

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Programa de pós-graduação em Artes da Cena

Bruno Cerezoli

**BACKSTAGE: Influências da execução técnica de bastidores na cena
contemporânea de Belo Horizonte**

Belo Horizonte
2025

Bruno Cerezoli

BACKSTAGE: Influências da execução técnica de bastidores na cena contemporânea de Belo Horizonte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para qualificação na obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof^a Dr^a Heloisa Marina

Belo Horizonte
2025

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.0981 Cerezoli, Bruno, 1982-
C414b Backstage [recurso eletrônico] : influências da execução técnica de
2025 bastidores na cena contemporânea de Belo Horizonte / Bruno Cerezoli
de Castro. – 2025.
1 recurso online.

Orientadora: Heloisa Marina.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Artes cênicas – Belo Horizonte (MG) – Teses. 2. Trabalhadores do
teatro – Teses. 3. Artes cênicas – Pesquisa – Teses. 4. Teatro – Produção
e direção – Teses. 5. Teatro brasileiro – Teses. I. Marina, Heloisa. II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **BRUNO CEREZOLI DE CASTRO** - Número de Registro **2023704639**.

Título: **“BACKSTAGE: Influências da execução técnica de bastidores na cena contemporânea de Belo Horizonte”**

Profa. Dra. Heloisa Marina da Silva – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Nadia Moroz Luciani – Titular – UNESPAR

Prof. Dr. Eduardo dos Santos Andrade – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 14 de agosto de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Heloisa Marina da Silva, Professora do Magistério Superior**, em 18/08/2025, às 13:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo dos Santos Andrade, Professor(a)**, em 21/08/2025, às 08:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nadia Moroz Luciani, Usuário Externo**, em 26/08/2025, às 18:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 27/08/2025, às 12:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4463958** e o código CRC **F5AD698E**.

Dedico esta pesquisa à Lina e aos que vieram antes de mim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente minha filha Lina, que aos nove anos almeja ser atriz.

Aos profissionais que se dispuseram a responder à pesquisa e entrevistas, seu tempo é valioso.

Juarez Guimarães Dias, peça fundamental, desde o pré-projeto até a defesa, sempre auxiliando e acolhendo nos momentos difíceis.

À Lei Paulo Gustavo por permitir um produto cultural agregado à pesquisa, o curta metragem “Graxa – dos bastidores à cena”.

À atenciosa orientação de Heloisa Marina.

Aos integrantes da banca, Ed Andrade e Nadia Luciani, pelo tempo dedicado e preciosos apontamentos.

Aos Teatros que visitei e ao público presente em todas as apresentações artísticas alvo desta pesquisa.

Aos parceiros de turnês, apresentações e montagens: pela convivência, ensaios, ensinamentos, conversas, risadas.

À Universidade Federal de Minas Gerais.

À CAPES pelo breve auxílio financeiro.

“Propaganda: que é sempre falsidade, jogo sujo e retórica” (José Ortega y Gasset).

RESUMO

CEREZOLI, Bruno, M.Sc., Universidade Federal de Minas Gerais, 08/2025.
BACKSTAGE: Influências da criação e execução técnica de bastidores na cena contemporânea de Belo Horizonte. Orientadora: Prof^a Dr^a Heloisa Marina

Esta pesquisa surge da necessidade de compreender as interferências e as contribuições da técnica dos bastidores nas criações contemporâneas da cena belo-horizontina. O tema, pouco explorado teoricamente e com escassas pesquisas na área, faz com que o trabalho técnico seja pouco considerado como expressão artística, resultando em uma atividade em que os profissionais se sintam meros operários à serviço das produções artísticas, não pertencentes à obra de arte. Assim, propõe-se pesquisa bibliográfica seguida de mapeamento e investigação de produções já realizadas a partir das técnicas de gestão, dos equipamentos utilizados, das dificuldades e dos problemas técnicos enfrentados durante as montagens, além de observar as adaptações realizadas para o melhor desempenho dos espetáculos cênicos. Para seleção do *corpus* de análise foi divulgado entre a comunidade cênica atuante na cidade de BH, para manifestações de interesse em participação na pesquisa com um limite de seleção de até dez trabalhos realizados em 2023 e 2024. O projeto se valeu de pesquisa de campo, com entrevistas e questionários voltados a gestores do projeto e aos artistas criadores, tanto na área de produção quanto na área técnica, a fim de analisar a participação e o conhecimento das áreas técnicas de bastidores.

Palavras-chave: técnica cênica; bastidores; produção cultural; Iluminação; sonorização; cenário.

ABSTRACT

This research arises from the need to understand the interference and contributions of behind-the-scenes techniques in contemporary creations of the Belo Horizonte scene. The topic, little explored theoretically and with little research in the area, means that technical work isn't considered as an artistic expression, resulting in an activity in which professionals do not feel like they belong to the work of art but rather as mere workers at the service of productions. Therefore, bibliographical research is proposed, followed by mapping and investigation of productions already carried out based on management techniques, equipment used, difficulties and technical problems faced during production, in addition to observing the adaptations made for the best performance of the scenics spectacle. To select the corpus of analysis, was disseminated among the scenic community active in the city of BH, for expressions of interest in participating in the research with a selection limit of up to ten works carried out in 2023 and 2024. The project will use the field research, with interviews and questionnaires aimed at project managers and creative artists, both in the production and technical areas, in order to analyze the participation and knowledge of behind-the-scenes technical areas.

Keywords: performing arts technician; backstage; cultural production; lighting; sound; scenery;

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Montagem iluminação Teatro	37
Figura 2 - Cabine de operações CCBB (Brasília) para Vestido de Noiva	38
Figura 3 - Montagem de iluminação SESC Palladium	44
Figura 4 - Ensaio espetáculo Herança no Piccolo Teatro Mineiro	50

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Cidade em que trabalha.....	68
Gráfico 2 - Área de atuação	69
Gráfico 3 - Funções desempenhadas	69
Gráfico 4- Forma de contratação.....	70
Gráfico 5 - Local de trabalho	70
Gráfico 6 - Grau de escolaridade.....	71
Gráfico 7 - Formação em técnica de bastidores	71
Gráfico 8 - Problemas técnicos	72

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 OS BASTIDORES DAS ARTES CÊNICAS EM BELO HORIZONTE	22
1.1 Evolução da técnica de bastidores	23
1.2 As técnicas dos bastidores	27
1.2.1 Iluminação Cênica	28
1.2.2 Sonoplastia e Técnicas de Áudio	29
1.2.3 Cenografia e Maquinaria de Palco	29
1.2.4 Figurino e Adereços	29
1.2.5 Maquiagem e Caracterização	30
1.2.6 Vídeo, Projeções e Multimídia	30
1.2.7 Produção e Logística	31
CAPÍTULO 2 A ARTE DAS ENERGIAS: BASTIDORES COMO ESPAÇO DE TRANSFORMAÇÃO FÍSICA E SENSÍVEL	33
2.1 Energia no Corpo Cênico: o performer como canal expressivo	33
2.1.1 Ativação corporal e concentração energética	33
2.1.2 Voz como emissão energética	34
2.2 Técnica de bastidor como arte da energia	35
2.2.1 Técnica como coautoria da cena	37
2.3 Percepção, Presença e Materialidade	40
2.3.1 Estímulo sensorial	40
2.3.2 Produção de presença	41
2.4 O Técnico como Artista Energético	42
2.4.1 O operador como performer invisível	42
2.4.2 A poética dos bastidores	45

2.4.3 Invisibilidade e coautoria: aprendizados com Grotowski.....	47
CAPÍTULO 3 – A TÉCNICA DE BASTIDORES COMO LINGUAGEM: BASTIDORES, INVISIBILIDADES E CRIAÇÃO	49
3.1 - A técnica de bastidores como linguagem cênica e partitura da cena	50
3.2 Invisibilidade da equipe técnica de bastidores: entre ética e hierarquia	53
3.3 Acúmulo de funções	58
3.4 Formação e lacunas institucionais.....	60
3.5 Riscos invisíveis e cultura da negligência.....	63
CAPÍTULO 4 – PANORAMA DA TÉCNICA DE BASTIDORES CONTEMPORÂNEA DE BELO HORIZONTE	68
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS	77
ANEXO 1	77
ANEXO 2	81
ANEXO 3	83

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa visa compreender a influência da execução da equipe dos bastidores dos espetáculos das artes cênicas contemporâneos apresentados na capital mineira, a fim de verificar sua importância e contribuições para o resultado do espetáculo. O problema da pesquisa parte da premissa de que, além da necessária acuidade técnica exigida para executar o trabalho, os profissionais de bastidores devem possuir conhecimento e sensibilidade artística para que a execução técnica seja eficiente em cada espetáculo, de acordo com suas particularidades. Tal questão se expande para a identificação e diversidade das limitações próprias do exercício dos bastidores, numa tentativa de propor soluções referentes à execução técnica de bastidores como forma de expressão artística.

O tema, pouco explorado teoricamente e com escassas pesquisas na área, colaboram para que o trabalho técnico seja menos considerado como expressão artística das artes cênicas, resultando em uma atividade em que o imprevisto para a solução de problemas se sobrepõe à sua antecipação. Diante da necessidade de reforçar os aspectos subjetivos próprios da função dos profissionais dos bastidores, e como uma forma de provocação sobre o pensamento do lugar dos técnicos na execução artística, o presente trabalho optou por denominar ocasionalmente a equipe técnica dos bastidores de artistas dos bastidores. Por outro lado, em alguns momentos, denomina técnicos de palco aqueles que estão à frente do espetáculo, ou seja, os atores e atrizes. Vale lembrar que essa aparente distinção entre técnica e arte tem o objetivo, também, de ressaltar que atores e atrizes, que indiscutivelmente realizam trabalhos artísticos, possuem uma série de técnicas necessárias para a atuação.

A metodologia escolhida para abarcar o tema tem caráter quali-quantitativo. Os dados coletados foram obtidos por meio do acompanhamento de montagens, temporadas e turnês de espetáculos de teatro, música e dança belo-horizontinos, tanto os apresentados na capital mineira, quanto aqueles realizados por companhias e grupos de Belo Horizonte em outras cidades do Brasil. A partir desse acompanhamento foi possível coletar informações sobre as negociações com os espaços ocupados, e a verificação *in loco* das adaptações necessárias durante as montagens técnicas dos espetáculos. Os integrantes das equipes de bastidores das produções analisadas também passaram por uma entrevista de tipo semiestruturada,

que foi expandida para profissionais reconhecidos e atuantes no mercado cultural belo-horizontino.

Um questionário *online* produzido na plataforma *Google Forms*, contendo questões simples abertas e de múltipla escolha, foi enviado aos artistas de bastidores atuantes em Belo Horizonte para mapear o nível de instrução, funções realizadas, formas e valores de contratação, cursos realizados para a formação e utilização de equipamentos de segurança para serviços em altura (Anexo 1).

Para seleção do *corpus* de análise, foi realizada a divulgação pública da pesquisa voltada para a comunidade de artistas cênicos atuantes na cidade de Belo Horizonte. No total, participaram voluntariamente 16 entrevistados, na etapa de entrevistas presenciais, que foram gravadas em áudio e vídeo entre técnicos, artistas e produtores, e 58 artistas de bastidores que responderam ao formulário de pesquisa online, no formulário de pesquisa online tivemos um campo aberto para os respondentes relatarem problemas vivenciados com a montagem técnica de bastidores e obtivemos 32 respostas, dentre os 58 participantes.

O interesse por este tipo de investigação parte da minha trajetória profissional. Essa, por sua vez, remonta à minha infância vivida no interior. Meus pais, embora não fossem ligados profissionalmente às artes, sempre valorizaram o conhecimento e a transmissão de saberes. Criaram, com alguns amigos, um grupo de teatro na pequena Bueno Brandão, município mineiro que, segundo o Censo de 2022, somava 10.911 habitantes, onde nasci e cresci. Aos seis anos, participei então da minha primeira peça teatral neste grupo que se mantém até os dias atuais. Nos anos 1980 e 1990, devido ao sucesso dos festivais de música que invadiram os palcos Brasil afora, foram realizados alguns Festivais da Canção, também em Bueno Brandão, por este mesmo grupo, e me vi impactado pela quantidade de botões e funções das mesas de sonorização e iluminação. Com uma mãe professora e poeta, tive a oportunidade de vivenciar, no início da adolescência, suas apresentações em festivais de poesia encenada na cidade vizinha, Pouso Alegre. Meu pai, um agricultor criativo e dono de uma mente inventiva, conseguiu transformar barro em cenário, fazer iluminação utilizando-se de materiais improvisados e articulando até empréstimo de máquina de fumaça da boate da cidade para as apresentações no Festival Pouso Alegrense da Poesia Encenada, experiências que ajudaram a alicerçar meu interesse pela arte dos bastidores.

Graduei-me em Artes Cênicas em Ouro Preto. Em 2005, mudei-me para Belo Horizonte, ano que obtive o registro profissional de ator (ainda guardado na gaveta), iluminador e técnico de espetáculos de diversão. Comecei a atuar profissionalmente como ajudante de iluminação do Grupo Galpão, nos ensaios e na estreia do espetáculo *Pequenos Milagres* (2005). Em seguida, fui convidado para ser auxiliar técnico de luz da Odeon Companhia Teatral, onde tive a oportunidade de trabalhar com o iluminador e técnico de iluminação atuante em Belo Horizonte, Edimar Pinto, e com Telma Fernandes, pesquisadora e iluminadora teatral. A dupla mudou drasticamente minha sensibilidade visual para iluminação. As oportunidades de trabalho com Eid Ribeiro¹, por meio do Grupo de Teatro Armatrux², foram também fundamentais para a consolidação de meu conhecimento. Ao assumir a coordenação técnica do Galpão Cine Horto, função que exerci de 2008 até 2012, iniciei a jornada de conhecimento em documentação técnica, gestão de pessoas e produção cultural, que se estendeu de 2012 até 2022, período que assumi a coordenação técnica do recém-inaugurado Centro Cultural Minas Tênis Clube, com conhecimento mais voltados à gestão técnica com visão empresarial de espaços culturais.

Desde então, criei a iluminação para diversos espetáculos, o que me permitiu trabalhar com o ator Jonas Bloch, Grupo de Teatro de Bonecos Giramundo, Grupo Galpão³, as cantoras Zizi Possi e Marina Machado, com o multiartista Maurício Tizumba⁴, entre outros artistas e companhias, acumulando mais de uma centena de espetáculos das artes cênicas e atuando principalmente como iluminador e coordenador técnico de espaços culturais nos últimos 20 anos. Recebi alguns prêmios de melhor iluminador, inclusive um pelo conjunto da obra no ano de 2010 por meio do Prêmio SESC/SATED, além de melhor iluminador no Prêmio Sinparc/Usiminas em 2009, Sinparc/Copasa em 2020 e 15º Prêmio Cenym em 2015.

¹ Eid Ribeiro é encenador, diretor teatral, autor e roteirista. Nascido em 1943 na cidade de Caxambu no sul de Minas Gerais, atua desde a década de 1960 nas artes cênicas mineiras e foi parceiro por anos do Grupo de Teatro Armatrux.

² Grupo de teatro de bonecos belo-horizontino que iniciou suas atividades em 1991, tornando-se referência nacional por sua mesclagem de técnicas, que vão da manipulação de objetos e bonecos, passando pelas técnicas circenses, evidenciando a pesquisa de criação de imagens.

³ Grupo de teatro belo-horizontino fundado em 1982, com origens no teatro de rua, é uma das mais importantes companhias do cenário nacional.

⁴ Cantor, ator, músico, belo-horizontino fundador do Tambor Mineiro e responsável pelo desenvolvimento e visibilidade da cultura afro-mineira, foi ganhador do prêmio Shell em 2024 por sua atuação em “Viva o povo brasileiro”, musical produzido no Rio de Janeiro sobre a obra de João Ubaldo Ribeiro.

Para desenhar a cena “fora da cena”, ou seja, para conseguir o objetivo de pesquisar o panorama atual da arte técnica (praticamente um pleonasma, já que a arte advém da utilização de técnicas) de bastidores, realizei pesquisa de campo, que incluiu entrevistas e questionários semiestruturados com os participantes. Os participantes incluem gestores ou artistas criadores, tanto na área de produção quanto na área técnica de bastidores, com o objetivo de analisar a participação e o conhecimento desse grupo a respeito das atividades que envolvem criadores artísticos, gestores culturais, gestores técnicos, donos de empresa de locação de equipamentos e técnicos de luz, som e vídeo. O questionário permitiu a coleta de casos e de situações ocorridas nas montagens técnicas recentes.

O presente trabalho foi dividido em três capítulos, a saber: o Capítulo 1 traz a contextualização dos bastidores das artes cênicas da capital mineira com embasamento teórico e os questionamentos sobre as funções dos integrantes do mercado de bastidores. Além disso, traz um breve histórico da atuação técnica de bastidores e um panorama das possibilidades de formação profissional na atualidade na capital mineira.

No Capítulo 2, propomos evidenciar a relação dos artistas de bastidores, que, em conjunto com os técnicos de palco, manipulam energias para atingir a plateia a fim de que ambos, profissionais do palco e dos bastidores, executem a obra. Para tanto, foram utilizados dados coletados nas entrevistas semiestruturadas e no questionário, sendo analisadas, também, as influências que as funções relacionadas à operação técnica de bastidores e equipe de produção imprimem na realização cênica, assim como a experiência do autor em 25 anos como técnico de bastidores.

O Capítulo 3 traz discussões sobre as particularidades das montagens técnicas, os problemas técnicos severos, além da mutabilidade do fazer cênico em sua adaptação aos mais diversos espaços. Também serão apresentadas possíveis caminhos e/ou soluções para o gerenciamento de conflitos e riscos das apresentações cênicas.

Por fim, serão apresentadas soluções para os problemas identificados com recorrência e sugestões de melhorias para a otimização dos recursos dos artistas e dos agrupamentos participantes da pesquisa.

As 10 produções analisadas têm em comum o fato de o pesquisador estar envolvido no projeto, desempenhando alguma função nos bastidores. Foram

selecionadas as montagens cujos profissionais envolvidos se mostraram mais abertos e interessados na proposta de pesquisa.

