

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958


O martelo e o edifício: o encontro entre ofício e espaço pela experiência de um trabalhador cenotécnico no Theatro Municipal de São Paulo

Entrevista com Aníbal Marques (Pelé)

Concedida à Berilo Luigi Deiró Nosella e
Priscila de Souza Chagas do Nascimento

Para citar este artigo:

MARQUES, Aníbal (Pelé); NOSELLA, Berilo Luigi Deiró; NASCIMENTO, Priscila de Souza Chagas do. O martelo e o edifício: o encontro entre ofício e espaço pela experiência de um trabalhador cenotécnico no Theatro Municipal de São Paulo. [Entrevista concedida à Berilo Luigi Deiró Nosella e Priscila de Souza Chagas do Nascimento]. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.3, n.45, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103452022e0502>



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



O martelo e o edifício: o encontro entre ofício e espaço pela experiência de um trabalhador cenotécnico no Theatro Municipal de São Paulo

Entrevista com Aníbal Marques (Pelé)¹

Concedida à Berilo Luigi Deiró Nosella² e Priscila de Souza Chagas do Nascimento³


Resumo

Na entrevista buscamos a compreensão do ofício cenotécnico em sua relação com os espaços e meios de trabalho; no caso de Aníbal Marques, tal encontro promove uma visão particular do trabalho cênico na relação de seu ofício com seu principal espaço de trabalho- o Theatro Municipal de São Paulo (TMSP), no qual exerce a função de chefe da equipe de cenotécnica desde 1992. A entrevista compõe um conjunto de registros de memórias coletadas durante o desenvolvimento da pesquisa de mestrado *Cenotenia, a criação dos operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo*, desenvolvida no âmbito do NETOC/GPHPC e defendida no PPGAC/UFSJ.

Palavras-chave: Cenotécnica. Theatro Municipal de São Paulo. Aníbal Marques.


¹ Aníbal Marques é cenotécnico chefe de equipe do Theatro Municipal de São Paulo e artista convidado da linha de estudos em Técnica de Palco da SP Escola de Teatro.

² Pós-Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Doutorado em Artes Cênicas (UNIRIO). Mestrado pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Graduação em Comunicação - Bacharelado em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR). Professor do Curso de Graduação em Teatro e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes da Cena da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ).

 berilonosella@ufsj.edu.br

 <http://lattes.cnpq.br/2696544764397266>

 <https://orcid.org/0000-0002-3009-9836>

³ Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Cenógrafa e Cenotécnica.  priscilachagasn@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/6105434442185302>

 <https://orcid.org/0000-0003-4514-174X>



The hammer and the building: the meeting between handicrafts and space through the experience of a scenotechnical worker at Theatro Municipal of São Paulo

Abstract

In the interview we sought to understand the scenotechnical craft in its relationship with the spaces and means of work; in the case of Aníbal Marques, this meeting promotes a particular view of the scenic work in the relationship between his craft and his main workspace - the Theatro Municipal de São Paulo (TMSP), where he has been head of the scenotechnic team since 1992. The interview composes a set of records of memories collected during the development of the master's research *Cenotecnia, a criação dos os operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo* developed within the scope of NETOC/GPHPC and defended at PPGAC/UFSJ.

Keywords: Cenotechnics. Theatro Municipal of São Paulo. Aníbal Marques.

El martillo y el edificio: el espacioentre la nave y el espacio por la experiencia de un trabajador cenotécnico en el Theatro Municipal de São Paulo

Resumen

En la entrevista buscamos la comprensión del oficio cenotécnico en su relación con los espacios y medios de trabajo; en el caso de Aníbal Marques, este encuentro promueve una visión particular del trabajo escénico en la relación entre su oficio y su principal espacio de trabajo - el Theatro Municipal de São Paulo (TMSP), donde dirige el equipo escenotécnico desde 1992. La entrevista compone un conjunto de registros de memorias recogidos durante el desarrollo de la investigación del maestro *Cenotecnia, a criação dos operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo*, desarrollado en el ámbito de netoc/GPHPC y defendido en PPGAC/UFSJ.

Palabras clave: Cenotécnica. Theatro Municipal de São Paulo. Aníbal Marques.



Apresentação

A entrevista com Aníbal Marques, o Pelé, faz parte de uma série de sete entrevistas realizadas pelo Núcleo de Estudos de Técnicas e Ofícios da Cena, vinculado ao Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena -NETOC/GPHPC/UFSJ (CNPq) no desenvolvimento da pesquisa de mestrado intitulada Cenotecnia, a criação dos operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo (Nascimento, 2022)⁴, defendida no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei (PPGAC/UFSJ) em fevereiro de 2022.

Figura 1 – Aníbal Marques (Pelé) segurando uma corta de vara contrapesada (sem data)
Arquivo pessoal de Aníbal Marques



⁴ A pesquisa de mestrado contou com o financiamento da bolsa de Demanda Social da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.



O NETOC foi criado em 2018 com o objetivo de desenvolver pesquisas sobre a história e o fazer das artes cênicas, propondo uma perspectiva de olhar focado nos fazeres da técnica e seus ofícios. Tal Núcleo desenvolve-se em torno da percepção de que a perspectiva do olhar para cena no meio acadêmico (seja em sua história ou em sua compreensão contemporânea) pouco considera o mundo do trabalho e suas relações, promovendo uma separação que consideramos improdutora entre o fazer da criação e o fazer da técnica, o que cria e o que executa; acreditamos que olharmos para as questões da cena do lugar da técnica, atravessando-a em toda sua criação e execução, buscando dissipar a ilusão da separação, pode ser rico como prisma para os estudos no campo das Artes Cênicas.

