

Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Operárias da cena: a participação de mulheres no ofício cenotécnico teatral

Priscila de Souza Chagas do Nascimento

Para citar este artigo:

NASCIMENTO, Priscila de Souza Chagas do. Operárias da cena: a participação de mulheres no ofício cenotécnico teatral. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 50, abr. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573101502024e0111

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



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



Operárias da cena: a participação de mulheres no ofício cenotécnico teatral¹

Priscila de Souza Chagas do Nascimento²

Resumo

O presente artigo discute o apagamento e a exclusão de mulheres cenotécnicas nas produções teatrais brasileiras, assim como as divisões sexuais presentes nas etapas da linha de produção desse ofício. Para isso, dialogamos com conceitos teóricos e metodológicos de autoras do pensamento feminista que contribuem com os discursos pautados: Perrot (1998), Spivak (2010) e Kilomba (2019). Por meio de análise documental, apontamos a participação efetiva das mulheres cenotécnicas e a divisão do trabalho presente nas etapas da produção cenográfica.

Palavras-chave: Cenotecnia. Mulheres cenotécnicas. Divisão sexual do trabalho. Epistemicídio.

Scene workes: the participation of women in the theatrical cenotechnical craft

Abstract

This article discusses the erasure and the exclusion of female stage technicians in Brazilian theatrical productions, as well as the sexual divisions present in the stages of the production line of this craft. For this, we dialogue with theoretical and methodological concepts of authors of feminist thought who contribute to the guided speeches: Perrot (1998), Spivak (2010) and Kilomba (2019). Through documental analysis, we point out the effective participation of women scenographic technicians and the division of labor present in the stages of scenographic production.

Keywords: Cenotechnics. Women Cenotechniques. Sexual division of labor. Epistemicide.




Trabajadores de escena: la participación de las mujeres en el oficio escenotécnico teatral

Resumen

Este artículo discute el borrado y la exclusión de las mujeres escenotécnicas en las producciones teatrales brasileñas, así como las divisiones sexuales presentes en las etapas de la línea de producción de este oficio. Para ello, dialogamos con conceptos teóricos y metodológicos de autoras del pensamiento feminista que contribuyen a los discursos orientados: Perrot (1998), Spivak (2010) y Kilomba (2019). A través del análisis documental, señalamos la participación efectiva de las mujeres escenotécnicas y la división del trabajo presente en las etapas de la producción escenográfica.

Palabras clave: Escenografía. Mujeres escenotécnicas. División sexual del trabajo. Epistemicidio.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Eduardo Santos de Oliveira – graduação em Letras (Universidade Federal de São João del-Rei, UFSJ) e em Jornalismo (Universidade Federal do Maranhão, UFMA), com mestrado e doutorado em Linguística (Universidade Estadual de Campinas, Unicamp).

² Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO) com bolsa CAPES. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de São João del-Rei (PPGAC/UFSJ). Graduada em Artes Cênicas (licenciatura) pela Universidade Federal de Ouro Preto (DEART/UFOP). Professora e Cenotécnica.  priscilachagasn@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/6105434442185302>  <https://orcid.org/0000-0003-4514-174X>



Apresentação

Sendo assim, demandando uma epistemologia que inclua o pessoal e subjetivo como parte do discurso acadêmico, pois todas/os nós falamos de um tempo e lugar específicos, de uma história e uma realidade específicas – não há discursos neutros (Kilomba, 2019, p.58).

Interessante, mas *acientífico*; interessante, mas *subjetivo*; interessante, mas *pessoal, emocional, parcial*. “Você interpreta demais”, disse uma colega. “Você deve achar que é a *rainha da interpretação*”. Tais comentários revelam o controle interminável sobre a voz do *sujeito negro* e o anseio de governar e comandar como nós nos aproximamos e interpretamos a realidade (Kilomba, 2019, p. 55).

Este artigo é desenvolvido a partir de leituras e discussões sobre a produção intelectual de pensadoras feministas que possibilitou uma revisão e reconsideração dos caminhos escolhidos para a investigação do ofício da cenotécnica trabalhada desde 2019, durante a pesquisa de mestrado³. A cenotécnica é compreendida como uma categoria profissional teatral que, mesmo regulamentada pela lei nº 6.533 de 1978, é considerada um fazer operacional técnico e distanciada das questões referentes às linguagens visuais estéticas que envolvem os estudos das artes cênicas. Essa compreensão foi pautada durante a pesquisa de mestrado, na qual pudemos observar as subordinações do ofício diante das questões socioeconômicas que são determinantes nos contratos dos profissionais; também se faz a partir de uma leitura histórico-cultural que representa os significados dicotômicos dos fazeres teatrais como técnico ou artístico, execução ou criação. A cenotécnica, como ofício, trata-se de um instrumento operacional que organiza e orienta um evento cênico, seja ele teatral, musical, ópera e/ou dança, fazendo parte das funções desempenhadas: a

³ A referida pesquisa foi desenvolvida no âmbito do Núcleo de Estudos de Técnicas e Ofícios da Cena do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (CNPq) do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei (PPGAC/UFSJ), sob orientação do Prof. Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella e apoio da Capes. Possui resultados presentes nas seguintes publicações: (Nascimento, 2022; Nosella et.al, 2022; Nosella et.al, 2023).



marcenaria, a serralheria, a maquinaria teatral, a pintura, a escultura, a administração e a gestão de materiais, espaço e pessoas.

Para pensar a prática do ofício cenotécnico (ainda pouco investigado no âmbito acadêmico brasileiro), foi fundamental direcionar a investigação para os sujeitos que a realizam e organizam esse trabalho, tendo esses operadores como o ponto principal dos estudos que venho desenvolvendo desde o mestrado. É por meio do método da história oral, da produção de entrevistas, da coleta de narrativas dos trabalhadores, que a pesquisa constrói um argumento sobre as seguintes questões: O que é a cenotécnica? O que faz a cenotécnica? Como se faz o trabalho cenotécnico?

Assim como Gayatri Chakravorty Spivak (2010), que partiu de uma autocrítica ao seu trabalho vinculado ao Grupo de Estudos Subalternos da Universidade Cornell para a escrita do livro *Pode o Subalterno Falar?* (2010), também parto de uma autocrítica sobre a investigação que realizei durante a pesquisa para a dissertação de mestrado e os recortes nela determinados. Também partirei da compreensão dos lugares em que falo e atuo como lugares de trânsito constante entre “margem” e “centro” (Kilomba, 2019), considerando que, além de realizar o doutoramento – investigando o ofício da cenotécnica de forma conceitual dentro do espaço acadêmico, lugar de “centro” –, também atuo em produções cenográficas desempenhando as funções às quais investigo (lugar de “margem”).

Elaboro aqui uma reavaliação à minha própria pesquisa e proponho um discurso diferente do que realizei até então. Considero hoje que as mulheres cenotécnicas sempre estiveram presentes nas coxias, galpões, ateliês e varandas; o que não estiveram presentes foram a atenção para essa participação e a importância de compreender que a presença dessas trabalhadoras traduz e aponta novas questões sobre o entendimento do que é o ofício cenotécnico.