As montagens contam com cinco peças teatrais voltadas para o público adulto, uma peça infantil, um espetáculo de dança, um espetáculo cênico-musical, além do acompanhamento de um processo criativo de um espetáculo de dança e a análise de documentação de um festival da capital mineira, a saber:

1) *Vestido de Noiva*: Grupo Oficcina Multimédia. Direção: Ione de Medeiros. Turnê nacional pelos Centros Culturais Banco do Brasil nas cidades de São Paulo (14 a 20 de agosto de 2023), Rio de Janeiro (8 a 14 de outubro de 2023) e Brasília (13 a 19 de novembro de 2023);

2) *Tecituras*: Companhia Kynesis de Dança. Direção de Renatha Maia. Apresentações no Festival Acessa BH (15 de setembro de 2023) e no projeto Terça na Dança no Teatro Marília (21 de novembro de 2023);

3) *Delírio*: monólogo com o ator Jonas Bloch em Sabará-MG (15 de dezembro de 2023) e no teatro Feluma, em Belo Horizonte (15 a 17 de março de 2024) e no espaço Santo Graal em Lavras Novas (3 e 4 de novembro de 2023).

4) *Fim de Partida*: Direção: Eid Ribeiro. Turnê nacional pelos Centros Culturais Banco do Brasil nas cidades de Belo Horizonte (fevereiro de 2024), em Brasília (março de 2024) e no Rio de Janeiro (junho de 2024);

5) *Herança*: espetáculo cênico-musical da Cia Burlantins. Direção: Grace Passô, que utilizou o Piccolo Teatro Mineiro para ensaios (em abril de 2024) antes de sua turnê nacional pelo festival Palco Giratório do SESC;

6) *Citações*: solo teatral de Bruna Chiaradia. Direção: Guilherme Augusto em Itabirito (22 de maio de 2024);

7) *Margot e a árvore da vida*: espetáculo infantil da Cia O Trem de Teatro. Direção: Livia Gaudêncio. Apresentação no SESC Palladium, em Belo Horizonte (28 e 29 de maio de 2024);

8) *Crisântemos e Cristais*: acompanhamento do processo criativo do espetáculo de dança de Gabriele Salomão, com direção coletiva, no primeiro semestre de 2024;

9) Festival Acessa BH 2024: análise da documentação técnica de todos os espetáculos do festival, realizado em setembro de 2024 em BH;

10) *Solo da Cana*: montagem e temporada do solo de Izabel Stewart. Direção: João Saldanha. Centro Cultural Banco do Brasil BH em outubro de 2024.

Nas entrevistas, a pesquisa obteve participação voluntária de 23 profissionais atuantes nas artes cênicas de Belo Horizonte, que se relacionam com os fazeres técnicos de bastidores e, também, com a formação destes profissionais. Todos eles concordaram em ter seus nomes expostos por meio de autorização de uso: 1) Maurício Lino Moreira (Maurício Tizumba), ator e músico; 2) Fábio Cristiano Silva Lemos, coordenador da escola Fábrica de Artes; 3) Rick Alves, psicólogo, diretor teatral e proprietário da escola de formação em artes Espaço Cênico Rick Alves; 4) Camila Morena da Luz Gomes, figurinista e coordenadora dos núcleos de pesquisa em bastidores do Galpão Cine Horto; 5) Lucas Chaves Chiaradia, ator e técnico de sonorização e iluminação; 6) Geraldo Ângelo Octaviano Alvarenga, iluminador, pesquisador e coordenador dos cursos de tecnologia da cena do CEFART do Palácio das Artes; 7) Doutora Julia Dias Lino Moreira, atriz, cantora e pesquisadora das artes; 8) Grace Passô, dramaturga, diretora e atriz; 9) José Sérgio Pereira (Sérgio Pererê), músico e ator; 10) Israel Lindolfo Levy, coordenador da equipe técnica do SESC Palladium em BH; 11) Cristiano Lopes da Silva, técnico de luz da empresa Light Brasil; 12) Márcia Neves de Souza, iluminadora e técnica de luz; 13) Marina Arthuzzi Rodrigues, iluminadora, atriz e pesquisadora das artes; 14) Emersom Eustáquio da Silva, técnico de som atuante desde 1983 e proprietário da empresa de aluguel de equipamentos EmerSom; 15) Murilo Correa, técnico de sonorização de orquestras e óperas, atuante desde 1968 na área de sonorização, proprietário de empresa de aluguel de equipamentos; 16) Jésus Lataliza César Campos, ator, iluminador, pesquisador e técnico de luz; 17) Jordan Antunes Gonçalves, ator; 18) Antônio Leonardo Bispo Campos, ator; 19) Andreia Baruqui Lage, atriz; 20) João Luiz Pereira Barbosa Santos, ator e pesquisador das artes; 21) Francisco José Dornelas Filho, ator e palhaço; 22) Victor Rocha Dornelas, ator; 23) Alexandre Taveira, cenógrafo e figurinista.

Além dos 10 espetáculos pesquisados, a participação do pesquisador no Mercado das Indústrias Culturais (MICBR, 2023, Belém do Pará), evento realizado pelo Ministério da Cultura (MinC) em parceria com a Organização dos Estados Ibero-americanos (OEI) para promover a indústria cultural do país, trouxe importantes contribuições retiradas das falas dos palestrantes, que serão expostas adiante.

Composta por três etapas, a pesquisa teve início com a aplicação do questionário *online* anônimo entre os artistas da luz, som e cenário que atuam profissionalmente no setor em Belo Horizonte, tanto nas casas de espetáculos quanto

prestadores de serviços dos grupos, contendo as seguintes questões: 1) cidade de atuação; 2) Principal área de atuação nas artes cênicas; 3) Função que realiza nos bastidores; 4) Forma de contratação (carteira assinada, autônomo, pessoa jurídica); 5) Local de trabalho onde permanece a maior parte do tempo; 5) Valores de diárias de montagem ou salário; 6) Nível de instrução; 7) Participação em cursos de formação técnica de bastidores; 8) Problemas técnicos de bastidores que tenha vivenciado; 9) Utilização de EPI (equipamentos de proteção individual) e 10) Acidentes de trabalho nas montagens cênicas. O questionário obteve 52 respostas, incluindo 32 relatos de problemas vivenciados.

A segunda etapa coletou dados durante a realização das montagens cênicas de 10 espetáculos e produções, identificando as adaptações realizadas, os problemas técnicos recorrentes e as formas de superação destes problemas.

Na terceira etapa foram realizadas 23 entrevistas semiestruturadas com profissionais das artes cênicas: criadores artísticos (que assinam a criação dos espetáculos), gestores culturais (produtores executivos e/ou coordenação de produção) e gestores técnicos (coordenadores técnicos e/ou técnicos de luz, som e vídeo), com a coleta de casos e expoentes acontecidos nas montagens técnicas recentes dos entrevistados conforme Anexo 2.

As perguntas foram aqui transcritas para facilitar a compreensão do leitor acerca dos temas abarcados. São elas: 1) Quais são os maiores desafios técnicos enfrentados durante suas montagens? Já teve apresentação cancelada devido à problemas técnicos? 2) Utiliza mão-de-obra técnica de sonorização, iluminação e vídeo em suas apresentações? Quantos profissionais são contratados a cada apresentação? Qual o valor do cachê pago aos profissionais? Qual o tempo de envolvimento da equipe técnica durante o período de ensaios? 3) Você procura identificar os riscos existentes em suas produções? Quais métodos de prevenção de riscos são adotados nas montagens de seus espetáculos? Pratica alguma forma de prevenção de outros riscos, de ordem administrativa, financeira e judicial? 4) Qual o nível de escolaridade de sua equipe técnica contratada? Você ou sua equipe técnica já fez algum curso, oficina, workshop sobre as disciplinas técnicas de bastidores, se sim: quais? Onde? Quando? 5) Os técnicos de bastidores precisam ser “invisíveis” durante a realização de um espetáculo? Finalizada a coleta, os dados foram tabulados e receberam um tratamento por meio do *software* Excel para geração dos gráficos que serão apresentados mais à frente.

Por fim, após transcrição das entrevistas, os dados coletados no questionário foram colocados em diálogo com a teoria e com as respostas dos profissionais fornecidas na entrevista semiestruturada.

Como já mencionado, é escassa a bibliografia que se dedica a examinar os fazeres técnicos dos bastidores cênicos como expressão artística, sendo a maior produção amparada nas áreas correlatas de criação e produção, tais quais iluminação, cenografia e sonorização. Assim, a pesquisa lançou mão de estudos realizados nas áreas acima especificadas para compreender as funções técnicas de bastidores tais como ela se apresentam hoje.

Para articular as referências existentes ao objeto desse estudo, a pesquisa utilizou as obras de três professores doutores, que se dedicam a estudar especificidades relacionadas ao tema da presente pesquisa: *A luz na gênese do espetáculo* de Eduardo Tudella (2017); *Iluminação Cênica: a performatividade da luz como elo entre a cena e o espectador* de Nadia Moroz Luciani (2020) versam principalmente sobre a iluminação cênica. Já a obra *Atuar-Produzir*, de Heloisa Marina (2023), orientadora dessa pesquisa, trata da forma de operação dos diferentes modos de produção cultural, além de trazer conceitos pertinentes ao fazer teatral, falar sobre gestão, produção e criação artística, evidenciando os papéis executados por cada componente do fazer teatral.

As obras de Tudella e Luciani extrapolam os aspectos essencialmente técnicos atribuídos aos profissionais da iluminação e levantam questões próprias dos ofícios daqueles que se dedicam a atuar nos bastidores, convocando pensamentos acerca desse tipo de trabalho, que não é exclusividade do iluminador. Tudella (2017), ao tratar, por exemplo e entre outros temas, das responsabilidades do iluminador, reflete sobre um modo que é extensivo aos demais profissionais dos bastidores. Ele afirma que para conceber e planejar a luz para um espetáculo, o responsável deve se ater a questões que ultrapassam a tecnologia e que, além de dominar os aparatos tecnológicos, deve apresentar uma proposição estético-poética para cada trabalho que se disponha a fazer.

Dessa forma, percebe-se que os profissionais de bastidores de teatro apresentam diferencial durante sua performance na operação das ferramentas e dos equipamentos, pois, por meio da prática e do conhecimento empírico, possuem vivências que possibilitam, de acordo com o autor, uma “atitude crítica que orienta o iluminador e confere postura estético-poética à sua contribuição para a práxis cênica”

(Tudella, 2017, p.25), conseguindo entender o desenrolar da cena e atuar com sensatez no comando das ferramentas tecnológicas. Como já mencionado, esse tipo de argumentação pode se relacionar com as demais práticas dos bastidores, não sendo restrita à iluminação.

Já Nadia Moroz Luciani contribui com outras reflexões acerca da entrada da iluminação do espetáculo no processo criativo, podendo ser estendidas, também, para outras funções de bastidor, como sonoplastia e cenografia:

É importante destacar que todas as etapas de realização do espetáculo são fundamentais para o processo de criação da luz, não se devendo negligenciar a participação em qualquer uma das fases de projeto, conversas e trabalhos dramáticos dos quais seja possível participar (Luciani, 2020, p. 55).

Corroborando a proposta de Luciani, Tudella se ocupa em discorrer sobre a importância da interação da técnica de bastidores com a criação artística e as possibilidades que se abrem quando a participação é efetiva desde o início dos ensaios:

Ao participar de um espetáculo no qual deve “fazer a luz”, uma demanda presente em vários processos pode incomodar o iluminador. Mesmo que lhe ocorram ideias apropriadas, a tarefa de “fazer a luz” pode estar, em muitos casos, comprometida com uma espécie de “urgência” da qual resultaria uma qualidade apenas sofrível, de cunho essencialmente técnico, inferior àquela que se poderia alcançar caso fosse incluída a experimentação exigida por um trabalho artístico (Tudella, 2017. p. 18).

Os maiores parceiros da equipe técnica de execução são as figuras do produtor artístico e dos gestores culturais que estão intimamente conectados à planilha financeira, oferecendo os limites de recursos da equipe de montagem, do aluguel de equipamentos e dos espaços de apresentação. A realidade, no entanto, bastante recorrente nas casas de espetáculos, é que os produtores residentes agendam datas de apresentações sem contratação da equipe de bastidores, deixando para a última hora ou acreditando que algum funcionário do teatro possa realizar a iluminação e a sonorização.

O produtor e gestor cultural belo-horizontino Rômulo Avelar, autor de *O Avesso da Cena: notas sobre produção e gestão cultural* (2010), lança luz sobre a atuação do profissional em produções de tamanhos e especificidades distintas. Seu livro traz debates importantes para a compreensão da gestão das artes da cena e da figura do produtor, afirmando, a partir do exemplo das casas de espetáculos, que há

desconhecimento da função do produtor e do gestor cultural e que, usualmente, esses espaços “se guiam pelo estereótipo e pela imagem quase sempre distorcida que têm da figura do produtor. Enxergam-no a partir de sua ótica pessoal, desconhecendo a existência de uma pluralidade de perfis entre os profissionais que atuam na área” (Avelar, 2010, p. 88).

Partindo para o segmento da administração, Márcia Duarte (2015), em sua tese de doutorado, *Práticas de organizar na indústria criativa: a produção de um espetáculo de teatro musical em São Paulo – SP*, elenca 33 funções das artes cênicas envolvidas na criação, operação e manutenção de um grande espetáculo musical. Desse total, a grande maioria, 25 profissionais, atuam nos bastidores, sendo oito na fase de criação e 17 de forma contínua durante a realização das temporadas. Destes 17, dois atuam na administração burocrática do projeto e 15 atuam diretamente nos bastidores em simbiose com os artistas que estão no palco. Esse grande número de profissionais de bastidores envolvidos nas produções cênicas não são frequentes objetos de pesquisas na mesma proporção que o são os profissionais e suas técnicas de criação artística.

A obra *O Espaço EnCena*, de Eduardo Andrade (2021), traz elementos para se pensar o teatro e a produção artística cenográfica, e nos apresenta a visão de Gordon Craig (1872-1966), grande teórico da iluminação cênica, sobre arte e a técnica em teatro. Craig compreende o ator como um instrumento em serviço de uma obra, tal e qual a equipe de bastidores:

Ele acreditava que a arte do teatro não deveria ser confundida com a atuação, que é apenas um dos seus elementos. Nesse sentido, enquanto a tarefa do ator fosse interpretar as palavras escritas por outra pessoa, ele permaneceria apenas como um instrumento, um meio entre uma obra literária e o público (Andrade, p.96, 2021).

Por fim, a obra de José Ortega y Gasset, *Meditação da Técnica* (1963), traz reflexões acerca da técnica sob uma perspectiva filosófica e antropológica. O autor explora como a tecnologia molda nossa forma de viver e como essa relação pode levar tanto a um estado de constante alteração quanto a um possível ensimesmamento. O autor propõe uma reflexão sobre como podemos encontrar um equilíbrio entre a vida técnica e uma existência mais contemplativa e estética.

Para tratar do arcabouço teórico que envolve as técnicas em si (tais como a história da iluminação e de outros aspectos técnicos de cena), lanço mão de obras e

de autores que se debruçaram sobre esses pontos, tais como Margot Berthold (2001) em sua obra *História Mundial do Teatro*; Roberto Gil Camargo (2000) com *Função Estética da Luz*; Daniele Sampaio (2020) com *Agentes Invisíveis e modos de produção nos primeiros anos do workcenter of Jerzy Grotowski*, Eduardo dos Santos Andrade (2021) com *O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea*; Vèronique Perruchon (2023) com *Blecaute: Luz e teatralidade*, Patrice Pavis com *Análise dos Espetáculos* (2003) e *Dicionário de Teatro* (2011), Gilberto José Correa da Costa (2006) com *Iluminação Econômica, análise e avaliação* além de Luiz Washington Vita, em prefácio para uma das obras de José Ortega y Gasset (1963); Cibele Forjaz com *A luz e a visibilidade: uma reflexão sobre o processo de percepção visual, da luz ao olho e do olho ao cérebro* (2023); Jean Jaques Roubine com *A linguagem da encenação teatral* (1998); Gisela Reis Biancalana com *A Presença Performativa nas Artes da Cena e a Improvisação* (2011); Isaac Costa com *Percepção, Torção, Acontecimento: enlaces entre corpo, discurso e arte* (2021) e Hans Ulrich Gumbrecht com *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010).

Diante do exposto, é possível inferir que as funções técnicas de bastidores estão presentes em diversas etapas do processo criativo das artes cênicas, mantendo uma certa proporcionalidade diretamente relacionada à disponibilidade orçamentária do projeto. Assim, as produções com orçamentos mais avantajados conseguem abraçar, em projeto, funções específicas da técnica de bastidores, ao passo que produções de menor orçamento acabam por sobrecarregar seus participantes com o acúmulo de funções técnicas de bastidores.

CAPÍTULO 1 OS BASTIDORES DAS ARTES CÊNICAS EM BELO HORIZONTE

Técnica não é apenas o conhecimento enquanto serve de base à ação prática, ou seja, o conhecimento aplicado (e, neste caso, seria uma espécie de *praxiologia*), mas é, em sentido geral, a própria ação ou atividade prática, enquanto aplicação de um conhecimento; e, em sentido específico, é a atividade prática enquanto utiliza uma ou mais leis naturais, de modo que a verificação destas valha como resultado da própria atividade. Portanto, a técnica é o conjunto das habilidades cujo auxílio permite aos homens o aproveitamento da natureza para fins humanos; como tal, é uma autêntica característica do homem e só do homem, nascendo com ele graças ao seu espírito inventivo (Vita, 1963, p. XV).

Momentos antes do início de um espetáculo artístico, é possível perceber algumas cenas recorrentes, movimentos enquanto o público se acomoda em seus assentos, o elenco finaliza os aquecimentos vocais e corporais, dando os últimos retoques na maquiagem e, cada qual à sua maneira, executa seu ritual particular de entrada em cena. “Merda”! Neste mesmo instante, uma outra equipe, sem maquiagem, vestindo roupas pretas, com crachás pendurados no pescoço, lanternas, rádio e celulares, atuam praticamente invisíveis aos olhos do público, de forma incessante e contando os minutos para tocar a campainha que anuncia o tão aguardado terceiro sinal.