Tal riqueza, por exemplo, pode apresentar-se na percepção da própria relação de responsabilidade para com o fazer teatral; percebemos que o espetáculo teatral necessita de alguém, como um cenotécnico, que gerencie o acontecimento na sua dimensão prática, senão dificilmente se realizará, e identificamos que, mesmo assim, personagens como o Francisco Giacchieri⁵, não tem dedicado sobre si nenhum registro, pesquisa etc. Entendemos que tal cenário não é absoluto, e tende a se modificar; citamos a importância recente dos livros autobiográficos publicados pelo cenotécnico Jorge Ferreira da Silva, *Os invisíveis do teatro: primeiro ato* (2020) e *Os invisíveis do teatro: segundo ato* (2021), que, por exemplo, citam Giacchieri e tantos outros cenotécnicos participantes nas realizações do teatro brasileiro. Mas fica evidente como figuras como essas são muitas vezes desconhecidas, não apenas pelos apreciadores dos espetáculos teatrais, mas, também, por seus participantes e pesquisadores. Temos a percepção de que esses personagens são invisibilizados, seja por uma compreensão esteticista, que olha os elementos e movimentos que compõem a cena como dados ou “mágicos”, não importando como e por quem são feitos, ou seja pelo enraizamento de uma compreensão social pré-determinada sobre os valores do trabalho. Superar tais predeterminações, e ampliar o olhar para essa

⁵ Francisco Giacchieri (19?? – 1985) foi cenógrafo e cenotécnico, que dirigiu as equipes de cenotécnicos para a Temporada Lírica de Ópera do TMSP. Giacchieri “desenvolveu um conhecimento da técnica de montagem, principalmente do gênero de teatro como o Municipal de São Paulo, com o movimento de comando baseado nos dos antigos navios de vela” (Viana e Neto Campello, 2010, p.186).



dimensão além dos elementos e movimentos da cena, mirando as coxias escondidas dos olhares, nos permitirá refletir sobre o sentido social e o significado simbólico do trabalho dito técnico teatral (operacional) e como ele age também no campo do sentido e do simbólico do que chamamos de arte. Por isso, acreditamos que é preciso escutar, estudar e, considerar vozes e experiências como as de Aníbal Marques (que aqui se apresenta) e de tantos e tantas técnicos e técnicas nas pesquisas que desenvolvemos no campo das Artes Cênicas, para que façam parte da história e do caldo de conhecimento que compõe a própria cena, e não apenas trabalhem para ela. Um personagem como o Francolino, por exemplo, que trabalhou construindo arquibancadas de carnaval na av. São João na cidade de São Paulo, em um momento específico da história do carnaval de rua com seus cordões paulistanos, faz sim parte da história cultural da cidade e merece ser e estar citado nesse evento, pois o olhar dele para esse momento do passado, que ajudou a construir, pode radicalmente nos apresentar prismas importantes que, na ausência desse olhar, nos permanecerá invisíveis.

Outros movimentos como o SOS Técnica; o Teia Brasil; a organização das equipes técnicas no Fórum Brasileiro de Ópera, Balé e Música de Concerto; o Fundo Marlene Colé; o *Backstage* invisível e projetos de lives com entrevistas e debates sobre os atuantes da coxia, também demonstram uma mudança de quadro atual sobre a perspectiva do fazer da técnica teatral. Ainda pouca, e em curso, mas que nos colocam em sintonia, destacando a importância de a academia perceber esta mobilização. Tais movimentos citados surgiram durante a pandemia de COVID-19 (2020-2021), gestando mobilizações para, por exemplo, incluir técnicos e técnicas em editais de fomento à cultura; pois esta categoria, pelo costume de só “ser acionada depois” e não participar desde o início de um projeto – ou seja, só “vir para resolver problemas” e cumprir demandas já estabelecidas – , se viu excluída também da possibilidade de lançar mão dos mecanismos sócio políticos de subsistência para o campo cultural neste momento de exceção. Entendemos que este momento tanto evidencia a situação de invisibilidade que a categoria carrega no campo cultural quanto demonstra perspectivas de mudanças neste quadro. Da mesma forma, como pesquisadoras/es, devemos pensar nas consequências desse movimento histórico, e incorporar essa dimensão humana do fazer, para problematizar a história e o conhecimento sobre as artes cênicas.



Entender que a técnica faz parte do processo de criação em toda sua extensão e complexidade, evidencia que a perspectiva de “apenas resolver problemas”, implicada ao profissional técnico, não é uma questão orgânica ao fazer, mas histórica, social, política e econômica deste fazer. Citando algo que o movimento SOS Técnica tem enfatizado, podemos afirmar que, para valorizar os profissionais técnicos, é preciso valorizar a técnica, e isto significa valorizar o conhecimento provindo do “fazer”.

Chamo de pensamento teatral a produção de conhecimento que o artista e o técnico-artista geram na práxis, para a práxis e sobre a práxis teatral. [...]

Como apontamos em diversas ocasiões, o trabalho dos técnicos e sua produção de pensamento são fundamentais na produção do acontecimento teatral, por isso preferimos falar não em técnico apenas, mas em técnico-artista (Dubatti, 2007, p. s/n).

Portanto, o NETOC constitui-se como um núcleo interessado em estudar os fazeres considerados técnicos ou técnicos artísticos, que promovem conhecimento sobre e para a cena, abarcando em seus estudos os referidos fazeres nos seus seguintes aspectos: a) História e Memória; b) o Pensamento e o Conhecimento; c) os Fazeres em seus contextos; d) os Ofícios; e) as relações trabalhistas e seus desdobramentos estéticos; e f) os processos pedagógicos, tendo a história cultural, a história oral, a genética teatral e a arquivologia como campos teóricos e metodológicos de base e os aspectos políticos destes fazeres como eixo.

A pesquisa de mestrado desenvolvida por Priscila de Souza Chagas do Nascimento, orientada por Berilo Luigi Deiró Nosella, no PPGAC/UFSJ, apresenta-se como inaugural no projeto do NETOC, por se tratar de um estudo fundamental e inédito a buscar a compreensão de algo que parece óbvio, em certa medida, mas sobre o qual poucos tem clareza: o que é e o que faz um cenotécnico? E quais as implicações históricas, práticas e legais, da constituição deste ofício? Para fazê-lo, um dos caminhos foi o do registro e análise da memória de profissionais deste campo, por meio dos métodos e princípios da História Oral. Assim, a pesquisa investigou o ofício cenotécnico, considerando suas determinações legais e culturais, a partir da recolha e análise de registros de memórias pessoais, do



estudo das leis trabalhistas que definiram, ao longo do século XX no Brasil, esta profissão, e da própria experiência de Priscila Nascimento, cenotécnica formada pela SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco e, como tantos técnicos, pela lida diária com este ofício na cidade de São Paulo.

