durante essas duas semanas de ensaio que o *Gesamtkunstwerk* aglutinou-se. Nesse período os elementos da performance foram juntados, como ocorre em uma montagem. A essa altura os atores apenas faziam parte de uma estrutura maior. Até mesmo levantar as cortinas foi exaustivamente ensaiado, até se chegar ao “tempo” correto. (GALIZIA, 2004, p. 118-119)

Em função da importância de cada detalhe, é necessária uma cópia do texto com as anotações de deixas de luz, som e vídeo para cada configuração de elenco, afinal, ele também influencia na direção e operação de todos elementos que serão justapostos.

Estudar um texto é conhecer suas palavras e o universo do(a) autor(a), e me agrada estar no trabalho de mesa, ouvindo o elenco criar afinidade com as palavras, e conhecer o que pensam sobre suas personagens e as falas que estão sendo ditas. Suspeito que, enquanto a encenação explora e direciona as dinâmicas de leitura, absorvemos um registro sonoro daquelas atrizes e daqueles atores dizendo aquelas palavras e isso, ainda que subjetivamente, passa a impregnar a dinâmica de operação técnica do trabalho.

A maioria das vezes, o registro sonoro da respiração do elenco é minha partitura. Respiro com o elenco, procuro encadear minhas ações e a escuta da cena por meio da memória da respiração do elenco. Os maestros estão em cena e é preciso reconhecer a partitura; mas é preciso também compreendê-la criticamente para, se necessário, transformá-la ao operar a apresentação. Para dirigir uma apresentação precisamos conhecer o universo das palavras que compõem o espetáculo e seu “tempo de respiração”.

Por isso, durante ensaios e temporadas, desenvolvi o hábito de andar sempre com o texto do espetáculo na mochila. Releio e estudo sempre que posso e, paulatinamente, me habituo a decorar onde existem deixas de som, luz e vídeo. O registro visual dessas marcações no texto ajuda a memorizar essas informações e observar a cena respeitando as dramaturgias que a compõe.

Nesse sentido, mesmo quando opero o espetáculo em cena, consigo atentar para as entradas e saídas desses elementos, mas sem necessariamente precisar reconhecer qual a numeração de cada *cue*. O importante é conseguir discernir onde acontecem mudanças e quais são elas.

Raramente tomamos nota de minutos e segundos onde cada *cue* acontece. Mas tenho o hábito de cronometrar o tempo total de cada apresentação e isso me ajuda a avaliar se estamos acelerando ou ralentando em alguma movimentação, e ponderamos se isso tem sido positivo ou não para o espetáculo. Essas adaptações sutis são, em sua maioria, comuns principalmente quando estamos em um novo espaço.

Encaminho o texto original na íntegra para elenco e equipe técnica; no entanto, nem toda produção se preocupa que a equipe técnica tenha acesso à dramaturgia textual do espetáculo. Considero fundamental que os/as profissionais vinculados(as) à produção conheçam a narrativa do espetáculo e respeitem a dramaturgia textual, tanto quanto as visuais. Independentemente das limitações de cada espaço e estrutura técnica, nossa operação deve prezar por todos os elementos que compõem a cena e suas narrativas.

2.2.6 Planta baixa de espaço cênico e coxias cena a cena

Acredito que a principal característica desse procedimento é gerar um roteiro de imagens que nos permita visualizar a configuração espacial do espaço cênico e coxias cena a cena.

Essa sequência de plantas baixas pode ser ilustrada a mão e não precisa respeitar todas as dimensões e distâncias exatas entre os objetos no espaço, pois trata-se de um registro para consultas rápidas que nos ajuda a entender principalmente os trajetos que cada objeto cenográfico e adereço faz.

Como observado anteriormente, no texto do espetáculo com as deixas de luz, som e vídeo, registro à lápis um rascunho dessa planta baixa no início de cada cena como forma de condensar um panorama geral da movimentação técnica. Porém, este estudo deve ser realizado separadamente e só depois transcrito para o texto.

A produção deste material pode ser feita de maneira isolada, ou seja, posso entender as configurações do espaço cênico cena a cena, produzir um roteiro sozinho, incluí-lo no meu arquivo, e compartilhar com algum(a) profissional interessado(a).

Muitas vezes, o tempo para treinar uma equipe de contrarregras é curto, por exemplo, quando precisamos preparar uma equipe de uma cidade que receberá o espetáculo e a produção só terá uma semana para realizar montagem e ensaiar num novo espaço com a nova equipe de contrarregragem. Nestes casos, para que possam estudar o trabalho, encaminho texto e vídeo do espetáculo na íntegra com as plantas baixas iniciais de palco e coxia, indicando, na sequência, o nome de cada cena e todos os seus objetos – conforme exemplo abaixo:

CENA 01 - A ENTREVISTA

CENA 02 - LIMBO

CENA 03 - VIDA FAMILIAR

CENA 04 - O ABRIGO

No entanto, prefiro abordar a construção desse registro como uma oportunidade de aproximar da encenação a equipe técnica que opera o espetáculo do palco durante a apresentação (em especial, contrarregras e maquinistas).

Em função disso, no período anterior à estreia, realizo sempre que possível uma dinâmica com minhas equipes de contrarregragem que consiste em entregar um bloco com folhas sulfites A4 em branco para cada profissional e pedir que ilustrem uma planta baixa de palco e coxias indicando a localização dos objetos de cena no momento em que a apresentação começa. Analiso individualmente os desenhos para entender se nenhum item foi esquecido ou posicionado em algum lugar diferente. Feitas as primeiras correções e apontamentos, observo o quanto a equipe está imbuída dessas informações e, se perceber que a apropriação do espaço está frágil, proponho uma caminhada pelo palco e pela coxia para visualizarmos em silêncio aquilo que ainda figura de forma obscura.

Na sequência, solicito que retomem as ilustrações no bloco de folhas e reproduzam exatamente na sequência de cenas do espetáculo as plantas baixas com elementos cenográficos e adereços em cena – a resma deve ter a quantidade correspondente ao número de cenas do espetáculo, por isso indico que nenhum papel deve ser suprimido do bloco e que os desenhos precisam ser feitos a lápis para que possam ser corrigidos se necessário. Então, nos reunimos e fazemos um breve estudo dos desenhos de toda equipe com intuito de percebermos o quanto temos a sequência do espetáculo memorizada, e se estamos conscientes do todo ou apenas de nossas movimentações individuais. As páginas rasuradas são importantes porque se tornam indicativos daquilo que estamos tendo maior dificuldade de apreensão e precisamos nos atentar. Por fim, cada pessoa fica com o seu bloco de folhas para consulta e produzimos juntos o roteiro de plantas baixas cena a cena que irá compor o arquivo do espetáculo.

Geralmente, as equipes não utilizam essa lista por muito tempo, por que, intuitivamente, quando o/a profissional memoriza o seu roteiro de ações, ele consegue lembrar a sequência de cenas e o espaço cênico correspondente a cada uma. Outra estratégia é solicitar que apenas o primeiro desenho contemple a distribuição de objetos nas coxias, os demais devem conter a configuração espacial do palco e apenas da coxia onde o/a profissional ocupa em cada cena e, no momento de analisarmos todas as plantas baixas, cruzamos essas imagens de coxia. Isso é importante para que cada contrarregra tenha consciência de como deve organizar as coxias entre uma cena e outra, e considere onde e como posicionar os objetos que entrarão em cena ou que podem ser armazenados após o uso. Muitas vezes, em um espetáculo itinerante, por exemplo, o público também nos exige uma certa

compreensão da distribuição de espectadores(as) cena a cena.

Essa prática com a equipe é realizada em horário reservado no cronograma, geralmente antes dos primeiros ensaios gerais. Interessante pontuar que, muitas vezes, ao construirmos a versão coletiva deste procedimento, encontramos alternativas e compartilhamos técnicas de operação que agilizam/facilitam o trabalho de todos(as) e fomentam parcerias entre a equipe – por exemplo, uma contrarregra que combina com outro que, durante a cena, precisa que ele deixe um acesso livre na coxia onde está porque, na transição seguinte, terá que sair rápido com um banco por aquele lugar; ou, uma contrarregra que explica à outro qual a forma mais segura e ágil para transportar um objeto que ela também levou para o palco anteriormente.

Os trabalhos em que ocorre muita movimentação de objetos cenográficos e adereços durante as cenas devem incluir nesses desenhos as sinalizações que indiquem sentido, posição inicial e posição final do movimento a ser realizado. Apresento abaixo registros das duas primeiras folhas deste material feito em parceria com a equipe de contrarregragem do espetáculo “A melancolia de Pandora”⁶⁶:

Imagem 17 Planta baixa “A melancolia de Pandora”: inicial. Fonte: Arquivo do espetáculo “A melancolia de Pandora” (2016).

⁶⁶ Espetáculo teatral com direção de Steven Wasson (“Theatre L’Ang Fou”) que estreou e realizou temporada no Teatro do SESC Belenzinho (São Paulo) entre os meses de julho e agosto de 2016.

Imagem 18 Planta baixa “A melancolia de Pandora”: 1º giro. Fonte: Arquivo do espetáculo “A melancolia de Pandora” (2016).

A caixa no alto da folha com contorno em vermelho faz referência à plateia. Nas laterais, o número de coxias e pernas (duas coxias laterais, três pernas e 4 vias de acesso ao palco de cada lado) indicadas com marcações sobre o lado direito (*D*) e esquerdo (*E*) considerando o ponto de vista de quem está no palco e a numeração (de 1 a 4) de vias de acesso ao palco considerando a primeira como a mais próxima da plateia.

A cenografia deste espetáculo era composta por um cubo preto de madeira (todos os lados tinham dimensões distintas, mas o espaço geral ocupado era de 3,5m x 3,5m x 3,5m) com uma das faces aberta, a outra com uma porta, duas com janelas, uma clarabóia no teto e a base com rodízios que nos permitiam dar mobilidade ao cenário de Beto Mainieri. As cenas aconteciam dentro e fora do cubo e a cada mudança de cena este elemento era deslocado pelo palco por dois contrarregas. Além da caixa de madeira, existia uma série de móveis (todos com rodízios) e pequenos objetos. A imagem 17 trata-se de uma planta baixa do palco configurada para o início do espetáculo, nela estão listados todos os móveis e objetos e distribuídos dentro da caixa e em cada coxia.

O que acontece na segunda imagem é a primeira movimentação do cenário, o primeiro “giro” da caixa. Para facilitar o trabalho da equipe denominamos as mudanças de cena como “giros”. Isso porque toda movimentação era feita com muita luz, os contrarregras eram duas personagens (denominadas de “Sombras perdidas”) e não saiam de cena. Por isso, não existe referência aos objetos nas coxias neste desenho, eles estão em cena praticamente o tempo todo e quando há a entrada de algum dos elementos de coxia, indicamos com uma flecha por onde ele entra e por onde sai, isso porque todo elemento era utilizado apenas uma vez, ou seja, ficava na marca inicial numa coxia e depois saía por uma coxia que tínhamos deixado livre. Era preciso numerar as marcações (apenas a marcação inicial não era numerada) com o número das cenas ou dos “giros” (e conferir com a caixa todos os dias antes do espetáculo), esse trabalho exigia precisão absoluta para não errar as marcas de chão porque a iluminação de Wagner Antônio era bastante precisa, qualquer erro significaria prejudicar todo o desenho de luz e, consequentemente, a encenação. A primeira informação depois do número do “giro” (grafada em verde) é “horário”, ou seja, o mais importante era saber para que lado o cubo deveria começar a girar. As iniciais dos nomes dos contrarregras (*F* e *M*) indica em que ponto eles devem começar o movimento. Neste caso, o desenho tracejado do cubo é sua marca no início da movimentação e os contrarregras iam deslizando com o cenário até a marca dois (*posição #02*). No canto esquerdo, o nome da cena (*Mulher desperta*) e a deixa textual (*“A chave”*).

Nosso principal obstáculo é que só tivemos ensaios com a caixa um mês antes da estreia, afinal, este elemento demandou tempo de construção e um espaço maior de ensaios que nos possibilitasse montá-la e movimentá-la. Para facilitar o processo de estudo dessa planta baixa, construí uma maquete do palco com o cubo-cenário em escala:

Imagem 19 Foto: Maquete para estudo da planta baixa do espetáculo “A melancolia de Pandora”: vista frontal. Foto: Rafael Souza (2016).

Imagem 20 Foto: Maquete para estudo da planta baixa do espetáculo “A melancolia de Pandora”: vista superior. Foto: Rafael Souza (2019).

Dedicamos o último mês do processo, a entender o peso e as dificuldades físicas de operação, porque, em função da maquete, os trajetos do cenário foram previamente apreendidos. No ensaio com o cubo, marcamos o linóleo com fita crepe branca (afinal, não tínhamos a luz da cena no espaço) e focamos na partitura física dos contrarregras que estavam a maior parte do tempo em cena.

Em função dessa presença, neste espetáculo não construímos outro procedimento para roteirizar as ações de cada contrarregra porque este estudo das plantas baixas já nos informava onde eles estariam e quais movimentos deveriam fazer. Ou seja, como o trajeto do cenário-objeto está atrelado a movimentação da contrarregragem, essas plantas se desdobram nas partituras de ação dos contrarregras. Cada lugar que a caixa era posicionada interferia no espaço ao seu entorno (transformando-o numa rua, no consultório do médico, no quarto da paciente,...) e isso influenciava na movimentação dos contrarregras durante as cenas. Era preciso entender o espaço para ocupá-lo.

Em espetáculos de *site specific* o ideal é rascunhar uma planta baixa e, se possível, fotografar de frente o espaço cênico concebido. No espetáculo “Bom Retiro 958 metros”⁶⁷, por exemplo, desenvolvemos uma cartografia cena a cena, mas a primeira imagem desse material é de um mapa com o percurso do espetáculo pela rua:

Imagem 21 Planta baixa do percurso geral do espetáculo “Bom Retiro 958 metros”. Fonte: Arquivo do espetáculo “Bom Retiro 958 metros” (2012).

⁶⁷ Espetáculo teatral do grupo Teatro da Vertigem (São Paulo) com dramaturgia de Joca Reiners Terron e direção de Antônio Araújo. A montagem ocupava o bairro paulistano do Bom Retiro e era composta por um percurso que tinha início em um shopping atacadista da região (Lombroso Fashion Mall), seguia pelas ruas do bairro e terminava em um teatro desativado (TAIB – Teatro das Artes Israelita Brasileiro). A produção estreou e cumpriu temporada entre os meses de junho de 2012 e abril de 2013.

Este registro informa quantas pessoas da equipe de contrarregragem (cinco profissionais no total) estariam atuando em cada espaço durante as cenas. O “x” representa os trechos em que toda a equipe estava presente porque, em geral, havia deslocamentos de cenas mais rápidos ou possível trânsito de veículos na via. A imagem funciona como um panorama dos momentos mais complexos de operação e da quantidade de contrarregras próximos(as) para o caso de algum imprevisto.

Em espaços fechados, estipulo a quantidade de profissionais que precisaremos nas coxias a partir de uma análise da quantidade de elementos e complexidade de movimentações técnicas de cada projeto. Penso que deve haver pelo menos um(a) profissional por coxia – no caso de um espetáculo simples que utilize apenas duas coxias, por exemplo, a sequência da movimentação cênica de objetos pode ser realizada por um(a) técnico(a) de palco em uma coxia, e o/a diretor(a) de cena na outra (considerando que, geralmente, atuamos fisicamente na operação do espetáculo como contrarregras).

Utilizo esse roteiro também como uma estratégia para contar quantas cadeiras serão necessárias em cada coxia e analisar por quantas coxias cada artista transita ao longo da apresentação. Essas cadeiras compõem um espaço reservado na coxia no qual elenco pode aguardar durante a apresentação. Se os espaços são muito pequenos, recorremos a elementos da própria cenografia – entendendo o que haverá em cada coxia e se temos algum objeto (banco, cadeira, sofá, cama) que o elenco pode utilizar para aguardar sentado. Saber quantas pessoas ocuparão cada coxia durante a apresentação é fundamental para organizar nossa dinâmica e espaço de trabalho.

Além da produção de um material de consulta dessas informações que precisam ser memorizadas, esses desenhos nos ajudam a entender o discurso espacial proposto pela encenação.

2.2.7 Partitura de ação com entradas e saídas de equipe técnica

e artistas

Talvez, a demanda mais delicada de todo o nosso trabalho seja a construção deste procedimento. Elaboramos uma série de partituras de ação técnica para instaurar a logística de movimentações entre palco e coxia responsável por estabelecer a dinâmica de operação (e, por vezes, rítmica) do espetáculo.

Não se trata apenas de organizar quem entra e quem sai, com o quê e por onde, é um exercício de leitura da sua equipe. Estruturar a sequência de ações de uma pessoa é sempre um trabalho minucioso de pensar a pessoa (quais suas habilidades, experiências, nível de concentração), entrecruzando as partituras de cada profissional da equipe técnica, elenco e objetos.

Acredito que a direção de cena não deve apenas conhecer quais são as cenas e como elas devem estar estruturadas, é preciso conhecer a configuração do palco e da coxia cena a cena. Mesmo que esteja operando o espetáculo de uma coxia, a direção de cena precisa saber exatamente como está organizada a outra e a partitura de cada profissional, e qualquer movimentação atípica merece maior atenção.

Por isso, no momento de construir esse roteiro, ter as plantas baixas desenhadas ajuda a entender as movimentações de entrada, saída ou preparação de qualquer profissional que tem acesso ao palco ou à coxia durante a apresentação.

Geralmente, organizo um roteiro de ações do espetáculo a partir das experiências em sala de ensaio. Trata-se de um procedimento elaborado pela direção de cena que precisa ter coerência para ser experimentado, modificado se necessário e fixado pela equipe. Evito chegar ao ensaio geral e fazer com que elenco e técnica invistam tempo de trabalho tentando organizar as transições de cena e disposições de coxia. O sucesso de uma encenação depende de sua organização estratégica desde o processo de criação das cenas. Penso que um bom espetáculo necessariamente possui uma boa partitura de ações técnicas.

Cada movimentação deve ser ensaiada e toda a equipe deve ter conhecimento de porque executa cada ação, o que compreende desde um ator ser informado qual coxia estará livre para sair de cena porque as demais estarão ocupadas com objetos ou com o trânsito de outras pessoas, até a contrarregragem que

precisa elaborar uma manobra mais sutil para entrada de um elemento no palco.

Fundamental que o roteiro construído para (e com) a equipe respeite o tempo necessário para realização de cada ação, trata-se de equacionar o ritmo desejado pela encenação à dinâmica que cada contexto possibilita, procurando evitar que a equipe tenha de entrar e sair da coxia muitas vezes e entendendo as implicações no manuseio de algum objeto específico num espaço específico. Por mais que a sonoplastia possa informar o final de uma transição para o começo da próxima cena na trilha sonora, a equipe de contrarregragem deve executar seu trabalho com segurança e respeito ao espaço da cena no tempo que as condições de espaço e produção possibilitem.