Com todos os equipamentos montados e testados nas muitas horas antecedentes à realização cênica, essa mesma equipe passou o dia (algumas vezes a noite e a madrugada) ocupando o palco com seus refletores, caixas de som, projetores, extensões, escadas e demais equipamentos. Palco que somente a partir do terceiro sinal, será exclusivamente dos atores, bailarinos, cantores, músicos e performistas.

Ao redor do palco e ao fundo da plateia, nas penumbras, após a abertura das cortinas, os artistas de bastidores continuam acompanhando os técnicos do palco em seus tempos para transição de luz, aguardando o momento exato para apertar o botão de *play* e soltar a trilha sonora, ajustando o volume do microfone, evitando microfônias, acionando a máquina para soltar mais fumaça no palco, movimentando cenários, auxiliando as atrizes e atores nas trocas de figurinos. Enquanto isso, na portaria, uma pessoa atrasada quer entrar e o produtor precisa acompanhá-la até seu assento, cuidando para que ela desligue o celular e não chame a atenção dos demais

espectadores. O fechamento do caixa já está sendo feito na bilheteria e, em breve, o borderô³ será impresso.

O que acabo de descrever compõe o rol das funções invisíveis (para o público) das artes cênicas, usualmente nomeadas de técnica, e que estão presentes na grande maioria dos espetáculos. Embora seja uma profissão formalizada no Brasil apenas em 1978, as funções técnicas de bastidores têm raízes históricas que remontam às civilizações greco-romanas. Utilizaremos a ótica de alguns autores para percorrer a história da cenografia e da iluminação, pensando-a como um marco que altera a forma de encenar. Assim, vislumbraremos, no percurso do teatro ocidental, como os demais elementos e profissionais técnicos foram sendo incorporados à cena.

1.1 Evolução da técnica de bastidores

1.1.1 Do mundo à cena belo-horizontina

De acordo com Margot Berthold (2001), em sua obra *História Mundial do Teatro*, os primórdios dos bastidores nas artes cênicas nas sociedades greco-romanas confundem-se com a própria origem da cena. É elementar compreender que, a partir do momento em que há a configuração da tríade palco-ator-plateia, o local fora de cena, de apoio à cena, está posto. Afinal, são essas pessoas, ainda não denominadas à época de equipe técnica de bastidores, as responsáveis pelo cenário, confecção das máscaras, trocas de figurinos, operação dos maquinários e pelo acompanhamento do espetáculo “de dentro da cena”, garantindo sua realização.

Berthold descreve que as exigências cenográficas de Ésquilo ainda eram bastante modestas: estruturas simples e rústicas de madeira, decoradas com panos coloridos, serviam de montanhas, casas, palácios, acampamentos ou muros de cidade. Essas construções de madeira, que também abrigavam um camarim para os atores, deram origem ao termo skené (barraca), que se manteve da arquitetura grega até o teatro romano, influenciando o conceito moderno de cena (Berthold, 2001, p.114).

³ Derivado do francês *bordereau*, borderô é um documento usado para organizar as finanças e acompanhar as contas a pagar e a receber, auxiliando na organização do registro das movimentações financeiras de um período específico.

Apesar do uso de aparatos técnicos nas tragédias gregas, os responsáveis por essas engrenagens não eram nomeados, demonstrando o apagamento histórico das figuras técnicas de bastidores no teatro. Como afirma José Ortega y Gasset (1931, p. 49), “a técnica é quase sempre anônima, ou pelo menos os criadores dela não gozam da fama nominativa”.

No Renascimento, a técnica de bastidores alcança um novo patamar. Sebastiano Serlio e Nicola Sabbattini, entre os séculos XVI e XVII, projetaram espaços cênicos adaptáveis e maquinários móveis para trocas rápidas de cenários. Camargo (2000) destaca que essas invenções transformaram o teatro em um campo de experimentação visual e espacial. Segundo Perruchon (2023), o teatro passou a depender cada vez mais da articulação entre engenhosidade técnica e estética dramatúrgica.

Avançando para o século XIX, Adolphe Appia (1862–1928) propõe a luz como elemento ativo da cena, entendendo-a como arte formadora de novos conceitos e expressão emocional (Camargo, 2000; Perruchon, 2023). Gordon Craig (1872–1966), por sua vez, reduz o ator a um componente do espaço, comparando-o a um objeto em movimento coordenado com luzes e linhas — uma visão radical que transformou os modos de conceber a presença do corpo em cena (Camargo, 2000; Andrade, 2021; Perruchon, 2023).

O advento da energia elétrica, no final do século XIX, representa um marco determinante na história das artes cênicas, sendo um dos principais elementos que impulsionaram a transição do teatro tradicional para o teatro moderno. A introdução da luz elétrica nos palcos não significou apenas uma inovação técnica, mas uma transformação estética e conceitual profunda que reconfigurou os modos de ver, fazer e experienciar o teatro. Jean-Jacques Roubine, em sua análise sobre os elementos constitutivos do teatro moderno, afirma que “com a eletricidade, o jogo da luz e da sombra ganha em precisão, em sutileza e em eficácia simbólica” (Roubine, 1998, p. 43), ressaltando como a nova tecnologia permitiu uma exploração mais refinada da luz como linguagem dramática. A cena pôde, então, se desprender da função meramente ilustrativa da iluminação e incorporar a luz como um elemento ativo na construção da narrativa e da atmosfera.

Com a possibilidade de controlar, com precisão, a intensidade, a direção e a tonalidade da luz, os encenadores deixaram de depender da iluminação geral e fixa, típica das luzes a gás ou da luz natural, para explorar uma dimensão simbólica e

expressiva da cena. Roubine observa que “a luz elétrica torna-se um instrumento autônomo de significação: ela cria espaços, tempos e atmosferas próprias, integrando-se à dramaturgia da encenação” (Roubine, 1998, p. 44). Esse deslocamento do foco da encenação — do texto para a imagem, da palavra para a visualidade — foi fundamental para a ruptura com os modelos naturalistas dominantes no século XIX e para o surgimento de novas poéticas cênicas associadas à modernidade, como o simbolismo, o expressionismo e o teatro épico.

Cibele Forjaz, ao refletir sobre os impactos das transformações tecnológicas no teatro contemporâneo, reforça essa leitura ao afirmar: “A tecnologia, sobretudo a luz, não é acessório da cena; ela é pensamento, ela é linguagem. A luz organiza o olhar do espectador, constrói os sentidos da cena, compõe a dramaturgia visual” (Forjaz, 2014, p. 3). Em seus processos criativos, Forjaz defende a integração plena entre técnica e poética, em que o uso da luz elétrica e outros recursos técnicos não são meramente ilustrativos, mas constitutivos do ato criativo. Essa concepção aproxima-se da noção de encenação como escrita cênica, em que os signos visuais, sonoros e espaciais têm igual peso em relação ao texto dramático.

Essa transição permitiu, ainda, o fortalecimento da figura do encenador como artista-criador, já que agora ele detinha mais recursos para moldar a cena como uma obra plástica total, algo que se intensificaria com as vanguardas do início do século XX. Os experimentos de diretores como Adolphe Appia e Edward Gordon Craig, e posteriormente Antonin Artaud e Bertolt Brecht, só foram possíveis graças a essa nova condição técnica e simbólica que a luz elétrica trouxe. Como sintetiza Roubine, “o surgimento do teatro moderno está intimamente ligado ao advento de uma encenação que se emancipa graças à capacidade de manipular novos instrumentos técnicos, entre eles, primordialmente, a luz elétrica” (Roubine, 1998, p. 46).

Em suma, a eletrificação dos teatros não foi apenas um reflexo do progresso tecnológico, mas a chave para a constituição de um novo pensamento cênico. O teatro moderno nasce, assim, no entrecruzamento entre inovação técnica, ruptura estética e reformulação das funções do espetáculo. A energia elétrica, ao iluminar os palcos, iluminou também novas possibilidades de dramaturgia, de visualidade e de sensibilidade, tornando-se um vetor indispensável para compreender a cena contemporânea em sua complexidade.

Já no século XX, surgem os primeiros padrões científicos para iluminação cênica — lux, lúmen, *footcandle* — e empresas de tecnologia como Rosco, Siemens,

Strand Lighting, Eye, Fuji, GEC e General Electric, que expandiram o mercado de equipamentos e acessórios técnicos para teatro (Costa, 2006; Camargo, 2000).

No Brasil, a noite de 28 de dezembro de 1943 marca a estreia da obra *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigida por Ziembinski, e é considerada um divisor de águas. Na montagem, 30 atores em cena dividiam espaço com uma equipe de bastidores composta por oito contrarregras, operando 140 pontos de luz e realizando 120 mudanças de iluminação – números impensáveis até então. A luz deixa de apenas clarear a cena e passa a atuar como linguagem (Camargo, 2000).

Outro momento paradigmático para os bastidores foi a primeira edição do Rock in Rio, em 1985. O evento escancarou a falta de planejamento técnico: um sino de duas toneladas, enviado da Europa para ser usado no show da banda AC/DC, não pôde ser suspenso devido à fragilidade da estrutura. A solução veio do cenógrafo Mário Monteiro, que criou uma réplica em isopor. Esse episódio demonstrou a urgência de se valorizar a técnica de bastidores como parte do planejamento.

Ademais, no Brasil, a profissão de técnico de espetáculos de diversões só foi regulamentada em 1978. Essa formalização tardia reflete uma estrutura ainda marginalizada, onde técnica e arte são vistas como campos dissociados. Nadia Moroz Luciani (2020) observa que a dicotomia entre arte e técnica dividiu a cultura ocidental em dois ramos distintos: o estético e o científico. Essa separação gerou consequências desastrosas para as relações humanas, como a distinção entre artistas e técnicos, sendo que “não há um só domínio das artes que não exija rigor técnico para o alcance da excelência” (Luciani, 2020, p. 73).

Em Belo Horizonte, o desenvolvimento das técnicas de bastidores acompanha o crescimento dos espaços culturais da cidade. O Teatro Municipal de Belo Horizonte foi inaugurado em 1909 e reformado em 1941, sendo posteriormente demolido em 1983. O Cine Theatro Brasil, de 1932, passou por um processo de restauração e reabertura em 2013. A escassez de espaços na década de 1940 levou à criação do Teatro Francisco Nunes (1950) e do Teatro Marília (1964). Posteriormente vieram o Palácio das Artes (1971), Minascentro (1984), Teatro da Cidade (1991), Teatro da Assembleia (1992), Galpão Cine Horto (1998), SESC Palladium (2011), Raul Belém Machado (2013), Minas Tênis Clube (2013) e Teatro Feluma (2019).

Esses espaços passaram a demandar estruturas técnicas mais robustas, e conseqüentemente, profissionais especializados. Entretanto, a realidade da produção local ainda está longe do padrão de teatro industrial. Segundo o conceito de “Teatro

Menor” elaborado por Heloisa Marina (2023), são raras as montagens com grandes orçamentos em BH, restringindo-se geralmente às campanhas de popularização e às montagens de médio porte. A maioria das produções assume a lógica do “teatro menor”, onde o acúmulo de funções é a norma e o improviso substitui o planejamento.

Por fim, cabe ressaltar que, apesar da invisibilidade histórica, os profissionais de bastidores são coautores da cena. Ortega y Gasset (1963, p. 83) já observava que “o artesão é, ao mesmo tempo e indivisivelmente, técnico e operário”. Em cena, o operador de luz ou de som precisa dominar ferramentas, mas também entender ritmo, sensibilidade estética e intenção dramática. Tudella (2017, p. 25) reforça esse ponto ao afirmar que cabe ao iluminador uma “atitude crítica que orienta sua postura estético-poética”. Portanto, os bastidores não apenas sustentam a cena — eles a moldam, iluminam e a fazem pulsar.

1.2 As técnicas dos bastidores

Não é o objetivo deste trabalho discorrer sobre todas as funções exercidas nos bastidores das artes cênicas. O foco, aqui, será a iluminação e a sonorização, técnicas de bastidores que dependem da energia elétrica para se materializarem. Para fins de compreensão da complexidade da área de bastidores, discorrerei um pouco sobre as diversas áreas das técnicas dos bastidores, incluindo-as no rol das artes invisíveis, com a visão de alguns autores.

Os bastidores das artes cênicas são compostos por múltiplas áreas técnicas que articulam prática e criação, sustentando a complexidade de um espetáculo. Essas funções, embora comumente invisibilizadas, são fundamentais para a existência da cena, sua estética e sua dramaturgia. Ao contrário da visão funcionalista, que reduz a técnica de bastidores à operacionalidade, propomos aqui uma leitura das áreas técnicas como campos de linguagem, expressão e autoria. Como aponta Jean-Jacques Roubine (1998, p. 52), “a encenação moderna só é possível pela integração dos elementos técnicos como signos artísticos, que participam da significação tanto quanto o texto ou a atuação”.

Márcia Duarte (2015), em sua análise da produção do musical *O Mágico de Oz*, identifica 33 funções envolvidas na criação e manutenção de um espetáculo, das quais 25 se concentram nos bastidores. Essa proporção revela não apenas a

amplitude técnica da cena, mas também a ausência de reconhecimento acadêmico e artístico dedicada a esses profissionais.

Nadia Luciani (2020, p. 71) reforça que a técnica de bastidores deve ser pensada como ação sensível, integrada desde a concepção artística: “a técnica é arte em movimento, moldada por sensibilidades e saberes diversos”. Essa perspectiva rompe com a cisão entre arte e ciência, sugerindo que a formação técnica precisa dialogar com a criação, e não apenas com a execução. Cibele Forjaz (2014, p. 5) complementa esse pensamento ao afirmar que “as ferramentas técnicas não são acessórias: elas fazem parte da tessitura do pensamento cênico. Não há criação sem técnica, e não há técnica neutra”.

A seguir, analisamos as principais áreas técnicas que compõem os bastidores das artes cênicas, suas funções, interdependências e desafios.

1.2.1 Iluminação Cênica

A iluminação é uma das linguagens mais complexas do teatro contemporâneo. Patrice Pavis (2011, p. 202) a define como um componente que “intervém diretamente no espetáculo”, tanto para criar atmosferas quanto para estruturar visualmente a cena. Jean-Jacques Roubine (1998, p. 44) reforça que “a luz elétrica, pela primeira vez, permitiu aos encenadores esculpir o espaço visual como um campo expressivo próprio, carregado de sentidos e sensações”.

O iluminador atua desde a leitura do texto até a construção de mapas de luz, escolha de refletores (fresnel, elipsoidais, PAR, LED), paletas cromáticas, roteiros de operação e execução do desenho durante os ensaios. Segundo Tudella (2017), a iluminação exige uma postura estético-poética, na qual a luz opera como signo e não apenas como recurso técnico. A execução apressada, comum em produções de baixo orçamento, compromete seu potencial expressivo. Forjaz (2014) aponta que “a luz organiza a dramaturgia do olhar. Ela é tempo, ritmo, espaço e emoção – uma das mãos do diretor em cena”.

Os técnicos de bastidores, responsáveis pela montagem e configuração dos equipamentos, atuam em conjunto com o profissional responsável pela criação da iluminação dos espetáculos, usualmente chamado de iluminador, para realizarem os efeitos necessários àquela dramaturgia específica. A criatividade e inventividade está presente também nas soluções que o técnico montador apresenta ao iluminador,

colocando o primeiro também em lugar de persona criativa no processo de montagem de um espetáculo.

1.2.2 Sonoplastia e Técnicas de Áudio

O som em cena vai além da amplificação: ele estrutura a narrativa sensorial. Pavis (2011, p. 367) define sonoplastia como “reprodução artificial de ruídos e sons”, mas Fernando Braga Campos e Lelis (2017) ampliam esse entendimento ao destacarem que o posicionamento dos microfones, a equalização e o tratamento acústico constroem espacialidade e emoção. Roubine (1998, p. 48) observa que “o som, como a luz, é uma matéria dramática cuja manipulação artística reforça o sentido da encenação – seu uso exige escuta estética e arquitetônica”.

O técnico de som precisa operar mesas analógicas ou digitais, organizar trilhas, equalizar vozes e coordenar efeitos ao vivo. A sensibilidade sonora é essencial para que o som atue como dramaturgia paralela.

1.2.3 Cenografia e Maquinaria de Palco

A cenografia articula espaço e narrativa. Andrade (2021) propõe entendê-la como uma forma de dramaturgia espacial, dotada de performatividade própria. O cenógrafo atua em colaboração com os cenotécnicos e maquinistas, responsáveis por transformar desenhos em estruturas físicas seguras e operáveis. Roubine (1998, p. 58) destaca que “a cenografia não é mais um pano de fundo, mas uma força dramática em si mesma, uma topografia sensível do conflito”.

Esses profissionais executam a montagem, mudanças de cena (trocas rápidas ou simultâneas), manuseio de sistemas de contrapeso e efeitos mecânicos ou automatizados. Frequentemente, atuam nas coxias e varas, muitas vezes no escuro, em sincronia com o tempo dramático.

1.2.4 Figurino e Adereços

O figurino é “uma segunda pele do ator” (Pavis, 2011, p. 168), e participa ativamente da construção de personagem, época, estética e ritmo. Sua criação exige pesquisa, modelagem, costura, provas e ajustes constantes. Para Forjaz (2014), “o

figurino guarda em si o corpo do ator e o corpo da ideia. Costurar é coreografar o pensamento do espetáculo”.

A confecção e manutenção do figurino envolvem costureiras, aderecistas e camareiras. Em espetáculos longos, são necessárias lavagens, pequenos reparos e organização das trocas de roupa, realizadas por camareiros(as) com extrema rapidez. Os adereços, por sua vez, demandam profissionais de escultura, marcenaria, artesanato e pintura.

1.2.5 Maquiagem e Caracterização

A maquiagem reforça o traço dramático do figurino. Pavis (2011, p. 170) a define como “filtro, película, fina membrana colada no rosto”. Pode transformar idades, gêneros e criar efeitos realistas ou estilizados. Em montagens pequenas, os próprios atores realizam a maquiagem; já em espetáculos maiores, maquiadores especializados elaboram desenhos faciais complexos e de rápida aplicação.