A escolha dos entrevistados para esta pesquisa obedeceu a dois critérios principais que possibilitaram a comparação entre as trajetórias dos trabalhadores da cena: o primeiro deles corresponde ao recorte proposto para a pesquisa, que são profissionais cenotécnicos atuantes na cidade de São Paulo e que deram início as suas carreiras na década de 1970⁶; o segundo, exigiu que houvesse representantes de todas as diferentes funções executadas pela cenotécnica. Porém, no decorrer da pesquisa, percebemos que o Theatro Municipal de São Paulo (TMSP) é um espaço marcante para a historiografia da cenotécnica nesta cidade – presente no trabalho investigativo desenvolvido por Maria Aparecida Alves (2008 e 2009) e principalmente como passagem na trajetória de quatro cenotécnicos dos quais entrevistamos⁷; logo, o Theatro Municipal de São Paulo se tornou um terceiro elemento a caracterizar as relações de comparação narrativa. Esta percepção trouxe uma questão, não explorada na dissertação, mas considerada, da relação entre o espaço de trabalho e o próprio trabalho. Neste sentido, a entrevista com Aníbal Marques, que teve toda sua trajetória profissional relacionada em algum nível com um espaço específico – exatamente o Theatro Municipal de São Paulo – traz uma contribuição ímpar para a questão e, por isso, consideramos que apresenta uma visão muito particular e interessante sobre as relações entre o espaço do fazer, como lugar social e de trabalho, e o ofício, como a técnica e a experiência específica do trabalhador da cena.

Aníbal Marques, conhecido como Pelé desde novo, enxerga o trabalho de cenotécnico em sua vida como uma herança de seu pai, Geraldo Marques (o Batucada), também cenotécnico. Pelé relata que quando “tinha cinco, seis anos de idade”, ainda criança, seu pai o “levava para o Theatro Municipal” e pouco depois, ainda novo, fora levado para trabalhar na oficina de José Antônio Gomes (Pupe),

⁶ A década de 1970 é marcada por grandes movimentos dos profissionais da arte que culminou no decreto de lei 6.533 em 1978 que regulamentou as categorias profissionais de artistas e técnicos de espetáculos e diversão.

⁷ Ermerlindo Terribele Sobrinho; Francolino Manoel Gomes; Aníbal Marques e Jorge Ferreira.

onde, segundo Pelé, adquiriu os conhecimentos necessários para o trabalho – por exemplo, a leitura de plantas e desenhos técnicos de um cenário que será construído. Assim, como outros cenotécnicos entrevistados, a trajetória de Pelé tem passagens pelo cinema, publicidade, carnaval, stand (feiras), eventos (desfiles), show, além do teatro e de ser um dos profissionais a formar a equipe de Francisco Giacchieri contratada pelo TMSP em 1978. Sua experiência não se limita a São Paulo, realizando montagens em turnê da Rita Lee pela Europa, e com espetáculos teatrais em todas as regiões do Brasil. Segundo Pelé, essa trajetória em diversas linguagens serviu de bagagem para obter o domínio que detém hoje dentro de uma caixa cênica. Desde 1992 ele ocupa o cargo de chefe da equipe de cenotécnica do TMSP, sendo responsável pelos grupos de maquinistas e contrarregras.

A entrevista, concebida e tratada no âmbito do NETOC/GPHPC, foi realizada por Priscila Nascimento no dia 06 de junho de 2021, na plataforma ZOOM (remoto) com duração de 1 hora e 39 minutos; a mesma foi gravada, transcrita, tratada (revisada e editada) e, após devolutiva, configurou-se o formato que agora publica-se.

Figura 2 - Registro de Aníbal Marques (Pelé) durante a gravação da entrevista em 2021
Fonte: Priscila Nascimento





Gostaríamos que você se apresentasse, falasse seu nome, de onde você é, função, idade...

Meu nome é Aníbal Marques, tenho 62 anos, sou nascido em São Paulo, capital e hoje, atualmente, estou trabalhando no Theatro Municipal de São Paulo. Eu comecei a minha vida de teatro, cinema, televisão, com meu pai. Quando eu tinha meus cinco, seis, sete, até meus dez anos de idade, meu pai me levava muito para esses locais, para teatro, feiras, televisão, cinema. Porque meu pai era maquinista também. Meu pai se chama Geraldo Marques, apelido Batucada, e eu venho de uma herança dele, essa profissão que tenho hoje foi por causa dele. Porque eu me lembro bem que eu tinha cinco, seis anos de idade, ele me pegava criança e me levava para o Theatro Municipal. Não levava só no Theatro, levava no Ginásio do Ibirapuera, fim de ano tinha festa, a gente ganhava presentes, e tal. Quando a gente estava no Theatro ele me deixava lá com os técnicos e os técnicos me davam um martelo maior do que eu, que pesava 5 kg, e eu ficava brincando lá. Quando eu fiz dezoito anos em 1977, meu pai me levou para o Theatro Municipal, tinha uma vaga lá e ele me levou. Foi nessa época que eu comecei... em 1978. Aí eu entrei como funcionário.

E foi exatamente no ano em que foram regulamentadas as profissões teatrais⁸?

Exatamente, porque não existia... como é que se diz? Porque o Theatro Municipal é da prefeitura, do município, e não existia essa profissão Maquinista, não existia Contrarregra, Iluminadores... lá dentro da prefeitura. Aí foi criado, em verba de terceiro, esses cargos. Foi na época que eu entrei e meu pai arrumou uma boquinha lá, pra mim.

Aí você entrou como...

Como maquinista. Eu já entrei como maquinista.

⁸ Lei 6.533 de 1978 que dispõe sobre a regulamentação das categorias profissionais de artistas e técnicos de espetáculos e diversão.



Seu pai sempre trabalhou direto no Theatro Municipal ou ele trabalha também em outros eventos?