Não se impõe o tempo de uma transição, não se diz “– faz em dez segundos!”, mas “– preciso que faça o mais rápido que você consegue sem que a gente esfrie o espectador(a)”. Se é uma deixa musical eu informo quanto tempo temos para executar determinada ação e, a cada novo espaço, tentamos nos adaptar a um roteiro de ações pertinente ao ritmo proposto pela encenação.

Entender o tempo de uma transição é um exercício muito sutil de percepção do espaço combinado à uma compreensão do ritmo que as cenas precisam ter. Se existe falha na execução dessa partitura de ação, afetamos a apreensão do(a) espectador. Em certa medida, imprimimos uma rasura na proposta de encenação sempre que algo soa impreciso.

Provável que este seja o procedimento que mais vezes será recriado durante a trajetória do espetáculo porque, geralmente, as áreas de coxia sofrem alterações a cada novo espaço cênico em que o trabalho se apresenta (o número de vias de acesso ao palco muda, existem espaços estreitos, pequenos, baixos, muito altos, amplos, mal iluminados, bem iluminados,...), com isso, mantemos a análise da planta baixa considerando que elementos compõem cada cena mas, inevitavelmente, executamos alterações na distribuição de objetos nas coxias e na partitura de ação da equipe local. Por isso, quando recebemos uma equipe de contrarregragem local, disponibilizamos o material de estudo do espetáculo sem considerar esta partitura, porque entendemos que, este procedimento não pode ser replicado de uma montagem para outra.

O intuito é que cada profissional do elenco e da técnica consiga memorizar a sua partitura e também compreenda a movimentação geral da equipe no palco.

Para explicar como realizo este procedimento, compartilho abaixo versões da partitura de ação das cenas 3 (apresentada no item 2.2.5) e 4 do espetáculo “Ilhada em Mim: Sylvia Plath” para dois espaços distintos:

ILHADA EM MIM: SYLVIA PLATH PARTITURA DE AÇÃO DO PALCO <i>(Temporada: Teatro Sérgio Cardoso / Sala Paschoal Carlos Magno – 2015)</i>	
<i>“... não me pergunte quem eu sou”</i> B.O. #03	
DC	Entra por E4 e sai com mesa circular com máquina de escrever por D4
TED	Espera palco frente E
SYLVIA	Espera palco frente centro
XXX + YYY	Entram com mesa branca com pratos, talheres, xícara fixada e baixela por D3, e conferem pés da mesa
DC	Entra com bule por D4 e sai por D4
XXX	Arruma cadeira seca André e sai por E3
YYY	Entra cadeira molhada por D2 e sai por D2
TED	Senta cadeira seca E
SYLVIA	Senta cadeira molhada D
CENA 03 – VIDA FAMILIAR (Sylvia e Ted)	
<i>“e a porta se fecha atrás de você”</i> B.O. #04	
DC	entra por D4 e sai com bule por E4
TED	Sai E1
SYLVIA	Sai D1
XXX	Entra E3 e sai com cadeira seca por E3
YYY	Entra D2 e sai com cadeira molhada por E2
XXX + YYY	Saem com mesa branca com pratos, talheres , xícara fixada e baixela por D3
CENA 04 – O ABRAÇO (Sylvia e Ted)	
TED	Entra por E1
SYLVIA	Entra por D1
XXX	Seca mesa branca em D3
YYY	Retira todos os objetos da mesa branca em D3
XXX + YYY	Prepara mesa branca: máquina de escrever em D3
<i>(silêncio. Sylvia escorre do colo de Ted até o chão)</i> B.O. #05	

Imagem 22 Partitura de ação do palco nas cenas 3 e 4 do espetáculo “Ilhada em Mim: Sylvia Plath” (2015) para temporada na Sala Paschoal Carlos Magno (São Paulo). Fonte: Arquivo do espetáculo “Ilhada em mim: Sylvia Plath” (2015).

ILHADA EM MIM: SYLVIA PLATH PARTITURA DE AÇÃO DO PALCO <i>(Temporada: Caixa Cultural de Recife – 2017)</i>	
<i>“... não me pergunte quem eu sou”</i> B.O. #03	
DC	Entra por E3 e sai com mesa circular com máquina de escrever por D4
TED	Espera palco frente E
SYLVIA	Espera palco frente centro
XXX + YYY	Entram com mesa branca com pratos, talheres, xícara fixada e baixela por D2, e conferem pés da mesa
DC	Entra com bule por D4 e sai por E3
XXX	Arruma cadeira seca André e sai por E4
YYY	Entra cadeira molhada por D1 e sai por D2
TED	Senta cadeira seca E
SYLVIA	Senta cadeira molhada D
CENA 03 – VIDA FAMILIAR (Sylvia e Ted)	
<i>“e a porta se fecha atrás de você”</i> B.O. #04	
DC	entra por E3 e sai com bule por E3
TED	Sai E1
SYLVIA	Sai D1
XXX	Entra E4 e sai com cadeira seca por D1
YYY	Entra D3 e sai com cadeira molhada por E4
XXX + YYY	Saem com mesa branca com pratos, talheres , xícara fixada e baixela por D2
CENA 04 – O ABRAÇO (Sylvia e Ted)	
TED	Entra por E1
SYLVIA	Entra por D1
XXX + YYY	Seca e cobre lateral mesa branca em D2
XXX + YYY	Retira todos os objetos da mesa branca em D2
XXX + YYY	Prepara mesa branca: máquina de escrever em D2
<i>(silêncio. Sylvia escorre do colo de Ted até o chão)</i> B.O. #05	

Imagem 23 Partitura de ação do palco nas cenas 3 e 4 do espetáculo “Ilhada em Mim: Sylvia Plath” (2017) para temporada no Teatro da Caixa Cultural de Recife (PE). Fonte: Arquivo do espetáculo “Ilhada em mim: Sylvia Plath” (2017).

Nas partituras de ação, cada pessoa da equipe é identificada à esquerda por uma cor e pelo nome das personagens, o nome dos(as) contrarregas e a direção de cena (*DC*). A proposta de imprimir essa lista colorida é um recurso visual que pode agilizar a leitura desse material caso alguém sinta necessidade de consultá-lo durante a apresentação, por exemplo.

As linhas em preto apontam início e final das cenas, respeitando deixas textuais ou visuais para pontuar para a equipe em que momento vamos entrar em *blackout* e precisaremos agir. Durante a cena, pode não acontecer nenhuma movimentação na coxia ou, o tempo de uma cena pode significar intensa mobilização da equipe.

Essas duas partituras de ação, apesar de parecidas, nos possibilitam identificar algumas características sobre o contexto das coxias: Na Sala Paschoal Carlos Magno (Imagem 22), as coxias dos lados direito (*D*) e esquerdo (*E*) eram mais amplas, com aproximadamente 3,50m de distância entre as bordas do espelho d'água (que delimita o espaço da cena) e as paredes laterais do palco; em contrapartida, no palco da Caixa Cultural (Imagem 23), as coxias eram estreitas, com cerca de 1,50m entre espaço da cena e paredes.

Segundo o memorial descritivo de cenografia, o objeto descrito nas partituras como “mesa branca”, por exemplo, tem as seguintes dimensões:

“ILHADA EM MIM: SYLVIA PLATH”
MEMORIAL DESCRITIVO DA CENOGRAFIA DO ESPETÁCULO

Item 16 - 01 Mesa branca de madeira com pés removíveis (aproximadamente 2,10m x 0,90m x 0,75m) – são usados 04 parafusos nº11 com porcas e 02 arruelas em cada pé; a madeira do tampo é de espessura de 0,02m, contorno do tampo com 0,07m; espessura dos pés de 0,07m x 0,07m. Aproximadamente: 40kg

Imagem 24 Item 16 (mesa branca) do memorial descritivo de cenografia do espetáculo “Ilhada em Mim: Sylvia Plath”. Fonte: Arquivo do espetáculo “Ilhada em mim: Sylvia Plath” (2014). *As fotos do espetáculo que integram o memorial são da fotógrafa Jennifer Glass.

Na coxia da Imagem 22, era possível posicionar a mesa com o lado maior paralelo à boca de cena, isso facilitaria a movimentação no momento de posicioná-la no palco (quase paralela a boca de cena, com uma leve inclinação para o fundo esquerdo do espelho d'água). Durante a cena 4, um(a) contrarregra (XXX) seca a mesa (molhada na cena anterior), que será preparada com folhas de papel e uma máquina de escrever; enquanto o/a outro(a) contrarregra (YYY), retira e guarda os objetos de louça que estão na mesa em uma área reservada na coxia (para que ninguém esbarre na louça ou ela faça muito barulho no contato com o chão).

No palco com a coxia menor (Imagem 23), a mesa precisava ser posicionada no sentido perpendicular a boca de cena, ocupando uma abertura de 2,40m, a maior coxia do palco (D2). Todos os objetos da cena seguinte estão posicionados abaixo da mesa na coxia, sob uma camada de plástico bolha para que a louça não faça barulho quando colocada no chão. Os contrarregras secam juntos a mesa durante a cena e cobrem a lateral maior com um tecido preto (posicionado no chão entre o espaço cênico e o início da mesa) para evitar que chamasse atenção por ser um objeto branco na coxia que poderia, inclusive, se tornar rebatedor de algum refletor lateral. Cada contrarregra de um lado da mesa conseguia abaixar para trocar os objetos e preparar metade da mesa cada um. Em função da fragilidade desses materiais (louças, folhas, uma máquina de escrever), havia marcação no formato dos pés da mesa com fita luminosa tal qual a utilizada no espaço da cena para que a mesa fosse posicionada sem o risco de danificar nenhum objeto frágil.

Ponto dois aspectos nesses roteiros (das imagens 22 e 23): a importância de tentar manter as partituras de ação do elenco (o que evita desconcentrá-lo durante as transições de cena); e as movimentações da direção de cena sempre nas coxias ao fundo do palco (área de onde é possível estabelecer um campo de visão maior sobre a equipe, a cena e as coxias).

Não necessariamente a liderança técnica deve ser a responsável por operar as principais movimentações de cena, tendo em vista que precisamos de tempo para visualizar as transições, acompanhar a movimentação de outras áreas, zelar pela segurança do elenco e, até mesmo, assistir uma cena.

Nossa equipe deve ter consciência de qual dispositivo está operando o tempo da transição, ou seja, quem informa que estamos começando a próxima cena – no caso do espetáculo “Ilhada em Mim: Sylvia Plath” essa é uma demanda da direção de cena, que, por meio de uma *cue light* instalada na coxia, informa aos operadores de luz, som e vídeo que o palco está pronto para sair do *blackout*.

Para orientar este procedimento, procuro sempre partir do perfil da minha equipe, entendendo que as potencialidades de cada profissional condicionam um percurso de movimentações. Por exemplo, a distribuição das ações dos contrarregras no roteiro da imagem 22, contempla as seguintes habilidades da equipe: um técnico mais ágil (XXX, que seca a mesa) e outro mais cuidadoso (YYY, que retira os objetos da mesa). Desenhar um trajeto de ações é também uma maneira de valorizar e incentivar o desenvolvimento das potencialidades de cada profissional da equipe.

2.2.8 Desenhos com as marcações de palco

De modo geral, mapeamos as ações de palco e coxia e precisamos transpor nesses espaços os lugares exatos onde objetos e elenco precisam ser posicionados. A construção de um espaço de trabalho mais seguro, limpo e organizado contribui para ampliarmos nossa percepção sobre os espaços da cena e as relações humanas.

Nesse sentido, compartilho da mesma certeza de Sennett ao concluir “O artífice” (2013):

A tese que sustentei nesse livro é de que o ofício de produzir coisas materiais permite perceber melhor as técnicas da experiência que podem influenciar nosso trato com os outros. Tanto as dificuldades como as possibilidades de fazer bem as coisas se aplicam à gestão das relações humanas. Desafios materiais como enfrentar uma resistência ou gerir ambiguidades contribuem para o entendimento das resistências que as pessoas enfrentam na relação com as outras ou dos limites incertos entre as pessoas. Dei ênfase ao papel positivo e aberto que a rotina e a prática desempenham no processo de produção de coisas materiais; da mesma forma, as pessoas também precisam praticar suas relações com os outros, aprender as habilidades da antecipação e da revisão, para melhorar essas relações. (SENNETT, 2013, p. 322-323)

A direção de cena estrutura a distribuição de camarins a partir de necessidades especiais e afinidades entre elenco; organiza as coxias considerando os elementos de cena e o trânsito de pessoas por esses espaços; e registra marcas no palco que possibilitem orientar o posicionamento de objetos e profissionais em cena.

O primeiro procedimento que realizo ao iniciar uma montagem é marcar na boca de cena uma referência do meio do palco com fita adesiva de papel e, a partir deste ponto, sinalizar $\frac{1}{4}$ e $\frac{3}{4}$ da largura total, o centro do palco e o centro do fundo do palco. No momento de realizar o desenho com as marcações de palco para compor o arquivo, essas referências são importantes tendo em vista que, muitas vezes, adaptamos o espaço cênico às dimensões do palco. É importante espelhar as marcações da primeira montagem aos novos espaços – ou seja, respeitar onde os elementos cênicos deveriam ser posicionados em relação a essas áreas do palco. Ainda que seja preciso realocar o objeto em função da posição de um refletor, por exemplo, conhecer a distribuição espacial garante zelo pela cenografia proposta.

Na montagem fotografada abaixo, por exemplo, é possível identificar duas fitas adesivas atravessando o chão e marcando o centro do palco. Neste caso, dividir o espaço de cena em quatro partes contribui para o trabalho simultâneo de luz e cenografia.

Imagem 25 Foto: Montagem de espaço cênico do espetáculo “Tchekhov é um cogumelo”.

Foto: Rafael Souza (2017).

Além disso, este espaço cênico precisava de uma marcação circular de 6m de diâmetro no centro do palco com objetivo de guiar a posição de uma parte suspensa da cenografia (oito tubos de cobre). Uma estratégia para demarcar um espaço circular no chão do palco é entender o diâmetro do círculo que pretendemos desenhar e qual seu ponto central. Fixamos no centro do círculo um barbante que tem na extremidade oposta um giz de lousa branco. A distância entre o ponto fixo da corda e o giz corresponde a medida do raio (ou seja, metade do diâmetro) do círculo. Posicionamos a ponta do giz no chão, deixando o barbante tensionado e arrastamos o giz desenhando o contorno total do centro de círculo.

Existe uma série de técnicas para registrar o posicionamento de algum objeto em cena e reproduzi-lo em outros espaços. A principal delas é ajustar as dimensões da boca de cena com reguladoras, pernas de tecido e bambolinas para que o palco mantenha as medidas da montagem original. As marcações são realizadas com base no cruzamento entre a distância da boca de cena e da linha central do palco (que imaginariamente o divide ao meio), por exemplo:

Imagem 26 Exemplo: As medidas das marcações de palco. Fonte: Souza, Rafael (2019).

Considerando que as marcações de chão devem nos ajudar a posicionar um elemento em cena, não necessariamente precisamos pontuar todos os pés da mesa, mas apenas os pés com as faces voltadas para o fundo do palco (favorável ao ponto de vista da contrarregragem e menos evidente para quem está na plateia). Na imagem, a linha amarela que cruza o meio do palco é uma referência para aferir os pontos de marcação (em azul), assim como a linha que demarca o limite da boca de cena. Nos encontros entre as medidas X e Y estão os pontos onde a mesa precisa ser posicionada no palco.

Apesar de utilizar a planta baixa de uma cena do espetáculo “Ilhada em Mim: Sylvia Plath” (que se passa dentro de um espelho d’água), não realizo a marcação dos objetos no palco pautado em medidas e distâncias sempre iguais, mas na compreensão do ponto de vista da plateia. É fundamental entender a profundidade do palco e a distância da última vara de luz do final do espelho d’água.

Geralmente, consultamos este material no momento da montagem para identificar as regiões ocupadas por cada elemento. No entanto, a marcação de palco só acontece de fato no momento da afinação de luz. Enquanto o/a técnico(a) de iluminação ajusta os refletores desenhando com o que está posicionado em cena, demarcamos com a contrarregragem alguns pontos de contorno no chão (ou nas paredes) utilizando fitas adesivas, na maioria das vezes.

Para espetáculos que trabalham com transições em *blackout*, existe uma fita adesiva fosforescente a base de vinil com uma cor verde amarelada (essa fita quando iluminada armazena luz e no escuro libera a luz que absorveu). Outra estratégia é colocar pontos de LED ligados nas marcas de $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$ e $\frac{3}{4}$ do proscênio durante toda a apresentação para ajudar o elenco a se orientar nas transições de cena no escuro – para que esses pontos de luz não iluminem demais o palco, podemos cobrir com fita adesiva isolante preta a luz e fazer pequenos furos com agulha, o suficiente para imprimir um ponto de luz para quem está no escuro diante do público.

Se a plateia encontra-se próxima demais ao palco, as fitas luminosas podem gerar certo desconforto visual, costumamos dizer que o palco parece uma “pista de pouso” com muitas marcas luminosas chamando atenção. Então, quais estratégias desenvolver para amenizar este aspecto?

No espetáculo “Tchekhov é um cogumelo”, por exemplo, uma atriz que está de olhos vendados precisa caminhar de costas em cena. Aproveitando do fato de que ela está descalça, construímos uma espécie de relevo no chão do palco usando palitos de madeira que, cobertos com fita adesiva da cor do chão (geralmente um linóleo preto), desaparecem. Quem olha para o palco não percebe, é uma marcação que se funde completamente ao piso, inclusive, já dividimos o palco com espetáculos infantis durante algumas temporadas e as outras produções não se incomodaram com esta sutil elevação no palco (algumas, nem mesmo se atentaram para ela).

Essa ideia tem como referência os pisos táteis construídos para pessoas com deficiência visual, desse modo, a atriz consegue se guiar pelo palco sem esbarrar em nada, mesmo de olhos fechados.

Provavelmente, o relevo ajuda a “travar” os móveis em contato com o piso tátil mas, talvez, uma pessoa calçada tenha dificuldade para identificar as marcas com a mesma sensibilidade da atriz. Nem toda marcação precisa ser feita com fita adesiva, o que importa é que seja realizada em diálogo com a encenação.

O desenho de cada marca corresponde ao contorno específico de cada objeto (priorizamos os encaixes com ângulos de 90º, mas isso varia). Além disso, o posicionamento de elenco costuma ser sinalizado com pequenos triângulos ou quadrados na largura da fita de marcações (iconografias construídas em parceria com toda a equipe).