A caracterização inclui ainda o uso de perucas, próteses, lentes de contato, barbas e tatuagens cenográficas, exigindo coordenação entre criação e execução. Forjaz (2014) entende que “até a maquiagem pode ser luz, volume, textura dramática. Não há hierarquia entre os signos da cena”.

1.2.6 Vídeo, Projeções e Multimídia

O uso de vídeo em cena se intensificou no século XXI com o acesso a tecnologias digitais. As projeções variam desde fundos estáticos até conteúdos interativos e figurinos digitais. Segundo Roubine (1998, p. 61), “a imagem projetada passou a participar do jogo dramático, fundindo-se com o ator e o cenário para ampliar os limites do real cênico”.

Os técnicos de vídeo trabalham com edição, mapeamento (*video mapping*), operação de projetores, painéis de LED e *softwares* como Resolume, QLab e Watchout. Além de questões técnicas, enfrentam desafios de compatibilidade de formatos, sincronização com outros elementos e adaptação à iluminação cênica.

1.2.7 Produção e Logística

O produtor técnico articula cronogramas, montagem de palco, entrada e saída de equipamentos, transporte de cenário, cronogramas de passagem de som, luz e montagem. Essa função conecta técnicos com artistas, fornecedores, espaços culturais, patrocinadores e órgãos públicos. Cibele Forjaz (2014, p. 6) lembra que “o espetáculo só acontece porque alguém pensa a engrenagem invisível. O invisível também é dramaturgia.” Essa engrenagem requer pensamento estratégico, precisão temporal e sensibilidade para lidar com imprevistos, negociando limites de espaço, tempo e orçamento.

Daniele Sampaio (2020) enfatiza que a produção não pode ser entendida apenas como uma instância gerencial, mas como prática criativa: “entendo que é justamente a existência de agentes que atuam nos bastidores, dando concretude às ideias (...) o agente, mesmo invisível, é sempre alguém com perspectiva e com poder de intervenção nos processos artísticos e criativos – esteja ela ou ele consciente disso ou não” (p. 113). Ela propõe uma visão ampliada da técnica de bastidores, que não se limita à execução de tarefas, mas participa da tessitura estética do espetáculo. O produtor, nesse contexto, age como um “tradutor operacional do conceito artístico”, antecipando problemas, criando soluções e mantendo a coesão entre todas as áreas.

Heloisa Marina (2023) amplia esse entendimento ao discutir a inteligência logística da produção ressaltando que, em contextos de instabilidade estrutural (como montagens itinerantes ou com baixo orçamento), o trabalho da produção torna-se ainda mais autoral, pois requer reinvenção constante dos modos de fazer.

A produção técnica de bastidores envolve, muitas vezes, múltiplas funções como segurança, acessibilidade, evacuação de emergência e protocolos de prevenção de incêndio. Esses fatores, muitas vezes invisibilizados na percepção estética do espetáculo, são cruciais para sua realização plena. Assim, o papel do produtor técnico não é periférico: ele é transversal, articulando criação e operação, sonho e realidade.

As nomenclaturas das funções dos bastidores sofrem alterações constantes, a cada avanço tecnológico surgem novos fazeres e novas formas de expressão, não é objetivo deste trabalho nomear tais funções, esta listagem que apresentamos das diversas formas de expressão realizadas por pessoas que estão atrás da cena, nos mostram um pouco o tamanho do mercado cultural invisível para o público. Todas as

funções exercidas nos bastidores colaboram para a realização cênica, mesmo os autores sendo invisíveis para o público, sua expressão artística é visível quando materializadas. As áreas de iluminação e sonorização lidam com ondas sonoras e ondas luminosas do espectro eletromagnético, que são formas de propagação de energia invisíveis ao olho humano, mas perceptíveis por meio de outros órgãos sensoriais, e que têm os artistas de bastidores como amplificadores e manipuladores da energia emanada pelos artistas no palco.

CAPÍTULO 2 A ARTE DAS ENERGIAS: BASTIDORES COMO ESPAÇO DE TRANSFORMAÇÃO FÍSICA E SENSÍVEL

A arte teatral pode ser compreendida como um fenômeno de circulação, conversão e percepção de energias. Trata-se de um sistema vivo em que interagem diferentes forças: físicas, corporais, sensoriais, emocionais e simbólicas. No centro desse sistema, artistas de palco e artistas de bastidores desempenham papéis fundamentais na condução dessas energias. Embora estejam geralmente em campos opostos da visibilidade — o palco e os bastidores, ambos partilham a responsabilidade pela experiência estética do público.

Este capítulo se propõe a examinar o trabalho dos artistas de bastidores, em especial os técnicos de iluminação e sonorização, como práticas de transformação energética. Para isso, mobilizaremos os princípios da física clássica — em particular a conservação e a transformação de energia — e os conceitos de *percepção sensível* e *presença*, conforme desenvolvidos por autores como Hans Ulrich Gumbrecht (2010) e Gisele Biancalana (2018). Exploraremos ainda como essa atuação da técnica de bastidores impacta a forma como o público percebe o espetáculo, contribuindo para a experiência estética por meio da materialidade da luz e do som.

Paralelamente, analisaremos também o papel do ator como condutor e transmissor de energia, por meio da preparação corporal e vocal, do treinamento psicofísico e da interação com o espaço. Como exemplos, traremos fragmentos de espetáculos analisados no trabalho de campo, como *Vestido de Noiva*, *Delírio*, *Tecituras*, *Herança*, entre outros, buscando evidenciar como cada um deles se constrói por meio da manipulação consciente e criativa da energia cênica.

2.1 Energia no Corpo Cênico: o performer como canal expressivo

2.1.1 Ativação corporal e concentração energética

A energia cênica não é apenas um conceito simbólico, mas uma realidade sensível perceptível nos corpos em cena. Para Eugenio Barba (2001), o treinamento do performer consiste, em parte, em ativar o corpo com uma energia "extra-cotidiana", que rompe com os gestos habituais e gera um campo de atenção em torno do

intérprete. Jerzy Grotowski (2007) foi ainda mais radical ao entender a energia como fluxo vital, que atravessa o corpo do ator como um canal disponível à ação teatral.

Nos bastidores dos espetáculos analisados, observamos que os rituais de preparação dos artistas de palco envolvem não apenas o aquecimento muscular, mas também práticas respiratórias, vocalizações, estados de concentração e exercícios de foco. Em *Tecituras*, da Companhia Kynesis de Dança, por exemplo, as bailarinas realizam séries de respiração e impulso que despertam a consciência corporal e ativam o tônus muscular. Essa preparação cria um campo de vibração física que se comunica diretamente com o espaço cênico e com o público, amplificando a energia acumulada nestes corpos, tornando-os preparados não somente para as ações e reações necessárias à realização da partitura corporal, como também para se mostrar com maior evidência ao público presente. Tais ações são o resultado da prática das técnicas de expressão corporal.

O corpo do artista de palco recebe as vibrações energéticas da iluminação em seus diversos comprimentos de ondas. Por sua vez, essas vibrações são refletidas nas superfícies desse corpo (pele, figurinos, maquiagem, cabelos etc.) e, após se contaminar pelas características físicas das superfícies, o raio luminoso é refletido até os olhos da plateia. O artista de iluminação de um espetáculo, ao controlar a intensidade e velocidade com que os refletores acendem e apagam, está manipulando a energia elétrica / luminosa que atinge o ator no palco. Essa energia luminosa penetra no olho do espectador, seu destino final, carregado de informações visuais, da mesma forma que a energia corporal do ator é percebida pela plateia.

2.1.2 Voz como emissão energética

A voz no teatro é também energia em movimento. Trata-se de uma força física — vibração do ar impulsionada pelo corpo — que se torna meio de expressão artística. Stanislavski (2004) dedicou parte de seus estudos à preparação vocal como técnica de controle da energia interior. Quando o ator projeta sua voz, ele movimenta a musculatura respiratória, ativa o centro de energia abdominal e dirige essa força em direção ao público. De posse do pleno domínio da técnica de expressão vocal, um ator, cantor ou músico podem facilmente atingir um grande número de expectadores sem a necessidade de amplificação sonora.

No espetáculo *Delírio*, de Jonas Bloch, o uso expressivo da voz é fundamental para a construção dramática. Ao alternar registros vocais — do sussurro ao grito — o ator cria atmosferas e conduções sensoriais que afetam diretamente os ouvintes, diferenciando por meio da voz, os personagens que perpassam os textos de Manoel de Barros performados no palco no espetáculo solo.

O corpo do ator funciona, assim, como uma caixa de ressonância sensível e afinada, que converte energia interna em pulsação sonora audível. Em teatro maiores, com público acima de mil espectadores, o espetáculo foi realizado com a amplificação sonora por meio da microfonação do ator. Desta forma, a energia da voz emitida pelo ator – convertida em energia elétrica pelo microfone – caminha pelos cabos de áudio. Ao passar pela mesa de som, ela é manipulada pelo operador de som e, ao sair da mesa de som, o sinal elétrico caminha até os amplificadores e alto-falantes, onde a energia é novamente convertida em energia sonora que chega aos ouvidos da plateia. Resumidamente, a voz do ator chega até os ouvidos do público por meio dos equipamentos configurados e manipulados pelo técnico de som e através da sensibilidade artística do técnico de bastidores.

2.2 Técnica de bastidor como arte da energia

Nos bastidores, os técnicos lidam com a manipulação de formas de energia que são regidas por leis físicas. A energia elétrica, ao ser canalizada para refletores ou caixas acústicas, é convertida em energia luminosa e sonora, que por sua vez, atinge o corpo do espectador. Segundo Halliday, Resnick e Walker (2008), a energia pode ser transformada entre diferentes formas — calor, som, luz, movimento — mas nunca é destruída. Essa lógica é vivenciada no teatro em tempo real, que após o advento da energia elétrica, experimentou um crescimento exponencial das tecnologias.

Na iluminação, essa conversão se dá por meio de dispositivos como lâmpadas halógenas, LEDs e *moving lights*. Cada tecnologia envolve diferentes princípios — filamentos de tungstênio (incandescência), fósforos ativados por semicondutores (fotoluminescência), ou gases eletricamente excitados (descarga). Os operadores controlam intensidade, direção, temperatura de cor e tempo de transição, modulando a atmosfera da cena com precisão científica e sensibilidade artística. Existe uma grande lógica matemática na montagem, posicionamento e configuração dos diversos

equipamentos que perpassam as necessidades de segurança das instalações, correto posicionamento, carga de energia elétrica consumida, gravação e programação da console de iluminação em acordo com o projeto de iluminação que foi desenhado para o espetáculo.

Na sonorização, microfones captam a energia mecânica (vibração do ar), convertendo-a em sinais elétricos que são processados e enviados a alto-falantes. Equalizadores, compressores e consoles de som analógicos ou digitais são usados para modular frequências, volumes e timbres. O artista de bastidor atua como escultor da paisagem sonora manipulando, ora a energia sonora emitida pelo corpo do artista de palco (por meio de sua técnica vocal), ora enviando energia sonora para o palco e plateia a partir dos equipamentos e gravações utilizadas na composição da trilha sonora do espetáculo.

Quando os atores utilizam microfones para amplificar sua voz, o público escuta o ator literalmente através do técnico de som, pois o microfone capta as ondas sonoras e as transforma em energia elétrica. Essa, por sua vez, é encaminhada por meio dos cabos até a mesa de sonorização, onde será manipulado pelo técnico, aumentando intensidade, cortando frequências, fazendo o correto equilíbrio para que a voz ressoe o mais natural possível dentro das possibilidades e da qualidade dos equipamentos disponíveis.

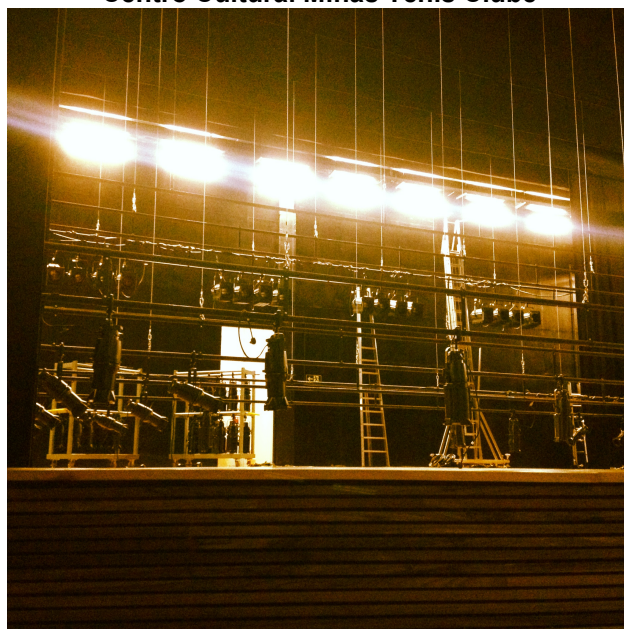
A quantidade e a qualidade dos equipamentos disponíveis nas produções pesquisadas tiveram íntima relação com o tamanho da produção, sendo que nas de menor porte foram utilizados menos recursos e nas maiores, mais equipamentos e com qualidade superior. Os desafios da equipe de artistas de bastidores são pautados ora pela quantidade de canais e possibilidades de controle nas produções com mais recursos, ora pela destreza técnica do operador, que precisa fazer funcionar da melhor forma possível os equipamentos disponíveis das produções com recursos limitados.

O conhecimento dos profissionais de bastidores em relação aos equipamentos utilizados é determinante para o sucesso das montagens e apresentações. São raras as produções que conseguem manter diversos dias de montagem, pois os custos com a equipe, aluguel de espaço e equipamentos é um fator que, se ignorado, poderá inviabilizar a realização artística. Contar com bons profissionais e equipamentos com a manutenção em dia garantirá uma montagem mais rápida, evitando o surgimento de problemas que irão consumir o pouco tempo que boa parte dos espetáculos têm para montagem num palco de teatro.

2.2.1 Técnica como coautoria da cena

A cada montagem realizada em um novo espaço, são dedicadas muitas horas na montagem de toda a estrutura dos bastidores. Nos espetáculos analisados, o menor tempo de montagem foi o do espetáculo “Princesa Falalinda sem papas na língua” realizado no SESC Palladium, em Belo Horizonte, que teve início às 8h, sendo o espetáculo iniciado às 14 horas. Neste intervalo, deve-se considerar a descarga do cenário e o horário de almoço dos técnicos, o que resulta em um total de cinco horas de atuação dos artistas de bastidores. Já o maior tempo de montagem ocorreu com o espetáculo “Vestido de Noiva” na temporada de estreia no CCBB - BH, e contou com um total de cinco dias de montagens e ensaios, das 9h às 21 horas. Considerando as pausas para almoço e jantar, foram 50 horas de serviços prestados pelos artistas de bastidores. Já nas outras temporadas, o tempo de montagem foi reduzido para três dias, totalizando aproximadamente 30 horas de serviços para a realização de uma temporada com 20 apresentações (Figura 1).

**Figura 1 - Montagem iluminação Teatro
Centro Cultural Minas Tênis Clube**



Fonte: Crédito imagem: Bruno Cerezoli, 2012.

No espetáculo *Vestido de Noiva*, a equipe artística de bastidores do Grupo Oficcina Multimédia opera uma complexa arquitetura luminosa que molda a temporalidade e a espacialidade da encenação. São utilizadas quase duas centenas de refletores que convertem, por meio da geração de calor, energia elétrica em energia

luminosa. As intensidades de cada refletor em cada cena do espetáculo ficam gravadas em um console de luz digital, onde o operador precisa apenas apertar um botão para que a transição ocorra com tempo também já pré-programado. A pequena parcela de tempo de resposta entre os diferentes operadores altera a dinâmica da transição de iluminação, imprimindo uma grande personalidade na operação de luz. A sonorização deste espetáculo tem uma particularidade, pois a trilha sonora é ‘criada’ a cada apresentação. Por meio de um computador, efeitos, trilhas e narrações são inseridos na cena na mesma sequência, porém a duração é diferente a cada dia, acompanhando o ritmo dos atores, o que faz com que o operador de áudio precise operar criativamente a cada apresentação. A Figura 2 mostra a cabine de operações do Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, durante o espetáculo Vestido de Noiva, Francisco César opera a trilha sonora, Eduardo Shiiti (de máscara) opera o vídeo e, entre os dois, Ana Quintas opera iluminação.

Figura 2 - Cabine de operações CCBB (Brasília) para Vestido de Noiva



Fonte: Crédito imagem: Bruno Cerezoli, 2023.

Em *Herança*, da Cia Burlantins, a sonoplastia é realizada ao vivo pelos atores (que também são músicos) e operada em tempo real a partir da escuta do técnico de som, que reage ao jogo cênico com *delay* mínimo. Nesse contexto, o artista de bastidores deixa de ser mero executor e assume papel criativo: ele compõe com os elementos da cena, reage aos corpos, atua por meio da energia sonora emitida pelos atores e instrumentos – transformadas em energia elétrica pelos microfones –

manipulada pelo artista de bastidores com uso dos equipamentos e recursos disponíveis. Essa energia será novamente transformada em energia sonora pelos alto-falantes das caixas de som, que são direcionadas para o público (PA⁴), sendo que esse mesmo som retorna ao palco por meio das caixas de retorno, o que permite aos atores e músicos escutarem a sonoridade por eles criada.

Durante a montagem da sonorização do espetáculo musical *Herança*, no Piccolo Teatro Mineiro, antes da temporada nacional pelo Palco Giratório do SESC, verifiquei uma etapa que não foi realizada em espetáculos de produções menores: trata-se do alinhamento do sistema de som, que consiste em realizar medições com microfone de referência⁵ utilizando *softwares* específicos, com a emissão do ruído rosa (que possui todas as frequências audíveis pelo ouvido humano). O *software* gera um gráfico, que mostra como essas frequências estão sendo reproduzidas pelo alto-falante e, então, o técnico operador de áudio realiza os cortes necessários, na mesa de som ou diretamente nos amplificadores digitais, para deixar a resposta da caixa de som com a menor distorção possível, considerando as influências do espaço físico. Essa etapa de alinhamento do sistema de som guarda grande similaridade com o aquecimento vocal dos atores, que permite que a voz humana esteja preparada para reproduzir as frequências sonoras com maior fidelidade. Sem o alinhamento do sistema de som do espaço, a voz do ator microfonada poderá não ter o mesmo timbre da voz original, além de colaborar para o aparecimento de microfônias⁶. A falta de alinhamento leva o operador de áudio a realizar cortes nas frequências presentes na voz do ator para evitá-las, alterando a característica da voz para corrigir um problema do espaço e das caixas de som.