Apagamento e representação: sexo, gênero e classe

Para Gayatri Spivak (2010), a mulher subalterna, por mais que tente, não pode falar; isso ocorre porque a estrutura hegemônica das formas sociais e econômicas não permite, assim como os espaços acadêmicos junto às suas produções

intelectuais são cúmplices “dos interesses econômicos internacionais ocidentais” (Spivak, 2010, p. 20). São os intelectuais ocidentais, pós-estruturalistas, os principais materiais de análise e crítica de Spivak para tratar sobre a fala e a escuta dos sujeitos subalternos, do Outro. Diante disso, a autora considera que, mesmo que Deleuze e Foucault contribuam para a análise dos sujeitos, eles fazem isso diante de uma perspectiva de um sujeito universal:

Essa matriz parassubjetiva, entremeada com a heterogeneidade, conduz ao Sujeito inominado, pelo menos para aqueles trabalhadores intelectuais influenciados pela nova hegemonia do desejo. [...] Como o desejo é tacitamente definido com base em um modelo ortodoxo, ele se opõe unitariamente a “ser enganado”. A ideologia como “falsa consciência” (ser enganado) foi questionada por Althusser (Spivak, 2010, p. 28).

Nessa perspectiva, Spivak considera que para Deleuze o objetivo seria “estabelecer condições nos quais os prisioneiros seriam capazes de falar por si mesmos” e para Foucault o entendimento seria de que “as massas sabem perfeitamente bem, [...] eles sabem mais do que [o intelectual] e certamente o dizem muito bem” (Spivak, 2010, p. 29). Spivak (2010, p. 30) conclui: “Nem Deleuze, nem Foucault parecem estar cientes de que o intelectual, inserido no contexto do capital socializado e alardeando a experiência concreta, pode ajudar a consolidar a divisão internacional do trabalho”. Portanto, a representação estará em dois sentidos: o representar (*vertreten*), “no âmbito do Estado e da economia política, por um lado”; e o re-presentar (*darstellen*), na “teoria do Sujeito, por outro” (Spivak, 2010, p. 33). Assim, não é possível falar pelo Outro quando se está impregnado de desejo e poder nas escolhas e análises do entendimento que se dá ao Sujeito – este é o Outro pela sombra do Eu.

A análise do Sujeito é questão central nas produções dos conhecimentos feminista e pós-colonial, e a escrita é tida como ato de resistência. Um dos estudos de casos trazidos por Spivak (2010) foi o enigma do suicídio da jovem Bhuvaneshwari Bhaduri, de 16 ou 17 anos, encontrada morta em período menstrual – o que eliminava a possibilidade de a jovem estar grávida e, por isso, ter cometido o suicídio. Para Spivak (2010, p. 123):

Bhuvaneswari sabia que sua morte seria diagnosticada como o resultado de uma paixão ilegítima. Ela, então, esperou pelo início da menstruação. Enquanto aguardava, Bhuvaneswari, a brahmacarini que indubitavelmente esperava exercer a condição de um espaço, talvez tenha reescrito o texto social do suicídio *sati* de uma maneira intervencionista (uma explicação presumível para seu ato inexplicável tinha disso uma possível melancolia causada pelos repetidos insultos de seu cunhado pelo fato de ela ser velha demais para ainda não estar casada).

Neste caso, a escrita deixada pela jovem foi em seu próprio corpo. Nesse sentido, quais outras escritas podemos escrever em nossos corpos?

Grada Kilomba (2019) considera problemático o posicionamento trazido por Gayatri Spivak (2010) quando tratado como uma afirmação de que a mulher subalterna é silenciosa (ou silenciada) e, por isso, não pode falar. Kilomba argumenta que esse posicionamento “atribui um poder absoluto ao discurso dominante *branco*”, em que “grupos subordinados se identificam de modo incondicional com os poderosos e não têm uma interpretação independente válida de sua própria opressão” (Kilomba, 2019, p. 48, itálico da autora). Portanto, Kilomba compreende que a leitura de Spivak vem mais forte como uma crítica aos intelectuais pós-coloniais que romantizam os “*sujeitos resistentes*” (Kilomba, 2019, p. 49, itálico da autora). É apontando o “mito do universal”, “da objetividade” e “da neutralidade” que Kilomba trará em pauta as determinações do que é considerado um conhecimento científico e um conhecimento “acientífico”; nas dicotomias (universal e específico; objetivo e subjetivo; neutro e pessoal; racional e emocional; imparcial e parcial; elas/eles) há fatos, e nós temos experiências (Kilomba, 2019).

Michelle Perrot (1998) traz à pauta a investigação sobre as condições históricas das mulheres no espaço público, ou as *mulheres públicas*, assim como se faz o título do seu livro-entrevista cedida ao jornalista Jean Lebrun, e uma série de imagens em narração. Buscando “compreender a diferença entre os sexos que explode na cidade” (Perrot, 1998, p. 7), a autora observa que os homens públicos (o dia) obtêm valores e espaços distintos das mulheres públicas (a noite); enquanto o primeiro Sujeito “desempenha um papel importante e reconhecido” (Perrot, 1998, p. 7), o segundo é visto como criatura que, quando pública, “pertence a todos”:



Na sociedade que pensam o político, isso [a diferença do sexo] se traduz por uma divisão racional dos papéis, das tarefas e dos espaços sexuais. É o que acontece com a cidade grega ou com a República romana. É o caso da democracia ocidental moderna. A Revolução Francesa constitui, sob este aspecto, um tempo forte de recomposição. Ela finda o espaço público contemporâneo em que nos deteremos (Perrot, 1998, p.9-10).

Identificando essa diferença entre o dia (homens públicos) e a noite (mulheres públicas), Perrot levanta a seguinte questão: “Por que as mulheres que conquistaram a igualdade civil, a instrução, a condição de assalariadas, certas formas da criação, o esporte de alto nível etc., têm tanta dificuldade em chegar aos comandos da cidade, tanto econômicos quanto políticos? (Perrot, 1998, p.12).

A carpintaria e a pintura de arte são áreas fundamentais que dão origem aos fazeres cenotécnicos, e ambas representam uma relação binária e antagônica que se constitui numa arte que se diferencia da técnica e do artesanato. O apagamento diante do trabalho cenotécnico corresponde a essa perspectiva dicotômica quando o relacionamos com o produto do espetáculo cênico, pois mesmo que seus operadores estejam presentes, não são vistos nem conhecidos por aqueles que assistem seu próprio trabalho. Porém, mesmo diante dessa relação, identifico que o símbolo divisor de valor que separa os tipos de fazeres (arte x técnica) é frágil quando trabalhamos com a arte do espetáculo.

“Eu sou quem descreve minha própria história”

Essa citação de Grada Kilomba (2019), que dá título a esta passagem do trabalho, traduz que a escrita “emerge como um ato político” (Kilomba, 2019, p. 28); portanto, em busca de não sombrear o Eu da análise, proponho a presente escrita em primeira pessoa. Trazendo relatos, proponho-me a debruçar sobre como fui e somos capazes de reproduzir formas que não compactuamos na intenção de se adequar aos padrões estabelecidos.