Compartilho abaixo o rascunho da planta baixa utilizada para checagem de todas as marcações de palco deste espetáculo:

Imagem 27 Planta baixa com as marcações de palco do espetáculo “Tchekhov é um cogumelo”.

Fonte: Arquivo do espetáculo “Tchekhov é um cogumelo” (2017).

São ao todo vinte marcas no chão, algumas compõem o alinhamento de um mesmo objeto, por isso precisam ser conferidas simultaneamente e formam a seguinte legenda no avesso da folha:

1 - Curupira (tátil)	8 - Helena	15 - Mesa
2 - Banco tiro	9 - Foco André	17 - Cadeira Helena
4 - Incêndio	11 - Banquinho final	18 - Púlpito
6- Banco início	13 - Samba Russo	19 - Banco pena
		20 - Banco fora

Imagem 28 Legendas das marcações de palco do espetáculo “Tchekhov é um cogumelo”. Fonte: Arquivo do espetáculo “Tchekhov é um cogumelo” (2017).

Por meio dessas identificações, no cotidiano da temporada, nos certificamos das marcações no chão cientes do que cada uma representa para a configuração espacial. Quando uma marcação sofre alguma avaria, no momento de checagem anterior a apresentação, é importante fazer o reparo posicionando o objeto com uma *cue* de luz correspondente a cena.

Acredito que um palco com marcações estudadas e mapeadas é também desdobramento de uma coxia construída de maneira organizada. Em função disso, além do cuidado em manter uma sinalização de segurança que indique as saídas de emergências e as rotas de entrada e saída do palco (por meio de setas com fitas adesivas luminosas), setorizo as coxias considerando o trânsito e a acomodação de equipe e elementos de cena.

Imagem 29 Foto: coxia do espetáculo “Tchekhov é um cogumelo”. Foto: Rafael Souza (2017).

Construir uma cartografia no chão das coxias com fita adesiva é recorrer à um recurso visual eficaz para a compreensão coletiva da ocupação do espaço e nossos fluxos de ações durante a apresentação.

Na primeira foto, à esquerda, a fita amarela contorna o espaço de circulação e trabalho do(a) profissional responsável por operar o sistema de malagueta e, à direita, uma marcação branca garante a área de trabalho do microfonista. Na segunda imagem, quatro cadeiras pretas estão dispostas para que o elenco se acomode durante a apresentação, a marca branca no chão contribui para que nenhuma pessoa retire as cadeiras de lugar porque isso demonstra que seus espaços foram demarcados; à direita da foto, duas cadeiras do cenário estão posicionadas de costas como código utilizado para informar que evitem o uso deste móvel como assento na coxia.

Outro espaço determinante para a operação do trabalho é uma mesa localizada na coxia onde concentro minhas ferramentas e os adereços de mão utilizados em cena.

Imagem 30 Foto: Mesa de trabalho do espetáculo “Tchekhov é um cogumelo”. Foto: Rafael Souza (2017).

Imagem 31 Foto: Mesa de trabalho do espetáculo “A dama do mar”. Foto: Rafael Souza (2013).

As mesas de trabalho, preferencialmente, devem ser marcadas no tampo com fitas adesivas registrando os espaços individuais de cada elemento de cena. Interessante pontuar na primeira mesa que os objetos estão agrupados de acordo com as cenas (ou seja, os livros e o bastão concentrados no quadrado do canto inferior direito da mesa serão utilizados na mesma cena). À esquerda observamos a pasta-arquivo do espetáculo e uma touca utilizada pela direção de cena para operar a contrarregragem. Em cada copo plástico colorido, um adereço de cena pequeno (plumas, isqueiro e um par de luvas); uma lanterna de cabeça; duas garrafas de água; mais objetos de cena (uma câmera VHS e uma pistola cenográfica); embaixo da mesa uma caixa plástica com alguns perecíveis e itens de papelaria (como fitas adesivas e papéis); e o aviso “não colocar nada pessoal!” lembrando que celulares e quaisquer itens pessoais devem ficar nos camarins.

Na outra imagem, identificamos além de adereços ocupando nichos desenhados com fita adesiva, o roteiro de cenas fixado com uma lanterna direcional e um quadrado marcado na mesa com intuito de evidenciar ferramentas (dois parafusos e uma chave de fenda) utilizadas pelo contrarregra durante a operação do espetáculo.

Distribuir os espaços da coxia, informar as normas de segurança, sinalizar o fluxo de pessoas e objetos e preparar a mesa de trabalho na coxia foram movimentos fundamentais para alinhar a comunicação entre contrarregragem e elenco do espetáculo “100% São Paulo”⁶⁸, por exemplo.

Para organizar mais de cem pessoas na coxia, setorizamos o espaço de forma que pudéssemos garantir um trânsito ágil de pessoas e objetos, e tentamos assegurar que todas as pessoas tivessem autonomia para localizar, manusear e retornar seus pertences ao local planejado. Cada um(a) dos(as) cem participantes possuía um número (correspondente à sua ordem de entrada na cena inicial) e utilizava durante a apresentação uma lanterna de mão e um objeto pessoal que o/a representasse (em resposta a um disparador proposto pela encenação). Nesse contexto, com o auxílio de uma trena e fita adesiva branca, a equipe de contrarregragem delimitou espaços onde os objetos pessoais poderiam ser colocados (alguns itens mais delicados eram contornados com fita e identificados com o nome e o número de cada participante. Do mesmo modo, desenhamos e numeramos no tampo de uma mesa preta na coxia com pequenos espaços e, durante ensaios e

68 Obra teatral que integra o projeto “100% City”, com concepção e direção do coletivo alemão Rimini Protokoll (formado por Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel), o espetáculo é representado por cem moradoras e moradores das cidades nas quais o projeto se apresenta. Em São Paulo, a montagem foi uma co-produção nacional realizada em parceria com a 3ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Suas (três) apresentações aconteceram no Theatro Municipal de São Paulo em março de 2016.

apresentações, instauramos a seguinte logística: testávamos previamente todas as lanternas, posicionávamos uma sob cada número e, conforme os/as participantes chegavam, pegavam a lanterna e deixavam o crachá sob sua numeração correspondente. Ao lado dessa mesa mantínhamos uma lista com os nomes e a sequência numerada da entrada de cada pessoa, isso nos ajudava a memorizar alguns nomes e visualizar com maior rapidez quem estava ausente.

Todo espetáculo exige a verificação e manutenção diária dessas marcações. Geralmente, as fitas adesivas utilizadas para realizar esse desenho têm uma boa fixação em superfícies secas e planas, por isso evito ter que renová-las diariamente. Alguns espetáculos, principalmente investigações em *site specific*, nos provocam e possibilitam criar ferramentas para uma marcação permanente (seja uma intervenção com tinta ou o aproveitamento/geração de marcas estruturais no espaço, por exemplo).

Desenhar uma marca é instaurar um ponto focal: em algum momento, aquela fita no chão será realmente o foco de alguém mas é só naquele momento que ela precisa ser um foco, ou seja, durante todo o resto do espetáculo, uma estratégia de marcação de palco pode dialogar ou não com a encenação.

Quando isso não acontece, uma intervenção técnica pode evidenciar o que não pode ou precisa ser visto. Essa distribuição de objetos e elenco deve respeitar a proposta da encenação, por isso, invisto em estratégias que permitam diluir a presença de aparatos e marcações ao discurso estético do trabalho.

Este procedimento promove estratégias para organizar o espaço de trabalho de modo que a equipe consiga transitar por ele com autonomia e constrói um registro das dramaturgias espaciais que organizam a encenação.

2.2.9 Listas de checagem pré e pós apresentação

Essas duas listas apresentam nossa sequência de ações desde o momento em que chegamos no espaço cênico para uma apresentação até o momento que saímos. São informações que devem ser registradas e precisam ser consultadas. Entendo a lista de pré-apresentação complementar à lista de pós-apresentação porque nos conectam com a supervisão geral de todos os elementos necessários à realização da obra e sua continuidade.

Não à toa, adquiri o hábito de imprimir na mesma folha uma lista no verso da outra, este material se configura como uma lista de checagem diária, com itens divididos entre o que precisa ser conferido antes e depois da apresentação. Conforme os exemplos abaixo:

<u>PRÉ-APRESENTAÇÃO</u>
1. CONFERIR CHEGADA DA EQUIPE TÉCNICA
2. ORGANIZAÇÃO DOS CAMARINS (FIGURINOS + HIGIENE DO ESPAÇO)
3. ORGANIZAÇÃO DE MAQUIAGEM (ENCAMINHAMENTOS E HORÁRIOS)
4. ÁGUA POTÁVEL E <i>CATERING</i> DA EQUIPE
5. CENÁRIO (POSSÍVEIS MANUTENÇÕES)
6. ORGANIZAÇÃO DOS OBJETOS DE CENA E CONTRARREGRAGEM
7. TESTES DE LUZ
8. TESTES DE SOM
9. TESTES DE VÍDEO
10. CONFERIR CHEGADA DO ELENCO
11. LEITURA DOS APONTAMENTOS DA APRESENTAÇÃO ANTERIOR
12. ENSAIOS (CENAS ESPECÍFICAS)
13. VERIFICAR COLOCAÇÃO DE MICROFONES NO ELENCO
14. PASSAGEM MICROFONES (30 MINUTOS ANTES)
15. ABERTURA DA SALA (1º SINAL) – 5 MINUTOS ANTES

PÓS-APRESENTAÇÃO
1. URGÊNCIAS
2. ORGANIZAR LISTA DE APONTAMENTOS DA APRESENTAÇÃO
3. CONFERIR OBJETOS DE CENA E CONTRARREGRAGEM PÓS-USO
4. FECHAMENTO DE VÍDEO
5. FECHAMENTO DE LUZ
6. RETIRADA DOS MICROFONES
7. CONFERIR ATORES E POSSÍVEIS NECESSIDADES
8. FECHAMENTO DE SOM
9. CONFERIR FIGURINOS (POSSÍVEIS MANUTENÇÕES)
10. CONFERIR MAQUIAGEM (POSSÍVEIS NECESSIDADES DE PRODUÇÃO)
11. CAMARIM: OBJETOS PESSOAIS E ALIMENTOS ABERTOS ESQUECIDOS

Imagem 33 Exemplo: Lista pós-apresentação. Fonte: Souza, Rafael (2019).

Uma das primeiras a chegar no espaço de apresentação, a direção de cena recepciona toda a equipe – e deve ser informada sobre atrasos e imprevistos. Antes do elenco, confere os camarins e se dedica aos testes e ensaios técnicos de luz, som, vídeo e manobras de contrarregragem e maquinário mais complexas. Não necessariamente gerencia o trabalho da técnica, mas acompanha para saber se tudo está em ordem, se há algum imprevisto e se alguma área precisará de ajuda. Quando trabalha com a contrarregragem, aproveita para preparar a coxia enquanto observa o trabalho da equipe técnica e procura intervir em momentos pontuais, se percebe que precisam de algum suporte.

O palco preparado é liberado para aquecimento do elenco. Nesses momentos, costumamos dar devolutivas sobre a apresentação anterior, informes coletivos e individuais. Se alguma pessoa sente a necessidade de ensaiar uma cena, aproveitamos para fazer um ensaio com todo o aparato envolvido como uma forma de aquecimento também para a equipe técnica. Se o elenco utiliza microfones, é importante destinar um tempo para que todos sejam colocados no camarim e testados no palco antes da abertura da sala.

Após a apresentação, qualquer urgência precisa ser tratada como prioridade, os equipamentos conferidos e os objetos de cena guardados.

Os tópicos que compõem essas listas são específicos de cada diretor(a) de cena, cada profissional avalia o que precisa ser pontuado nesse procedimento. No entanto, tento evitar fazer listas muito extensas (no máximo vinte pontos de checagem). Geralmente, mantenho algumas cópias deste material no arquivo porque manuseio este papel todos os dias de apresentação e ele pode se perder ou sofrer algum tipo de dano (rasgar, molhar).

No primeiro final de semana, fico o tempo todo com esta folha no meu bolso, mas, ao longo da temporada, realizo, no mínimo, três consultas diárias: quando acesso minha pasta ao chegar no espaço; no momento em que estamos passando os microfones (ou seja, minutos antes da abertura da sala); e antes de ir embora.

Infelizmente, muitos(as) profissionais tem o hábito de confiar que se lembrarão de todas as suas demandas no decorrer de uma temporada. Este procedimento só faz sentido se estamos dispostos(as) todos os dias a desconfiar de nossa memória para garantir a qualidade e segurança da apresentação.

Por isso, desenvolvi a seguinte estratégia: consulto a lista de checagem quando chego e, após completá-la, confirmo na lista de pré-apresentação e traço uma diagonal com caneta em um pequeno calendário que marca o dia da apresentação e que guardo junto com essa lista. Ao checar a pós-apresentação no final do dia faço uma outra diagonal na data do calendário marcando um “x”.

Compartilho na página ao lado uma memória dessa prática: o calendário utilizado para marcar a checagem do espetáculo “Bom Retiro 958 metros” em sua última semana de temporada na cidade de São Paulo em abril de 2013.

Conforme os meses passam, as folhas vão sendo arrancadas e, na última sessão de cada semana, contabilizo os números de apresentações – na imagem, temos o registro de que o espetáculo cumpriu 143 apresentações em sua temporada na cidade de São Paulo, por exemplo.

Desse modo, me eduquei a pensar que só poderia ir embora depois de conferir o “x” no calendário.

Imagem 34 Foto: Calendário de checagem do espetáculo "Bom Retiro 958 metros". Fonte: Arquivo do espetáculo "Bom Retiro 958 metros" (2012). Foto: Rafael Souza (2019).

2.2.10 Memorial de cenografia

Este procedimento consiste no registro de informações e imagens de todos os elementos que compõem a cenografia do espetáculo. Documentação útil para estudar o melhor acondicionamento desse material; as dimensões adequadas para seu transporte e armazenamento; e gerar uma lista para produção da cenografia em outro lugar⁶⁹.

Produzir este material exige um estudo da encenação com intuito de pontuar cena a cena os elementos que compõem o espaço cenográfico. Essa lista elaborada se desdobra em um descritivo de cada item que, geralmente, apresenta: suas características (cor, material, textura), dimensões (comprimento x largura x altura), forma de montagem e peso aproximado. Além disso, inclui uma foto do objeto e outra do objeto em cena porque entendo que, apesar do caráter técnico, é possível alimentar a compreensão imagética do elemento que irá para a cena.

Na Imagem 24⁷⁰, por exemplo, o item descrito no memorial apresenta três imagens: duas fotos de cenas em que a mesa branca é utilizada e a forma de montagem dos pés. Trata-se de uma mesa retangular na qual o elenco estará comendo e depois uma atriz caminhará sobre ela, ou seja, ilustramos não apenas os aspectos referentes à sua estrutura, mas narramos imageticamente as demandas técnicas do trabalho considerando as funções utilitárias do elemento em cena (afinal, saber que uma pessoa estará em cima da mesa nos informa a necessidade de uma estrutura reforçada).

Alguns itens não precisam ser construídos, mas produzidos, comprados, “encontrados”. Neste caso, principalmente quando haverá a produção de objetos em outro lugar, podemos incluir um descritivo da utilização deste item em cena. Narrar o uso do objeto para ajudar a produzi-lo, por exemplo:

69 Prática comum em festivais internacionais (e nacionais de longa distância): a construção de uma réplica da cenografia como forma de economia tendo em vista os valores elevados para traslado de equipamentos de médio e grande porte.

70 Item 16 – (Mesa branca) do memorial descritivo de cenografia do espetáculo “Ilhada em Mim: Sylvia Plath” (2014)

**“PATRONATO 999 METROS”
MEMORIAL DESCRITIVO DA CENOGRAFIA DO ESPETÁCULO**

Item 02

- 02 Carrinhos de transporte de carga
(metálico reforçado, 02 pneus, capacidade para 200kg)

Elementos utilizados por um coro de atores que representa os carregadores de mercadorias comercializadas na galeria de lojas. Importante que estes carrinhos de transporte de carga tenham uma corda flexível com gancho para que as caixas de papelão que serão colocadas neles sejam fixadas/travadas com maior segurança para que os atores possam transitar com esses elementos em cena.

Imagem 35 Item 02 (carrinhos transporte de carga) do memorial descritivo de cenografia do espetáculo “Patronato 999 metros”⁷¹. Fonte: Arquivo do espetáculo “Patronato 999 metros” (2015).

Esse memorial é desdobramento de um estudo das espacialidades que compõem a encenação, por isso, os itens podem ser listados de acordo com a sequência de cenas do espetáculo. Outra possibilidade é fazer esse levantamento e depois setorizar o que são itens de serralheira, de marcenaria, de produção de objetos ou de manutenção e limpeza.

Importante não ignorar itens perecíveis que, muitas vezes, se relacionam com alguns objetos, por exemplo, uma cera especial para um cenário com tubos de cobre. Essa cera para cobre precisa ser um item da lista porque a cenografia depende desse elemento para cumprir com qualidade sua função na encenação.

⁷¹ Adaptação do espetáculo “Bom Retiro 958 metros” para a realidade do bairro chileno do Patronato (Santiago, Chile) pelo grupo Teatro da Vertigem (São Paulo, Brasil).

Especialmente quando realizamos o espetáculo num lugar distante, é imprescindível que sejam listados até mesmo os elementos que consideramos mais simples de produzir. Tive experiências em que foi preciso construir rodos na marcenaria, porque no País onde estávamos nos apresentando os rodos eram utensílios domésticos raros e caros. Informá-los com antecedência que eram utilizados rodos na desmontagem do espetáculo, possibilitou que eles nos alertassem e pensássemos juntos como produziríamos este item da lista.

Outra estratégia que pode contribuir na leitura de algum item da lista é indicar a minutagem no vídeo da apresentação em que o elemento é utilizado. Para explicar qual a necessidade de uma traquitana que precisaria ser construída, indiquei ao cenotécnico que assistisse o momento em que a movimentação técnica é realizada e, de imediato, ele compreendeu a funcionalidade do que precisaria construir. Chuvas, derrocadas, tiros, sangue: cada cenotécnico(a) tem uma técnica para lidar com um efeito. A maioria dessas técnicas vai sendo nomeada de maneira diferente (de acordo com a compreensão de cada profissional que a executa), por isso entendo que precisamos priorizar que o/a cenotécnico(a) entenda (por meio do maior número de recursos possíveis, como o vídeo) o quê precisamos com determinado efeito.

Compartilho o memorial com a equipe de produção pois, a partir dele, é possível dimensionar adequadamente a contratação de transporte e a escolha de espaço para armazenamento da cenografia.