A coautoria da cena se materializa pela acuidade técnica (expressão artística) em realizar os procedimentos necessários durante a montagem para garantir que os equipamentos de sonorização e iluminação respondam o mais próximo possível ao que foi concebido no projeto original do espetáculo. Não apenas como um mero reprodutor da programação de iluminação, ou da equalização da mesa de som, mas um sujeito ativo e criativo, que entende os problemas que podem acontecer e que, de

⁴ PA é a sigla em inglês para *Public Address*, que significa o som endereçado ao público.

⁵ captador de áudio que possui pouca distorção nas diferentes frequências e possibilita uma correta medição de todas as frequências que são emitidas pela caixa de som.

⁶ a microfonia surge quando determinada frequência sonora sai pelo alto-falante e retorna pelo microfone, devido ao posicionamento deste, voltando a sair pelo alto-falante, gerando um loop, que poderá desencadear a queima do alto-falante se não controlada a tempo

antemão, utiliza os recursos disponíveis para mitigá-los, realizando adaptações que se tornam únicas a cada apresentação ao vivo.

2.3 Percepção, Presença e Materialidade

2.3.1 Estímulo sensorial

A percepção do espetáculo é sempre um ato sensorial. Gisele Biancalana (2018) defende que a cena é um campo de afetabilidade que incide diretamente sobre os sentidos do espectador. O olhar é ativado pela luz; o ouvido, pelo som; a pele, pelo calor e pela vibração. A técnica de bastidores, nesse sentido, atua não apenas sobre o palco, mas sobre o corpo do público. No caso da iluminação, é por meio das técnicas de bastidores que os fótons originados na transmutação da energia elétrica em energia luminosa realizam o percurso entre o refletor e o corpo do ator, objetos, figurinos, maquiagem e cenário, para serem refletidos e caminharem em direção ao olho do espectador.

no teatro, quando os atores estão representando e o ambiente está limpo, isto é, isento de fumaça, vapores ou poeira, é impossível perceber-se a trajetória dos raios luminosos dos projetores, o que se percebe é o efeito do raio luminoso dirigido pelo projetor para o palco e refletido no corpo, nas roupas do ator e no cenário (Costa, 2006, p.30).

No espetáculo *Velocidade* do grupo Quatro los cinco, que teve a criação de luz assinada por Marina Arthuzzi, as cenas iniciais, com transições bem lentas de iluminação e com intensidade muito baixas, causam reações biológicas no sistema de visão da plateia, onde o olho reage com a maior abertura da íris e pálpebras para “buscar” mais iluminação. O tempo de adaptação do olho humano a ambientes com muita luminosidade e baixa luminosidade foi utilizado em favor da dramaturgia do espetáculo.

O tempo de adaptação do olho humano para ambientes de muita luminosidade para ambientes com baixa luminosidade pode demorar até 45 minutos para ter o ciclo biológico completo, mudando da visão fotópica (que utiliza as células receptoras da retina do tipo cones) para a visão escotópica (que utiliza as células receptoras da retina tipo bastonetes). Tal mudança também é explorada na obra do museu Inhotim Galeria Marcenaria, inaugurada em 2008, onde por uma pequena fresta da janela entra apenas um pequeno filete de luz. Ao entrar na sala de exposição, os olhos, que

estavam acostumados com a luz solar exterior, não recebem iluminação suficiente para gerar imagens, dando a impressão de um breu ao longo dos minutos dentro da sala de exposição. Com a abertura da íris conseguimos perceber alguns objetos e, após mais de 30 minutos dentro dessa sala, já conseguimos ler as informações escritas nos objetos expostos.

No espetáculo *Velocidade*, a queda de iluminação do início do espetáculo, com a sequência de mudanças de origens luminosas, todas direcionadas para o mesmo objeto, que evidenciam os diferentes ângulos de iluminação e sombras, aliam-se à baixa intensidade de iluminação, causando uma sensação no olho, que o faz buscar a luz, levando o espectador a “forçar” a vista numa tentativa de melhorar a percepção luminosa. O tempo de duração deste efeito permite que o público consiga se adaptar à restante baixa luminosidade do espetáculo de forma satisfatória, conseguindo perceber com **maior** clareza as sutilezas do cenário, figurino e atuação, inclusive com a iluminação partindo exclusivamente de *tablets*.

No espetáculo *Citações*, de Bruna Chiaradia, o autor também explorou essa possibilidade de ativação físico-biológica ao iluminar a atriz com dois grandes difusores de luz utilizados em gravações de vídeo, que atingiam os olhos da plateia, para na cena seguinte, desligar esses refletores abruptamente, deixando a atriz ser iluminada somente pela luz da tela de seu celular, que passava um vídeo alterando as cores, transitando de uma cena de grande iluminação para outra cena de baixa iluminação. Essa alteração de fontes de luz permitiu que o público percebesse a presença da atriz no centro do palco aos poucos, aumentando essa percepção no decorrer das adaptações biológicas de olho de cada pessoa da plateia.

2.3.2 Produção de presença

Hans Ulrich Gumbrecht (2010), em sua obra *Produção de presença*, propõe uma distinção fundamental entre interpretação e presença. Para ele, a experiência estética não se reduz à atribuição de sentido simbólico, mas envolve a capacidade do objeto artístico de “estar aí” e afetar o corpo do espectador. A presença se dá quando algo, em sua materialidade, se impõe à percepção.

No teatro, isso se manifesta em momentos em que a cena “pula aos olhos” ou vibra nos ouvidos, sem precisar ser explicada. Gumbrecht chama isso de *oscilação*

entre sentido e presença, e afirma que o excesso de interpretação pode obscurecer a potência física da arte.

Exemplos dessa presença são observados em *Fim de Partida*, onde a penumbra e o silêncio criam uma densidade espacial palpável. A cena em que Nagg inicia sua primeira saída do tambor é favorecida pelo operador de luz, que opera simultaneamente ao gesto do ator, que está dentro do tambor, e levanta sua mão. Tal gesto inicia a transição de iluminação aumentando a intensidade do foco no tambor na mesma velocidade que o ator realiza o movimento de subida da mão. O olhar do espectador é, então, direcionado a percorrer o caminho que se inicia do lado esquerdo do palco, onde está Ham, para o lado direito, onde estão as latas de lixo com Neil e Nagg. Tal movimento é acompanhado pela saída de Clóv no mesmo sentido do movimento do olhar do espectador.

Também em *Solo da Cana*, cuja trilha sonora, gravada e mixada em estéreo e espacialidade, amplia a escuta do público até o limite do inaudível, faz com que o som das cigarras conduza a percepção do espectador de forma alternada, de maneira que é possível perceber, em ambas as laterais do palco, a conversa entre os cantos das cigarras. Ao operador de som cabe identificar o momento da retirada da trilha em *fade-out*⁷, com velocidade lenta, deixando na memória sonora do público o canto das cigarras que fisicamente não está mais presente nas ondas sonoras do espaço.

2.4 O Técnico como Artista Energético

2.4.1 O operador como performer invisível

Luciani (2020) propõe que os técnicos de bastidores sejam reconhecidos como coautores da cena. Sua atuação exige não apenas domínio técnico, mas também sensibilidade estética e criativa. Operar uma mesa de luz não é apenas acionar comandos, mas escolher quando, como e com que intensidade algo se ilumina ou se esconde. Vale mencionar que até mesmo os espetáculos com grande digitalização da iluminação, que têm as sequências das cenas gravadas e temporizadas, sofrem a influência do operador, que é quem decidirá o momento exato de início da transição.

⁷ abaixar o som em diferentes velocidades de acordo com a cena.

Na iluminação, existem diversas possibilidades de realizar a operação de luz. Há a opção de uso de mesas de controle totalmente manuais, onde o operador aciona os comandos analógicos e decide a intensidade de cada refletor (ou conjunto de refletores) ao vivo durante a realização da cena. Há também o uso de mesas digitais mais simples que, apesar de permitirem a gravação das cenas, muitas vezes são utilizadas no modo manual, se assemelhando à forma de operação das mesas analógicas, onde cabe ao artista de bastidores o controle em definir a intensidade de luz manualmente. Já nos consoles de iluminação mais completos, há a possibilidade de pré-gravar as cenas com antecedência. São duas formas comumente utilizadas: a primeira, em que cada potenciômetro do console, no modo *submaster*, contém as cenas já gravadas na sequência do espetáculo e a atuação do operador de luz, ao deslizar o potenciômetro, determina o tempo e velocidade de transição. Na segunda forma de gravação, usualmente chamada de “cue”, as cenas estarão gravadas numa sequência dentro da memória do console de iluminação. O operador de luz, por meio do acionamento de um único botão, dá início à transição de cena, que já contém a programação do tempo de entrada e de saída das cenas. Em todas as formas de operação descritas acima, é possível perceber a personalidade e sensibilidade do operador de luz, que com o deslize do potenciômetro pelos seus dedos, atua em conjunto com o ritmo ditado pela ação do palco. Nota-se que até mesmo na forma mais complexa de gravação, o operador atuará apertando o botão de início da transição pré-gravada simultaneamente à ação que acontece no palco. Um segundo a mais ou a menos no clique, fatalmente desencadeará uma transição inadequada para o desenrolar da cena.

No espetáculo *Margot e a Árvore da Vida*, o técnico teve que responder em tempo real às ações da atriz, estabelecendo um diálogo performático entre cena e bastidor, onde a ação realizada no palco é percebida pelo operador de luz, que então realiza os comandos necessários à transição das cenas de iluminação do espetáculo. Nesse espetáculo, há um jogo entre os atores, e quando o operador escuta a frase *Árvore da vida!*, dita pela personagem Margot, todos os refletores são acionados em sua máxima potência e os músicos fazem um efeito sonoro ao vivo. No entanto, quando a mesma frase é dita pelo personagem Rui (que é um desmatador da natureza), esse efeito não aparece. A resposta do operador de luz deve ser imediata, portanto, a atenção plena à cena é um requisito básico, pois o menor atraso na entrada do efeito causará um descompasso entre música e luz.

A Figura 3 mostra a montagem de iluminação do espetáculo Margot e a Árvore da Vida (SESC Palladium). O técnico Ruy Barbosa ajusta a iluminação na passarela frontal do teatro, sobre a plateia.

Figura 3 - Montagem de iluminação SESC Palladium



Fonte: Crédito imagem: Virgínia Pitzer, 2023.

Os operadores de sonorização também lançam mão de equipamentos que partem de consoles de sonorização analógicas e com poucos controles, até os mais sofisticados, que processam digitalmente o som na forma de energia elétrica. A atuação do operador de áudio também contempla o disparo das trilhas gravadas, controlando o volume e realizando a transição de entrada e saída da trilha. Novamente, a sensibilidade do operador em sua atuação manual no potenciômetro determinará o encontro ou desencontro desta transição com a ação que ocorre no palco. Aqui, fica evidente a relação entre equipamentos mais simples com uma maior possibilidade de interferência do artista operador e os equipamentos mais complexos, que permitem uma maior automação demandando menor autonomia do operador ao vivo. Alguns consoles de sonorização digitais conseguem fazer a mistura dos sons de forma automática, abaixando automaticamente a trilha quando há fala em algum microfone, sendo que os parâmetros dessa velocidade de transição são determinados pelo operador de som na programação.

Nos espetáculos analisados, técnicos de luz e de sonorização permaneceram invisíveis para a plateia, operando suas funções desde a cabine de operação (nesta pesquisa não contamos com espetáculos em que os operadores de luz e som

estivessem em cena). O resultado de seu trabalho, contudo, são perceptíveis tanto para as pessoas no palco quanto para a plateia. E a sensibilidade do operador é determinante para o sucesso da cena, evitando velocidades e intensidades diferentes do que está sendo narrado no palco. O corpo do operador técnico de bastidores não é visível para o público, mas o público somente consegue enxergar e escutar o espetáculo por meio das ações que os operadores imprimem nos equipamentos.

2.4.2 A poética dos bastidores

O bastidor é um espaço criativo. Cabos, *dimmers*, mesas de som e *softwares* não são meras ferramentas, mas extensões da sensibilidade do artista de bastidores. Eles moldam a percepção do público na proporção da quantidade de energia emitida por meio dos refletores e caixas de som para os olhos e ouvidos da plateia. A montagem e o posicionamento de todos os equipamentos necessários à realização da *práxis* cênica contemplam diversas etapas com fundamentos provenientes das áreas exatas, como cálculos da disponibilidade de energia do espaço, assim como trabalhos em altura e segurança. No entanto, toda a exatidão não suprime a sensibilidade estética necessária para o posicionamento e afinação dos refletores, que necessitam de uma delicadeza para compor plasticamente a cena conforme a criação original da iluminação.

Ortega y Gasset (1963) já observava que o artesanato une teoria e prática, sensibilidade e técnica. No teatro, isso se radicaliza: o técnico de bastidor manipula energia — visível e audível — que afeta profundamente a experiência estética. Ele é, portanto, um artista manipulador de formas de energia que terminarão seu percurso atingindo os órgãos sensoriais da plateia.

A “quantidade” de energia enviada para o palco por meio da iluminação é determinante para a visibilidade da cena, causando, em sua falta, o escurecimento da cena, ou, em excesso, o ofuscamento. Ao realizar a operação da luz manualmente, os artistas de bastidores encontram o equilíbrio ideal entre o que foi projetado pelo iluminador e a realidade oferecida pelos equipamentos e arquitetura do espaço de realização da apresentação. Da mesma forma, a operação da sonorização guarda esses extremos, onde a falta de intensidade sonora esconderá o conteúdo, e o excesso de volume acarretará a inteligibilidade por parte do público. Traçando um paralelo com a fotografia, o excesso de iluminação e tempo de exposição acarretará

uma imagem branca, sem contornos definidos e com o conteúdo escondido numa imagem indefinida. Da mesma forma, a sonorização, quando em excesso, acabará com as nuances da trilha sonora, escondendo os detalhes e tornando-a uma grande massa sonora, que acima de certos níveis pode inclusive ser prejudicial à saúde auditiva da plateia.

Os operadores de luz que realizam de forma totalmente manual as transições das cenas ou acionam individualmente diversos potenciômetros ao mesmo tempo na iluminação e os operadores de som que controlam os volumes têm a responsabilidade de reproduzir, com a maior fidelidade possível, o que foi determinado na criação original. Importante compreender que a sensibilidade estética do operador imprime uma personalidade no modo de execução, facilmente perceptível pelos artistas de palco, que notam a diferença entre os diferentes operadores que atuam durante a realização de uma longa temporada. Sobre essa distinção, e tendo como exemplo sua experiência com os técnicos que o acompanham, o multiartista Sérgio Pererê afirma que

Ele (André Cabelo) já conhece algumas coisas. Eu não preciso ter que falar, bota tal efeito na minha voz. Eu não preciso falar, nessa hora que eu fizer isso. Não, isso aí é uma coisa que a gente já construiu. Então essa voz minha que chega no ouvido do público, ela é o resultado de uma pesquisa. Uma pesquisa minha e uma pesquisa de quem está comigo. (Sérgio Pererê – 2024 – entrevista ao autor)

Sérgio Pererê reforça que, ao longo do tempo, a técnica de bastidores deixou de ser um “adereço” e passou a ser uma necessidade. Hoje, trabalha com artistas de bastidores que o acompanham há mais de duas décadas, como André Cabelo (ganhador do Grammy latino americano de melhor engenheiro de mixagem em 2020, por seu trabalho com Toninho Horta) com quem compartilha uma relação de criação artística contínua. Para ele, não há separação: o técnico é parte da criação da mesma forma que os músicos e os atores.

No mesmo sentido, Maurício Tizumba reconhece a importância da confiança necessária entre o artista de palco e o artista de bastidor, assim como a capacidade técnica em reconhecer as necessidades para cada instrumento, além da sensibilidade artística:

O técnico que eu tenho por ele, que normalmente eu tenho por ele, um apreço mesmo, meu preferido, é aquele camarada que chega e me escuta, escuta a minha voz e sabe como é que minha voz chega bem nas pessoas. Olha para

o tambor, ele é capaz até de bater no tambor, antes de sentir o som do tambor, para ele ver o som que ele vai colocar lá. Ah, o tambor é um tambor-de-congado, ele sabe como é que ele tem que colocar? Não. Vai vir uma alfaia. O som da alfaia é completamente diferente do tambor-de-congado. Ah, vai vir um timbal, que é completamente, é um atabaque, que é couro, animal. O técnico tem que ter esse conhecimento também (Maurício – 2024 – entrevista ao autor).

Os artistas de bastidores relatados acima são os profissionais que conseguem entender corretamente as demandas apresentadas, e possuem o domínio de diversas técnicas para realizarem com maestria o controle dos equipamentos de sonorização, reproduzindo com a maior fidelidade possível, ou inclusive causando distorções e aplicando efeitos para a obtenção de novos timbres necessários à realização artística. Os equipamentos digitais permitem uma infinidade de programações de efeitos e facilmente um técnico sem experiência poderá se perder entre os comandos das consoles de sonorização mais avançadas. Essa afirmação pode também ser transportada para a iluminação, onde as mesas de iluminação digitais possuem a capacidade de controlar mais de 130 mil parâmetros distintos, com um nível de possibilidades de automação e programação jamais imaginado.

Quanto maior a pré-programação embutida na criação da iluminação e sonorização, menor será a poética do técnico operador. Em estúdios de televisão, a equalização do som, os níveis de luminosidade e as configurações das câmeras seguem rigorosos padrões para anular essa personalidade e poética do operador, imprimindo apenas o padrão de qualidade de determinada emissora. O oposto do que foi relatado por Tizumba e Pererê, que justamente preferem trabalhar com artistas de bastidores que têm a sua característica pessoal mostrada por meio do domínio das técnicas de microfonação, mixagem, montagem e operação de iluminação.