O caminho que atravessa a minha formação nos estudos das artes cênicas fundamenta o discurso que elaboro sobre o silenciamento do trabalho desempenhado pelos e pelas profissionais da cenotécnica teatral. Venho de uma formação técnica em interpretação, seguindo de uma graduação de licenciatura

em Artes Cênicas e, após essa formação superior, de outra formação técnica livre dentro da linha de estudos em Técnicas de Palco⁴. É nesta última formação que passo a conhecer o trabalho da cenotécnica, que hoje representa não apenas meu objeto de pesquisa, mas também o ofício que desempenho como fonte de renda, conciliado com o doutorado inicialmente sem bolsa.

Lembro-me que em 2020, quando participei de uma primeira comunicação oral no *III Seminário de Design Cênico: elementos visuais e sonoros da cena*, organizado pelo Grupo de Trabalho Poéticas Espaciais, Visuais e Sonoras da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE), senti que, ao mesmo tempo em que o tema da pesquisa parecia interessar aos participantes, foi extremamente difícil desenvolver um diálogo com os demais trabalhos apresentados na mesa. Essa sensação me fez migrar para outro Grupo de Trabalho da mesma associação: o GT de História das Artes e do Espetáculo da ABRACE.

O trabalho da cenotécnica pode ser considerado uma representação; ele consegue traduzir o que está no desenho, em escalas menores, para uma escala real e materializar toda a ideia que o cenógrafo tem mas que, **em muitas vezes**, não é capaz de executar. É o cenotécnico quem cria – no sentido de fazer ganhar forma por meio da manipulação de ferramentas e transformação dos materiais – toda a estrutura que preenche os palcos e modifica o espaço da cena. Além disso, ele é responsável por operar e criar formas para realizar efeitos mágicos (como o voo de Peter Pan e a aparição dos deuses das máquinas na mitologia grega). Essa relação do sujeito com o meio e os objetos de trabalho foi ponto importante para entender a dinâmica da cenotécnica, e como este trabalhador manipula ferramentas de peso e complexas, necessitando de técnicas e criatividade para modificar os fins e executar o trabalho.

⁴ Técnico(a) de palco é um termo genérico de mercado muito utilizado para designar aqueles profissionais que, além da parte construtiva de objetos cenográficos, executam funções na organização do espaço cênico, por exemplo: contrarregra, maquinista e diretor de palco que, são categorias profissionais regulamentadas. Essa nomenclatura também foi adotada pela SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco para o curso que forma profissionais cenotécnicos e está presente entre os códigos da Classificação Brasileira de Ocupação do Ministério do Trabalho e Emprego (CBO/MTE).

Poderia buscar a compreensão da cenotécnica a partir da análise de um espetáculo – este que é resultado final do trabalho que apresenta todos os efeitos ilusórios por ele gerados. O impacto causado pelo cenário em cena, os efeitos de manobras como voos, derrocadas e entradas de carros cenográficos são frequentemente associados ao projeto, ou seja, ao desejo e ideia do cenógrafo, aquele que cria. Dessa forma, esquece-se daqueles que materializam o tal projeto e que descobrem formas de fazer acontecer; formas essas que em muitas vezes não estão descritas no projeto entregue (plantas, desenhos técnicos e digitais, croquis e maquetes), pois são produzidas na dinâmica do fazer. Como seria pesquisar um evento considerado marcador do teatro brasileiro, como o *Vestido de Noiva* encenado em 1943, partindo do ponto de vista da prática cenotécnica e não da ideia cenográfica, ou até mesmo, da relação do espetáculo com sua produção e não do resultado apresentado ao público? Como não permitir que se corra “o perigo de uma história única” (Adichie, 2019)? Garanto que questões como segurança, jornada e demais condições de trabalho passariam a fazer parte dos nossos olhares para a historiografia teatral.

Nos estudos cenotécnicos, a representação traduz ambos os sentidos apresentados por Spivak (2010) partindo da língua alemã. A princípio, trata-se da representação do objeto, do projeto, do Outro, mas logo parte-se para a representação sobre os valores e práticas do trabalho. É partindo da representação de trazer em pauta questões sobre uma prática de trabalho que está entre o projeto e o espetáculo, entre a ideia e a realização, que abordo os saberes construídos por esses profissionais que não possuem formação institucional na área do seu ofício⁵.

A partir da experiência que tive nos galpões de produções cenográficas, entendi que não seria necessário pensar o trabalho da cenotécnica tendo como pauta um evento específico; eu poderia falar dos saberes que abarcam o trabalho cenotécnico “simplesmente” trazendo os saberes produzidos por esses profissionais e compartilhados em seus espaços de trabalho, que é a forma

⁵ As limitações sobre a formação profissional para execução das funções cenotécnicas é uma pauta a ser discutida em outro momento e que tem sido investigada e elaborada no doutoramento.

tradicional de transmissão e aprendizagem do ofício. Assim, identifico que existe na feitura dos objetos cenográficos uma produção de saberes aplicados, compartilhados e que estão presentes em suas funções, ou melhor, em nossas funções. Identifico também que o baixo número de pesquisas e discussões que abordam esses saberes representa um projeto político-econômico que aplica valor inferior aos fazeres manuais, apresentando apenas o que se considera parte de um fazer pensante. Buscando romper com essa perspectiva que acompanha o mito da universalidade, imparcialidade e objetividade (Kilomba, 2019), entendo que aquele que executa uma atividade manual pensa sobre o que ele faz (Senett, 2021).

O trabalho cenotécnico de construção, montagem e operação de cenário é comparado com o trabalho de um operário de obra da construção civil. De fato, a dinâmica do trabalho é semelhante, assim como as desigualdades socioeconômicas presentes sobre esses construtores e os criadores dos projetos em execução. Essa discussão é pontualmente abordada por Sérgio Ferro em *O canteiro e o desenho* (2006), percebendo a relação hierárquica em que o desenho busca ditar o fazer do operário. Porém, essa dinâmica hierárquica e de mercado é camuflada por algumas produções teatrais que buscam ocultar esse fazer dito operacional e técnico ou simplesmente defender a ideia de que há em suas produções um trabalho colaborativo no qual todos fazem e sabem tudo. É possível que essa visão seja coerente com determinados modos de produção teatrais como, por exemplo, os “teatros de grupo” que propõem desenvolver um trabalho de pesquisa contínua e coletiva. Mas é de se saber que a presença do cenotécnico nesses espaços é, em sua maioria, passageira e a diferença é apresentada pelos valores pagos a cada trabalho. Mesmo em um teatro de grupo, eles acionam constantemente os serviços do cenotécnico, seja para alguma estrutura de madeira, metal e adereços, ou para a manutenção e reparos do próprio edifício ocupado. O cenotécnico é o Outro do espetáculo que participa, porém, não tem voz e atividade nas tomadas de decisões.

Os saberes e fazeres presentes nas realizações dos eventos cênicos são maiores e mais complexos do que aparentam nos manuais de cenotecnia publicados no século passado (exemplos: Acir; Saraiva; Richiniti, 1997; Brasil, 1995 e 1997; Rangel, 1949). O acontecimento teatral é visto a partir de um recorte



minucioso e necessário, muitas vezes, para possibilitar o seu efeito estético, sua magia, sua ilusão e a transmissão da mensagem que está sendo passada. Porém, as técnicas aplicadas para possibilitar todo o efeito mágico presente no espetáculo é pouco investigada não apenas entre seus apreciadores e críticos, mas também entre os seus fazedores. Em cena, na perspectiva da visão do espectador, estão presentes: atores e atrizes caracterizados/as com seus figurinos, maquiagens, perucas e adereços; os cenários e objetos de cena são movimentados e manipulados de forma mágica, “sozinhos”; as luzes e suas variações de cores, sombras e fumaças que aguçam a atmosfera da ação; e, de forma intangível, o desenho sonoro que transfigura as emoções diante daquilo que se passa. Todos esses elementos presentes e apresentados são e foram projetados, materializados, construídos e estão a todo momento sendo manipulados/operados de formas e em momentos distintos; tudo isso para que ali pudessem, juntos, tornarem algo único – o espetáculo.