Na maioria das vezes, registro junto deste memorial a lista de itens de cenografia simplificada (apenas com o número de itens e do que se trata, sem especificações), trata-se de um recurso útil para conferência dos materiais no momento em que a equipe de transporte responsável o carrega e descarrega.

No cotidiano de uma temporada, este procedimento não costuma ser utilizado, mas é uma ferramenta fundamental para garantir a existência de uma cenografia no palco pertinente ao que a encenação concebeu. Geralmente, imprimo uma lista simplificada de itens de cenografia a cada montagem e desmontagem, e permaneço com ela até a próxima apresentação para garantir que todos os itens foram conferidos e guardados no último uso.

Fundamental que este procedimento seja realizado em parceria com o/a profissional responsável pela cenografia do trabalho, afinal, esta é uma documentação da construção, organização, uso e manutenção de todos os elementos que compõem a cenografia.

2.2.11 Lista de perecíveis

No cotidiano de uma temporada, costumamos produzir listas de elementos necessários à manutenção do espetáculo. Alguns materiais e objetos dessa lista carecem de uma atenção especial por serem perecíveis, ou seja, podem deteriorar com o tempo ou impor condições específicas de conservação. Independentemente se já trabalhamos antes, sempre converso com a equipe de produção explicando a importância do cuidado em relação à lista de materiais perecíveis, em especial, aqueles solicitados quinzenalmente e semanalmente.

Não somos responsáveis pela produção do trabalho, mas podemos evitar que sejam solicitadas listas de compras diariamente. Meu pedido de compras durante a temporada tem como prioridade solicitações semanais em caso de líquidos altamente inflamáveis e mensais em relação à fitas, tintas e alguns materiais de manutenção e limpeza.

Conforme observamos na planilha de solicitação de perecíveis elaborada para o espetáculo “Bom Retiro 958 metros”:

“BOM RETIRO – 958 METROS”	
LISTA DE PERECÍVEIS	
LISTA DE MATERIAIS : DIÁRIA	
Material	Quantidade
1. Marmita (cena Faxineira) – Comestível	1
LISTA DE MATERIAIS : SEMANAL	
Material	Quantidade
1. Álcool etílico – Explosivo	2L
2. Querosene – Explosivo	1L
LISTA DE MATERIAIS : MENSAL	
Material	Quantidade
1. Caixa de papelão grande e nova (cena Errante) – Cena	3 un.
2. Caixa de papelão média e nova (cena Bestas de Carga) – Cena	20 un.
3. Fita adesiva durex pardo grossa – Papelaria	5 rolos
4. Sacola de papel pardo (Consumidores) – Cena	40 un.
5. Pano de chão - Limpeza	4 un.
6. Fita adesiva dupla-face grossa – Papelaria	2 rolos
7. Estopa – Cena	5 pct.
8. Fita adesiva “banana” grande – Papelaria	6 rolos
9. Fita adesiva papel (cor craft) – Papelaria	2 rolos
10. Papel craft – Cena	2 rolos
11. Botijão de gás para maçarico – Explosivo	½ un.
12. Fio para microfone cênico – Cena	2m
13. Tinta guache branca – Cena	4L
14. Bolinha de <i>paintball</i> – Cena	80 un.
15. Botijão de gás para marcador de <i>paintball</i> – Explosivo	½ un.
16. Fita adesiva preta a base de tecido – Papelaria	6 un.
17. Saco de lixo preto (<i>grandes e resistentes</i>) – Cena / Limpeza	30 un.
18. Saco plástico branco (cena Agentes Sanitários) – Cena	20 un.
19. Elástico vinho (cena Briga) – Cena	1 rolo
20. Explosivo de festa (chuva na cor prata) – Cena	16 un.
21. Caixa de papelão usada (cena Catadores) – Cena	100 un.
22. Gadget luminoso (cena rua+vêu) – Cena	150 un.
23. Cola Branca – Papelaria	1kg
24. Isqueiro – Cena	10 un.
25. Papel crepon vermelho parafinado (“ <i>Marca</i> ”) – Papelaria	88 rolos
26. Cópia de impressões no saguão do TAIB – Cena	120 un.
27. Fita adesiva durex transparente grossa – Papelaria	2 rolos
28. Cartucho de pólvora – Explosivo	16 un.
29. Fita adesiva crepe grossa – Papelaria	2 un.
30. Cápsula de sangue – Comestível	16 un.
31. Abraçadeira de nylon preta grande – Manutenção	1 pct.
32. Caixa de sabão em pó – Cena	3 un.
33. Cândida (produto de limpeza) – Cena	20L
34. Caixa de Luvas cirúrgicas simples – Cena	1 cx.
35. Caixa de Máscaras cirúrgicas simples – Cena	1 cx.

Imagem 36 Planilha de perecíveis do espetáculo “Bom Retiro 958 metros”. Fonte: Arquivo do espetáculo “Bom Retiro 958 metros” (2012).

O estoque de materiais costuma ser dividido em caixas com diferentes enfoques: papelaria, cena, manutenção, limpeza, explosivos e comestíveis. Geralmente, álcool e qualquer tipo de pólvora, gás ou material altamente inflamável são guardados em caixas plásticas individuais, num local seco e distante do restante do estoque. Por questões de segurança, evitamos armazenar esses perecíveis em grande quantidade e recorremos aos pedidos semanais de produção.

O máximo que consigo estimar de fitas é o período de um mês porque são materiais utilizados de acordo a necessidade de uso, alguns meses se usa mais e em outros menos. Na maioria das vezes, defino e encaminho essa primeira lista só depois do dia da estreia – preferencialmente após a semana da estreia – para que consiga entender e calcular o consumo de materiais que o espetáculo de fato exige.

O lado positivo de encaminhar essa lista depois da estreia é que a equipe de produção geralmente conhece os materiais solicitados porque já foram produzidos, testados e aprovados pela encenação. Se solicitamos uma fita adesiva sem especificar marca, cor ou metragem é porque a produção conhece o material utilizado pela equipe.

No caso de materiais muito específicos, podemos indicar marca e até mesmo o contato do fornecedor – como é o caso do item 25 da imagem acima: o papel crepom precisava ser vermelho em função da dramaturgia do espetáculo e precisava ser parafinado porque o material queimaria em cena.

Trabalhar com elementos como terra, fogo, fumaça, água, gelo, materiais cortantes é saber manuseá-los e administrar suas variáveis. Por exemplo, no espetáculo “Tchekhov é um cogumelo” existe uma cena em que um ator despeja álcool em uma bandeja posicionada no proscênio, acende um fósforo e coloca fogo na bandeja. O álcool entra em combustão, dois atores se aproximam do fogo e o observam. Sobreposto a isso, atrás da tela translúcida de projeção que divide proscênio do restante do palco, as personagens Irina, Macha e Olga são acordadas em plena madrugada com um incêndio nos arredores da casa, o que se desdobra numa cena de aproximadamente quatro minutos e meio.

Num plano ideal, durante a cena, a chama não pode apagar nem ficar muito baixa porque a bandeja fica posicionada sobre um amplificador de som que a faz vibrar dependendo da intensidade dos sons emitidos.

Imagem 37 Foto: “O Incêndio”, cena 9 do espetáculo “Tchekhov é um cogumelo”. Foto: Sergio Almeida (2018).

São ao todo quatro bandejas com água que compõem uma instalação sonora criada pelo diretor musical Gregory Slivar e, neste momento do espetáculo, um ator coloca uma bandeja menor sobre uma outra com água e põe fogo. Para a encenação seria interessante que a chama no proscênio apagassem antes do final da cena, por isso, sempre calculo que precisamos de quatro minutos de álcool em combustão. Em cada lugar que nos apresentamos sempre fazemos antes uma demonstração dessa cena para as equipes de segurança, brigadistas e responsáveis pela produção do espaço. No período de ensaios, acompanhei os experimentos com a instalação e também fiz testes cronometrando o tempo de queima de diferentes combinações de álcool. Ou seja, estimo a quantidade de álcool e sua combinação considerando que o tempo de combustão deve durar em média quatro minutos. Trata-se de uma combinação entre álcool etílico líquido e álcool etílico em gel equilibradas em quantidades exatas no medidor de líquidos.

Cada espaço demanda um teste com a presença do(a) brigadista para entendermos a quantidade de líquido necessário considerando que a temperatura da sala ou até mesmo uma ventilação próxima ao proscênio pode interferir no fogo.

A combinação de álcool é conservada em um recipiente de latão com a quantidade exata que o ator deve colocar na bandeja, o último objeto posicionado antes do início da apresentação e o primeiro a ser retirado após os aplausos. O jarro de cobre está sempre acompanhado de uma caixa de fósforos. A escolha e

o uso desse elemento se desdobra em uma logística que envolve a produção de uma caixa de fósforos com características específicas (“extra longos”) e criação de uma estratégia para garantir a sua eficácia. Para isso, utilizamos a técnica de fixar com fita adesiva duas hastes pelas pontas inferiores, ou seja, toda vez que o ator pega um fósforo, ele está na verdade com dois. Essa técnica ajuda a reforçar a estrutura do fósforo (evitando que quebre) e aumenta sua chama quando acionado. Todos os fósforos estão guardados em pares, presos pelas pontas com uma fita papel da cor da madeira. Tenho sempre uma outra caixa de fósforos igualmente preparada para o caso de algum imprevisto (como molharem a caixa, por exemplo). Toda compra mensal de perecíveis significa organizar o estoque, conferir o acondicionamento desses materiais, unir fósforos e porcionar perecíveis.

São elementos que exigem nossa atenção e vigilância no decorrer das apresentações. O consumo pode aumentar ou diminuir dependendo da realidade de cada espaço, por isso, só depois de ensaiar no espaço é possível estimar a lista de perecíveis. Introduzí-los num espetáculo exige direção de cena e direção de produção alinhadas e responsáveis. Nada deve faltar porque esquecemos de solicitar, alguns itens podem ser substituídos, mas nenhum pode ser negligenciado. E precisamos zelar por isso.

2.2.12 *Riders*, mapas e roteiros de operação de luz, som e vídeo

Entendo a possibilidade de intervir presencialmente na operação da cena é um aspecto que nos aproxima com maior frequência da equipe técnica próxima ao elenco (em geral, contrarregistas e maquinistas). No entanto, é importante que a direção de cena se instrumentalize para poder dialogar também com as equipes responsáveis por luz, som e vídeo.

O objetivo deste procedimento é, antes de mais nada, documentar a lista de equipamentos, os mapas de montagem e roteiros de operação dessas equipes técnicas. Conhecer este material é importante no acompanhamento desses(as) profissionais durante montagens e checagens diárias. Por isso, solicito que me enviem os projetos adaptados a cada espaço (o que acontece recorrentemente com o mapa de luz, por exemplo).

O acesso ao roteiro de operação de luz, som e vídeo é fundamental para estruturarmos o texto do espetáculo com as deixas de todas as dramaturgias que compõem a encenação, ou seja, são informações de consulta e um material de estudo indispensáveis à leitura de nossa operação técnica.

Acredito que a direção de cena deve conhecer as mesas de controle e seus sistemas de operação, mas sem que precise assumir a responsabilidade sobre esses equipamentos durante a apresentação. Estudar a movimentação de cada elemento técnico, seu tempo de instalação, testes e programação é um exercício sensível de observar o trabalho dessas equipes e estar disponível para contribuir com elas.

Estruturar a logística de trabalho exige uma leitura desses mapas, uma compreensão da complexidade da montagem (seja pela quantidade de equipamentos ou alguma demanda específica) e disponibilidade para acompanhar e colaborar para a eficácia do trabalho de todos(as).

Um roteiro de operação de luz pode apresentar, por exemplo, as informações de canais, intensidade e *cues* presentes na mesa de controle e incluir a movimentação dos canhões/seguidores de luz (pontuando o número do canhão, quais suas *cues*, quem ou o quê ele ilumina, e suas especificidades de cor ou intensidade). São roteiros muito específicos compostos por deixas textuais e visuais que nos permitem compreender o que acende e o que apaga, quando e por quanto tempo.

Além do roteiro, é importante conhecer e documentar o *rider* e o mapa de luz, som e vídeo. Isso facilita o diálogo com a produção em caso de algum contra-tempo com equipamentos locados e nos possibilita fazer uma leitura da checagem diária mais consciente. Por exemplo:

<p>“O LIVRO DA GRANDE DESORDEM E DA INFINITA COERÊNCIA”</p> <p><u>RIDER DE LUZ</u></p> <p>LOCAL: XXX</p>	
•	28 PC 1Kw
•	05 Par 64 f.2
•	12 Par 64 f.5
•	06 Elipso
•	18 Set Light
•	04 Locolight
•	06 Torres
•	04 Bases (pé de galinha)

Imagem 38 *Rider* de Luz elaborado pelo técnico de luz Juarez Adriano para o espetáculo “O Livro da grande desordem e da infinita coerência”⁷². Fonte: Arquivo do espetáculo “O livro da grande desordem e da infinita coerência” (2013).

72 Espetáculo teatral do Estúdio Lusco-Fusco (São Paulo), a partir do livro “Inferno” e de fragmentos da peça “Um sonho” de August Strindberg. A montagem tem direção e concepção de André Guerreiro Lopes, e realizou temporada de estreia no SESC Santana em agosto de 2013.

Mapa de Som do espetáculo:
"O Livro da grande Desordem e da infinita Coerência"

Studio Lusco Fusco
 2013

Equipamentos Necessários:

1 Mesa de Som de no mínimo 12 Canais:

4 Caixas de Som Ativas (Amplificadas) ligadas à Mesa de Som ou Passivas ligadas a 2 Amplificadores e esses ligados à Mesa de Som.

2 Retornos L e R nas coxias laterais ligadas à Mesa de Som:

7 Cabos XLR (Canon) macho/fêmea de no mínimo 10 metros :

1 Multi Cabos (medusa) no palco para a Cabine de Som (mesa de som):

2 Direct Box (Ativos) para ligar a placa de som ao Multi-cabos:

2 Microfones Condenser AKG-C1000S para captação em Stereo do Piano :

1 Microfone Dinâmico Shure SM-58 para captação do Clarinete:

2 Microfones de Lapela -SEM fio (exemplos: AKG perception 45 / Shure WL50/ou similares) para captação de voz dos atores :

2 Pedestais de microfone (tamanho normal) para os microfones do Piano:

1 Pedestal de Microfone (tipo Mini Girafa) para o microfone do Clarinete:

1 Piano (preferencialmente meia cauda):

Responsável pelo projeto Sonoro:
Gregory Slivar

Imagem 39 *Rider* de som elaborado pelo sonoplasta Gregory Slivar para o espetáculo "O Livro da grande desordem e da infinita coerência". Fonte: Arquivo do espetáculo "O livro da grande desordem e da infinita coerência" (2013).

Imagem 40 Mapa de Luz criado pelo técnico de luz Juarez Adriano para o espetáculo “O Livro da grande desordem e da infinita coerência”. Fonte: Arquivo do espetáculo “O livro da grande desordem e da infinita coerência” (2013).

Imagem 41 Mapa de montagem de som elaborado pelo sonoplasta Gregory Slivar para o espetáculo “O Livro da grande desordem e da infinita coerência”. Fonte: Arquivo do espetáculo “O livro da grande desordem e da infinita coerência” (2013)

Conferir a lista de equipamentos antes de iniciar uma montagem garante que a equipe tenha o material necessário para trabalhar. Acompanho a montagem de luz e som, por exemplo, me orientando pelos elementos correspondentes ao mapa que já foram instalados e testados. Procuro estabelecer uma relação de confiança e respeito com essas equipes, sem receio em perguntar ou pedir alguma explicação mais específica que desconheço.

Consulto se a equipe se sente segura para realizar toda a movimentação técnica do espetáculo, e, invariavelmente, aprendo uma série de técnicas diferentes para desenvolver meu trabalho. Microfonistas, por exemplo, me ensinaram a ligar e desligar microfones e conferir se estão ligados durante as transições de cena de maneira ágil.

Saber ler esses mapas nos permite acompanhar e ajudar na checagem diária de luz, som, vídeo e do ensaio de alguma manobra técnica (como uma derrocada, por exemplo). Entender as características e demandas de cada área nos possibilita organizar o cotidiano de trabalho de forma coerente com as necessidades do espetáculo e a realidade da equipe. Logo, devemos estar presentes para fiscalizar o tempo de execução e, se preciso, negociar o cronograma (de ensaios, montagens, desmontagens e temporadas) de tal forma que nenhuma área técnica se sinta sobrecarregada ou prejudicada.

2.2.13 Lista de figurinos e especificidades de conservação

Para estruturar este procedimento a presença do(a) figurinista é fundamental, tendo em vista que são as indicações desses(as) profissionais que devem orientar nosso trabalho em relação ao manuseio e conservação dos trajes de cena. Muitas vezes, existe a possibilidade de solicitarmos uma amostra do material e documentá-la com o contato do fornecedor. Essas informações são guardadas num envelope na caixa-arquivo do espetáculo.

No cotidiano de trabalho, zelamos pela organização dos camarins e o acondicionamento de figurinos, materiais e utensílios de maquiagem e cabelos. Desde a primeira prova de figurino, observamos e anotamos os apontamentos do(a) responsável com o cuidado de questionar qual a melhor maneira de manter as peças no estado desejado.

Uma estratégia para organizar estas informações que poderão ser consultadas é registrar uma foto de corpo inteiro (preferencialmente de frente e de costas) do elenco vestindo cada *look* do figurino. A partir disso, visualizamos todas as peças que compõem o guarda-roupa de cada artista, além de calçados e acessórios. Nessa lista os itens são especificados por cor, tamanho/numeração e, com menor frequência, composição material.

Em espetáculos sem muitas trocas de figurino e sem camareiro(a), realizo um procedimento simples: listo quais peças cada pessoa do elenco utiliza em cena (incluindo acessórios individuais como adereços de cabeça, brincos, anéis, bengalas,...); marco com um “x” os elementos que não podem ser levados à máquina de lavar e com uma seta (→) o que precisa de alguma atenção especial (seja um sapato que precisa arejar após o espetáculo, um vestido com o tecido muito delicado, ou uma peça que não pode ser lavada).

Em geral, quando há um serviço terceirizado de lavanderia, devemos estar presentes ou solicitar que algum(a) profissional da equipe de produção se responsabilize em conferir todas as peças que serão enviadas e depois as receba.

De qualquer forma, ao chegar para uma apresentação, visito os camarins para buscar minha pasta de trabalho também com objetivo de verificar como estão organizadas a maquiagem, as araras com figurinos, a limpeza de banheiros e temperatura dos chuveiros. Se as roupas são recolhidas semanalmente pela

lavanderia, ao longo da semana procuro construir com o elenco estratégias para guardarmos as peças de um dia para outro – o que precisa ser arejado ou passar por algum tipo de higienização feita pela produção, por exemplo.