2.4.3 Invisibilidade e coautoria: aprendizados com Grotowski

São diversas as formas de invisibilidade presente nas técnicas de bastidores, tais como a invisibilidade física dos meios de propagação das energias, já que o raio luminoso é invisível assim como as ondas sonoras também e o técnico, que é invisível para o público, mas o resultado de seu trabalho, não. E é exatamente ele quem manipula as energias invisíveis que são perceptíveis para o público.

A invisibilidade dos profissionais de bastidores não é apenas uma questão de reconhecimento, mas também de estrutura e cultura organizacional. Daniele Sampaio,

em seu livro *Agentes Invisíveis e Modos de Produção nos Primeiros Anos do Workcenter of Jerzy Grotowski*, analisa como os colaboradores do *Workcenter*⁸ desempenharam papéis fundamentais na consolidação das práticas grotowskianas, mesmo permanecendo à margem da visibilidade.

Nos primeiros anos do *Workcenter*, entre 1986 e 1996, a ausência de espetáculos públicos deslocou o foco para processos internos e para a pesquisa artística. Nesse contexto, os produtores, técnicos e gestores tornaram-se agentes centrais na sustentação do projeto, atuando como cocriadores das condições materiais e simbólicas necessárias para o desenvolvimento das investigações cênicas.

Esses profissionais, embora invisíveis ao público e muitas vezes ausentes dos registros históricos, foram essenciais para a realização das propostas de Grotowski. Eles não apenas viabilizaram as atividades do *Workcenter*, mas também influenciaram diretamente os rumos das pesquisas, contribuindo com suas expertises e sensibilidades para a construção de um ambiente propício à experimentação.

A criação teatral é um processo coletivo em que todos os agentes participantes são coautores, tanto quem participa do processo criativo, quanto quem atua nas montagens e turnês, Marina Arthuzzi afirma que “os grupos que têm o luxo de me levarem em suas turnês, tem uma luz diferente a cada montagem” (2024 - entrevista ao autor), evidenciando a mutabilidade própria do fazer cênico durante as diferentes montagens e apresentações, assim como as interferências que todos os profissionais dos bastidores, incluindo agentes alheios ao espetáculo (tais como profissionais dos teatros visitados) agregam à realização das diferentes performances.

⁸ Centro de pesquisas teatrais surgido em 1986 com a ocupação do Piccolo Teatro de Potendera, abrigando a pesquisa de Jerzy Grotowsky e posteriormente Tomas Richards, atualmente é nomeado Workcenter of Jerzy Grotowsky and Thomas Richards.

CAPÍTULO 3 – A TÉCNICA DE BASTIDORES COMO LINGUAGEM: BASTIDORES, INVISIBILIDADES E CRIAÇÃO

Como elucidado anteriormente, a arte advém de um conjunto de técnicas específicas para cada forma de linguagem e expressão, nesse contexto encaixaremos as técnicas de bastidores, que são os conhecimentos necessários à montagem, configuração e operacionalização dos equipamentos de iluminação, sonorização e vídeo necessários à cada realização artística. A cada montagem dos espetáculos analisados, os planos de iluminação e sonorização foram adaptados aos diferentes espaços, mensurando as mudanças de dimensões do palco, altura dos refletores e marcas dos equipamentos, que alteram significativamente a concepção original. Essa diversidade espacial, própria de espetáculos que cumprem temporadas em espaços distintos ou que realizam turnês, impossibilita uma programação de luz e de som fixa, nem permite que as programações anteriores sejam reproduzidas. Essa necessidade de criação individualizada, que considera os aspectos e limitações das condições externas ao espetáculo, inclui a programação constante no planejamento inicial, assinado por um designer de som e por um iluminador. Cabe, nos dois casos, aos artistas de bastidores, realizar novas programações e configurações para se manterem o mais fiel possível à concepção original da obra, independentemente dos entraves que possam surgir.

A Figura 4 mostra os artistas Maurício Tizumba, Sérgio Pererê, Júlia Tizumba e Grace Passô em ensaio para o espetáculo Herança no Picollo Teatro Mineiro:

Figura 4 - Ensaio espetáculo Herança no Piccolo Teatro Mineiro



Foto: Crédito imagem: Bruno Cerezoli, 2024.

3.1 - A técnica de bastidores como linguagem cênica e partitura da cena

Uma música é escrita em uma partitura musical. Para executá-la, os músicos de uma orquestra a decodificam de modo a executar o que está ali escrito. A partir da sua técnica musical, interpretam a sequência das notas musicais da partitura. Um maestro, ao reger uma orquestra, lê simultaneamente todas as partituras musicais dos instrumentos e, por meio da sua técnica de regência, dita o andamento da obra e direciona a técnica dos músicos para sua interpretação musical. Da mesma forma, os atores elaboraram a sua partitura vocal e corporal durante o processo criativo para que, na realização do espetáculo possam executar, por meio de suas técnicas, as partituras criadas. Um artista de bastidores, ao acompanhar um espetáculo, utiliza o roteiro de iluminação ou sonorização para executar os efeitos luminosos, sonoros, soltar a trilha no tempo certo. Por analogia, podemos inferir que os roteiros da técnica de bastidores agem como partituras. Extrapolando a ideia, pode-se dizer que um técnico de bastidores, ao assumir diversas operações no mesmo espetáculo (luz, som e vídeo), sua função pode ser compreendida como a de um maestro de uma orquestra, já que ambos têm como objetivo a leitura, interpretação e realização de diversas

partituras simultaneamente, e que os movimentos de iluminação e entradas de trilha sonora, quando ocorridos no tempo certo, são marcos de ritmo da cena para os atores no palco.

A entrada de equipamentos de som, luz e vídeo nos processos de criação cênica contemporânea não representa apenas um suporte operacional, mas uma expansão da própria linguagem teatral. Como aponta Sérgio Pererê, o microfone é mais que um recurso de amplificação: “ele é um instrumento”. Cabe ao artista operador de áudio manipular a onda sonora transformada em energia elétrica para reproduzir o timbre da voz humana considerando as necessidades daquela expressão artística específica. Para tanto, ele vai dispor de inúmeros recursos tecnológicos, que devem ser usados para atingir os objetivos pensados na composição do espetáculo. Assim, ele pode aplicar efeitos, quando necessário, a fim de imprimir ambientações, mudanças de estado ou simplesmente amplificar a voz, sem distorções. Nesse sentido, Pererê explica que o uso do microfone é

um desafio técnico, eu acho que é o primeiro. Estou dizendo lá desde o início da carreira (...) O microfone. Porque eu gastei um tempo na vida para descobrir qual é o melhor microfone. E qual que é a melhor forma de utilizar o microfone, né? Uma vez que uma coisa é a nossa vida acústica, outra coisa é a nossa vida amplificada. E hoje o microfone é um aliado que eu tenho. (...) na verdade, enquanto cantor, uma coisa que eu aprendi muito e gosto muito é de usar o microfone. **De não ter o microfone como uma coisa só para amplificar a voz. Ele é um instrumento, né?** Isso é muito legal. (...) Quando eu falo do microfone, eu estou falando dele como um símbolo dessa entrada das coisas técnicas na minha vida. **Desse outro elemento que está para além de mim, do meu corpo. Quando eu falo do microfone, junto com ele vem os holofotes, junto com ele vem o canhão que te segue, que na verdade é uma parceria que você cria. O canhão de luz é uma parceria sua com o iluminador, dele te seguir.** (Sérgio Perere – 2024 – entrevista ao autor). Grifo nosso.

Em sua fala, Sérgio Pererê ressalta que os elementos que estão em cena juntamente com o ator/músico são compreendidos por ele como instrumentos, como por exemplo, o microfone, os holofotes etc. Essa fala reafirma a premissa da pesquisa, que trata os operadores como artistas de bastidores. Ao perceber os aparatos técnicos como instrumentos, o artista de palco assume que quem opera esses instrumentos – o artista de bastidor – deve ser capaz de fazê-los funcionar adequadamente e, também, ser capaz de criar a partir desse instrumento, imprimindo sua marca ao manejá-lo. Pererê afirma que, ao tratar do exemplo do microfone, está também falando de outros instrumentos que atuam na composição da cena, e ressalta a

parceria necessária com o iluminador. Júlia Tizumba, ao falar sobre o espetáculo *Herança*, reafirma a fala de Pererê, ressaltando que o técnico de iluminação e o técnico de som deixam de ser apenas o executor de uma planta e passa a ser cocriador da atmosfera

Em trabalhos como esse, em que a gente tem a autonomia de escolher os profissionais que vão estar com a gente, mas até nesses outros maiores em que trabalho também, essa **equipe técnica tem uma função muito criadora também. Não são técnicos que só chegam e executam determinada coisa. Eles criam junto com a gente.** A gente que falo é a direção, o elenco. **E, criando junto com a gente, eles criam também dramaturgia, criam narrativa junto com a gente, o clima, tudo.** É como se fosse um grande quadro em que o técnico de luz chega com determinada cor, literalmente, e outros atores com outra cor e o som com outra, e só todo mundo junto (Julia Tizumba– 2024 – entrevista ao autor). Grifo nosso.

Para Grace Passô, há uma dramaturgia própria da luz e uma necessidade de mais tempo de ensaio com os equipamentos em cena. A experiência comum a vários entrevistados é a de elaborar conceitualmente a iluminação sem poder experimentá-la plenamente — uma realidade limitadora na maioria das produções brasileiras. Sua fala ressalta, mais uma vez, a necessidade de diálogo e cocriação entre os técnicos/artistas de palco e dos bastidores. Fica evidente que se houvesse uma fórmula exata para lidar com os instrumentos de bastidor (que vão desde o uso do microfone, passando pela luz, entre outros), essa necessidade de experimentação, que envolve troca com o responsável por manejar o instrumento, não seria necessária:

A gente fica muito tempo elaborando a luz no pensamento, durante os ensaios, e a gente tem pouco tempo para experimentar a luz, de fato, do espetáculo. Isso é a maioria dos trabalhos, a grande maioria dos trabalhos no Brasil são assim, porque a gente só tem a parafernália técnica, a gente só tem as máquinas, poucos dias antes, para experimentar a luz. Então, o tempo de experimentação de luz, com a própria luz, para mim é menor do que parece necessitar (Grace Passô – 2024 – entrevista ao autor).

Rick Alves, psicanalista e diretor de teatro e cinema, por sua vez, reforça que a técnica de bastidores não deve “aparecer”, mas é o alicerce que permite o acontecimento da cena. Ele reforça, inclusive, que o ator, que tem conhecimento de como funcionam os instrumentos dos bastidores, amplia sua sensibilidade. Rick reforça a necessidade de toda a equipe (dos bastidores e do palco) compreenderem seus papéis para executá-los da melhor maneira.

Mas eu acredito que aquele ator que tem curiosidade, que conhece essa parte técnica também, isso vai trazer uma sensibilidade maior pra ele, pra ele lidar com essa estrutura toda que tem por trás da cena. Isso é uma coisa, falando de atuação. Agora, é fato que quando você vê um trabalho, seja no cinema, na TV, na novela ou na peça de teatro, aquilo ali só acontece porque tem uma junção de outras coisas por trás. Eu acho que são papéis diferentes. (...) que você tem que fazer bem o seu papel. Ali quem aparece é o ator, quem aparece é o cantor. Não necessariamente essa estrutura técnica tem que aparecer. Ela tem os ganhos dela e eu acho que quando você assume um papel, você assume sabendo o que lhe cabe e os seus direitos e deveres, sabe? (Rick Alves – 2024 – entrevista ao autor).

No espetáculo *Herança*, Julia Tizumba ressalta o papel da técnica de bastidores como parte da composição: a luz, o som e o vídeo são “camadas” que atuam sobre a interpretação, criando sensações que o corpo do ator sozinho não alcançaria.

Quando a gente tem a autonomia de escolher esses profissionais, a gente já escolhe, inclusive, os profissionais que falam a sua língua, que já te entendem, já sabem a sua forma de expressão, que a gente já imagina que essa pessoa vai te dar o resultado que você deseja, que você imagina. Então, a equipe técnica sempre teve essa parceria de afeto também. Não só porque a gente acredita que a criação junto é muito importante porque traz camadas, porque agrega valor, porque é um olhar que a gente não conseguiria ter. A gente sabe cantar, atuar, escrever, compor, tocar. A gente não sabe... Programar. PC, elipsoidal, sabe? Eu posso até saber te falar o que eu gostaria. Falar assim, Bruno, essa hora eu queria uma coisa assim, sabe? Que trouxesse uma solidão, que estava ficando bem abstrata. E aí você vai falar, solidão, azul, foco específico, sei lá. Aí você, com seus conhecimentos, vai tentar traduzir o que eu desejo. E eu vou olhar e falar, é isso. Mas eu não tenho esse conhecimento. Então, a gente acha importante que agrega valor que estejamos todos juntos desde o momento da criação. E, além disso, tem uma questão da necessidade por falta de recursos. (Júlia Tizumba – 2024 – entrevista ao autor).

Os exemplos citados acima confirmam que o trabalho da equipe técnica de bastidores é fundamental para o desenvolvimento dos espetáculos. Ressaltam, também, que a atuação dos artistas de bastidores – por meio dos equipamentos tecnológicos de iluminação e sonorização – amplificam o que está acontecendo na cena, sendo fundamental o domínio técnico dos recursos disponíveis para uma correta realização da *práxis* cênica.

3.2 Invisibilidade da equipe técnica de bastidores: entre ética e hierarquia

A invisibilidade dos profissionais técnicos durante o espetáculo é tratada de forma ambivalente. Enquanto Rick Alves defende que o técnico não deve aparecer

em cena, pois isso comprometeria a dramaturgia e a função de cada um, Julia Tizumba e Grace Passô questionam a invisibilidade fora da cena — principalmente quando ela é reflexo de uma hierarquia de valor simbólico entre artistas e técnicos.

Eu acho que existe um monte de coisa que rodeia essa ideia de arte que a gente tem que ficar... A gente, nós que somos, por exemplo, atrizes ou diretores e tal, a gente tem que conseguir enxergar e agir, sobretudo, em relação ao que está por trás de determinadas coisas que estão postas. Entende? Até mesmo a ideia de que o técnico não pode aparecer, isso faz sentido em determinadas coisas, mas pode não fazer em outras. Não é sobre desaparecer (Grace Passô – 2024 – entrevista ao autor).

Julia Tizumba relata situações em que a banda e os técnicos não recebiam sequer um copo d'água, evidenciando uma lógica de subalternidade mesmo entre os artistas do palco, onde em determinadas produções existe uma hierarquia bem definida.

O (espetáculo) Elza é muito marcante para mim, nós éramos 13 mulheres em cena, sete no elenco e seis na banda. Eu percebi, às vezes, uma diferença de tratamento do elenco com a banda. Uma vez a gente tocou, a gente estava passando o som num lugar aberto. Foi raro fazer a peça num lugar aberto, mas a gente fez. Com o sol na nossa cabeça. Aí, de repente, veio alguém da produção local e falou, vocês querem água? E deu água para nós sete. E a banda estava lá... Alguém da banda falou assim, a gente também está com sede. Eu olhei e falei assim, o que é isso? Porque eu não estava acostumada com isso. E, para mim, dentro da minha concepção e do meu coração, sem elas, não tem como eu brilhar (Julia Tizumba – 2024 – entrevista ao autor).

Já Marina Arthuzzi corrobora a ideia que a hierarquia existente nas produções culturais tem relação com o tamanho das produções. Nas produções maiores e com mais recursos financeiros, esta hierarquização é bem definida, enquanto nas menores, a coletivização do trabalho está mais presente.

a gente tem o privilégio da escuta, você escutar quem que é o tomador de decisão, quem que não é? Mas eu acredito que sim. Eu acredito que nas artes cênicas. Esteja mais borrado mesmo. Essa hierarquia, o estabelecimento dessa, a não ser o entretenimento. Aí a gente está falando de outra coisa, né? A gente está falando de grandes musicais e grandes produções. A gente está falando de outra coisa. Eu estou falando do Teatro de Grupo Belo Horizonte, sabe? E esse arranjo técnico que a gente tem uma forma de trabalhar mais coletiva (Marina Arthuzzi – 2024 – entrevista ao autor).

Grace Passô aprofunda essa crítica apontando que a separação entre artistas e técnicos é sustentada por um imaginário social de que o artista é mais inteligente, mais nobre, enquanto o técnico “serve”. Uma divisão que se conecta com questões

de classe, raça e acesso à formação, evidenciada pela percepção da artista, que afirma que a maioria dos técnicos de teatro que encontra são homens negros.

Na noção de arte brasileira, existe uma hierarquia entre técnicos e artistas. Isso é mais uma hierarquia, é poder, tem a ver com uma ideia de que os artistas são mais inteligentes. Eu acho que isso tem aí. Claro que tem. E, portanto, isso também é resultado de coisa social, claro, porque, se for pegar nos circuitos, é difícil, teatro é uma coisa difícil, mas essa hierarquia existe, que é algo que, para mim, tem um paralelo, sim, entre a ideia do servir, do servil, e a ideia de quem é a dona da parada, o patrão. É quase como se os artistas fossem patrões e quem opera eles. Entendo o que estou falando, não é o que acredito, é o que acho que está por baixo de certas ideias, de certas distâncias de relação (Grace Passô – 2024 – entrevista ao autor).

Como também nos elucida a autora portuguesa Vânia Rodrigues, em sua obra “As Produtoras”, onde temos pistas da origem desta hierarquização rígida e verticalizada, comum em maiores produções:

a persistência do ‘mito do artista enquanto gênio’, bem como a manutenção de uma visão maniqueísta arte vs. dinheiro, que alimenta a separação entre as funções criativas e de produção e gestão e parece ter repercussões na forma como olhamos os artistas e gestores (Rodrigues, 2020, p. 36).