Pergunto então: Quantos profissionais são necessários para preparar um evento teatral? Quem são esses profissionais? Quais são suas atividades? O que eles sabem? Como eles sabem? Essas questões são pensadas em busca de ampliar a percepção comum que temos sobre os profissionais teatrais e, com isso, de discutir a respeito das relações de trabalho que determinam alguns tipos de produção. Foi partindo dessas questões que pude abrir a pauta aqui proposta; foi pensando nas relações profissionais que vão além de papéis atribuídos como artísticos (encenadoras e encenadores, atrizes e atores, cenógrafas e cenógrafos, figurinistas, iluminadoras e iluminadores) que apresento, como ofícios teatrais, os papéis atribuídos como técnicos (operadoras e operadores, cenotécnicas e cenotécnicos, maquinistas e contrarregras) como objetos/sujeitos centrais de pesquisa.

No livro *Manual de cenotecnia*, organizado por João Acir, Julio Saraiva e Lídia Richiniti (1997), observo uma questão chave que argumenta a importância de refletirmos não apenas sobre a presença de mulheres no ofício cenotécnico, mas também no apagamento e exclusão desses corpos na elaboração desenvolvida até então para a compreensão desse ofício, e que reflete fortemente em nossa língua portuguesa (Kilomba, 2019). Nas páginas iniciais do livro que antecedem o

sumário, os autores elaboram a descrição dos termos cenotecnia, cenotécnica e cenotécnico, de forma a separar e atribuir a cada um deles a sua aplicação. Para a palavra *cenotecnia*, é descrito que se trata do “estudo e instrumentação da infraestrutura de apoio técnico à realização do espetáculo cênico” (Acir; Saraiva; Richiniti, 1997, p. 7). Já *cenotécnica* refere-se aos “instrumentos e maquinarias que viabilizam a realização cênica”, enquanto, *cenotécnico* “se refere aos aparatos e ao pessoal que orienta, organiza e manipula a cenotécnica” (Acir; Saraiva; Richiniti, 1997, p. 7).

Essa organização debruçada pelos autores e a questão que levanto sobre tais definições correspondem ao que Kilomba (2019) chama de problemática da língua portuguesa diante de sua herança colonial e patriarcal que em outras línguas, como o inglês (anglo-saxão) e o alemão (anglo-alemã), já foram superadas. A necessidade constante no uso do pronome e a utilização do pronome masculino como pronome neutro potencializa leituras que contribuem com sujeitos dominantes, principalmente em espaços sociais de trabalho. Acredito que essa dinâmica detectada como problemática por Kilomba dificultou a minha análise sobre o ofício cenotécnico durante a investigação: quando neutralizo a escrita a partir do pronome masculino para definir o que é a cenotécnica, apago as mulheres que surgiram durante a pesquisa, e me conduzo à uma leitura parcial do que é o trabalho cenotécnico.

Um dos registros mais comum sobre a participação de equipes em um evento teatral apresenta-se como *ficha técnica*. Normalmente, as fichas técnicas são entregues ao espectador antes do espetáculo, na retirada do seu ingresso, nas quais constam informações sobre o espetáculo: a sinopse, autorias (dramaturgos/as), encenação (diretor/a), equipe artística (cenografia, iluminação, sonoplastia, coreografia), elenco (atores e atrizes) e equipes técnicas de construção, montagem e operação (cenotécnica, maquinista, produção, contrarregagem, camarim, técnica e operação de luz, técnica e operação de som etc.).

Ao longo de minhas investigações, tenho observado que os trabalhadores/as cenotécnicos/as compõem uma rede profissional em que os serviços são distribuídos e as funções aprendidas por indicações. Na dissertação de mestrado

(Nascimento, 2022), não atentei que, ao “concluir” a escrita, estava também entendendo que a seleção dos entrevistados e a ausência de mulheres participantes na pesquisa foi na verdade apagada e esquecida por eles e por mim. Talvez em algum momento compreendi que bastaria eu, uma mulher preta, escrever sobre o ofício ignorado pela academia para que vozes femininas fossem ouvidas. Mas hoje compreendo que não apenas silencie as vozes das mulheres cenotécnicas atuantes em São Paulo da década de 1970, como também silencie a minha voz diante de questões sobre a relação de trabalho que inicialmente me eram fundamentais.

Questiono, diante dessa dupla jornada, em espaços aparentemente tão distintos (o ambiente acadêmico e os galpões com suas oficinas de marcenaria e serralheria, seus ateliês de adereços e pinturas de cenário, as coxias, varandas e urdimentos dos edifícios teatrais), como posso transitar nos dois lugares e me colocar “por dentro” (Kilomba, 2019) de ambos. Busco trazer para o espaço acadêmico o olhar que tenho de fora dele, assim como busco levar para os espaços de produções do trabalho cenotécnico as compreensões que desenvolvo na academia. Não pretendo me ausentar de um nem outro, mesmo que essa dinâmica não seja favorável diante das condições ideais que precisamos para a escrita e para as construções e operações cenográficas. Até quando conseguirei transitar entre centro e margem? Ou é o momento de ir em busca da superação dessa separação?

Percebo-me um pouco como Stuart Hall sob o olhar de Grada Kilomba: parece que “estar dentro da besta [Inglaterra] anuncia, de alguma forma, o lugar de perigo a partir do qual ele [Hall] escreve e teoriza, o perigo de ser da margem e falar no centro” (Kilomba, 2019, p. 67). Isso se intensifica quando, além de falar no centro, falamos sobre e, se possível, para a margem:

Considerando-se que a vida material está estruturada de modos opostos para os dois grupos, a visão de cada um deles será uma inversão da outra. O capitalista vê o mundo de modos que confirmam a justiça da posição capitalista de poder. O trabalhador vê o mundo de uma perspectiva diferente – que afirma a humanidade essencial do trabalhador e sua necessidade para o processo produtivo o que inclui a perspectiva limitada e distorcida do capitalista. Isso é, quem trabalha sabe que da perspectiva capitalista o trabalhador é simplesmente uma peça substituível do processo de produção, e sabe que essa é uma distorção necessária da

humanidade do trabalhador. Como o ponto de vista do trabalhador inclui a perspectiva do capitalista, e como o ponto de vista do trabalhador é a base de uma visão de libertação, ele é superior ao do capitalista. Essa superioridade é epistemológica, bem como política (Longino, 2012, p. 516-517).