Do mesmo modo, podemos fotografar os rostos maquiados, imprimir e disponibilizar nos camarins essas imagens para ajudar o elenco a averiguar se a maquiagem (quando realizada sem a presença do/a visagista) corresponde ao projeto visual criado. Anexo a essas fotos, podemos anotar os produtos utilizados e pontuar qualquer restrição dermatológica em relação aos materiais utilizados.

Quando possível, também registro em fotos peças e detalhes específicos (tanto no figurino como no visagismo) ciente de que essas imagens podem contribuir para a compreensão e apropriação desses elementos e suas materialidades na composição visual do espetáculo. Por exemplo, a figurinista Simone Mina propõe para as três irmãs do espetáculo “Tchekhov é um cogumelo” (2017) que cada uma das personagens centrais utilize duas peças de figurino (além de *lingeries* e *bodys*) em uma paleta de cores terrosas. Mantenho uma imagem com as seis peças, na seguinte sequência: a sobreposição de Irina; o vestido de Irina; a sobreposição de Macha; o vestido de Macha; a sobreposição de Olga; e o vestido de Olga.

Imagem 42 Foto: Cores e texturas dos figurinos femininos do espetáculo “Tchekhov é um cogumelo”. Foto: Rafael Souza (2018).

Geralmente, utilizo essa imagem para consultar a tonalidade e a textura de cada tecido no momento de conferir a intensidade da luz antes da apresentação. Algumas e alguns encenadores(as) prezam para que a programação de luz seja feita a cada novo espaço com o elenco usando figurino⁷³ e passando sua movimentação no palco. O tamanho do palco ou mesmo a relação de proximidade entre plateia e espaço de cena interfere nas intensidades de luz programadas na montagem original do espetáculo. Logo, a presença do elenco nesse momento é importante porque, além do figurino, a pele, muitas vezes, também é iluminada. O elenco com o figurino no palco no momento em que se programa a mesa de luz ajuda na construção da atmosfera da iluminação proposta. Quando isso não é possível, convidamos alguma pessoa da equipe com tom de pele mais próximo do(a) artista e pedimos que se posicione nos focos para conferência das intensidades de luz. Do mesmo modo, um técnico com altura similar a de um ator pode nos ajudar a conferir algumas marcações enquanto checamos a luz antes da apresentação.

Importante adquirir linhas de costura nas cores dos figurinos, ter noções de costura e estabelecer rituais de conservação dos trajes de cena e organização dos camarins que envolvam a participação de elenco e produção.

Nos últimos anos, atuei no projeto Fábricas de Cultura⁷⁴ como arte-educador de figurino com uma turma de aprendizes entre doze e cinquenta anos de idade que trabalhava na construção coletiva de um espetáculo teatral por ano. Por um tempo questionei de que forma poderia aproximar as técnicas de organização absorvidas como diretor de cena às demandas pedagógicas desses processos, até que em 2018, na unidade do Jaçanã, tive e a oportunidade de desenvolver em parceria com os/as aprendizes uma lista de organização para o nosso camarim.

No processo de criação, exploramos a construção de figuras com “corpos tijolos” que, durante a apresentação, viveriam um processo de rompimento com esse corpo e suas ideias rígidas. Nessa perspectiva, nosso figurino foi sendo construído coletivamente: primeiro na escolhas de peças prontas com tecidos resistentes que, na sequência, sofreram a intervenção de uma camada de argila, um processo de pintura a mão e um tratamento final com cola branca para “selar” a argila

73 Se o visagismo do espetáculo for muito presente, além de figurinos e adereços individuais, o elenco, em alguns casos, pode participar da programação de luz com as maquiagens e os cabelos criados.

74 Espaços geridos pelo Governo do Estado de São Paulo que oferecem cursos e programação cultural em bairros com alto índice de vulnerabilidade social na região da Grande São Paulo. A Fábrica de Cultura do Jaçanã é uma unidade localizada na região da Zona Norte da cidade de São Paulo e administrada pela Organização Social Poiesis (Instituto de Apoio à Cultura, à Língua e à Literatura).

na peça. Todas essas etapas contaram com a participação do elenco de aprendizes e, em nossas conversas, a turma identificou a necessidade de criar uma logística para que o figurino ficasse melhor acondicionado no camarim. Então, iniciamos a construção do procedimento de organização de nosso figurino encarando sua fragilidade e assumindo a responsabilidade por um espaço mais limpo e organizado de trabalho para toda a equipe.

Objetivamente, nossa dinâmica se desdobrou nesta folha fixada no espelho do camarim:

ORGANIZAÇÃO DE CAMARIM-ACERVO

araras / número de cabides com identificação nominal : 03 / 57

ARARA #01 (19)

1. ARYEL XXXXXXXXXX (03)*
2. BEATRIZ XXXXXXXXXX (02)*
3. GIOVANA XXXXX (02)*
4. GIOVANNA XXX (04)*
5. GUILHERME XXXXX (05)
6. INGRID XXXXXXXXXX (03)*

ARARA #02 (16)

7. JEFFERSON XXXXX (03)
8. KAIQUE XXXXX (03)**
9. LETTHICIA XXXXXXXXXX (03)
10. LUAN XXXXX (04)
11. MARCELLO XXXXX (03)

ARARA #03 (22)

12. MICHELLE XXXXXXXXXX (05)
13. NATÁLIA XXXXXXXXXX (03)**
14. SARA XXXXX(04)
15. CLAYTON XXXXXXXXXX (02)
16. DANILO XXXX (02)
17. GABRIEL XXXXXX (02)
18. GUILHERME XXXXXXXXXX (02)
19. LUIZ XXXXXXXXXX XXXXXXXXXX (02)

** Adereço (caixa plástica)*

*** Adereço (cabeças de isopor)*

Imagem 43 Organização de camarim do espetáculo “Canteiro”. Fonte: Memorial de figurino do espetáculo “Canteiro” (2018).

São ao todo 19 pessoas e 57 cabides divididos em 3 araras, sendo que cada aprendiz tem um determinado número de cabides identificados com seu nome – por exemplo, na arara #01 estão dispostos 19 cabides, os três primeiros pertencem à “Aryel”. A organização segue uma ordem alfabética (com exceção dos cinco últimos nomes da terceira arara que correspondem aos integrantes da banda musical e da equipe técnica que participam do trabalho e possuem figurino). Além das araras, existe uma caixa plástica com adereços de quatro pessoas e duas cabeças de isopor com chapéus utilizados em cena.

Essa logística nos possibilitou ocupar cada cabide com uma peça do figurino, o que resultou no mínimo de contato/atrito entre as superfícies cobertas de argila. Destaco a experiência não apenas pelo acondicionamento adequado em relação ao material, mas porque identifico que este procedimento de organização transformou o espaço e as relações de trabalho do coletivo, o que atesta pedagogicamente a importância da construção de olhar sensível para a logística de uso e manutenção de todos os elementos que compõem a cena.

2.2.14 Autorizações específicas

Finalizo os arquivos com este procedimento porque, dependendo da produção, o último envelope da pasta permanecerá vazio. Alguns espetáculos apresentam complexidades específicas quanto a segurança e legalidades, por isso, geralmente, faço cópias de autorizações (como no caso de pessoas menores de idade, interdição de via pública, declaração de ignifugação⁷⁵, comprovantes de NR-35⁷⁶ da equipe da produção, ou atestado de segurança emitido por brigadistas e engenheiro(a)s de segurança) e guardo ao final dessa pasta-arquivo.

São documentos que exigem atenção por parte da equipe de produção e da direção de cena, inclusive quanto à sua validade e pertinência às necessidades técnicas e de segurança da produção. É fundamental garantir desde os ensaios que a equipe esteja assegurada de todos os aspectos legais que envolvem a realização do espetáculo.

Nem todos os documentos são solicitados ou ficam sob a responsabilidade da direção de cena. É comum que os/as profissionais que estarão em cena assinem um termo de autorização de imagem solicitado pela produção ou pela administração do espaço de apresentação. Procuro concentrar essa demanda com a equipe de produção e não costumo ter nenhuma cópia deste material. Do mesmo modo, na lista de contatos registro a identificação de RG/RNE, CPF e DRT, mas não tenho cópia das documentações específicas de cada profissional da equipe pois quem gerencia esses registros é a direção de produção, responsável pela contratação geral.

Quando há ocorrência dessas autorizações específicas, tenho em média seis cópias impressas de cada porque são comprovantes que podem ser solicitados e nem sempre são devolvidos. Em espetáculos que não utilizam a estrutura da caixa preta, carrego uma delas no meu bolso pois podem ser requeridas por agentes externos (policiais e guardas de trânsito, por exemplo), e tê-las em mãos sempre facilita a comunicação.

⁷⁵ Aplicação realizada em madeira, forrações e tecidos (sintéticos e naturais) que tem o intuito de retardar as chamas no caso de um incêndio, por exemplo. Trata-se de um serviço terceirizado, geralmente contratado pela produção quando há algum tipo de manipulação com fogo em cena – na maioria das vezes, este trabalho é realizado apenas na área de cena onde há movimentação com o fogo.

⁷⁶ Norma Regulamentadora 35, responsável por estabelecer os requisitos mínimos para garantir a segurança e a saúde de profissionais que direta ou indiretamente trabalham em altura.

Cada processo de criação pode implicar no registro de uma documentação específica de acordo com as características de um elemento cênico – por exemplo, em “Tchekhov é um cogumelo” utilizamos uma ave empalhada em cena e, em função disso, tenho anexo às minhas documentações do espetáculo o certificado do taxidermista responsável atestando os princípios de higiene, segurança, legalidade e ética no manuseio e comércio do animal.

Mesmo durante a temporada, a direção de cena deve consultar e reportar à direção de produção a respeito da necessidade de documentos e certificações que dependam da assinatura e aval de terceiros. Além disso, devemos atentar para os prazos de renovação de algumas dessas autorizações.

Como nem sempre conseguimos levar essa pasta na mão, no processo de organização desta documentação, é importante nos certificar que é possível operar a apresentação com as ferramentas que dispomos. Trabalho com uma bolsa na cintura o tempo todo, ela possui três bolsos: do lado esquerdo ficam ferramentas utilizadas com maior frequência em todas as produções (estilete, lanterna, fitas adesivas a base de tecido coloridas, par de luvas, uma caneta permanente vermelha, um rolo de fita isolante anti-chama preta, abraçadeiras de *nylon*, chave de fenda e um rolo de fita dupla face de alta aderência); do lado direito – porque sou destro – estão ferramentas fundamentais em caso de imprevistos porque, apesar de utilizá-las com menor frequência, preciso de agilidade quando tenho de manuseá-las (agulhas de costura, alfinetes de segurança, fio de *nylon*, tesoura pequena sem ponta, linhas de costura nas cores do figurino e na cor preta, cola de alta aderência, dois isqueiros e um rolo de esparadrapo cor da pele); e, no bolso de trás, as autorizações específicas impressas dobradas, um rolo de fita *neon* a base de papel e um rolo de fita fosforescente a base de vinil).

No espetáculo “Bom Retiro 958 metros”, por exemplo, doze pessoas do elenco utilizavam isqueiro em cena e, no trajeto do espetáculo, muitos isqueiros se perdiam; por isso, levava do lado direito da bolsa dez isqueiros – todos adesivados com fitas brancas – e, toda vez que alguma atriz ou ator me solicitava um isqueiro para a cena, escrevia seu nome no objeto antes de entregá-lo. Em função dessa experiência, sempre levo dois ou três isqueiros com adesivo branco e crio algumas marcas para identificar minhas ferramentas (fita colorida na caneta permanente, barbante no cabo da tesoura, abraçadeira de *nylon* no rolo de uma fita adesiva específica).

Não existe ferramenta padrão, cada produção demanda instrumentos específicos – posso, por exemplo, ter alicates e instrumentos de trabalho diferentes no bolso direito, e mesmo o par de luvas, dependendo de sua necessidade de utiliza-

ção, pode ser de materiais distintos (algodão, neoprene, malha, látex, anti-calóricas). Essas ferramentas de trabalho podem variar, já guardei joias e acessórios que o elenco se esqueceu de tirar, remédios, utensílios de maquiagem, absorventes, pacote com lenços umedecidos, chaves, caixas de lentes de contato, cigarros eletrônicos, giz de lousa, mosquetões de segurança, roldanas, rolo de arame, palitos de churrasco, luvas cirúrgicas, balas, um bloco de notas, acessórios do figurino.

O objectivo é garantir a qualidade do espetáculo, com relatórios, manutenções, verificações, até mesmo dirigindo ensaios de reposição ou requalificação, bem como a capacidade de orientação e programação de montagem, desmontagem, transporte e arrecadação, ou seja, verificação de todos os aspectos da remontagem do espetáculo e a sua coerência com a estreia e o objeto artístico consumado por esta. (SOARES, 2011, p.20)

Em síntese, registramos o processo de criação para aprimorá-lo na apresentação e respeitá-lo ao longo da trajetória do espetáculo. Enquanto organizamos também estamos criando as dramaturgias de operação.

Cada caixa-arquivo na estante representa uma caixa de ferramentas. Uma nova produção significa a construção de uma nova caixa que tem a possibilidade de emprestar estratégias das anteriores e também o aprendizado ou a criação de novas ferramentas. O fato é que nenhuma caixa comportaria sozinha a profissão.

O QUE
NÃO SE
VÊ

NO LUGAR
PRA VER

Movimento 3

“– Eu julgo o técnico como um artista, porque, o que ele faz nas coxias (e ninguém vê) é o verdadeiro espetáculo que acontece! O público vê o artista, mas quem está fazendo as coisas por trás do artista, é o técnico. Se o técnico falhar, o espetáculo acaba! Não depende só do artista, depende do técnico. Então, é tudo uma coisa só! Eu acho que o técnico é um artista sim. Um artista que tem que estar atento em tudo!”

Aníbal Marques, o Pelé,
cenotécnico e maquinista desde 1971,
gestor de cenotécnica do Theatro Municipal
de São Paulo (SP)

Ciente do compromisso de apresentar a profissão, defendendo desde o início da pesquisa que a direção de cena é uma liderança técnica e artística responsável pela logística de organização e operação de espetáculos e que, por isso, precisa estar presente em todas as etapas do processo de criação e produção do trabalho.

A palavra *elo* se repete diversas vezes no primeiro movimento da pesquisa, aparece nas entrevistas e em referências bibliográficas importantes (como o livro sobre *stage management* de Leslie Pierce e o artigo do diretor de cena e pesquisador português Pedro António Soares) porque explicita a responsabilidade das lideranças técnicas em estabelecer a ligação entre as equipes de trabalho.

Além de zelar por esse vínculo, a direção de cena atua também como um elo entre a equipe de trabalho e a encenação.

O coordenador técnico Rodrigo Marçal apresenta essa questão ao descrever as características que considera fundamentais à um(a) diretor(a) de cena:

– (...) ele tem que ter um olhar para a beleza do espetáculo, um apuro com o acabamento das coisas, um cuidado com o volume do som, pensar no conforto visual de quem está vendo o espetáculo; e, ao mesmo tempo, ele tem que ter essa atenção com o aparato técnico. Então, é difícil você imaginar uma pessoa que tenha esse olhar tanto para uma questão técnica (como o funcionamento adequado dos equipamentos, porque requer uma formação muito técnica, muito prática) e, ao mesmo tempo, ser a pessoa que tem esse apuro para o resultado visual do espetáculo, e essa responsabilidade com o espetáculo em si.

No caso do teatro de grupo, eu acho que ele é muito importante! Porque ele vai, todos os dias, reproduzir um espetáculo que foi criado para um espaço com características x, e que pode estar indo para um outro espaço com características y, e você vai tentar fazer o máximo possível para tudo se aproximar do que é aquela obra, né? Você nunca vai fazer um espetáculo igual, mas o seu trabalho é fazer com que aquele trabalho fique o mais parecido possível com o que se idealizou.

E, ao mesmo tempo, tem essa relação com o artista, né? Porque ainda tem esse outro aspecto. É um trabalho que afeta diretamente o trabalho do artista da cena, que é uma figura que vai estar em cena realizando o trabalho naquele momento ali, e tem toda uma parte de preparação do artista que precisa ser preservada pelo trabalho dos técnicos – que é, tipo, dar condições para o cara poder passar o som sem ter nenhum tipo de preocupação de ordem técnica, sem se preocupar se o microfone vai funcionar ou se a luz vai acender, sabe? O artista não tem que se preocupar com isso! Toda essa estrutura tem que estar a disposição dele, para que ele consiga, na hora do trabalho dele, ter tranquilidade para fazer com plenitude, com a qualidade que ele espera fazer, né?

Eu me lembro muito das minhas primeiras experiências como técnico, porque, as vezes, eu estava com um problema técnico e eu tinha que dividir isso com o diretor, e isso pra mim era muito sofrido, eu me martirizava muito com isso... e, as vezes, o diretor também estava em cena, e eu pensava assim “coitado do cara! Ele tem que se preocupar com tudo, e ainda

chega o técnico que não sabe resolver um problema!”, ou um técnico que chega com um problema muito sério para ele, e ele vai ter que atuar, dançar ou cantar com essa preocupação, né?

Por isso, eu acho que o diretor de cena é uma figura que, talvez, mais do que as outras, precisa ter essa formação muito amplificada no que diz respeito ao teatro. É um cara que tem que entender de dramaturgia, tem que entender da parte técnica, tem que entender de áudio, de luz, de energia elétrica, de segurança do trabalho... é muita informação! Porque, quando eu penso, por exemplo, na luz, eu já acho que é muita informação, e esse diretor de cena tem que ter um domínio geral – é lógico que ele não tem que saber fazer o trabalho do técnico de luz, mas ele precisa entender como o trabalho do técnico de luz funciona para ele poder dirigir esse trabalho.

Entendo que somos responsáveis por orquestrar a cena durante a apresentação e, ao organizar o cotidiano de trabalho, temos conhecimento técnico para administrar a dinâmica da logística de cada área e propriedade sobre o discurso artístico construído no processo de criação das cenas.

Esta é a liderança técnica e artística a quem Marçal poderia recorrer para dividir algum problema e pensar uma estratégia para solucionar imprevistos sem que seja preciso preocupar o diretor artístico ou recear que o projeto de encenação não esteja sendo respeitado.

Afinal, a direção de cena integra o processo de criação e organiza as informações para que a operação do espetáculo resulte num trabalho próximo do idealizado pela encenação.