Então, antigamente, o que que acontece?! A gente era mais freela, então, por exemplo, o Theatro Municipal, como em outros lugares, a gente não tinha um vínculo preso, a gente trabalhava de acordo com a necessidade do que estava acontecendo. Então, era “Vamos montar uma cama elástica”. Lembrei de uma coisa, quando a gente montou uma cama elástica num formato de uma sandália havaiana, quando a Havaiana surgiu. Então, tinha uma cama elástica no meio, gigante, hoje em dia tem o computador, faz isso, antes não, não tinha o computador, era máquina de escrever. A gente construiu um chinelo gigante. Aí, o que acontece, o cenotécnico contratava fulano, fulano, fulano e fulano, porque tal dia tem que estar pronto, e montava uma equipe pelo trabalho. E no Municipal era a mesma coisa, então a gente tinha oportunidade de trabalhar no Municipal e fazer outros trabalhos fora também. E eu cansei, depois que entrei no Municipal, de ficar dez, quinze dias fora e não tinha problema nenhum, porque eu estava fazendo outro trabalho paralelo. Porque a demanda de técnicos não era tanta como é hoje.

E você acha que a demanda de espetáculos e eventos também aumentou? De trabalho, de óperas...

Eu acho que aumentou porque surgiram mais teatros, tem muito mais teatro, tem CEU's., tem bastante, então a demanda de trabalho, de espetáculo aumentou também. Só que antigamente não tinha essa demanda toda, tinha bastante trabalho, mas a equipe era pequena. Poxa, o Batucada tinha que estar ali, tinha que estar lá, porque é tudo para ontem. Não é de hoje que é tudo para ontem e o tempo da técnica é sempre o mínimo, o técnico nunca tem tempo. Por isso que antigamente chamava a pessoa certa porque sabia que aquela pessoa ia resolver, porque a gente não tem tempo de ficar ensinando. Por exemplo, chega uma Ópera hoje, daqui quinze dias vai estrear, e você começa a construir ela nesses quinze dias que vai chegar para estrear, sem fazer ensaio, sem nada, às vezes. A gente nunca tem tempo, então por isso que a demanda era assim. Tinha bastante trabalho para todo mundo, mas nosso tempo era muito curto, de montagem. Eram sempre as mesmas pessoas, o grupo era pequeno. Tem aquelas pessoas que



dominavam, aquele círculo de São Paulo. Sempre aquelas mesmas pessoas que rodavam todos os teatros de São Paulo, os eventos, essas coisas todas. “Chama o fulano porque tem que está pronto, e tal...” Então a gente não tinha tempo de ficar ensinando as pessoas. Hoje em dia a demanda é curta, mas a gente tem uma oportunidade, que está sendo expandida, que eu estou percebendo, dos estagiários começarem. Você já está levando uma pessoa para o caminho, você está dando oportunidade para os outros, coisas que a gente não tinha antigamente. A gente tinha que aprender na raça mesmo, ali, fazendo, acontecendo, não ficar olhando.

Você falou desse círculo que é criado, que são sempre as mesmas pessoas, até por falta de profissionais, nos lembrou de um compilado de fichas técnicas de produções teatrais nos anos de 1980, organizado por Alexandre Mate⁹, pesquisador da UNESP. Na parte de cenotécnicos, tinham muitos nomes repetidos, eram Chimanski, Arquimedes, Pupe...

Estevão, Arquimedes, isso... Lembro, conhecia. Exatamente. Sempre eram essas mesmas pessoas. “Vou chamar o Pupe, porque o Pupe resolve e sabe resolver...” O Pupe, eu aprendi muito com ele esse tipo de coisa, de autoridade dentro do palco. Ele chegava e falava para o diretor: “não, não é assim, essa cena não é assim, essa cena é assim, assim, assim”. O cenotécnico dizia como tem que ser, porque ele estuda aqui ali, ele sabia como estava montado. O contrarregra que dizia qual o tipo de objeto que a pessoa vai usar, não é o diretor, e como vai usar. Não é o diretor. Então, eles tinham um valor.

Como é essa relação hoje no Theatro Municipal? Do cenotécnico com o cenógrafo, com toda a equipe administrativa e com o diretor?

O cenotécnico hoje em dia, eu acho né, que em relação ao diretor ele tem que se impor muito, porque às vezes o diretor não aceita, não são todos, mas a maioria. “Não, mas assim não dá, tal”. Mas a relação é boa, entre eles. O que é mais complicado, é a parte administrativa, eu acho. Mas a relação com o diretor, eu sempre tive uma boa relação com os diretores. Fizemos e “olha não vai estar pronto”, e ele abaixa a cabeça e fala, “beleza, então quando você acha que vai estar

⁹ Anexo à tese *A Produção Teatral Paulistana dos anos 1980 - R(ab)iscando com faca o chão da história: Tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança* (Mate, 2008).



pronto?” Às vezes pode acontecer do diretor chegar e falar: “Não, que tem que ser agora”. Aí você fala: “Tá bom, só que você vai assinar embaixo se acontecer alguma coisa”. Há muitos que são assim, outros não. Porque a cenotécnica perdeu um pouco esse valor, de se impor dentro do palco, se impor dentro da sua área, claro. Perdeu bastante.

Na sua opinião essa relação acontecia com mais troca?

Muito, muito. Muita troca de ideias, desde o início até o dia da estreia. Vamos construir o cenário x, vamos falar da ópera h, vamos todo mundo conversar a mesma língua.

O cenotécnico participava mais desse processo de idealização...

Participava mais, muito mais, muito mais. O cenotécnico era quem dizia quando o elenco entrava no palco para começar a ensaiar. Hoje em dia é o contrário, eles marcam o ensaio e pronto, não querem saber se está pronto. E se não estiver pronto a gente leva bronca ainda. Você tem que se desdobrar. Aí entra o RH, porque você vai ter que fazer hora extra e o RH não quer fazer. Você entende o conflito que gera isso aí. Antes o cenotécnico dizia:

“Tal dia, tal hora está pronto”. Tá pronto.

Tal dia, tal hora: “Posso entrar com o elenco para ensaiar?”

“Pode entrar com elenco.”

“Seguro?”

“Seguro!”

Acabou.