Os técnicos, por meio de sua sensibilidade artística, e utilizando das diversas formas de operar os equipamentos, necessitam compreender o que está além do *script* proposto. Isso implica em avaliar cada situação a fim de escolher a melhor maneira de utilizar as ferramentas, que são as distintas tecnologias disponíveis nos bastidores. Pensando nos usos dos equipamentos e na necessidade de adapta-los de acordo com a especificidade de cada proposta, Maurício Tizumba enfatiza a necessidade de um técnico que o entenda enquanto corpo e voz negra. A luz precisa ser pensada para corpos negros, e não “chapada” como se fosse para corpos brancos — uma crítica incisiva sobre como o apagamento técnico pode se tornar também um apagamento estético e político.

O técnico que vai fazer a iluminação do espetáculo, ele tem que saber que eu sou preto. Por que eu estou falando isso? Porque, nesse momento, é onde você mostra que as pessoas invisibilizam a gente. Invisibiliza. Invisibiliza. Porque ele está vendo a gente ali, mas está pondo uma luz. Escura. Uma luz escura, uma luz que não favorece o artista preto. E aí o técnico bom também tem que saber dessa história. (Maurício Tizumba – 2024 – entrevista ao autor).

Assim como percebemos que a hierarquização em algumas produções das artes cênicas se verticaliza a partir de demarcadores étnicos e sociais, amplificando a invisibilidade dos artistas de bastidores e colocando-os na posição de servos dos artistas de palco, também podemos observar que demarcadores de gênero também impactam os bastidores das artes cênicas, onde os profissionais são em sua maioria homens.

Peço licença aos leitores para compartilhar um poema de minha mãe, Alcione Cerezoli, escrito na década de 1990. Apesar do lapso temporal, é uma ferida ainda latente em nossa sociedade e como não poderia ser diferente, presente no meio técnico de bastidores, que reproduz barreiras enraizadas em preconceitos que devem ser combatidos, e direitos que devem ser defendidos.

MULHERES DORMENTES

Acordem mulheres
Do século vinte.
Dormentes de medo, de pânico e dor.
Não deixem que calem sua voz feminina
E fale mais alto
A voz do “feitor”.
Acordem mulheres
Dos lares “certinhos”
Modelo padrão. Marido mandão.
Já chega de ouvir esta voz de comando:
Você que faz,
Mas sou eu que mando.
Acordem mulheres
Sensacionais,
Profissionais,
Angelicais.
Até as bonitas demais.
Vocês sabem que não são
Somente peças decorativas
Raridades de leilão.
Mudem os sinais do seu trânsito
Pra quem só lhes quer na contramão.
Acordem mulheres
Morenas,
Pequenas,
Serenas.
Que sobrevivem neste mundo
Meio palco, meio arena.
Soltem este grito engasgado,
Quebrem as chaves deste cadeado
E mostrem
Aos que lhes querem no chão
Que Eva não foi propriedade de Adão.

Como nos elucida Marcia Neves, pioneira na iluminação cênica em Belo Horizonte e atual responsável técnica pelo Teatro Raul Belém Machado, o preconceito

vivenciado nos bastidores no início de sua carreira ainda permanece latente em alguns locais e produções.

Machismo até hoje, sim, hoje com menor frequência porque a gente já vem ocupando o nosso lugar de direito. Então a gente já consegue sobressair melhor. Mas no início foi, foi violento. (...) Mas principalmente as mulheres, se coloquem! Porque nunca vai existir uma história de “ou dá ou desce”. Siga o caminho. O machismo ele sempre vai existir em qualquer lugar. Eu sou uma das primeiras mulheres iluminadoras de BH, sabe? Eu carrego uma história comigo, um belo dia, talvez a gente faça um livro sobre. E foram muitas histórias (Márcia Neves – 2024 – entrevista ao autor).

Marina Artuzzi também nos apresenta essa violência, que ainda ocorre em alguns espaços culturais de Belo Horizonte.

Tem teatros aqui em Belo Horizonte que o cara ia perguntar para o meu assistente, não para mim (...) eu que decido, eu que tomo a decisão. E aí geralmente a assistente só fala pergunta pra Marina, ela que sabe. E é isso aí. E a gente vai entendendo aonde que os terrenos são mais maleáveis e compreensivos e onde que não, onde que só pelo fato de você ser mulher você já vai estar sendo sabotada: não tem extensão, não tem gelatina, não tem nem o técnico do teatro (Marina Arthuzzi – 2024 – entrevista ao autor).

Valho-me desta publicação para render homenagem a Telma Fernandes que foi a Iluminadora belorizotina pioneira a trilhar com grande sucesso os caminhos dos bastidores, mesmo lutando contra o mecanismo opressor masculino, apoiou diversos homens iniciantes na iluminação no desenvolvimento de suas respectivas carreiras, assim como Edimar Pinto e o autor deste artigo. Com Edimar, além das incontáveis montagens, vale salientar a iluminação de “A Possessa (A empresa)” com direção de Juarez Dias, espetáculo que teve a concepção de luz realizada por Telma Fernandes e Edimar Pinto assumiu o comando e circulação desta criação, a estréia foi no Galpão Cine Horto em 2003; assim como a iluminação de “O Cobertor e a Bicicleta” com direção de Eid Ribeiro, com estréia na Funarte no ano de 2007, onde Telma Fernandes acolheu o autor deste trabalho, recém formado em licenciatura em artes cênicas, assinando a criação de iluminação em conjunto.

Assim como o racismo estrutural, o machismo precisa ser combatido no meio técnico de bastidores, não há mais espaço para sabotagens à profissionais apenas por serem quem são (mulheres, pessoas pretas, estudantes). Como veremos à frente, contemporaneamente, todos os profissionais de bastidores estão em formação contínua. Os técnicos que trabalham fixos em teatros têm um maior conhecimento

sobre os funcionamentos dos equipamentos daquele espaço naquele espaço, e isso deve ser compartilhado com a equipe técnica visitante, e não apenas sonegar informações para 'atrapalhar' o serviço de outra pessoa com base em preconceitos inadequados.

Algumas instituições, ao determinarem regras demasiadamente rígidas de utilização dos seus espaços, favorecem a divisão entre a equipe técnica do teatro e a equipe técnica visitante, onde surgem barreiras, burocracias e regras que dificultam as montagens, e algumas vezes colocam as equipes em posições antagônicas, em situações de estresse que podem desencadear episódios de racismo e machismo, ou até mesmo a mais singela sabotagem.

Ana Rita Osório, produtora portuguesa, em entrevista à Vânia Rodrigues, relata que

se perdeu uma relação de respeito entre criadores e produtores, de perceber o papel do produtor e de como ele é importante também no momento da criação, para passar a ser, mais recentemente, um papel que é cada vez mais instrumentalizado. Há estruturas dirigidas por artistas em que o produtor é uma espécie de criado..." (Ana Rita Osório *apud* Rodrigues, 2020, p.36).

Isso nos leva a concluir que as situações de invisibilidade e preconceitos estão presentes também nas áreas da produção cultural em sua relação com os artistas do palco e idealizadores dos projetos. Estando a relação de cooperação para realização da obra de arte ameaçada pelo jogo de ego e poder. Onde os contratados se sentem obrigados a servir o "dono" da produção, e esta relação algumas vezes se estabelece entre o patrocinador e o patrocinado, colocando a obra de arte à mercê dos desejos de marketing de determinadas marcas.

3.3 Acúmulo de funções

As entrevistas revelam uma realidade comum: o acúmulo de funções e a improvisação técnica de bastidores são práticas constantes — muitas vezes não por escolha estética, mas por necessidade estrutural. Em grandes produções, com maiores recursos financeiros, a divisão social do trabalho torna-se presente e as diversas tarefas são executadas por diferentes pessoas (incluindo a contratação de assistentes de iluminação, sonorização, equipes robustas de técnicos de montagem). Nesse sentido, Jésus Lataliza, mestre em artes, ator, iluminador e técnico de iluminação do SESC Palladium nos conta que

Toda a parte técnica ela foi um pouco ampliando a sua pirâmide, assim, e eu vejo na parte técnica relacionada à iluminação que ela também. Ela se amplificou muito e hoje em dia você tem um cara que as vezes ele vai só criar, o cara que vai programar, o cara que vai montar. Se você tem um afinador, um cara que acompanha, são muitas funções e todas essas funções tem os seus assistentes também. Aí eu visualizo que a cadeia aumentou muito. Quanto maior a produção, maior a quantidade de assistentes. Normalmente isso, isso é notável. Assim, eu percebo muito no meu trabalho, no dia a dia do meu trabalho ou propriamente quando eu vou criar uma luz que é um evento muito grande e aí a gente acaba precisando de muitos assistentes assim, muitas pessoas ali para dar conta da montagem de luz e aí faz se necessário realmente um time maior para que a coisa dê encaminhamento (Jésus Lataliza – 2024 – entrevista ao autor).

Já nas produções menores e com recursos limitados, é inevitável o acúmulo de funções. Lucas Chiaradia, ao narrar sua trajetória na Lima Produções, descreve uma multiplicidade de funções: músico, ator, produtor, técnico de som e luz.

Eu sou responsável pela execução dos projetos que a gente tem e também pela produção dos nossos espetáculos infantis, como no caso da Margot. E também, a convite da diretora Livia Galdenço, eu integro o elenco como músico e eu fui o compositor, junto com o outro músico Hugo Bizoto, da trilha sonora, que a gente executa ela ao vivo no espetáculo. Então eu toco bateria, guitarra e gaita, junto com o Bizoto, que toca keytar e teclado nesse espetáculo. É um acúmulo de funções. E é engraçado falar isso, porque sempre foi assim na minha vida. Sempre teve esse acúmulo de funções. Em várias situações, eu estava como produtor, mas também como técnico, em alguns momentos como ator e produtor (Lucas Chiaradia – 2024 – entrevista ao autor).

Esse acúmulo é, para alguns, um campo de domínio técnico que exige habilidade e sensibilidade. Para outros, trata-se de um tipo de “sabedoria brasileira”, onde a gambiarra, longe de ser um erro, é uma forma de saber técnico-cultural. Conforme já explicitado, os artistas de bastidores, ao desempenharem diversas funções, inclusive realizando a operação de sonorização e iluminação sozinhos, estão lendo e operando tecnicamente diversas partituras em simultâneo, aproximando sua função à de um maestro de uma orquestra, onde as mudanças de som e luz podem ser determinantes para o andamento da cena, assumindo, em determinados momentos a função de regentes da cena.

Dentro de uma mesma disciplina técnica, os profissionais de bastidores podem executar e/ou acumular diversas funções, a depender do tamanho da produção, como nos elucida Jesus Lataliza ao afirmar, em entrevista concedida ao pesquisador, que “minha função dentro dos bastidores hoje é técnico de espetáculos dentro do meu trabalho CLT, digamos assim. Mas a minha função normalmente é a de iluminador,

técnico de luz e criador de luz também. Basicamente eu me enquadro nesses três. Eu fico coabitando esses três lugares.” Em algumas produções, o iluminador também será o técnico de montagem e operador de luz, inclusive exercendo a função de carregador dos equipamentos. Cabe salientar que alguns produtores preferem ‘esquecer’ que precisam contratar equipe de carregadores e contam com a boa vontade dos artistas de bastidores para executar tal função, reduzindo os custos da produção, acarretando uma sobrecarga de trabalho que poderá inviabilizar a produção tanto pelo acúmulo de funções quanto pelo aumento da insatisfação dos profissionais envolvidos.

3.4 Formação e lacunas institucionais

A maioria dos entrevistados aponta a **ausência de uma formação técnica em bastidores estruturada** como um gargalo no setor. Geraldo Otaviano destaca que, ao contrário da formação em atuação, que já possui cursos livres, técnicos, graduação e pós-graduação, as áreas tecnológicas da cena não têm uma trajetória consolidada.

A gente vem descobrindo qual deve ser essa trajetória de formação das técnicas, das tecnologias da cena. É porque, diferentemente, por exemplo, do próprio curso de teatro, formação ator-atriz, que já tem uma estrada solidificada, com cursos livres, com cursos básicos, com cursos técnicos, com cursos de graduação, com linhas de pesquisa de pós-graduação. Essas outras áreas tecnológicas não têm isso muito bem definido (Geraldo Octaviano – 2024 – entrevista ao autor).

Israel Levy, chefe de palco do Sesc Palladium – BH, reforça esse diagnóstico e cita o curso oferecido pelo próprio Sesc como uma iniciativa de formação introdutória. O curso aborda diferentes áreas dos bastidores e oferece noções de segurança,

Ele é um curso de seis meses. Ele passa por um pouquinho, dá uma pincelada em todas as áreas do bastidor. Desde o maquinário, passando pelo som, iluminação, audiovisual, produção. Para que as pessoas tenham um contato com cada área. Ele é mais voltado para as pessoas que têm curiosidade de entrar no meio, mas não sabem por onde, nem o que querem. E para uma reciclagem de alguns técnicos que não tiveram nenhuma formação, a terem contato com o teatro, com todas as peculiaridades dele, todas as suas nomenclaturas. Tem bastante técnico novo hoje. E os técnicos novos, eles já procuram uma bagagem maior de estudos. Tanto que a gente até brinca muito com os [técnicos] antigos com os [técnicos] novos: o técnico iPad e o técnico raiz. Porque tem muito técnico aí também que tem muito estudo, mas não entende. Não entende. Não é nem que não tem prática. Não

entende aquela vivência de antigo. De pegar um equipamento antigo e você tem que fazer ele funcionar na unha. Não vai ter iPad pra te salvar. Você pegar um som, você tem que equalizar ele de ouvido porque você não vai ter um software ali eletrônico pra você olhar pra ele. Você tem que ter ouvido. Essa vivência, essa experiência, a maioria deles não tem. Mas sim, eles têm um estudo maior. Eles têm uma teoria muito maior. Porque eles têm acesso. Hoje a gente tem muito mais acesso (Israel Levy – 2024 – entrevista ao autor).

O curso oferecido pelo SESC não certifica o aluno em normas como NR10 ou NR35⁹. Segundo ele, muitos técnicos atuam sem formação, seja formal ou livre, e sem conhecimento dos próprios riscos que correm, ignorando o uso de EPI (Equipamentos de Proteção Individual) que são capacetes, cintos de segurança, e que devem ter o correto uso para evitar acidentes em caso de queda. Além disso, o espaço precisa fornecer também uma Linha de Vida¹⁰. Alguns espaços da capital, notadamente o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), exigem que os técnicos montadores que irão trabalhar em altura apresentem um certificado válido do curso de NR35. Importante ressaltar que a obrigatoriedade legal que as empresas têm de oferecer esses cursos para os seus funcionários.

A gente tem, inclusive, uma cadeira, uns dois dias de curso. É só sobre EPI, documentação, com os nossos bombeiros civis daqui da casa que eles também ajudam a administrar essa parte do curso. É só um conhecimento pra pessoa falar assim legal, preciso desse NR35 pra fazer um curso. Ai nossos bombeiros já indicam cursos que são legais de fazer, se tiver esse interesse (Israel Levy – 2024 – entrevista ao autor).

A ausência de cursos regulares e acessíveis também é mencionada por Grace Passô, que vê na criação de formações continuadas uma questão essencial para a profissionalização do setor.

Porque, claro, acho que tem em relação em que essas pessoas se formam, onde esses artistas se formam, onde os técnicos se formam, também é diferente. Por isso, (...), acho que tem algumas ideias que algumas comunidades artísticas defendem, por exemplo, a própria ideia do teatro preto, que muita gente acha que tem a ver com tudo isso também. E também não estou querendo dizer, romanticamente, que traz uma relação não hierarquizada. Não, não é sobre isso. Mas, por exemplo, existe ali um recorte ético, estético, político, que tem a ver com coisas que ultrapassam o campo ficcional, a criação ficcional, o acontecimento da peça. Isso tem a ver também com as relações dos profissionais que estão envolvidos. Isso está em discussão, isso é uma discussão. Se, por exemplo, é óbvio, se você pensa sobre as questões que rodeiam a ideia de negritude, não tem como você não

⁹ São normas da ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas que regulamento a segurança do trabalho em Altura (NR35) e a Segurança em instalações e serviços de eletricidade (NR10).

¹⁰ Estrutura fixa onde os trabalhadores que executam serviços em altura, fixam seus cintos de segurança, onde ficarão ancorados em caso de queda

pensar em hierarquia, poder, acesso escolar. (Grace Passô – 2024 – entrevista ao autor).

A falta de formação técnica em bastidores é uma realidade cruel, pois muitos profissionais começaram como carregadores, ajudantes e foram aprendendo outras funções a partir da observação prática. Isso revela muito sobre o recorte de classe dos profissionais, pessoas com poucas oportunidades e que encontraram nos bastidores o seu meio de sobrevivência, pela possibilidade de atuação, ainda que tenha baixo nível de instrução e pela brecha no mercado, que reconhece a formação autodidata, conforme explicita Jesus Lataliza, ao afirmar que “o técnico, a técnica, ele, ela são detentores de um conhecimento técnico que normalmente ela absorve a partir de uma vivência” (Jésus Lataliza – entrevista ao autor – 2024).

Os cursos técnicos de bastidores encontrados durante essa pesquisa são recentes. No Centro de Formação Artística e Tecnológica (CEFART), do Palácio das Artes, o curso de Tecnologia da Cena foi criado no ano de 2016, sendo o único a oferecer formação contínua e regular. O curso do caso do SESC, por sua vez, não tem uma regularidade e é oferecido de forma esporádica. O Galpão Cine Horto, por meio de seus núcleos de pesquisa em iluminação e sonorização, oferece tal qual o SESC, sem agenda regular, cursos voltados para técnicas de bastidores.

Existem outras iniciativas de oficinas e workshops ministrados por profissionais já estabelecidos no mercado por meio de projetos incentivados, tais como Núcleo Técnico de Artes Cênicas (NUTAC) capitaneado por Wladimir Medeiros, que foi técnico de iluminação do Grupo Galpão; Oficinas do Piccolo oferecidas pelo autor dessa dissertação; Oficinas do Teatro da Cidade; Projeto Somos Comunidade realizado pela produtora Coreto Cultural. Em todos esses projetos, estão presentes alunos de comunidades carentes utilizando o meio técnico de bastidores como forma de ascensão social.