O francês distingue encenador (*director* em inglês, *Regisseur* em alemão) de diretor de cena, que é o responsável pela organização material do espetáculo. Entretanto, estes dois ofícios são complementares “pois, se o encenador cria o espetáculo e lhe dá vida, o diretor de cena o conserva, garantindo-lhe a manutenção e a continuidade. À medida que uma peça se aproxima da representação, pode se dizer que ela passa das mãos do encenador às do diretor de cena, um pouco como já havia passado das mãos do autor às do encenador e dos atores” (COPEAU, “La Mise en Scène”, *Encyclopédie Française*, tomo XVII, 1935. P.1764-1763). (PAVIS, 2005, p.100)

Em certa medida, discutir a direção de cena e sua presença enquanto criadora influente nos processos teatrais e na cena é, também, construir um conhecimento sobre a encenação. Para organizar seu trabalho, a direção de cena conhece, respeita e dialoga com os anseios da encenação assegurando que palco e coxia sejam um espaço consciente do discurso técnico, artístico e político do espetáculo.

De acordo com Soares (2011), o ofício deriva do *'stage manager'* anglo-saxônico e agrega uma série de competências diluídas entre outras profissões predominantes em produções francófonas (p.17), como a assistência de direção, por exemplo.

Segundo Pavis (2005), a origem da profissão tem relação com o advento da encenação no século XIX:

(...) o trabalho cênico era concebido como sendo a única atividade extra-literária e o diretor de cena organizava as tarefas práticas (...). Toda organização do palco é, aliás, uma encenação da qual não se toma conhecimento. Após a conscientização da necessidade do controle global dos meios artísticos, o diretor de cena cindiu-se em encenador e diretor de cena no sentido atual de responsável pelo palco, principalmente quanto ao som, à luz e à contrarregagem (a direção geral de cena consiste em coordenar as diversas responsabilidades). (...) é inegável o impacto estético, teórico e dramático da direção de cena sobre a encenação. (PAVIS, 2005, p. 99-100)

Diferente de Pavis (2005), defendendo que toda a organização do palco não “é uma encenação da qual não se toma conhecimento”, mas sim *uma parte* da encenação de que não se tem conhecimento. Não existem encenações diferentes entre palco e coxia, o que (ainda) existe é “a conscientização da necessidade do controle” apenas do que se vê.

A obra cênica atua como centralizadora do pensamento crítico do trabalho enquanto seu mecanismo de funcionamento, muitas vezes, é ignorado. Percebo que desvinculamos a organização dos meios artísticos da organização para realização da cena, contexto que poderia compor um dos casos estudados por Senne-tt (2013) quando ilustra o artífice colocado à parte da criação sob a qual ele terá de atuar e sua necessidade de engajamento para articular de maneira sensível as demandas estéticas, teóricas e dramáticas do trabalho e seu contexto.

Em alguns grupos brasileiros, demandas correspondentes às lideranças técnicas são distribuídas entre profissionais com outras funções, e se configura uma espécie de trama de responsabilidades partilhadas. Isso não necessariamente fragiliza o trabalho; por exemplo, quando questionado se os espetáculos têm uma direção de cena, Marçal, que é coordenador técnico do Grupo Galpão, explica que

– Ele tem, mas não tem. Porque, eu entendo que, em alguns aspectos, a coordenação técnica absorve alguma coisa da direção de cena; ao mesmo tempo, o que acontece no Galpão, é que algumas atividades são divididas também entre os atores. Então, quando a gente vai para dentro do teatro,

alguns atores assumem essa função de coordenar algumas atividades que acontecem no processo de montagem do espetáculo... na passagem de som, na sequência de horários das atividades que os atores vão desempenhar, nos prazos da equipe técnica... então, assim, esse trabalho é feito em conjunto, né? Essa logística é toda feita em conjunto, a gente não tem uma figura que centraliza, mas a gente tem, basicamente, um dos atores, eu (no que diz respeito a técnica) e a produção. Essa três instâncias dialogam para que exista uma direção de cena nesse sentido mais operacional.

Por isso, é importante conhecer quais demandas cada espetáculo apresenta, quais conhecimentos cada demanda exige, e quais profissionais cada produção pode (e deseja) assumir para garantir sua segurança. Não há regras. Mas, suspeito que a contratação fixa de equipe técnica (ou mesmo um trabalho contínuo de uma mesma equipe técnica) em alguns grupos seja um movimento de incentivo à inclusão desses(as) profissionais no processo de criação – e é esse o caso do Galpão, com um coordenador técnico contratado fixo (Marçal) que acompanha toda a construção do trabalho:

– É estimulante você participar do processo e, ao mesmo tempo, você também propor soluções, vislumbrar caminhos... você começar a perceber o espetáculo se desenhando ali, principalmente quando o *workshop*⁷⁷ realmente resulta na cena, né? No último espetáculo, o “Nós”, fica muito nítido isso para nós que participamos do processo (...)

Ao criar um ambiente seguro e organizado, a direção de cena cria condições para que a equipe reflita sobre o seu trabalho, participe das decisões e se familiarize com a encenação. A criação de uma metodologia para organização e conservação dos figurinos de argila com aprendizes da Fábrica de Cultura do Jacanã narrada no item 2.2.13 (*Lista de figurinos e especificidades de conservação*), por exemplo, representa um procedimento relacionado ao exercício da direção de cena que nasceu de um respeito do elenco à dramaturgia proposta pelo figurino. Os/as aprendizes-artífices, enquanto construíam seus figurinos de argila, entenderam que era preciso desenvolver uma metodologia para assegurar a qualidade da encenação. Produzir as listas de organização do camarim, identificar nominalmente cada tipo de cabide e respeitar a quantidade exata de cabides por arara são estratégias que uma direção de cena coletiva desenvolveu para que as peças do figurino não ficassem encostadas e corressem o risco de acelerar o processo de desgaste pensado como uma das dramaturgias da encenação.

⁷⁷ De acordo com Rodrigo Marçal, no processo de criação do Galpão são realizados o que eles chamam de workshops: “ – (...) é quando eles (integrantes do Grupo) apresentam propostas de cenas a partir dos temas que estão sendo estudados e, as vezes, nem tem nada a ver com o texto final ainda, mas eles fazem esse trabalho”.

Ou seja, acredito que se profissionais envolvidos(as) no espetáculo se comprometerem a aprender e a se organizar coletivamente para gerir as demandas da encenação, é possível que se realize uma direção de cena coletiva. Assim como é possível que essas responsabilidades sejam incorporadas e realizadas com sucesso pela assistência de direção.

A direção de cena é uma resposta objetiva à necessidade de uma liderança artística e técnica que acompanhe todas as etapas de uma produção, torne essa experiência organizada e que, no momento de uma apresentação, opere o espetáculo e seus imprevistos tendo como pressupostos as dramaturgias que compõem a encenação.

Considero a encenação como uma série de dramaturgias que foram selecionadas e que, amalgamadas ou justapostas, passam a compor um discurso cênico. Uma direção de cena deve organizar e orquestrar a operação desta encenação tendo como perspectiva seu conhecimento sobre as decisões do(a) encenador(a) ao longo do processo e os procedimentos que serão desenvolvidos para disseminar este discurso no trabalho de toda a equipe. O relato da diretora de cena e diretora de palco Elisete Jeremias confirma este vínculo com a perspectiva do(a) encenador(a):

– Eu vou formando o meu imagiário, que é de cada projeto. Informações novas que vêm um dia, um recorte de jornal de alguma coisa, uma pesquisa, o nome de um filme, o nome de uma pessoa importante que o diretor falou (eu não conheço, eu anoto e vou pesquisar), vou pesquisar esse autor, essa música... tudo que é dito pra mim no trabalho eu anoto, e procuro me informar sobre tudo. “Ah, porque que o diretor escolheu essa música?”, eu vou lá, eu ouço a música, eu leio a tradução da música... eu tento compreender tudo o que está acontecendo em volta.

Este comprometimento com o discurso cênico reflete no cuidado ao organizar o trabalho de modo que toda a equipe conheça as dramaturgias que compõem a cena e não consiga desenvolver um olhar sobre suas demandas desvinculado da encenação. Enquanto organizamos também estamos criando as dramaturgias de operação da encenação.

De acordo com Apperson (1998, p.78, nossa tradução⁷⁸), “definir o trabalho de um *stage manager* tão especificamente é um exercício fútil, porque em praticamente todos os teatros ele será diferente”, a autora, inclusive, pontua que

⁷⁸ *Defining a stage manager's job too specifically is a futile exercise, because in virtually every theatre it will be different.*

as características do espaço da encenação são importantes para se definir o trabalho de um *stage manager*:

Os aspectos físicos do teatro farão a diferença. É um grande teatro? Um pequeno? Tem um palco italiano (com proscênio), semi-arena, ou arena? Você está fazendo uma *performance* do lado de fora, ou passeando por localizações diferentes? Está ensaiando em vários lugares diferentes? Está ensaiando um *show* enquanto apresenta outro? (APPERSON, 1998, p.78, nossa tradução⁷⁹)

A experiência do diretor de cena em *site specific* é diferente da experiência do diretor de cena em palco italiano, mesmo as funções sendo as mesmas. O que os distingue são os operadores com os quais cada diretor(a) de cena precisa dialogar. Por exemplo, é possível controlar a temperatura de uma sala de espetáculos, mas é impossível controlar o clima quando se trabalha com um espetáculo em um espaço aberto, como uma rua ou um parque. Por isso, considero o repertório espacial como um aspecto determinante na construção das diferentes direções de cena em teatro.

Talvez, a nossa relação de proximidade com a dramaturgia textual, nos diferencie das demais lideranças técnicas. E, talvez, seja o repertório espacial aquilo que nos diferencia como diretores de cena.

Nesse sentido, a primeira referência que utilizo para mediar uma direção de cena é um apontamento feito pela co-diretora Eliana Monteiro em um dos nossos primeiros ensaios gerais (conhecidos como “passadões”) no processo do espetáculo “Bom Retiro 958 metros”: precisamos ser capazes de jogar com o ritmo do espaço.

Nosso trabalho é um exercício de sensibilidade ao ritmo de cada apresentação. Trata-se de um exercício porque estamos sempre procurando fazer melhor o que fazemos todos os dias, e só faremos melhor se tivermos sensibilidade para identificar a dinâmica do espetáculo no encontro com cada plateia. Por isso, direção de cena não se faz à distância, apenas nosso corpo presente consegue fazer uma leitura crítica que nos possibilite de fato operar uma encenação.

79 The physical aspects of the theatre will make a difference.. Is it a big theatre? A small one? Does it have a proscenium stage, or a thrust, or is it in the round? Are you performing outside, or touring to diferente locations? Are you rehearsing in several diferente places? Are you rehearsing one show while performing another?

Em função disso, desenvolvi um olhar para o meu espaço de trabalho – seja em teatro fechado ou qualquer outro lugar – que exige diariamente que eu me distancie, me coloque no lugar de espectador e me pergunte se a presença de algum elemento fragiliza a leitura do espetáculo. Não basta conhecer as possibilidades rítmicas do espetáculo, precisamos também ser capazes de jogar com elas, saber respirar com a cena e saber fazê-la respirar com a encenação. Um processo de criação teatral pode ampliar nosso conhecimento técnico ao nos mobilizar a elaborar estratégias de organização e operação do espetáculo.

Além de construir uma metodologia para a operação da encenação a partir da sua experiência no processo de criação, a direção de cena também influencia na construção poética da encenação. Um processo de criação teatral pode ampliar nosso conhecimento técnico ao nos mobilizar a elaborar estratégias de organização e operação do espetáculo. Elisete Jeremias considera que

– (...) Eu fui sempre estimulada a estar no processo criativo, a ser um colaborador no processo criativo. Então, isso exige que eu também tenha pesquisa, isso exige que eu também tenha envolvimento.

Então, eu considero ele (*o diretor de cena*) um criador sim, porque, muitas vezes, a informação específica que ele tem vai mandar dar um *looping* numa música, vai aumentar ou diminuir a intensidade de uma iluminação, vai mudar a movimentação de uma coreografia... então, isso é criativo! Isso é técnico-criativo, porque é o técnico que vai garantir que isso aconteça, e criativo porque ele vai dar uma informação que, muitas vezes, é a solução para resolver alguma coisa.

Estudamos o que pensa o/a encenador(a). Estamos perto da encenação para entender o que se considera no momento de solucionar um problema, e fazemos questão de conhecer o porque de cada escolha feita pelo(a) encenador(a). Ter como perspectiva o ponto de vista da encenação é importante porque ela é responsável pela composição da obra. É sob este diapasão que reside o nosso trabalho.

Cena e coxia produzem juntas a experiência do(a) espectador(a), e somos responsáveis pela construção de parte da encenação que ocorre na coxia.

O trabalho cerimonial realizado em cena pelo elenco do encenador Robert Wilson reflete na construção da sua coxia: ela é toda sinalizada com fitas adesivas luminosas, tem avisos nas paredes, pouca luz, cadeiras com identificações para o elenco, uma mesa de contrarregagem toda cartografada, e a quantidade ideal de equipe técnica. A encenação cerimonial se estende à uma coxia que zela para que as pessoas não precisem falar ou perguntar nada durante a apresentação. Tudo

está visível, preza-se por um certo conforto e o extremo silêncio. A equipe técnica precisa ser preparada para isso.

Em “A Dama do Mar”, de Wilson, a equipe de contrarregragem atuava apenas nos *blackouts*, ela não deveria ser vista em cena pois, dramaturgicamente, produziria um ruído que não interessava ao encenador naquele momento. No entanto, a maioria dos grupos de teatro que conheço, já aderiu ou explorou a presença da técnica em cena.

Convencionalmente, as coxias de uma caixa cênica devem ser espaços silenciosos e amplos o suficiente para o trânsito da equipe e dos objetos de cena. Recorremos ao máximo às informações visuais de segurança ou sobre o roteiro da apresentação, procuramos deixar tudo visível e sem muitos obstáculos entre coxia e cena.

A experiência de trabalhar durante uma temporada longa num mesmo espaço produz uma série de partituras de ação entre equipe técnica e elenco. Sempre descobrimos alguém com quem podemos contribuir na coxia em algum momento ocioso da contrarregragem. Geralmente, a ajuda se transforma numa marcação e os vínculos vão sendo criados e vemos, por exemplo, atriz e técnico elaborando uma forma de agilizar uma troca de figurino que ele se comprometeu em ajudar. É sempre significativo ver elenco e técnica construírem algo juntos.

Se a coxia precisa assumir um caráter cerimonial, essa identidade precisa fazer sentido à toda a equipe para que ela se organize consciente deste contexto. Ninguém precisa pedir silêncio se ninguém é obrigado a estar em silêncio, as pessoas precisam estar em silêncio porque lhes faz sentido. Não é a autoridade quem deve silenciar, mas a consciência crítica sobre a importância de nossas ações sob a encenação que estamos construindo. O modo como caminhamos na coxia ou transitamos pelo palco durante uma apresentação reflete essa mesma escuta.

No entanto, a cada montagem em um novo espaço de apresentação percebemos que a proposta da encenação é atravessada pela realidade estrutural dos espaços. Isso altera os corpos que estão na coxia e, conseqüentemente, afeta o discurso cênico.

A partitura de ações realizada no escuro durante as transições de cena do espetáculo “Ilhada em Mim: Sylvia Plath” (apresentadas no item 2.2.7) ilustra que, ao ter consciência da encenação, uma equipe técnica cria no processo estratégias para realizar o que foi programado pelas dramaturgias que compõem a obra. Todo o espetáculo se passa sob um espelho d’água quadrado (de 8mx6m ou 5mx5m) com aproximadamente 3cm de água. A contrarregragem veste roupas pretas e

galochas pretas, apesar da trilha sonora, é preciso aprender a caminhar pelo palco sem fazer muito barulho. Sempre que o palco possui uma inclinação, por exemplo, precisamos ensaiar (com água e usando as galochas) novos trajetos para desviar de áreas mais cheias e reaprender a caminhar no espaço sem chutar a água enquanto tentamos executar nossas ações da maneira mais rápida para que os *blackouts* não sejam longos nem barulhentos. Ou seja, cada palco pode significar a requalificação dos métodos de produção artística em função do comprometimento com a qualidade do trabalho.

O procedimento elaborado para cartografar a coxia do espetáculo “100% São Paulo” (apresentada no item 2.2.8) expressa, por exemplo, o cuidado de tornar todas as estratégias de organização explícitas para que os cem participantes que estavam em cena conseguissem dialogar com facilidade e transitar com autonomia pelos sistemas de organização implantados na coxia. A montagem exigiu que estudássemos os sujeitos que estariam em cena e suas necessidades de locomoção, acomodação e comunicação. A estrutura do Theatro Municipal de São Paulo e a dinâmica ágil das cenas performativas propostas pela encenação permitiram a construção de uma coxia setorizada e bem iluminada que facilitasse o trânsito e o bem-estar das cem pessoas participantes – o que compreendeu a preparação de cadeiras estofadas para idosos(as) nas pernas de tecido preto próximas ao palco e uma área mais afastada do palco reservada para que uma babá cuidasse das crianças.

Se houver alguma emergência é fundamental saber quando e como intervir. Operar o espetáculo recorrentemente possibilita à equipe técnica desenvolver cli-vagens sensíveis sobre a obra. Além disso, no momento em que a cena acontece, nem sempre a técnica ou o técnico de palco consegue consultar a direção de cena, por isso é importante que esse(a) profissional compartilhe qualquer dificuldade e tenha um imaginário construído a respeito da obra e de sua operação.

Certa vez, tínhamos uma encenação com um *black-out* entre cada cena e, nesses momentos, fazíamos a transição de cenários e havia muito trânsito de elenco no palco. Uma das trocas de cena mais rápidas tinha início com uma entrada acentuada de luz e uma atriz repetindo de modo cada vez mais agudo o texto, a trilha subia, tínhamos o *black-out* e em menos de dez segundos a equipe no palco me informava por meio de duas *cue lights* (uma para cada lado da coxia) que poderia autorizar a entrada de luz para a próxima cena (que remeteria a um outro espaço). No entanto, em uma das apresentações, achei curioso que, quando entramos em *black-out*, a atriz (que era sempre muito precisa com as palavras) não parou de falar o texto, por isso, resolvemos eu e o operador de áudio manter o microfone

dela aberto e só fechar quando as *cues lights* acendessem. Percebemos que algo de diferente estava acontecendo, mesmo porque apenas uma lâmpada acendeu no tempo previsto. Minha cabeça revisitava toda a partitura dos dois contrarregas daquela coxia, comecei a suspeitar que estavam tendo problema com uma traquitana e lembrei que eles utilizavam um *intercom* com fio (por que tivemos problemas com o sem fio na noite anterior) que não chegava até o ponto do palco onde eles, talvez, estivessem. A trilha sonora de transição era gravada e tinha um tempo de duração que, se entrasse em *looping*, provavelmente, ficaria evidente à plateia e romperia com a força imersiva que o desenho de som propunha. Alguns segundos a mais e a atriz para de falar na mesma entonação com que costumava ter o microfone desligado. Desligamos o microfone, mas nada da outra *cue light* acender. Eu sabia as alternativas dos contrarregas para resolver possíveis problemas com a traquitana, e conclui que o tempo que teríamos até o final da música seria o suficiente para que executassem a maioria dessas alternativas. Decidi que nosso limite para a entrada da luz seria o tempo da trilha gravada. Menos de cinco segundos antes, o contrarregra esbaforido avisa no *intercom* que estava tudo certo, eu chamei a luz e o palco estava preparado para a cena. Toda a equipe soube respeitar a encenação, não estávamos operando isolados o trabalho.