E funcionava, e a gente não tinha essa tecnologia, não tinha essas máquinas que a gente tem hoje em dia, era tudo manual. Não tinha varas elétricas, era tudo manual. Os pesos, para você ter uma ideia, antigamente, os pesos do teatro, o mais pesado era 20 kg. “Pesinho” de 20 kg é um balde de água, menos que isso. Uma vara o máximo que pesava, para você pendurar alguma coisa eram 150 kg. Presta atenção, 150 kg eram as varas do Theatro Municipal, e a gente construía cenários gigantescos, óperas gigantescas. Saía na mão carregando com meia dúzia de maquinistas. Hoje em dia, uma vara do Theatro Municipal, são 800 kg, e ainda tem cenários que chegam lá e a gente não consegue contrapesar em uma vara,



tem que unir duas varas juntas. Você vê, que mudança radical, mais de 100 por cento. Eu acho que teatro é ilusão, com 150 kg dá para você apresentar grandes óperas, 500 kg é a mesma coisa do 150 kg.

Por que aumentou esse peso, essa necessidade do peso dessas estruturas?

Eu acho que virou comércio demais. O teatro virou muito realismo, e cenário não é realismo, cenário é ficção, é uma história que eu estou contando. Você sabe como a gente fazia? A gente fazia os telões, montava o cenário por trás. Por exemplo, tem uma janela no segundo andar, a gente só punha praticável até o segundo andar, o resto era tudo telão. Só punha estrutura onde a pessoa passava, o resto era telão. Mas na frente dava a impressão que era tudo concreto. Tinha um artista que pintava aquela coisa toda, coisa que não tem mais. Agora é tudo projeção. Era tudo prático, tudo ilusório e é isso que o público quer ver. Não quer saber se eu coloquei aquilo com concreto ou não, se eu fiz de isopor, ou se eu fui buscar uma árvore lá no parque, uma árvore original ou se eu peguei um tubo de PVC e pintei uma árvore. Isso mudou muito. A cenografia com a arquitetura, misturou os dois, aí entrou a segurança. E de repente as pessoas veem uma certa segurança que, ao mesmo tempo, não tem segurança. Por exemplo, eu pego um tronco, vou lá no pantanal e pego um tronco com dez metros de altura, aí o diretor ou cenógrafo manda pintar aquele tronco, para eu pendurar aquele tronco, vou ter que colocar cabo de aço, porque o tronco pesa toneladas, certo? Duas, três toneladas. Um tronco com diâmetro de trinta centímetros, vamos supor, um eucalipto. Aí, eu pego um PVC de trinta centímetros, pego esse mesmo cara que pintou e mando ele pintar o tronco no PVC. Eu duvido quem descobre qual é a diferença. E eu vou pendurar com quantos quilos? 10 kg, 5 kg, e vou dormir sossegado. Não tenho o perigo de dormir e aquele negócio despencar de quatro toneladas. Eu já passei por isso, eu não dormia na ópera. Com aquele negócio pendurado e um monte de gente passando embaixo. Porque se despenca, quem é o responsável? O cenotécnico, são os técnicos. Então, a coisa virou muito realista, teatro não é isso.



E essa escolha, por exemplo, quando chega... No caso do Municipal, na Central¹⁰ vocês ainda constroem algumas peças...?

Algumas coisas. Antigamente a gente construía, isso antes de virar fundação a gente construía, depois parou. Quem pega o cenário para fazer, o cenógrafo ou o diretor que pega, dá para um cenotécnico que ele acha que tem que fazer o cenário, e eles conversam... Isso que ficou complicado. Vamos supor, eu sou o diretor de uma ópera, ópera A: “vou dar meu cenário para o Jorge fazer, não quero que o pessoal do Municipal faça”.

Só que quem vai operar vai ser o pessoal do Municipal?

Só que quem vai operar é o pessoal do Municipal. Só que, os cenotécnicos do Municipal, não participam da montagem para poder dar as deixas. Porque depois, quando chega lá e a gente começa a falar as coisas, começa a complicar tudo: “Isso não dá, por causa disso, por causa disso...” Puxa! Aí começa a atrasar, tem que virar a noite... Isso acontece diariamente, quando é construído fora. Chega lá, na hora, quem resolve é o pessoal do Municipal, o pessoal da casa que tá lá trabalhando. Essa relação entre cenógrafo, diretor, cenotécnico que está construindo e cenotécnico da casa, não existe. Hoje em dia não existe mais. Fica só entre eles [cenógrafo, diretor e cenotécnico construtor]. Seria tão fácil se os quatro se reunissem junto com o maestro e dizia: “isso dá, isso não dá, isso entra, isso não cabe...”

Até para decidir que material vai usar, como você fala. Qual é a vantagem, colocar uma estrutura de metal e chapear com madeira¹¹, será que vale a pena?

É, por exemplo, uma coisa simples que acontece muito, e as pessoas ficam bravas comigo às vezes. Vai entrar um carro, você quer um carro que vai entrar em cena, ele vai entrar assim [mostra uma linha reta], vai e volta. Simples né? Você vai colocar o que? Uma roda fixa que vai para lá e volta. E quando ele está

¹⁰ Central Técnica de Produções Artísticas Chico Giacchieri é um lugar dedicado a preservação restauração e armazenamento de cenários e figurinos do TMSP, como também, construção de novas montagens. Informações disponíveis em <https://www.sustenidos.org.br/theatro-municipal/> Acesso em: 17 ago. 2022.

¹¹ Um dos elementos estruturais mais utilizados e tradicionais da cenografia é o painel. Nele é possível criar um fundo para o espetáculo, seja através de pintura de arte em tecido ou com o adereçamento por meio de diversos tipos de materiais. Com o passar do tempo o tecido pintado foi sendo substituídos por outros materiais gerando o aumento do peso, e o metal ganhou espaço como matéria estrutural que era ocupado pela madeira.



aqui na coxia? Como é que eu manobro ele, pra entrar com as outras coisas? Eu não posso colocar roda fixa. Eu posso colocar roda fixa na frente, mas atrás eu tenho que colocar móvel.

“Não, Pelé, mas só vai andar assim”

“Como, só vai andar assim? E o atrás, gente? Como é que eu vou fazer a movimentação para entrar com as outras coisas? E o coro que vai entrar aqui?”

Essa conversa não existe.

Seria a conversa que teria que ter com a equipe de operação, não só maquinista, mas também os contrarregras...

Exatamente. Porque a gente sabe o que está acontecendo, o que vai acontecer ali dentro, qual a movimentação onde realmente a pessoa vai passar.

“Olha, vai descer um cenário aqui”

“Mas aqui vai entrar esse carro, como você vai descer?”