Para Raymond Williams (2011), são considerados deveres significativos a uma perspectiva de revolução cultural: se opor à subordinação crítica e medidas compensatórias e à subalternização; ter como inimigos os proprietários, controladores e distribuidores do conhecimento e decisões privilegiados; ser contra a apropriação ou expropriação de estratégias e processos sociais de trabalho geral pela indústria capitalista; ser a favor da emancipação; e, “diferentemente dos incentivos e reformas para permitir a sua inclusão no ‘planejamento’, deverá localizar-se profundamente entre as mulheres ou, na prática, não ocorrerá” (Williams, 2011, p. 371).

Prêmio APETESP: imagens de divulgação

A noção de “trabalho feminino” está ligada à ideia que se faz do “lugar” das mulheres. Até mesmo a força física é um critério contestável. No final das contas, até a aurora do século 19, muitas mulheres trabalhavam na construção, em canteiros de terraplanagem; encontramos-nas ainda por volta de 1850, nos canteiros da estrada de ferro, para grande escândalo de Le Play que vê aí sobretudo os riscos da imoralidade (Perrot, 2005, p. 248).

Esta citação de Michelle Perrot (2005), extraída do livro *As mulheres ou os silêncios da história*, publicado em 1998, nos apresenta a fragilidade e potência da história, do olhar que direcionamos ao passado e seus registros quando trabalhamos sobre a presença e participação de mulheres em lugares que, até então, não são ligados a elas. Legitimar tais participação também elabora novas percepções do presente, orienta e organiza mecanismos de luta e combate contra essas “noções de trabalho feminino” que estão ligados a um “lugar” já estipulado social e culturalmente para essas mulheres. As categorias premiadas em festivais e associações que registram a passagem de diferentes pessoas e grupos, assim como as imagens de divulgação dos espetáculos, tonam-se documentos de análise histórica (Metzler, 2009).

Acompanhado por uma política nacionalista e populista no Brasil que, iniciada nos anos 1930, buscava construir por meio da esfera cultura uma identidade coletiva, o teatro brasileiro passou a reconhecer e divulgar nomes de artistas encenadores, dramaturgos, atores e atrizes como personalidades ilustres da cultura nacional. Essa busca por nomes conceituados do fazer artístico, a realização de eventos de premiações, teve grande impacto no chamamento do público assim como no interesse sobre os estudos da cena. Um dos eventos importantes na compreensão da produção cênica teatral são as premiações, das quais partiremos como forma de identificar figuras do gênero feminino em funções do ofício cenotécnico.

Em 1984, a Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo (APETESP) criou o Prêmio APETESP de Teatro, que passou a acontecer anualmente. Entre as categorias indicadas para as premiações estão: Espetáculo; Autor; Diretor; Ator; Atriz; Ator Coadjuvante; Atriz Coadjuvante; Revelação; Cenógrafo; Figurinista; Iluminação; Composição Musical ou Direção Musical ou Trilha Sonora; Coreografia; Cenotécnico; Produtor Executivo; e Produtor. Segundo pesquisas e registros do Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude (CBTIJ-RJ)⁶, em 1994 a premiação não aconteceu por questões financeiras, continuando nos anos seguintes (1995, 1996, 1997 até 1998, com sua última premiação). Observo que a categoria de cenotécnico não esteve presente em todos os anos em que a premiação aconteceu, pois, segundo as informações obtidas pelo CBTIJ, a participação de tal categoria ocorreu somente entre os anos de 1984 e 1993. Ou seja, após a falta de verba e não realização da premiação no ano de 1994, ao voltar com o evento, em 1995, a categoria de cenotécnico foi desconsiderada.

Para iniciar a questão de gênero diante dessas premiações, destaco que as categorias Autor, Cenógrafo, Cenotécnico, Produtor Executivo e Produtor são empregadas unicamente pelo pronome masculino, enquanto as demais, quando não são neutras (Iluminação, Figurinista, Revelação e Direção), empregam as duas

⁶ Informações extraídas do site do CBTIJ. Disponível em: <https://cbtij.org.br/categoria/premios-teatrais/apetesp/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

concepções de gênero binário – como Atriz e Ator. Mais uma vez, destaco que Grada Kilomba (2019), em carta à edição brasileira do seu livro *Memórias da Plantação* para o português, indica que há um problema na língua portuguesa, a qual diminui a reflexão que determinadas terminologias produzem diante da “teorização e herança coloniais e patriarcais, tão presentes”; portanto, ela se viu obrigada a esclarecer seus significados. Um dos termos que autora precisou tomar nota para melhor compreensão foi “sujeito”, que na língua inglesa (original da escrita) “*subject* não tem gênero”, porém, “sua tradução corrente em português é reduzida ao gênero masculino – *o sujeito* –, sem permitir variação no gênero feminino – *a sujeita*” (Kilomba, 2019, p. 15).

Em cada categoria são indicados cinco nomes, cada um relacionado a sua atuação em algum espetáculo apresentado, sendo que apenas um desses nomes indicados será premiado. Durante os nove anos (entre 1984 e 1993) em que a categoria Cenotécnico esteve presente na premiação, apenas em 1984 e 1989 nomes de mulheres cenotécnicas aparecem como indicação ao prêmio. Mesmo com o filtro que há nas escolhas dos nomes indicados, a existência do nome de mulheres nesse filtro rompe com uma suposta ideia de que não havia mulheres no ofício na década de 1980.