Geralmente, nossos imprevistos sinalizam descompassos e revelam a necessidade de retomarmos nossos diálogos com a encenação. Não ter receio de enfrentar as adversidades durante uma temporada nos ajuda a mobilizar um permanente estado de atenção e a fortalecer a confiança da equipe no nosso trabalho. Mesmo porque sempre haverá contratempos e a necessidade de decisões. Para o cenotécnico e maquinista Aníbal Marques, o Pelé,

– A gente também faz parte do espetáculo! É a gente que mostra segurança para os atores! Porque se você é um técnico que não mostra segurança para os atores, eles não vão confiar em subir num praticável na mudança de cena.

(...) o técnico é um artista com muitas responsabilidades, porque toda a segurança de um palco está no técnico e mais ninguém!

De fato, a segurança é sempre a régua de nossas decisões. Nesse sentido, ao elaborar estratégias para garantir a segurança do trabalho consideramos qual a melhor forma de valorizar ou não prejudicar a cena, atuamos como criadores na construção da experiência cênica. Participamos da escolha de materiais e objetos de cena porque entendemos a proposta de cada dramaturgia criada no processo, produzimos testes e ensaiamos. Ser um técnico presente e influente no processo de criação do trabalho equilibra a métrica de nossas decisões.

Precisamos garantir nosso espaço de autonomia para tomar decisões no momento da apresentação e manter uma escuta sensível sob cada profissional da equipe, ou seja, orquestramos tudo o que não é visto para também orquestrar o que é visto. Nesse sentido, quando questionada se a originalidade é uma característica importante no trabalho desse(a) profissional, Elisete Jeremias pondera:

– Aí é que está... é o seu método de trabalho. A forma como você vai elaborar o seu dia de trabalho, a forma como você vai tratar as pessoas, a forma como você vai liderar toda aquela equipe de atores e técnicos, etc e tal... isso é muito do seu método de trabalho, e isso você vai ter muitas experiências que você vai ter com um e com outro, mas você vai desenvolver aquilo a partir da sua natureza, da sua personalidade, do seu caráter. Por isso eu acho importante que tenha espaço para que essa originalidade – que é o método de trabalho desse diretor de cena – seja respeitada.

Na maioria das vezes, para construir a dramaturgia de operação, atuamos junto à equipe de contrarregragem do espetáculo, tendo em vista que isso nos possibilita, em alguns casos, ter acesso ao palco e transitar entre ele e a coxia, tal qual um Ganimedes à serviço de quem está em cena. Elisete Jeremias explica que, no Teatro Oficina, o encenador José Celso Martinez Côrrea (Zé Celso) se refere à direção de cena por esta figura mitológica. Ao relatar sua trajetória, Jeremias descreve como isso contribuiu na sua compreensão do nosso ofício:

– Eu montava camarim de um *show* e, quando você monta o camarim de um *show*, você escolhe a melhor fruta, a fruta mais bonita, a mais vermelha, a banana mais madura, a água melhor, a melhor disposição... que é a coisa que, depois eu aprendi no teatro, que é a força do Ganimedes de servir – quando você prepara, você escolhe, você seleciona aquilo que vai para a cena como uma coisa que vai dar poder mesmo para esse ator, para essa cena, para esse espetáculo, né?

A mitologia grega narra que Ganimedes, o príncipe herdeiro de Tróia, era o mais belo dos mortais e Zeus, encantado por tamanha beleza, transforma-se em uma águia, o rapta e o torna “copeiro” dos deuses, uma figura que transita entre mortais e imortais do Olimpo, e tem a sua função de servir o néctar divino aos deuses e água para os homens. Representado na forma de uma águia de rapina, porta uma ânfora, é o zelador da água potável, o deus do amor homossexual, aquele que liberta Zeus da obrigação de sua função procriadora, uma referência ao costume social grego da pederastia.

Essa narrativa me perseguiu ao longo desta pesquisa, até que tive a oportunidade de conhecer na prática o trabalho dos dois entrevistados que se identificam, assim como eu, como diretores de cena de teatro. Integrei a equipe técnica

do espetáculo “As Bacantes” numa temporada de quatro apresentações (realizadas nos dias 23, 25, 30 e 31 de dezembro) em 2017. Nas entrelinhas, era um diretor de cena-pesquisador disposto a dividir a experiência de operar a encenação de Zé Celso ao lado de Elisete Jeremias e Otto Barros, dois veteranos naquele espaço (Teatro Oficina, São Paulo).

O universo de Eurípedes (autor de “As Bacantes”) é um terreno fértil para entender esse espelhamento entre a direção de cena e Ganimedes. O palco é ocupado por personagens imortais, mortais, e Ganimedes – que geralmente manuseia perecíveis e objetos mais delicados (como taças de vidro, fogo, gás, fumaça). É um(a) técnico(a) que atua na contrarregagem do espetáculo e está em cena, como personagem.

A direção de cena transita por todos os espaços do Teatro Oficina durante a apresentação atenta à tudo que acontece no palco-Olimpo e suas galerias. Ganimedes é quem abre e serve o vinho. Ele não faz nada de cabeça baixa, olha as pessoas de frente.

Neste caso, o prazer de estar em cena para servir à um(a) deus(a) ressoa na importância de que Ganimedes saiba ou aprenda a se comunicar e pulsar no tempo de cada deus(a) enquanto caminha tanto no Olimpo como em suas galerias. As deixas para a movimentação técnica das cenas são musicais, é preciso conhecer as canções, cantar com o elenco, a banda, e aprender a respirar junto com eles na música para agir. Se você não cantar e dançar junto, você não consegue comunicar o prazer e a honra de poder servir às deusas e deuses em cena. Otto Barros relata que,

– A gente já recebeu uma crítica fofa dizendo que os técnicos do Oficina são “exibidos de forma fascinante” (uma coisa assim), e aí não vem só disso também. Vem de uma descoberta de prática de criação que é, no momento em que eu vou servir um vinho para Dionysio em “Bacantes”, por exemplo, eu não vou servir um vinho com uma roupa preta cheia de fitas penduradas e um rádio escrito “produção”. Isso não cabe! Isso é o uniforme do técnico burocrata, que não é o artista. Então, aqui a gente já descobriu – desde muito antes de eu entrar já era assim – que se um técnico entra em cena...

Começa que aqui, a arquitetura do Teatro Oficina não permite você não estar em cena! (*risos*) Então, aqui não tem espaço para esse técnico que é só técnico – que vem de fato só apertar o parafuso, que a burocracia lá trabalhista diz que ele é o cara que aperta parafuso ou o cara que aperta botão, e diz que ele é técnico só técnico, e não é artista. Esse cara que vem aqui com o intuito de fazer isso, ele não joga, ele não fica de fato.

“O que que você é?”: essa é uma questão, inclusive, da técnica do Teatro Oficina. Eu preciso descobrir o que que eu sou ao longo dos processos, porque a gente já cria sabendo que, se eu tenho uma ação em cena, ali

eu vou ter que assumir alguma coisa dentro da dramaturgia. O que que eu sou aqui? Eu sou da turma de quem? Eu sou das Bacas, dos Sátiros, ou eu sou Penteu? Isso determina tudo: como que eu vou pisar; como que eu vou olhar; como que eu vou entregar um objeto; como eu vou atravessar a cena para resolver um problema de gás (...); que roupa eu vou usar (se eu vou usar um figurino de policial ou uma pele de veadinho, ou vou pelado); o estado que eu vou estar; que música eu vou cantar (afinado e junto com o coro, como foi ensaiado). É uma série de coisas que te deixam maluco em todos os sentidos! Até que ponto, de fato, você é técnico e é artista? E se for ficar pensando nisso enquanto você faz, você não faz. *(risos)*

(...) quando você tem isso que a gente tem aqui no Oficina (por exemplo) dos técnicos terem que assumir, a maioria das vezes, um papel mesmo, e lidar com isso – muitos técnicos tem que cantar em cena, “solarem” cenas – te deixa num lugar tão mais dentro do trabalho, na minha opinião. (...)

No Teatro Oficina, a presença da direção de cena significa a criação de uma personagem imersa na dramaturgia da encenação. Curiosamente, o encenador Antunes Filho costumava identificar uma pessoa do elenco e associá-la às demandas e à nomenclatura da direção de cena. São diretoras e diretores de cena que estão em cena, tem acesso a quem está em cena e à coxia. São Téspis e Ganimedes numa mesma experiência.

As produções teatrais em que a equipe técnica está em cena, invariavelmente, assumem por meio dessa presença uma nova camada dentro do discurso da encenação. A lapidação da dramaturgia corporal desses(as) profissionais se sustenta na composição e funcionalidade que essas figuras podem assumir para também operar a cena.

Durante o processo de criação do espetáculo “A melancolia de Pandora” (apresentado no item 2.2.6), o encenador Steven Wasson propôs que os dois contrarregras atuassem na movimentação do cenário-cubo em cena ao longo de toda a apresentação. Com isso, a contrarregragem estaria mais tempo no palco do que na coxia, e começamos a investigar como essas figuras batizadas por Wasson de “Sombras perdidas” (usando figurino preto com uma máscara de tecido preta) poderiam ocupar o espaço da cena considerando que era preciso que ficassem próximas ao perímetro da caixa para movimentá-la, mas sem chamar atenção enquanto as cenas se desenrolavam. Exploramos corpos-sombras esguios, muito angulares, sinuosos,... até que um dos contrarregras nos trouxe imagens de gárgulas da arquitetura gótica e, a partir dessa referência, construímos partituras corporais com as quais pudéssemos operar a cena, seja movimentando o cenário ou compondo com ele e seus corpos as nuances de uma dramaturgia que ajudaram a compor.

Do mesmo modo, no trabalho com *site specific* é fundamental que se crie um vínculo com o espaço e seus habitantes. Considero cenografia ou espaço cênico tudo o que o olho de um(a) espectador(a) enquadra enquanto assiste à um espetáculo. Então, como alimentar a produção de cenografias que dialoguem com o discurso de uma encenação em *site specific*?

No espetáculo “Bom Retiro 958 metros”, por exemplo, a encenação se apropriou da presença da equipe técnica em evidência na “coxia” para compor mais uma camada narrativa: usando macacões justos e coloridos que cobriam o corpo todo, a equipe técnica simbolizava os manequins que operavam o pesadelo sobre consumo que o espetáculo representava. Nos processos de ensaio, conversava sobre essas figuras com a equipe técnica e, aos poucos, fomos desenvolvendo uma corporeidade física quase cubista que compreendesse a agilidade necessária para executar as movimentações técnicas sem comprometer o discurso cênico que estávamos dispostos a defender. Conforme relato no item 2.2.9 (*Listas de checagem pré e pós apresentação*), acompanhei contrarregras, técnicos(as) de luz, som e vídeo que, ao longo dos meses de ensaio e das 143 apresentações completas⁸⁰, mantiveram o cuidado de estruturar os corpos de seus manequins quando precisavam transitar pelos espaços que contemplavam o campo de visão de espectadores(as). Nesse processo, era o diálogo com o espaço que nos permitia determinar o ritmo das apresentações e a dramaturgia visual das equipes que operam as cenas.

Dirigir a operação de uma encenação é, antes de mais nada, um compromisso criativo sobre um trabalho que nós também estamos ajudando a criar. Por isso, nossas metodologias de organização e liderança precisam ser elaboradas a partir de um olhar sensível para o processo de criação e o discurso cênico que o/a encenador(a) pretende apresentar. Cada encenação, cada elenco, cada equipe técnica e cada espaço exige uma direção de cena diferente porque solicita a criação de metodologias de operação específicas – como, por exemplo, a elaboração do piso tátil para orientar a atriz de olhos vendados que precisa caminhar em cena no espetáculo “Tchekhov é um cogumelo” (narrado no item 2.2.8).

Relato uma série de experiências nesse movimento da pesquisa porque entendo a necessidade de exemplificar minhas afirmações. Acredito que esses processos de criação em direção de cena citados podem um a um render uma dissertação sobre o ofício, são trabalhos que exigem técnica e conhecimento sobre a encenação (e, conseqüentemente, sob o processo de criação).

⁸⁰ Em decorrência de chuvas intensas que tiveram início durante o espetáculo, ao longo dos meses de temporada, tivemos alguns casos de apresentações que precisaram ser paralisadas e o público remanejado para outro dia.

Observo nesta trajetória que somos artistas responsáveis por criar uma metodologia de organização da coxia, tendo como pressupostos a segurança, o espaço da apresentação e a encenação. Além dos procedimentos criados para a construção da logística das cenas, a direção de cena atua na concepção do discurso artístico do trabalho a medida em que estabelece um elo entre a equipe e a encenação. Assim como um(a) encenador(a) possui seu caderno do processo, o/a diretor(a) de cena também realiza seu registro da construção poética e técnica do trabalho.

Geralmente atuamos com a contrarregragem mas, de onde estivermos, lidaremos a operação de todas as dramaturgias da encenação. Somos Ganimedes, Téspis, sombras perdidas, manequins. Somos uma série de espécies a paisana preparadas para lidar com o desconhecido e ter a tranquilidade que um provável problema pode exigir.

Nesse processo, compartilho da mesma certeza de Sennett ao concluir “O artífice” (2013):

A tese que sustentei nesse livro é de que o ofício de produzir coisas materiais permite perceber melhor as técnicas da experiência que podem influenciar nosso trato com os outros. Tanto as dificuldades como as possibilidades de fazer bem as coisas se aplicam à gestão das relações humanas. Desafios materiais como enfrentar uma resistência ou gerir ambiguidades contribuem para o entendimento das resistências que as pessoas enfrentam na relação com as outras ou dos limites incertos entre as pessoas. Dei ênfase ao papel positivo e aberto que a rotina e a prática desempenham no processo de produção de coisas materiais; da mesma forma, as pessoas também precisam praticar suas relações com os outros, aprender as habilidades da antecipação e da revisão, para melhorar essas relações. (SENNETT, 2013, p. 322-323)

Se uma atriz ou um cenógrafo, por exemplo, desconhecem as reais demandas da direção de cena, perdemos a oportunidade de aprimorar profissões, artistas, obras e relações humanas.

O instrumental técnico precisa ser revisitado a cada novo espetáculo e o vínculo com o processo de criação reiterado a cada nova apresentação. Cada experiência cênica é única para espectadoras, espectadores e profissionais.

Nós não sabemos fazer o espetáculo, ninguém sabe. O que fazemos é aprender todos os dias como comunicar o que se deseja ao público. Ser técnico é estar presente na construção diária do espetáculo e ter a possibilidade de fazer melhor todos os dias, assim como o elenco. Uma encenação é resultado da operação entre o que se vê e o que não se vê.

Imagem 44 – “O arrebatamento de Ganimedes” (1532),
desenho do renascentista italiano Michelangelo Buonarroti (1475-1564)

CONSIDERAÇÕES EM MOVIMENTO

“– (...) quando eles estão aplaudindo, eles não estão aplaudindo só os artistas, eles estão aplaudindo a gente também! Porque a gente fez parte daquele espetáculo! E é como um circo: tem aquela equipe que monta toda a estrutura, depois desmonta, e segue para outra cidade para montar tudo de novo – mas as pessoas que não conhecem como funciona, nem sabem que esses caras existem, né? Quem só conhece o teatro pela parte da plateia e não sabe a estrutura toda que é feita antes de começar o espetáculo, também não sabe que a gente existe. Tem vezes que eles chamam um da equipe para os aplausos, e eu subi uma vez no palco... foi legal, bem emocionante.”

André Hanauer,
coordenador técnico do Theatro São Pedro (RS)

Esta foi a tarefa mais difícil que já assumi para defender minha profissão. Entender como liderar uma equipe é também não ter pressa para entender como dialogar com ela. É um processo de aprendizado contínuo, no qual questionamos tudo o tempo todo e, às vezes, falamos. Por isso, assusta a exposição para leitoras e leitores que corro o risco de não poder conhecer e dar continuidade ao diálogo. Interpreto a experiência de escrever para apresentar uma profissão como um exercício da incompletude. Desse modo, registro minhas tentativas como movimentos, não como capítulos. Espero que você dialogue comigo, aprenda, discorde, duvide.

Experimentei selecionar alguns manuais internacionais de *stage management*, analisá-los e apresentar aproximações e diferenças com o trabalho realizado pela direção de cena em teatro. Este material resultaria num registro assombrosamente duvidoso: não sou *stage manager* e mesmo que também fosse, não acho que a melhor forma de explicar uma profissão seja apenas comparando-a com outra. Percebi que estava desenvolvendo uma leitura teórica sobre o trabalho deles para explicar o nosso, mas, quem somos nós se não escreveram sobre nós?

Conclui que a melhor forma de nos explicar é falando, é registrando quem somos e como nos relacionamos com o nosso trabalho e com o trabalho do outro, sem me restringir à comparações entre aquilo que faço e o que não faço.

Durante essa trajetória, a terceira pessoa do singular deu lugar à terceira pessoa do plural e, por fim, à primeira pessoa do singular. Entendi que não seria possível desvincular o diretor de cena que sou do pesquisador. Tenho interesse em ser diretor de cena, pensar e compartilhar o quê faço, como faço e por que faço, ciente de que educar é saber construir conhecimento com quem quer que seja e deseja. Se toda pessoa que lê este trabalho conseguir argumentar comigo e juntos melhorarmos o que fazemos, esta tarefa tão difícil terá sido cumprida com sucesso.

A possibilidade de promover um encontro cênico é sempre resultado de uma trama sensível tecida de muitos outros encontros. Identifico nos processos de criação que acompanhei como diretor de cena em teatro a prática de uma escuta libertária na qual o diálogo entre artistas, técnicas e técnicos é ferramenta determinante para a construção do trabalho, cada pessoa possui um nome próprio e está ali para trabalhar com todos e não para todos.

Afinal, se um processo de criação pode transformar o ofício de quem está em cena, porque não mobilizaria a realidade de outras profissões que também estão à serviço dela?