“Mas a gente escolheu essa vara, está aqui no desenho”

“Gente, desenho é uma coisa, a prática é outra”

Eu, quando viajava, a primeira coisa, quando eu chegava no teatro, chamava os técnicos: “vamos tomar um café comigo?” Pegava o desenho e falava: “Olha, é isso aqui que nós vamos montar, como vocês acham que eu devo fazer?” E os caras: “fica tranquilo, Pelé”. Eles é que montavam, eu não punha a mão em nada. Só dizia:

“Do jeito que vocês acharem melhor, só precisa ter esse formato aqui”

“Pelé, pode cortar aqui?”

“Corta!”

“É que vai atrapalhar, porque vai descer não sei o que”

“Ótimo”

Não tive problema nenhum em teatro nenhum. Porque os técnicos são quem sabe o que acontece dentro de um palco. Eu não vejo diferente. Eles que decidem na realidade. Se está pronto, ou não está pronto, não é o diretor, não é o maestro, não é o ator. Eu, Pelé, se eu vejo que não está pronto eu falo: “Não está pronto. Se vocês quiserem ensaiar sem o cenário, tudo bem, mas não está pronto.”



Pelé, como foi para você esse processo? Você voltou com 18 anos para o Theatro Municipal, só que você fazia alguns trabalhos fora do Theatro, viajava também, e depois como que foi? Você já conhecia toda essa maquinaria.

Quando eu entrei no Municipal, eu comecei a trabalhar lá com o meu pai, fiquei dez anos lá fazendo trabalho extra, mas só por São Paulo. Aí pintou uma oportunidade para fazer uma turnê em 1986, com a Rita Lee. E eu me mandei do Municipal e fui conhecer o mundo. Meu pai ficou bravo comigo, falou: “você é louco, moleque” Eu era ‘novão’ ainda, tinha meus vinte e seis anos. Fui para Europa, nós fomos para um monte de lugar. E eu que fazia as traquitanas dela de voo. Ela tinha uma cena em que Roberto Carvalho vinha de baixo e ela passava voando lá em cima com uma flauta. Lá no Ginásio do Ibirapuera foi um sucesso. Foi uma das melhores épocas da minha vida. Quem que arrumou pra mim? Foi o Pupe. Vire e mexe, o Pupe me chamava. Toda vez que o Pupe ia montar uma ópera no Theatro Municipal, o Serroni, eles me chamavam e eu ia com eles. Aí eu comecei a turnê com ela e comecei a rodar o mundo. Fiquei cinco anos fora do Municipal. [...] Quando eu voltei para o Municipal, nos anos 1990, eu já voltei como chefe. A Cleusa Fernandes, que era diretora técnica, me chamou de volta como maquinista, como maquinista não, como chefe da maquinaria. Entrou o Plano Collor, eu aceitei rapidinho, o Collor pegou todo nosso dinheirinho na poupança, todo mundo duro. Eu tive amigo meu que quase se matou, na época. Foi difícil. Na verdade, eu entrei em 1990 como maquinista, mas eu estava tão acostumado a viajar que eu fiquei só alguns meses. “Cleusa, não dá pra eu ficar aqui parado só descendo vara, subindo vara, não quero mais não.” E eu já tinha uma noção dessa coisa de teatro, porque eu já tinha trabalhado lá, e foi por isso que ela me chamou de volta. Falei que ia embora, fiquei só um ano e fui. Estou lá trabalhando, e ela me liga alguns meses depois, acho que 1992.

“Oi Cleusa, fala aí”

“Vamos fazer um trabalho, uma ópera em Campinas, na Pedreira”

Fizemos a ópera *Cavalleria* ao ar livre, com o pessoal de Goiânia, uma coisa linda. Montamos toda a estrutura dentro da pedreira com carros, caminhões do exército, e eu estava responsável pela montagem de cenário. Fernando Guimarães estava participando, o diretor que hoje é do Teatro Alfa, foi onde eu conheci Luiz Henrique. Que coisa linda. E eu lá trabalhando com ela e ela falou: “Quer voltar



para o Teatro? Vou te dar um cargo de chefe.” Aí voltei com o cargo de chefe. Collor deixou o país todo endividado, a coisa estava feia. Então voltei e estou lá até hoje. Peguei mais conhecimento, fui viajando cada vez mais. Agradeço muito pelo Teatro Municipal, pelo que ele me proporcionou durante a minha vida. Não tenho o que reclamar do Teatro Municipal. Se não fosse o teatro eu não sei o que eu seria.

Pelé, queríamos saber sobre a Central Técnica¹², porque ela recebe o nome do Chico Giacchieri, que foi um cenotécnico que organizava a equipe para a Temporada Lírica de Ópera. Você participou do processo que instaurou a Central Técnica?

Eu acompanho todo aquele material que, no meu ponto de vista, ninguém conhece aquela Central. Eu a acompanho, desde 1978. Aquele material, tem muita coisa antiga, do quarto centenário. Tem gente que não sabe disso. Talvez alguém de algum RH, da prefeitura, tenha alguma coisa guardada, coisa de museu. Tinha coisas lá que podiam fazer museu. Porque, a Central já foi para muitos lugares de São Paulo, se perdeu muita coisa. Quando a gente inaugurou o Centro Cultural, na época lá enchia muito d'água. Quando o Teatro Municipal fechou em 1982, acho que foi, na penúltima reforma... só sei que ele ficou cinco anos para reforma nos anos 1980, que foi até na época que eu me mandei do Teatro. Quando o Teatro fechou, a gente ficava fazendo coisa em bairros, palanques, coisa para deputados, essas coisas. Isso não é meu forte. E foi justo por isso, que eu aproveitei e me mandei. “Vou explorar outra coisa, vou aprender outra coisa”. Aí, o que que acontece? Esses materiais, tinham telões de grandes pintores, foi tudo para o Centro Cultural e encheu de água e se perdeu muita coisa. De lá, foi para o Tenda da Lapa, enchia de água lá também e perdeu bastante coisa. A maioria das coisas de contrarregragem, bijuterias, isso a gente guardava no próprio Teatro. O teatro não é um escritório, teatro é uma sala de espetáculo. A parte administrativa do Teatro, ficava na Secretaria de Cultura. No Teatro só ficavam as pessoas que participavam, produção, técnicos, atores, maestros. Teatro é uma sala de espetáculo, não é um escritório, não é um Rh. Porque hoje em dia ocuparam tudo