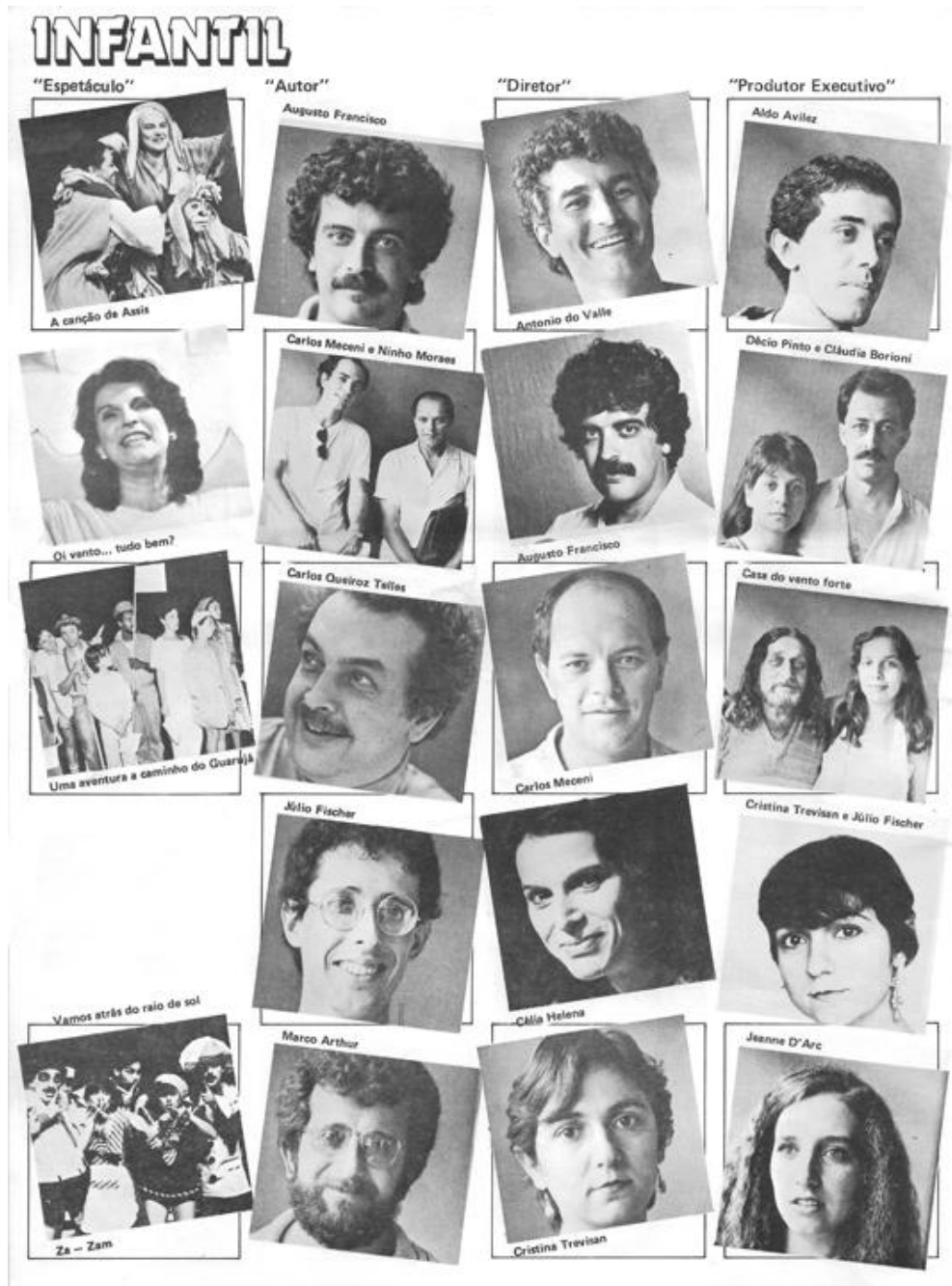
A diretora teatral, atriz e pesquisadora Christina Trevisan é a única mulher que aparece na categoria de Cenotécnico, indicada ao prêmio APETESP em 1984. Seu nome aparece em parceria com Júlio Fischer, sobre o espetáculo musical infantil *A Canção de Assis* (1984). No site do CBTIJ, há imagens digitalizadas dos cartazes de divulgação junto às páginas das revistas que divulgavam as fotografias de cada indicado. Nessas páginas, é possível ver, de forma enfileirada, imagens 3x4 (três por quatro) do rosto de cada participante; na apresentação dos indicados à categoria Cenotécnica, a foto de Christina Trevisan não aparece, contendo apenas a fotografia do seu parceiro, Júlio Fischer (Figura 1):

Figura 1 - Revista de divulgação dos indicados ao Prêmio APETESP de 1984 - Fonte: CBTIJ.



Além da categoria de Cenotécnico, a dupla também concorreu a premiação pela categoria de Produtor Executivo, e é nessa listagem que a foto de Christina Trevisan surge e a de Júlio Fischer se ausenta (Figura 2), como também, de forma separada, nas categorias de Autor (Júlio Fischer) e de Diretor/a (Christina Trevisan). Por se tratar de projetos pessoais e trabalhos colaborativos, é comum que profissionais desempenhem mais de uma função sobre os fazeres teatrais ou que compartilhem uma mesma função. Portanto, como eles não dividiram a parceria sobre a autoria e a direção, compreende-se que ambos executaram juntos a produção executiva e a cenotécnica.

Figura 2 - Revista de divulgação dos indicados ao Prêmio APETESP de 1984 - Fonte: CBTIJ.



Mesmo que ambos os profissionais tenham sido excluídos de alguma representação, seja na categoria de Cenotécnico ou Produtor Executivo, a escolha de indicar a imagem feminina na categoria de Produção Executiva e a imagem masculina de Cenotécnico demonstra a escolha por classificar o papel ao qual cada uma é capaz de desempenhar diante da perspectiva heterogênea do



mercado – já que a categoria de Produtor Executivo recebe um número considerável de representantes mulheres. E mesmo nas demais indicações em duplas presentes na premiação, é possível reparar na fotografia tirada de ambos os indicados juntos.

Infelizmente, essas imagens de divulgação não são apresentadas em todos os anos de premiação pelo site da CBTIJ. Considerando as décadas de 1980 e 1990 fundamentais na produção do conhecimento e na elaboração do pensamento sobre formação profissional dos saberes e fazeres da cenotécnica, a participação de mulheres nesse período deve ser pontuada e melhor investigada, pois nos apresentará novas formulações sobre as constituições que operam e determinam o trabalho em questão.

A permanência de mulheres no ofício: consciência de si e reconhecimento

Grada Kilomba (2019) também narra a importância e necessidade de sair de Lisboa (Portugal), sua cidade natal, onde sofria séries de racismos cotidianos, sendo constantemente questionada sobre sua qualificação profissional. Ao se mudar para Berlin (Alemanha), cidade atual, via a possibilidade de autoconhecimento em movimentos coletivos. Enquanto em Lisboa se negava a história colonial (e muitas vezes glorificando seus feitos e marcos e históricos), em Berlin, a história colonial e a ditadura imperial nazista provocavam vergonha, culpa e responsabilização pelo passado. É nessa diferença do comportamento de uma nação de negar ou de se responsabilizar pelos eventos cometidos em seu passado que a autora encontra formas de identificar novas linguagens, e diz: “Só quando se reconfiguram as estruturas de poder é que as *muitas* identidades marginalizadas podem também, finalmente, reconfigurar a noção de conhecimento: Quem sabe? Quem pode saber? Saber o quê? E saber de quem?” (Kilomba, 2019, p.13).

Essa reconfiguração das estruturas de poder tratada por Kilomba (2019) é resultado final de um processo longo e demorado de consciência e reconhecimento. Como sua análise parte dos estudos de psicanálise, ela considera

que há um processo de leitura e produção de novas imagens de referências que merece ser realizado em coletivo. Assim como Kilomba, para Frantz Fanon (2008), uma de suas referências, o processo de consciência não é tão simples ao trabalhar a dinâmica psíquica:

Na sua imediaticidade, a consciência de si é simples ser para si. Para obter a certeza de si-mesmo, é preciso a integração do conceito de reconhecimento. O outro, igualmente, espera nosso reconhecimento, a fim de se expandir na consciência de si universal. Cada consciência de si procura o absoluto. Ela quer ser reconhecida enquanto valor primordial, desvinculado da vida, como transformação da certeza subjetiva (Gewisheit) em verdade objetiva (Wahrheit) (Fanon, 2008, p. 181).

Já Michelle Perrot (2005) debruça sobre a importância e as mudanças decorrentes dos estudos voltados para a “história das mulheres”, acreditando que mesmo levantando reflexões acerca da presença das mulheres nos espaços públicos e privados, ainda nos anos 1970 e 1980, isso “não mudou nem a atitude histórica, ainda reservada [dessas mulheres], nem as instituições universitárias, que opõem-se a lhe dar um lugar, ainda que modesto” (Perrot, 2005, p. 26). Porém, também compreende que:

Contribuiu para sua consciência de si mesmas, da qual é certamente ainda apenas um sinal. Nos países em vias de desenvolvimento, onde as mulheres começam a ter acesso ao reconhecimento individual, é o acompanhamento frequente de ter um processo identitário, as vezes contrariado, de que somos as espetadoras cúmplices, ansiosas e solidárias (Perrot, 2005, p. 26).