Acredito que toda a equipe deve, no mínimo, conhecer a história do espetáculo, ou seja, ela precisa ser informada sobre a obra e a perspectiva daquele grupo de artistas. Por exemplo, explicar a um técnico o que está acontecendo em cena enquanto uma personagem está num balanço, possibilita que ele pense a instalação do balanço respeitando não somente os aspectos técnicos. A escolha dos materiais, das técnicas de instalação e de manuseio passam a compor efetivamente o contexto imagético do trabalho.

As narrativas que construímos para explicar um trabalho revelam o nosso olhar sobre o espetáculo, por isso, quanto mais inserido(a) no processo, maior a possibilidade de cada profissional elaborar seu próprio ponto de vista sobre a obra e sobre seu trabalho. Pensar como receber e integrar a equipe técnica é também pensar nosso processo de criação, independente das características da produção.

Narrar é um exercício de resistência numa realidade que, muitas vezes, ainda reduz a comunicação com equipe à uma orientação utilitária de aparato técnico e organização do cronograma de trabalho. Entendi a importância de contextualizar as narrativas da cena e do processo de construção do espetáculo à toda pessoa que ingressa na produção porque percebi que este exercício contribui para estreitar os vínculos entre equipe e proposta de encenação. Considero que narramos a cena para a equipe o tempo todo: ao propor ou duvidar na sala de ensaios; ao estudar a montagem, operação e desmontagem em cada espaço; ao explicar as movimentações ou elaborar um roteiro de operação. Por exemplo, não basta explicar à brigada de incêndio quais os riscos, mas o que no discurso cênico se potencializa em função deles; esse cuidado se reflete na postura do/a brigadista, que passa a conhecer o trabalho e pensar como assegurar para que não haja nenhum risco físico em cena e nem a sua presença fragilize os anseios estéticos da obra.

Defendo que profissionalizar uma equipe técnica é também convidá-la à sala de ensaio e entendo que essa hipótese possa parecer utópica considerando que as artes cênicas tem tentado sobreviver com cada vez menos apoio financeiro em nosso País, o que dificulta o investimento na presença de um(a) diretor(a) de cena ou equipes técnicas fixas.

Importante que se respeite as necessidades da cena assim como é importante que se assuma a presença da técnica de maneira coerente com o discurso de cada processo de criação. Enquanto não escutarmos os desejos da equipe técnica em relação ao processo, as estratégias de hierarquização do pensamento crítico dentro dos espaços de criação teatral se mantém. É fundamental que exista uma política pública para as artes cênicas, mas, em nossos grupos de trabalho, onde *você* quer que a *sua* equipe técnica esteja? Toda escolha é política, ou seja,

o investimento financeiro na formação, aprimoramento e manutenção da equipe técnica também compõe o discurso político de um coletivo artístico.

A presença no processo de criação não garante que o/a artífice seja artista, mas, avalio que todo(a) profissional de uma produção cênica *deve* ter acesso à construção poética e ao discurso da obra; *pode* ser cooptado(a) à autonomia e originalidade no cotidiano de seu ofício; e *precisa* que acordos trabalhistas sejam respeitados.

Não podemos ignorar que o teatro brasileiro é também resultado do trabalho de boas técnicas e bons técnicos de palco e que nossos espaços de formação tem sido a prática. Inegavelmente, diretoras e diretores de cena resistem porque existem alguns(mas) encenadores(as), produções e grupos de teatro dispostos a trabalhar com essas e esses profissionais. Somos uma consequência dos perfis com os quais temos a oportunidade de trabalhar e aprender. Apesar de artista e técnico estarem conectados, são ofícios distintos, ou melhor, complementares. Nesse sentido, todo bom artista é um técnico, e todo bom técnico é um artista. Bons elencos sempre nos ensinam algo sobre direção de cena porque sabem que, para respeitar a encenação, é preciso reconhecer e respeitar o trabalho da equipe técnica.

Certamente, conversar com as vinte e duas lideranças técnicas que entrevistei intensificou meu orgulho em ser técnico e poder realizar esta dissertação. Afinal, como fazer para que minhas aprendizes e meus aprendizes encontrem as vozes que eu gostaria de ter encontrado nas prateleiras da biblioteca quando comecei esta pesquisa?

Durante o processo de transcrição, entendi que o meu objetivo com as entrevistas não era produzir um emaranhado de debates entre profissionais ao longo da dissertação, mas permitir que suas narrativas de trabalho e de vida ecoassem sobre as reflexões desenvolvidas. Compartilhar na íntegra nossos encontros é minha retribuição a esta trajetória, à este processo de investigação. Inauguro ao lado das minhas colegas e dos meus colegas de profissão a rubrica *direção de cena* em uma biblioteca. Não estou sozinho.

Em verdade, ao escrever sobre lideranças técnicas, constatei que o uso de uma nomenclatura é uma construção cultural. Nossas pesquisas, nossas equipes e nossas realidades são múltiplas, difíceis de conter em palavras ou explicar. Cada contexto de produção determina as demandas de uma profissão e as relações necessárias ao funcionamento do espetáculo. Entretanto, assumi o risco de produzir cartografias que visibilizassem uma investigação a respeito de cinco lideranças

técnicas e nomenclaturas presentes com frequência nas produções artísticas realizadas no País. Trata-se de uma tentativa de deflagrar algumas realidades para que possamos ampliá-las e, talvez, transformá-las.

Do mesmo modo, optei por explicar alguns procedimentos de trabalho tendo o cuidado de não impor uma perspectiva rígida sobre ferramentas e estratégias de organização. Descrevi vestígios das investigações de inúmeros processos com intuito de elucidar de que forma esses recursos podem contribuir para o registro e operação das informações estéticas e técnicas do espetáculo.

Compreendo a direção de cena como partícipe de todas as etapas do processo, inclusive, de dentro da cena quando, e se, necessário. Apresentei a profissão como responsável por liderar uma trama sensível de responsabilidades ao produzir dispositivos que garantem segurança, boa comunicação e diálogos com o ritmo de cada espaço e proposta de encenação. Embora a nomenclatura direção de cena tenha sido absorvida principalmente pelo teatro, deduzo que é possível desenvolver este ofício em qualquer contexto artístico onde exista encenação.

Nesse sentido, acredito que esta pesquisa suscita a possibilidade de um debate sobre os processos de criação pautado por uma nova perspectiva ao sustentar que a organização da logística de operação da encenação resguarda espaços de autonomia, originalidade e sensibilidade que podem influenciar as experiências de quem vê e de quem faz.

Em virtude disso, identifico a necessidade de abordarmos o/a técnico(a) como artista dentro dos centros de formação teatral, assim como destaco a importância de mais técnicos(as) de palco como formadores(as) dentro das escolas e cursos de artes cênicas.

Tendo em vista a complexidade do exercício profissional, assumo que a construção de um eixo curricular para uma formação acadêmica em direção de cena é o que não permite que este corpo-pesquisa se conclua de maneira inerte. Talvez, agora que sabemos do que se trata, podemos estudar, discutir e nos preparar para fazer melhor.

Por fim, considero relevante pontuar que, no período do primeiro semestre de 2018, consultei os arquivos⁸¹ do Sated-SP (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado de São Paulo) e constatei que, até o ano de 2017, o número de mulheres entre os profissionais técnicos registrados no Ministério do Trabalho e sindicalizados era, consideravelmente, inferior ao número de

homens⁸². Compreendi que seria ingênuo apresentar a direção de cena e sua participação nos processos sem mencionar quais têm sido os corpos historicamente autorizados a atuar como diretores de cena e técnicos de palco no Brasil. Não falar sobre, é também falar sobre.

A direção de cena é uma profissão que integra a equipe técnica de um espetáculo e hierarquias históricas entre artistas e técnicos continuam a ser reproduzidas no nosso trabalho, na maioria das vezes, de forma profundamente silenciosa e silenciadora. Há uma reprodução do que historicamente se convencionou: a perícia do artesão é constantemente subestimada em relação a do artista.

Todavia, apesar da técnica de palco estar “à margem do processo de criação”, isso não nos isenta de reproduzir opressões machistas, lgbtfóbicas e racistas mesmo entre os próprios técnicos, ou seja, é importante entender que essa nossa “margem” incorpora tanto um espaço de resistência como de opressão: somos *mais um* grupo de trabalhadores silenciados, e somos *mais um* “grupo de trabalhadores silenciados” que ri de piadas homofóbicas “inocentes” e defende que a mulher não pode executar um trabalho físico tão bem quanto o homem. Nós existimos, e precisamos falar sobre nosso trabalho sem que isso signifique ignorar nossas contradições.

No momento em que criamos nossas metodologias de organização, nos tornamos um elo entre as equipes e o elo entre a equipe e a encenação. Logo, a mediação de conhecimentos referentes a esta profissão não deve se restringir a uma defesa de sua existência porque realiza uma organização material do palco, mas incitar que a sua presença representa a gestão de um discurso cênico coerente, eficaz, respeitado e respeitável, sob o qual opressões históricas não devem ser bem-vindas.

Então, para que não nos tornemos funcionários inscritos a procedimentos de controle que endossam o achatamento social e anulam as identidades, enfatizo a importância de pensarmos a formação e a presença da equipe técnica nos processos de criação como uma possibilidade de construirmos realidades de trabalho nas quais o pensamento crítico da obra seja (efetivamente) o desdobramento de todas as vozes que a realiza.

A partir das experiências que a profissão e a pesquisa me possibilitaram viver, concluo que esta escrita passou a ser um compromisso assumido com o

82 Importante destacar que algumas pessoas possuem no mesmo número de registro profissional três ou quatro profissões. A contagem que realizei considera o número de registros de cada profissão, e não a quantidade exata de técnicos registrados no Ministério do Trabalho do Estado de São Paulo.

técnico, o aprendiz, o artista e o professor que sou.

Escrevo sobre técnicas e técnicos em artes cênicas sem ignorar o discurso machista, racista e lgbtfóbico que se reproduz de forma recorrente nas coxias e no cotidiano político-social desses profissionais. Existe um mecanismo de dominação sutil e silenciar (como técnico, artista, professor e pesquisador) é também ser conivente com a opressão. Por isso, é urgente criarmos estratégias para que esse espaço seja ocupado por todas e todos nós – já foi pior, está mudando e ele pode melhorar. Escrevo para técnicas e técnicos de palco porque é importante nos aproximarmos da produção teórica e colocarmos em pauta (dentro e fora da Academia) nossas criações. Este espaço mobiliza nosso pensamento crítico e, consequentemente, nossas lutas por melhores condições de vida e de trabalho. Escrevo com técnicas e técnicos em artes cênicas sem a ambição de sentenciarmos em palavras o que até então só existia na prática. Somos um corpo-pesquisa vivo, poroso, atravessado por uma coletânea de vozes, parcerias, experiências e desejos.

Não encerramos aqui. Estamos tentando começar aqui.

“– A primeira peça que eu montei na Sala Martins Penna foi “Macunaíma”, e eu achei lindo aquilo... na hora que nasceu, aquele índio pra mim era... foi um sucesso! Uma coisa muito bonita. Então, eu me apeguei, e hoje eu sou apaixonado pelo teatro!”

Zé Raimundo,
técnico do Teatro Nacional (DF) por trinta e nove anos.

BIBLIOGRAFIA

GERAL (Livros/Teses/Dissertações)

ANCHIETA, José de. *Cenograficamente: da cenografia ao figurino*. São Paulo: Edições SESC SP, 2015.

APPERSON, Linda. *Stage managing and theatre etiquette: a basic guide*. Chicago: Ivan R. Dee Publisher, 1998.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. 2 ed. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

CARTER, Paul. *Backstage handbook: an illustrated almanac of technical information*. 3 ed. Louisville: Broadway Press, 1994.

DEL NERO, Cyro. *Cenografia – uma breve visita*. São Paulo: Editora Claridade, 2008.

_____. *Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia*. São Paulo: Senac, Edições SESC SP, 2009.

EICHBAUER, Helio. *Cartas de marear: impressões de viagem, caminhos de criação*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. 23 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

GALIMBERTI, Umberto. *Psiche e techne: o homem na idade da técnica*. Trad. José Maria de Almeida. São Paulo: Paulus, 2006.

GALIZIA, Luiz Roberto Brant de Carvalho. *Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HOLIDAY, Oscar Jara. *Para sistematizar experiências*. 2 ed. Brasília: MMA, 2006.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

IONAZZI, Daniel A. *The stage management handbook*. Ohio: Betterway Books, 1992.

KELLY, Thomas A. *The back stage guide to stage management*. 3 ed. New York:

Back Stage Books, 2009.

LABRA, José María. *Cuadernos de Técnicas Escénicas: Regiduría*. Ciudad Real España: Ñaque editora, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2007.

MATE, Alexandre (org.). *Teatro Sesc Anchieta: um ícone paulistano*. São Paulo: Edições SESC SP, 2017.

MARTEL, Frédéric. *Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-filosóficos*. Boitempo, São Paulo: 2004.

MENEAR, HAWKINS, Pauline, Terry. *Stage management and theatre administration*. New York: Schirmer Books, 1989.

MENESES, Ana Paula Rodrigues. *A direção de cena na ópera, um outro papel*. 2010. 42 p. Dissertação (mestrado) – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto, Especialização em direção de cena e produção, Porto. 2010. Disponível em: < <http://hdl.handle.net/10400.22/9687> > . Acesso em: 16 dez. 2018.

MORAES, Vinicius de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MUCCI, Isabella. *Circo Zanni e Linhas Aéreas: expressões da arte circense na cena contemporânea paulista*. 2013. 235 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2013. Disponível em: < <http://hdl.handle.net/11449/110344> > . Acesso em: 16 dez. 2018.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PIERCE, Leslie. *Teatro musical – Guia prático de stage management*. São Paulo: Giostri, 2013.

RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. 2 ed. São Paulo: Senac, 2001.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Trad. Clóvis Marques. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SERRONI, José Carlos. *Teatros – uma memória do espaço cênico no Brasil*. São Paulo: Senac, 2002.

_____. *Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo*. São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

SILVA, Erminia. *O circo: sua arte e seus saberes – O circo no Brasil do final do Século XIX a meados do Século XX*. 1996. 184 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas. 1996. Disponível em: < <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPO> > .

SIP/279775> . Acesso em: 16 dez. 2018.

SILVA, Robson Jorge Gonçalves (org). *100 termos básicos da cenografia: caixa cênica italiana*. 3 ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2003.

SONTAG, Susan. *A dama do mar*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?*. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STEVES, Gerson. *A Broadway não é aqui – panorama do teatro musical no Brasil*. São Paulo: Giostri, 2015.

ESPECÍFICA (Artigos/Publicações/Reportagens *online*)

ADORNO, Bárbara. A popularização do teatro musical. In Revista Arruaça. ed. 0. São Paulo: Fundação Cásper Líbero. 2013. Disponível em: <<https://casperlibero.edu.br/revistas/a-popularizacao-do-teatro-musical/>> . Acesso em: 03 nov. 2018.

BARSANELLI, Maria Luísa. MinC aprova valor histórico de R\$28,6mi para ‘O Fantasma da Ópera’. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 jul 2018. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/07/minc-aprova-valor-historico-de-r-286-mi-para-o-fantasma-da-opera.shtml?loggedpaywall>> . Acesso em: 03 nov. 2018.

BRANDÃO, José Maurício. Ópera no Brasil: um panorama histórico. In *Revista Música Hodie*, [s.l.], vol. 12, n. 2, fev. 2013. [s.n.]. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/22543/13404>> . Acesso em: 16 dez. 2018.

CONGRESSO NACIONAL. *Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978*. Brasília: Casa Civil, Subchefia para assuntos jurídicos. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6533.htm> . Acesso em: 30 mar. 2013.

JÚNIOR, Janary. *Projeto acaba com obrigatoriedade de registro profissional para artistas*. 2019. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/noticias/585988-projeto-acaba-com-obrigatoriedade-de-registro-profissional-para-artistas/>> . Acesso em: 28 out. 2019.

MEDEIROS, Jotabê. “Sem Lei Rouanet, indústria dos musicais morre”, diz presidente da T4F. *UOL Entretenimento*. 25 fev 2016. Disponível em:

<<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2016/02/25/sem-lei-rouanet-industria-dos-musicais-morre-diz-presidente-da-t4f.htm>> . Acesso em: 03 nov. 2018.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Definindo história oral e memória. In *Cadernos Universidade de São Paulo, Centro de Estudos Rurais e Urbanos*. São Paulo, vol.

5, 1994, p. 52-60. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cerusp/article/view/83299/86330>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

ROCHA, Deborah. *Conheça a história do incentivo à cultura no Brasil*. 2002. Disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br/site/noticias/conheca-a-historia-do-incentivo-a-cultura-no-brasil/>>. Acesso em: 10 out. 2018.

SOARES, Pedro António. A direção de cena, um cargo de subtileza artística. In *European Review os Artistic Studies*. Portugal, vol. 2, n.3, set. 2011, p. 15-24. Disponível em: <<http://www.eras.utad.pt/docs/esmae%20final.pdf>>. Acesso em: 30 mar. 2013.

ANEXOS

ANEXO I – Gráficos: Registros de profissionais do Estado de São Paulo

Dados coletados nos arquivos do Sated-SP (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado de São Paulo). Trata-se de um levantamento quantitativo de homens e mulheres registrados até o período de dezembro de 2017 na Delegacia Regional do Trabalho.

Gráfico 01 – Atrizes e atores: quantidade de profissionais registrados

Gráfico 02 – Técnicas e técnicos: a partir da quantidade de profissões registradas

Gráfico 03 – Técnicas e técnicos: quantidade de registros por profissão

Gráfico 04 – Técnicas e técnicos: porcentagem por profissão

Gráfico 05 – Técnicas e técnicos: quantidade de sindicalizadas e sindicalizados até dez/2017

Gráfico 06 – Atrizes, atores, técnicas e técnicos: quantidade por profissão de sindicalizadas e sindicalizados até dez/2017

Gráfico 01 – Atrizes e atores: quantidade de profissionais registrados

Fonte: Sated-SP (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado de São Paulo), 2018.

Gráfico 02 – Técnicas e técnicos: a partir da quantidade de profissões registradas

Fonte: Sated-SP (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado de São Paulo), 2018.

Gráfico 03 – Técnicas e técnicos: quantidade de registros por profissão

Fonte: Sated-SP (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado de São Paulo), 2018.

Gráfico 04 – Técnicas e técnicos: porcentagem por profissão

Fonte: Sated-SP (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado de São Paulo), 2018.

Gráfico 05 – Técnicas e técnicos: quantidade de sindicalizadas e sindicalizados até dez/2017

Fonte: Sated-SP (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado de São Paulo), 2018.

Gráfico 06 – Atrizes, atores, técnicas e técnicos: quantidade por profissão de sindicalizadas e sindicalizados até dez/2017

Fonte: Sated-SP (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado de São Paulo), 2018.