¹² A Central Técnica de Produções Artísticas Chico Giacchieri da Secretaria Municipal de Cultura, de São Paulo, foi criada e regulamentada pelo decreto 50.439 em 2009 deferido pelo então prefeito de São Paulo Gilberto Kassab,



quanto é sala lá, então aquilo começou a se perder. A gente rodou muito, foi para o Ipiranga, e todo lugar enchia de água. Foi para o Tendal da Lapa, para a Vila Guilherme. E cada vez, eu separava peça por peça, porque cada montagem que a gente tinha que desmontar, a gente tinha uma equipe diferente. Engraçado, porque a cada quatro anos mudava o prefeito, aí mudava o secretário, e cada um vinha com uma ideia. Como é até hoje. Só que, antigamente, eles consultavam a gente, então a gente ia lá separava as coisas. A gente tinha esse conhecimento de olhar e falar que esse painel é da ópera tal, vou colocar pra lá, esse pra cá. Esses objetos vão para tal lugar. Adereços, essas coisas todas. E da Vila Guilherme nós fomos para onde nós estamos hoje, na Central de Produção. Ali era um galpão que era do metrô, aí os “caras” encheram o caminhão e puseram lá e eu comecei a separar tudo de novo. Não sei até quando, mas tomara que fique ali para sempre.

Que ano que vocês ocuparam na Portuguesa¹³?

Acho que foi 2013. Não, não, foi antes de 2013. 2009? Mais ou menos aí.

Lá é um espaço bom, né? Tem um acervo gigante¹⁴.

Nossa, ali é excelente, ali dava para nós tomarmos conta, mas como é do governo, não é da prefeitura, então tem uma política. Nós já fizemos exposição, já fizemos espetáculos. Eu queria montar uma escola técnica ali, mas ninguém escuta a gente. Ali tem espaço, tem um galpão vazio, que eu fazia as montagens e de vez em quando eu levava alguns alunos da SP para lá, às vezes até escondido. Contra muita gente, mas eu levava. Muita gente não gostava do que eu fazia, não sei por quê.

Nossa, é um espaço maravilhoso, com muita coisa...

Ali tem coisa que muita gente não conhece, e o público de São Paulo merece conhecer. Entendeu?

¹³ Portuguesa (ou Portuguesa-Tietê) é o ponto de referência da Central Técnica que é localizada na Rua Pascoal Ranieri, no bairro do Canindé, na zona norte da capital paulista, há aproximadamente 4,7 quilômetros de distância da sede do TMSP.

¹⁴ A Central Técnica possui um extenso acervo de cenários e figurinos dos espetáculos de ópera e balé apresentados no TMSP, onde são armazenados e restaurados. Lá encontram-se estruturas e peças de cenários, adereços e objetos cenográficos, indumentárias (figurino, sapatos, chapéus, perucas e acessórios), além de oficinas equipadas para marcenaria e serralheria.



São várias funções dentro do instrumento da cenotécnica: tem a marcenaria, a contrarregragem, a maquinaria, o acabamento, a pintura de arte, o adereço e a serralheria, que agora está forte, mais presente do que era antes, então queríamos saber, se alguém perguntasse o que você faz, como você explicaria? Como é o seu trabalho? O que é o cenotécnico?

Cenotécnico? Nossa é difícil de responder isso. Cenotécnico, ele é responsável pela construção, pela montagem e a distribuição de técnicos. Cada um no seu lugar. O cenotécnico tem que verificar se essa construção está bem-feita, se o acabamento está bem-feito, porque ele tem que ter a noção que vai entrar um vestido com uma capa que não pode arranhar e nem enganchar em lugar nenhum. Então esse piso tem que estar legal. Ele vai verificar se o tapete do balé está bem esticadinho, bem colocado, para o bailarino não cair. Ele vai verificar se aquele cenário que está pendurado está bem amarrado. Ele vai verificar se aquele cenário que vai subir e descer não vai bater em lugar nenhum. “Quem é que vai operar esse espetáculo?” “Quem é que vai operar essa vara?” A pessoa que tem mais desempenho para aquele tipo de coisa. Porque cada maquinista tem o seu lugar. Cada contrarregra tem o seu lugar. Tem contrarregra que gosta de entrar em cena para trocar uma peça, tem outros que não conseguem entrar em cena para trocar uma cena. Então, o cenotécnico tem que enxergar o seu todo. Ele tem que ter uma visão, de entrar no local e falar: “aquilo ali está desafinado”. Ele tem que ter esse olho, ele tem que ter ouvido. Se alguma coisa está subindo e descendo, se está fazendo um barulho diferente na roldana. Ele tem que pensar antes de acontecer. Eu enxergo o cenotécnico assim. Ele tem que estar prevenido. E, se acontecer, ele tem que ter uma solução imediata para aquele problema, porque a gente está trabalhando com vida humana e a gente é ao vivo. Cortina abriu, não tem volta, o espetáculo não pode parar. Então, o cenotécnico, no meu modo de ver, é uma das pessoas mais responsáveis pelo espetáculo acontecer. Ele é o maestro da técnica, do espetáculo que estiver acontecendo. Ele tem que saber se o prego está bem batido, se o parafuso está bem apertado, se vai aguentar três pessoas em cima da mesa, porque tem cenário que a gente faz que as pessoas sobem na mesa, pendura na parede. Tudo isso, ele que vai ver, porque na hora que o cara botar a mão e o negócio cair, imagina. Então o cenotécnico tem que ter o olho clínico, ele é o médico. Ele tem que resolver, não importa o que



acontecer, porque o primeiro que vai levar bronca é ele.

E para a gente finalizar, eu queria que você falasse um pouco, de como você enxerga o futuro desse ofício?