Diante dessa consciência de si e da releitura dos documentos levantados na pesquisa cenotécnica, em busca de novos entendimentos do passado e ressignificação do ato presente, percebo que, dos 83 nomes de profissionais da cenotécnica apresentados em um quadro em minha dissertação de mestrado (Nascimento, 2022), seis são nomes femininos: Celina Yamauchi, Christina Trevisan, Lili W., Luciene G. Ferreira, Maria Angélica Rocha e Renata Wilmer. Essas mulheres são cenógrafas, figurinistas e artistas visuais que, na década de 1980, assinaram como cenotécnicas em espetáculos apresentados na cidade de São Paulo. Os nomes foram extraídos do levantamento de fichas técnicas em uma pesquisa sobre os teatros de grupo paulistanos dos anos 1980, desenvolvida pelo



pesquisador e professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP), Alexandre Luiz Mate (2008).

Como profissional da área, conheço diversas mulheres parceiras de trabalho que desempenham o ofício cenotécnico atualmente nas produções culturais e artísticas na cidade de São Paulo. Consciente disso, no início de 2020, quando iniciei a investigação sobre o ofício cenotécnico, produzi entrevistas com algumas parceiras de formação e trabalho antes mesmo de delimitar o recorte exato da pesquisa. Essas entrevistas serviram como preparação metodológica para o próprio fechamento do projeto de dissertação. Como o recorte se concentrou em profissionais que iniciaram suas carreiras na década de 1970, acabei não utilizando essas entrevistas coletadas naquele momento.

As profissionais que participaram e disponibilizaram suas narrativas orais foram: Andreia Mariano,⁷ Livia Baena,⁸ Raíssa Milanelli,⁹ Tatiane Alvarenga¹⁰, Tayse Martines¹¹ e Tete Rocha.¹² O que liga essas mulheres entrevistadas e o meu contato com elas é a nossa formação profissional e técnica realizada na SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco (SPET), na linha de estudos em Técnicas de Palco. O curso regular da SPET tem como Artista Formadora Viviane Ramos, que, com o coordenador José Carlos Serroni, proporciona aos estudantes da linha de estudo uma formação a partir do saber-fazer. Viviane Ramos é adrecista e possui um amplo conhecimento sobre a organização e produção teatral e, com sua experiência, transmite aos estudantes da SPET a importância de pensar e refletir sobre as condições deste ofício, assim como na realização de um trabalho benfeito.

⁷ Técnica de palco e artista visual, coordenadora das equipes de pintura de arte nas produções cenográficas em espetáculos musicais na cidade de São Paulo. A gravação desta entrevista foi editada e publicada no canal do Papo da Coxia – projeto realizado durante a pandemia da COVID-19, nos anos de 2020 e 2021. Disponível em: https://youtu.be/S5HWIDp_6yg. Acesso em: 12 mar. 2023.

⁸ Técnica de palco e produtora executando diversas funções nas produções teatrais.

⁹ Técnica de palco e, na época, contrarregra estagiária do Theatro Municipal de São Paulo - TMSP.

¹⁰ Técnica de palco, atriz e adrecistas atuante em espetáculos na capital paulista e em Taubaté-SP.

¹¹ Técnica de palco, atriz e cientista social.

¹² Técnica de palco e artista visual atuante nas produções culturais na cidade de São Paulo.

Desde 2011, ano de formação da primeira turma, a SPET vem abrindo portas e caminhos para a inserção e permanência de mulheres no mercado de trabalho na cenotécnica. Essas alunas que se formam no curso de Técnicas de Palco (com duração de dois anos) conseguem iniciar suas atividades profissionais de forma imediata, devido à contribuição do modelo pedagógico da SPET, em que “artistas formam artistas”. Para isso, semestralmente, durante a formação profissional e técnica, profissionais da área atuantes no mercado são convidados para ministrar “componentes curriculares” para as turmas. Esses convidados aproveitam as atividades para conhecer e convidar as estudantes para trabalharem nas produções cenográficas que estão executando como estagiárias.

A permanência das estudantes egressas da SPET no mercado profissional pode ser observada nas últimas fichas técnicas dos espetáculos de peças musicais na capital paulista. Trazemos para leitura dois espetáculos realizados pela produtora Atelier de Cultura: *Escola do Rock – O musical* (2019) e *Charlie e a Fantástica Fábrica de Chocolate – O musical* (2020).

Na equipe de cenografia do musical *Escola do Rock* (2019), temos a participação de: Karen Luizy e Andreia Mariano, na coordenação da pintura de arte e objetos de cena; Priscila Chagas, Dandhara Shoyanna, Tati Alvarenga, Morganna Farat, Lívia Baena e Mayara Faustini, na equipe de pintura de artes e objetos de cena; Tete Martins e Thays do Vale, na equipe de marcenaria; Luciana Conte, na produção executiva de cenotécnica; e Lara Gutierrez, na produção geral.

Na equipe de cenografia do musical *Charlie e a Fantástica Fábrica de Chocolate* (2020), temos: Dandhara Shoyanna, Tayse Martinis, Erika Neves e Tais Santiago, na equipe de cenotécnica; Priscila Chagas, Giovana Guadanholi, Tete Rocha e Raissa Milaneli, na equipe de marcenaria; Lara Gutierrez, na produção geral; Andreia Mariano e Karen Luizy, na coordenação de pintura de arte; Lívia Baena e Morganna Farat, na equipe de pintura de arte; Luciana Conte, nos objetos de cena; e Juliana Magalhães, na montagem de bonecos.

Alguns nomes se repetem, e é na repetição desses nomes e no trânsito deles nas funções profissionais que identificamos a permanência dessas profissionais na área. Especificamente, a repetição nas fichas técnicas de espetáculos musicais produzidos pela produtora Atelier de Cultura e sob gestão cenotécnica de Jorge Ferreira Silva¹³ é muito comum, já que há uma parceria entre os profissionais. Um fator de relação é que todas essas mulheres se formaram na SPET entre o período de 2011 e 2020 e continuam atuantes no mercado, dando continuidade à sua formação e alterando a imagem sobre quem executa esses papéis.

A permanência das mulheres apresentadas por essas fichas técnicas também é efetivada por conta da relação que elas constroem nesses espaços e, principalmente, com os homens, que são predominantes e detêm o domínio de tais espaços. As oficinas são espaços de trocas de saberes, de produção de técnicas, de compartilhamento constante, logo, não é possível se isolar. Por isso, as mulheres se unem, indicam umas às outras para novos trabalhos; é desta forma que também se valida a permanência.

Considerações finais de um trabalho sexualmente dividido: uma busca por organização

Mesmo que seja possível perceber a presença de mulheres no ofício cenotécnico de forma efetiva, por meio dos documentos levantados, também identifiquei que as funções que as mulheres ocupam estão fortemente relacionadas às áreas de valor acabamento estético (como pintura e adereço) e às áreas de valor assessorial ou assistencial (como a produção, realizando orçamentos e compras). Diante da totalidade de profissionais que trabalham nas etapas estruturais de marcenaria e serralheria, o número de mulheres ainda é baixo quando comparado ao de homens. Quanto às etapas de acabamento com adereço e pintura, o número de homens é baixo se comparado ao de mulheres.