É, estou para me aposentar. Estou me aposentando. Como eu vejo o futuro? Eu acho que vai ser um futuro de acordo com a época que estamos vivendo, a tecnologia. Porque eu estou vendo que está difícil. Porque se não tiver pessoas que nem você, por exemplo, que brigam pela técnica, que não abrem mão da técnica, que não abrem mão de formar pessoas, eu acho que vai ficar meio perigoso. Porque eu não vejo técnico que [são poucos] entram e querem botar a mão na massa. A tecnologia é ótima, mas para a geração de hoje em dia, eles estão dando mais prioridade para a tecnologia do que para o manual. Por exemplo, eu vejo que para operar, puxar uma corda está difícil de achar técnico para fazer esse movimento de puxar uma corda, que é a coisa mais simples que tem. Mas ele tem que ter essa técnica, força, tempo, essa coisa toda. Está difícil de achar. Porque o técnico está muito no celular. Eu tenho um pouco de medo disso para o futuro, da tecnologia atrapalhar essa coisa da cenotécnica, da construção. Por isso que a gente precisa formar pessoas, para ter um futuro legal para essa profissão. Porque, senão, acaba acontecendo, a gente só vai ter projeções. Não vamos ter técnicos, não vamos ter profissão mais. Vai ter uma pessoa só, no Theatro Municipal, o resto tudo projeção, entra um praticável, sai um praticável. Não tem mais aquela criação, porque, cadê os técnicos para construir? Cadê os técnicos para bater o prego? Porque ninguém quer nem bater prego mais. Os técnicos não querem andar com martelo na cinta. A geração de hoje em dia não quer andar com martelo na cinta, que é o mínimo que eu exijo no Theatro Municipal. Eu exijo, com quem trabalha comigo: “você tem que ter o seu martelo”. Eu passei por situações no Theatro Municipal, que tinham dez pessoas, aconteceu de quebrar um negócio e precisava pregar rapidinho, para não parar o ensaio, aquela coisa toda. “Prega aqui pra mim, fulano”. Dez e não tinha um com martelo. A identificação do maquinista é o martelo. Mas todos estavam com o celular. Deveriam estar prestando atenção no que estava acontecendo, para já ter a noção de vir com o martelo, sem esperar ser mandado. Eu tenho medo desse futuro da cenotécnica. Tenho um pouco de receio que a tecnologia possa atrapalhar esses



garotos. Está cheio de gente querendo aprender, mas quando chega na hora da prática, do pesado, sinto essa falta. Todos são ótimos, mas estou sentindo essa falta. Às vezes, dando aula na SP Escola, são poucos os que se interessam para pegar no pesado. Por isso que eu levava as minhas coisas [ferramentas] para lá. Falei para o Serroni, falei para a diretora, na época: “eu não posso dar aula de teoria, minha coisa é a prática”. Porque ser um técnico de palco tem que praticar. E isso, está me deixando a desejar, estou preocupado. Os técnicos querem se valorizar, mas eles têm que se dar o valor. A gente tem os nossos direitos e os nossos deveres como técnico. Os antigos não, os técnicos antigos, o Português, o Terribele... O Terribele, na idade dele, ele põe o martelinho dele e está lá. Agora essa geração de hoje em dia, eu não vejo um, tenho que ficar falando: “Marcelo, por favor, pede para esse pessoal colocar o martelo que a gente está numa montagem”. Eu vou ter que parar uma montagem, esperar o cara pegar o martelo, ou ter que dizer para ele pegar o martelo para pregar isso daqui. O técnico tem que estar na frente. Antes de acontecer a gente já tem que estar prevenido para isso. Só que eu não vejo isso acontecer. Eu tenho medo do futuro a este respeito. Os técnicos que estão vindo, não estão enxergando essa coisa da prática. Se tem uma coisa em uma vara motorizada, um ou dois querem ir lá fazer. Aí em um manual, ninguém quer fazer, porque vai fazer força. São poucos que gostam de fazer, eu conto no dedo. Por isso, quando eu tenho uma ópera, eu que monto: varanda, chão e tal lugar.

Tem que dominar a tecnologia, saber qual botão apertar, mas se o botão não funcionar, tem que saber resolver manualmente.

Exatamente. Porque o gostoso do teatro é o manual. Quebrar a cabeça. Junto com o cantor, o bailarino. E a coisa está ficando cada vez mais crítica, porque o contrapeso está ficando cada vez mais pesado, os cenários cada vez mais pesados. Cada vez mais pesado e não temos gente para operar esse tipo de material. Se não tiver a vara elétrica não funciona. Estou preocupado. Como é que você vai montar e desmontar um cenário rápido, e você vai ficar parafusando e desparafusando toda hora? Põe o martelo, deixa um pouquinho a cabeça [do prego] para cima, chega lá e *tufi* [movimento de tirar o prego], desmontou. É a prática, tem que ter prática. Aí o parafuso, espana a cabeça, a máquina não tem



bateira... pelo amor de Deus. Parafuso é quando você está construindo, mas quando você está fazendo movimentação rápida é o martelinho. O martelinho é seu ganha pão. Tenho um martelo que foi meu pai que meu deus, até hoje eu tenho. Conheceu o mundo, meu martelo.

Referências

ALVES, M. A. *O trabalho técnico no campo das artes e espetáculos: um estudo sobre o Teatro Municipal de São Paulo*. 2008. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Universidade Estadual de Campinas. Campinas, Campinas, 2008.

ALVES, M. A. *O trabalho do técnico de palco no contexto de um teatro público: década de 1950 a 2000*. *PROA Revista de Antropologia e Arte*, Campinas, v. 01, n. 1ª, p. 190 - 227, 2009. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa>>.

DUBATTI, J. *O teatro dos mortos: Introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: SESC, v. e-book, 2007.

MATE, A. L. *Anexo à tese A Produção Teatral Paulistana dos anos 1980 - R(ab)iscando com faca o chão da história: Tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança*. 2998. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). 2008. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

NASCIMENTO, P. S. C. *Cenotecnia, a criação dos operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo*. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2022.

SILVA, J. F. *Os invisíveis do teatro: primeiro ato*. São Paulo: Intermezzo Editorial, 2020.

SILVA, J. F. *Os Invisíveis do teatro: segundo ato*. São Paulo: Intermezzo Editorial, 2021.

VIANA, F. R. P.; NETO CAMPHELLO, A. H. C. *Introdução histórica sobre cenografia: os primeiros rascunhos*. São Paulo: [s.n.], 2010.

Recebido em: 28/08/2022

Aprovado em: 15/09/2022