¹³ Jorge Ferreira Silva é uruguaio, atua como cenotécnico na capital paulista e artista convidado (professor) da SPET. Foi um dos sete profissionais entrevistados para a pesquisa da dissertação (Nascimento, 2022) e autor de livros autobiográficos, que narram sua trajetória profissional: *Os invisíveis do teatro: primeiro ato* (2021); *Os invisíveis do teatro: segundo ato* (2022).

Sobre a relação da incorporação das máquinas e o lugar do trabalho das mulheres, Michelle Perrot (2005, p. 229-230) diz:

A mecanização não tem efeitos unívocos. Às vezes, ela recompõe o trabalho, requalifica-o e o masculiniza (fiação); outras vezes, ela o fragmenta, parcela-o e o feminiza (tecelagem). O lugar das mulheres não é determinado pela técnica, mas por questões de status que tradicionalmente atribuem aos homens os postos de comando, de acompanhamento, os instrumentos complicados, e às mulheres, as tarefas de auxiliares, de assistentes, os trabalhos de execução, efetuados com as mãos nuas, pouco especializados e até mesmo casuais, e sempre subordinados. A mecanização, se ela significa a saída da casa da família e a entrada mais maciça das mulheres no mercado do trabalho industrial, não implica em sua libertação, nem em sua promoção, ou seu acesso à técnica. O medo que existe de sua emancipação sexual leva até mesmo a vigiá-las ainda mais. Na fábrica, a máquina reproduz, e mesmo agrava a divisão das tarefas e a subordinação feminina, a autoridade do contramestre ou da religiosa, substituindo a autoridade do pai. E com isso, ainda mais devido ao ciclo do trabalho feminino, temporário e intermitente porque determinado pelas necessidades da família, a revolta é difícil e a organização na maior parte das vezes impossível.

A formação profissional tradicional da cenotécnica acontece pelo fluxo variante que o/a profissional desenvolve entre os fazeres do ofício, adquirindo conhecimento múltiplos de toda a etapa do trabalho na construção de objetos cenográficos. É possível dizer que a permanência de mulheres neste ofício também ocorre pela possibilidade de variar suas funções de um espetáculo para o outro, sendo possível devido à influência na formação institucional em Técnicas de Palco. Para a cenotécnica, esse fluxo é a chave de entrada para o ofício, é ele que forma o/a profissional para assinaturas em nome do trabalho cenotécnico.

Hoje, na SP Escola de Teatro, a maior parte dos alunos da linha de estudos em Técnicas de Palco são mulheres, e elas estão ingressando no mercado e permanecendo. Com isso, um movimento de conscientização e acolhimento acontece entre as mulheres, e permite que elas continuem exercendo papéis nos espaços de produções cenográficas. Durante o ano de 2020, foi possível observar as mobilizações que visavam debater a importância dos profissionais técnicos de espetáculos e diversões (e muitas mulheres estavam por detrás das coxias). O movimento SOS Técnica de São Paulo, determinante na inclusão dos profissionais



técnicos de espetáculos e diversão nos editais da Lei nº 14.017/2020 (Lei Aldir Blanc) – de emergência cultura, no período de pandemia da COVID-19 –, foi organizado pela técnica de áudio e microfone Cecília Lüzs. O projeto de lives e entrevistas Papo da Coxia tinha em sua equipe idealizadora Elisete Jeremias, Giovanna Kelly, Joana Pegorari, Lívia Baena e Priscila Chagas, e Alício Silva, Erico Casagrande, Pedro Ferro e Rafael Bicudo. Este mesmo projeto realizou no dia 12 de outubro de 2020 o encontro Mulheres da Coxia, com três técnicas de palco atuantes na capital paulista: Bruna Lima, Marisis Pacheco e Thays do Valle. As pautas desse encontro transmitido ao vivo por plataformas digitais visavam discorrer sobre as condições das mulheres em um espaço predominantemente masculino. Questões como resistência, reconhecimento e união entre as mulheres do ofício foram levantadas e discutidas pelas oito mulheres que participaram da transmissão.

Outro movimento que caracteriza a participação consciente e a busca em desenvolver uma rede de interesses nos trabalhos técnicos teatrais é um grupo de conversa criado por Tete Rocha (ex-estudante do curso de Técnicas de Palco da SPET) em 5 de março de 2020, no qual hoje se concentram 155 mulheres de diversas áreas técnicas do fazer teatral do estado de São Paulo. O grupo que tinha o intuito de anunciar vagas de trabalho e oportunidades de projetos, hoje é também alimentado por perguntas sobre materiais de usos diversos do trabalho, dúvidas diante de diversas práticas do ofício, solicitação e auxílio sobre compras de materiais etc. Acredito que neste espaço se formou uma rede organizada de apoio e indicações, onde mulheres técnicas teatrais ajudam umas às outras, partindo da consciência de ser a forma encontrada para se manter no mercado e criar força que resiste ao seu apagamento e exclusão.

Referências

ACIR, J.; SARAIVA, J.; RICHINITI, L. *Manual de Cenotecnia*. Porto Alegre: Movimento, 1997.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

BRASIL. 100 termos básicos da cenotécnica: caixa cênica italiana. Rio de Janeiro: FUNARTE - Departamento de Pesquisa e Documentação, 1995.



BRASIL. Oficina *Cenotécnica. Projeto Resgate e Desenvolvimento de Técnica Cênica*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Funarte - Centro Técnico de Artes Cênicas, 1997.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRO, S. O canteiro e o desenho. In: FERRO, S. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

KILOMBA, G. Quem Pode Falar? Falando do Centro, Descolonizando o Conhecimento. In: KILOMBA, G. *Memórias da Plantação: Episódio de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 47-69.

LONGINO, H. E. Epistemologia Feminista. In: GRECO, J.; SOSA, E. *Compêndio de Epistemologia*. Trad. Alessandra Siedschlag Fernandes e Rogério Bettoni. São Paulo: Edições Loyola, 2012. p. 505-546.

MATE, A. L. *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*. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo, 2008.

METZLER, Marta. O registro do futuro e as potências do impossível. Da divulgação ao documento, a fotografia no estudo da atriz Alda Garrido. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (org.). *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

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. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=11326485. Acesso em: 17 abr. 2024

NOSELLA, B. L. D.; NASCIMENTO, P. de S. C. do. O martelo e o edifício: o encontro entre ofício e espaço pela experiência de um trabalhador cenotécnico no Theatro Municipal de São Paulo. *Urdimento: revista de estudos em artes cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 45, p. 1-23, 2022. DOI: 10.5965/1414573103452022e0502.

NOSELLA, B. L. D.; NASCIMENTO, P. de S. C. do. Operárias da cena: a divisão e a organização do trabalho cenotécnico. *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 22, n. 3, p. 277-302, 2023. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v22i3p277-302.

PERROT, Michelle. *Mulheres públicas*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

RANGEL, Otávio. *Técnica Teatral*. Rio de Janeiro: Telegráfica, 1949.



SENETT, Richard. *O artifice*. Trad. Clóvis Marques. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

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.

SPIVAK, G. C. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. Trad. André Glaser. São Paulo: Unesp, 2011.

Recebido em: 04/12/2023

Aprovado em: 01/04/2024

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