A falta de mais cursos regulares com grade curricular extensa e que compreenda as diferentes funções continua levando à formação deficiente em que a forma de aprendizagem situa-se muito mais na prática do que na teoria, conforme nos elucidava Geraldo Octaviano

A formação se dava muito nessa relação mestre-discípulo. Então, você colava com alguém que era mestre, e aí você ia acompanhando ali na prática, e você entrava com muito pouco conhecimento (...) o grupo vai viajar lá pelo Vale do Jequitinhonha e vai oferecer como contrapartida uma oficina de

introdução. Então, a gente tinha isso, as oficinas de introdução e essa relação mestre-discípulo.” (2024 – entrevista ao autor).

Com o grande desenvolvimento tecnológico atual e a chegada de equipamentos cada vez mais digitalizados, a formação dos artistas de bastidores necessita ser ampliada. Para além desta ampliação, necessário destacar que muitos equipamentos têm os manuais de controle exclusivamente na língua inglesa, amplificando a discrepância social e de oportunidades existentes em nossa sociedade para os técnicos de bastidores, que muitas vezes esbarram na falta de formação para a correta utilização e entendimento das tecnologias disponíveis.

3.5 Riscos invisíveis e cultura da negligência

Outro tema recorrente nas entrevistas é a baixa cultura de prevenção de riscos. Israel Levy relata que muitos grupos que chegam ao Sesc não leem sequer as exigências básicas de segurança. Ele afirma ser comum presenciar técnicos usando chinelos em montagens de palco, demonstrando total desconhecimento sobre equipamentos de proteção individual (EPIs) e ausência de qualquer plano de gerenciamento de riscos.

Eu rodo muito com outras companhias, em outros lugares, e eu vejo muito disso da pessoa às vezes nem saber o que a casa está exigindo, ela nem lê. Aqui mesmo, outro dia, veio um grupo, e está escrito lá EPI, calça, sapato fechado, e a pessoa chega aqui de chinelo para montar cenário pesado. Aí a gente tem que ir lá, orientar, voltar ali para trás, vai lá e coloca um tênis, pelo menos, porque o ideal era um calçado apropriado, um EPI. Isso fora também, às vezes fora ainda é pior porque não tem ninguém cobrando. E a pessoa faz o que quer (Israel Levy – 2024 – entrevista ao autor).

Maurício Tizumba reforça que os riscos não estão apenas nas estruturas, mas na profissionalização do setor. Quando o acúmulo de funções é inevitável, o conhecimento técnico do funcionamento dos equipamentos pode ser negligenciado, podendo acarretar acidentes:

Eu venho de uma época de baile lá dos anos 1970. Em Belo Horizonte, a gente fazia tudo, nós mesmos. A gente carregava a Kombi, dentro da Kombi iam todos os instrumentos, e a gente levava a luz também, e a gente tinha que operar tudo ali, tinha que consertar o que estragasse, ou se não consertasse, fazia o baile sem o que estragou, e por aí seguia, mas é fundamental, porque a gente, com o passar do tempo, a gente começa a conhecer as tecnologias, começa a conhecer as distorções interessantes das

guitarras, começa a conhecer a luz mesmo de show mesmo, para enriquecer mesmo o espetáculo, a técnica toda, até mesmo de movimento dentro do palco, que auxiliava a gente, de *hold*, a técnica de som, porque a gente também fazia o som também, a gente mesmo fazia o som. Às vezes, eu não esqueço nunca que eu tinha montado um som uma vez todinha, só esperando os meninos chegarem para o baile. Alguma coisa aconteceu lá que deu um choque em todo mundo, quando eles voltaram, eu não sabia de uma fase que tinha que ser virada. Então, é necessário sempre ter alguém que conheça. Naquela época, também, não tinha muita gente que tinha um conhecimento técnico, estou falando junto com a gente, esses técnicos eram muito escassos para a gente (Maurício Tizumba – 2024 – entrevista ao autor).

Em contraste, Lucas Chiaradia e a equipe da Lima Produções afirmam realizar mapeamento de riscos físicos, químicos e biológicos antes de cada montagem, especialmente em apresentações em espaços abertos, cumprindo exigências dos patrocinadores da companhia:

Nas apresentações, quando a gente vai fazer espetáculos em teatro, os teatros que a gente apresenta, pelos projetos que a gente executa, todos eles tem o AVCB, tem o Alvará, então são locais que são fiscalizados, o que já, o próprio local já oferece essa segurança para nós. Quando a gente vai realizar apresentações fora, em praças, a gente sempre faz uma visita, a gente faz um levantamento legal, que é um levantamento de risco físico, químico e biológico. O que acontece? O risco físico é a questão da irregularidade do local, uma possibilidade de uma queda, alguma coisa assim, é um choque elétrico, alguma coisa do tipo. O risco químico é realmente se a condição do espaço ali que a gente está, ela está tendo algum, muito gás, alguma coisa assim, é próximo de mais uma BR, tem muita poluição, alguma coisa assim, algum produto que possa ser nocivo para nós, para o público. O biológico, o mais comum que a gente faz, é a identificação de formigueiros, a gente faz isso. Toda vez que a gente chega em uma praça, que é muito comum no interior, a gente ter esses pontos de formigueiros, então a gente às vezes deixa os nossos objetos sendo no próprio chão e tal, em caixotas, a gente sempre evita estar próximo ali de formigueiros. Aí também a questão, o nosso técnico, que nos acompanha, o Cris, um cara espetacular, até ele agora trabalha um bocadinho ali, ele é um camarada que tem a formação de eletricista, então ele sabe mexer também nesses, quando a gente vai puxar uma energia, que muitas vezes somos nós mesmos, com a autorização da prefeitura, da CMIG, da cidade, que a gente faz esse acesso à energia, o Cris tem um conhecimento técnico e usa as ferramentas, as ruas, tudo para impedir um choque elétrico. E agora a questão do risco financeiro, burocrático, nessa parte aí, isso tudo é feito pelo nosso diretor de produção, que é o Marcelo Carrusco, que faz isso, ele está sempre prevenindo qualquer problema, através, por exemplo, de um contrato dos fornecedores, a questão também da assessoria jurídica, que a companhia possui um advogado que nos auxilia nas questões previamente, durante a execução do imposto também, para a gente não correr risco de cometer algum erro, que prejudique alguém, e também que alguém nos prejudique. E nós temos também o auxílio da contabilidade, porque a maioria dos projetos que a gente executa são projetos de lei, que a gente também precisa ter um cuidado para isso, então a contabilidade também nos dá um auxílio nesse quesito (Lucas Chiaradia – 2024 – entrevista ao autor).

Para Rick Alves, o problema é a desorganização generalizada de parte do setor artístico, que não adota práticas básicas de produção — e por isso, não raramente, falha.

Exatamente por desorganização de pessoas que não têm precisão no trabalho. Porque se você faz uma boa produção, se você se organiza, a não ser que seja uma questão de ordem da natureza, né, tempestade ou alguma coisa, né, enfim, desastre, mas que já aconteceu isso. Mas, eu acho que é muito possível você realizar as coisas se você se organiza. É uma crítica que eu tenho pro meio, assim, eu acho que é um meio que precisa de mais organização, de mais responsabilidade com as coisas, de mais compromisso, **de trabalhar oito horas por dia igual toda profissão trabalha** (Rick Alves – 2024 – entrevista ao autor). Grifo nosso.

Os trechos das entrevistas apresentados ao longo deste capítulo evidenciam que a arte de bastidores não está à margem da criação artística, mas entrelaçada a ela em múltiplos níveis: estético, político, operacional e afetivo. Os bastidores, historicamente tratados como suporte ou infraestrutura, revelam-se aqui como espaços ativos de construção de sentido — onde luz, som, vídeo e montagem são tão narrativos quanto o texto e a atuação.

A invisibilidade do trabalho técnico, muitas vezes entendida como norma da cena tradicional, emerge como ponto de tensão: em certos contextos, ela é necessária à manutenção da ilusão cênica; em outros, ela se revela um dispositivo de apagamento simbólico, que reproduz hierarquias de classe, raça e função. A valorização da equipe técnica de bastidores, portanto, não deve se dar apenas pelo reconhecimento nos créditos, mas pela escuta durante o processo e pelo convite à criação coletiva.

O acúmulo de funções, recorrente nas produções de menor porte, não é apenas precarização, mas também um campo de saberes híbridos, onde a gambiarra torna-se linguagem e resistência. Contudo, essa expertise só poderá amadurecer plenamente com formações regulares, reconhecimento institucional e políticas públicas voltadas à profissionalização técnica de bastidores.

Por fim, o tema do risco — seja físico, financeiro, jurídico ou simbólico — revela uma ausência de cultura preventiva no fazer teatral do universo pesquisado. Quando presente, como no caso da Lima Produções ou de espaços como o Sesc Palladium, CCBB, SESI Minas e Centro Cultural Minas Tênis Clube, essa cultura ainda depende mais de iniciativas isoladas do que de uma política ampla e sistemática e que preserve a segurança física dos trabalhadores. Nos casos citados acima, a exigência dos

cursos de segurança do trabalho atende mais às exigências e implicações legais que podem recair sobre as instituições do que a uma cultura da segurança enraizada nos afazeres técnicos de bastidores.

O risco que você ignora tem grandes chances de se tornar um problema. Muitas vezes, artistas de palco e produtores se espantam com o posicionamento dos artistas de bastidores durante as montagens, principalmente pelo quesito segurança, salvo em casos em que há a intenção em criar dificuldades para se vender facilidades. O posicionamento de identificar adotar medidas de prevenção ou mitigação de riscos, que inclui o uso de equipamentos de proteção individual, a contratação de seguros, a interrupção do trabalho quando necessário, precisa ser consolidada no meio das artes.

Como já mencionado, a pesquisa contou com a coleta de informações por meio de formulário *online* acerca de problemas ocorridos nos bastidores. O formulário, amplamente divulgado no meio, garantia sigilo dos respondentes e abrangeu mais profissionais, além daqueles convidados a integrar a pesquisa como entrevistados. As respostas abertas sobre os problemas enfrentados, totalizaram 32, estão disponíveis no anexo 3 desta pesquisa, e foram tabuladas de acordo com a origem principal do problema enfrentado (elétrico, acidentes envolvendo pessoas ou problemas nos equipamentos técnicos). Do total de 32 respostas coletadas, foram obtidas as seguintes respostas: Problemas elétricos: seis ocorrências; Acidente: nenhuma ocorrência; Problema nos equipamentos: 15 ocorrências; Falha humana: 11 ocorrências e Motivos de Força Maior: uma ocorrência.

O item equipamentos liderou o número de ocorrências, com 56% de menção, demonstrando que a qualidade dos equipamentos ou a incorreta operação foram fatores determinantes para esses problemas. A baixa qualidade dos equipamentos e problemas de sonorização com microfones tiveram preponderância entre as respostas, assim como a qualidade da energia elétrica disponível e possíveis problemas de ligação que, nos sistemas de som, podem causar ruídos e interferências.

Com 34% dos apontamentos, as respostas relacionadas à falha humana mostram uma preponderância em relatos com problemas relacionados à falta de conhecimento e operação dos equipamentos, passando por questões que envolvem ligações em voltagens errada e conseqüente queima do equipamento antes do espetáculo, até o mal atendimento de equipe de empresa e/ou teatro.

Dentre os relatos classificados como problemas elétricos, que totalizaram 18% das respostas, o item gerador apresentou maior incidência do que a energia elétrica dos locais de apresentações. A ligação de energia elétrica em espaços alternativos e espaços públicos requer uma especial atenção quanto ao fornecimento de energia elétrica condizente com a necessidade da produção. Atualmente, os refletores com lâmpadas led têm diminuído consideravelmente essa demanda por grandes quantidades de energia, ainda que o risco de uma pequena apresentação deixar de acontecer devido à insuficiência de números de tomadas para ligar todos os equipamentos, por exemplo, é um agente a ser considerado, assim como caso sejam conectados mais refletores que a energia disponível naquele ponto, o que é calculado considerando a espessura da fiação existente e a distância percorrida, haverá a sobrecarga do circuito com o aquecimento dos fios e conectores, o que poderá se desdobrar em um incêndio.

O item força maior, com apenas um apontamento, refere-se à falta de energia elétrica pela empresa concessionária. Tal risco pode ser mitigado com a contratação de um gerador, ainda que este item demande atenção para a qualidade da energia, que pode ocasionar problemas na sonorização do espetáculo.

Diante desse panorama, é necessário repensar o lugar da técnica de bastidores nas artes da cena não apenas como meio, mas como linguagem, como ética e como política. É nesse contexto que o próximo capítulo se debruça sobre os resultados da pesquisa de campo realizada por meio de formulário online, observando como a presença (ou ausência) de estrutura técnica adequada impacta diretamente a sustentabilidade, a estética e a viabilidade de projetos artísticos no Brasil de hoje.

CAPÍTULO 4 – PANORAMA DA TÉCNICA DE BASTIDORES CONTEMPORÂNEA DE BELO HORIZONTE

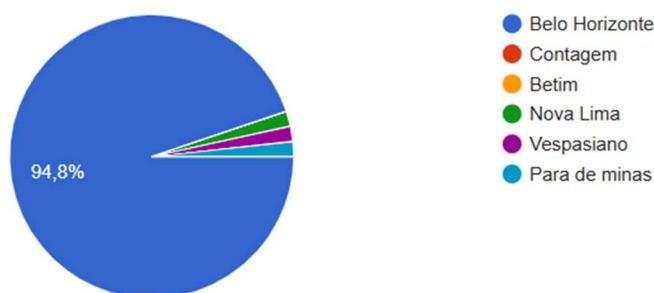
Conforme anteriormente mencionado, um questionário online foi divulgado amplamente entre os técnicos de bastidores para grupos de técnicos por meio do aplicativo Whatsapp, assim como o envio por email para os gestores técnicos de espaços culturais da cidade de Belo Horizonte durante os meses de agosto e novembro de 2024. Após aprovação no Comitê de Ética em Pesquisa e na Plataforma Brasil, optei pelo questionário anônimo, sem possibilidade de vinculação do respondente com as questões para conseguir uma maior veracidade das informações. Ao todo a pesquisa obteve 58 respostas, os resultados são apresentados abaixo, sendo todos os gráficos gerados automaticamente pelo Google Forms

A maioria dos respondentes (94,8%), ao ser perguntado em qual cidade você trabalha? respondeu Belo Horizonte (55 respostas). As demais cidades, Contagem (0 respostas), Betim (0 respostas), Nova Lima (1 resposta), Vespasiano (1 resposta) e Pará de Minas (1 resposta), foram a minoria, reforçando que a maior parte dos serviços culturais são realizados na capital e na Região Metropolitana de BH, conforme Gráfico 1.

Gráfico 1 - Cidade em que trabalha

Em qual cidade você trabalha ?

58 respostas

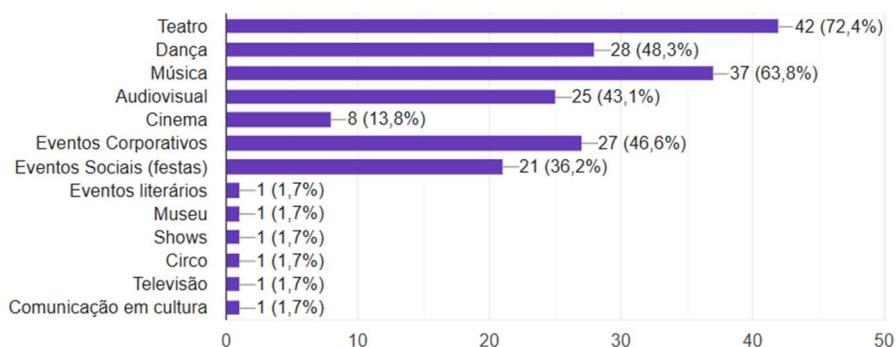


Fonte: Dados da pesquisa

Sobre a área de atuação dos profissionais, o Teatro obteve maior número de respostas (42), seguido por Música (37), Dança (28), Eventos Corporativos (27). Nesta questão, o participante poderia selecionar mais de uma resposta,

totalizando 194 seleções de áreas, o que confere uma média simples de que cada respondente atua em 3,34 áreas diferentes, conforme Gráfico 2.

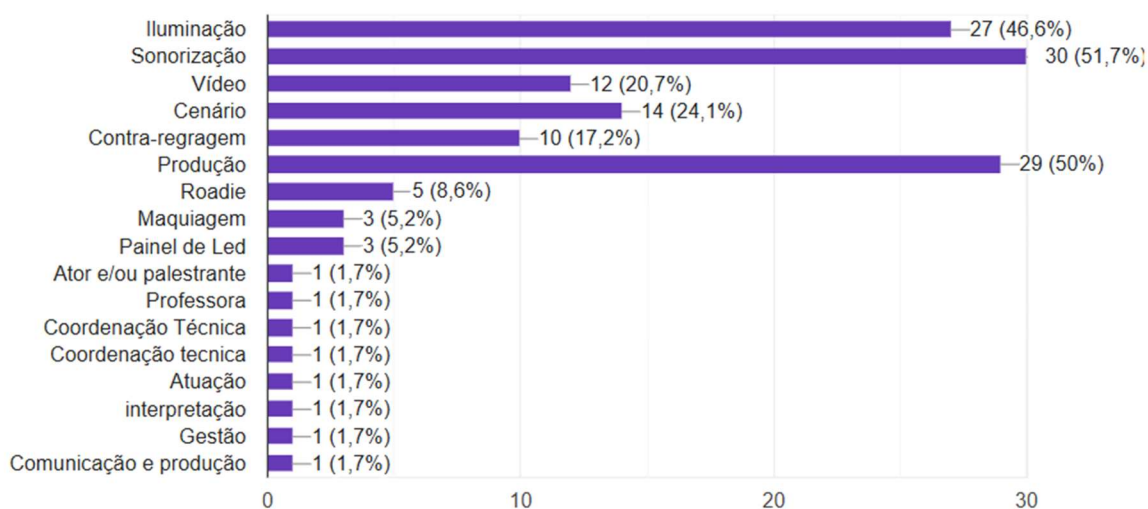
Gráfico 2 - Área de atuação



Fonte: Dados da pesquisa

A mesma tendência de diversidade na área de atuação foi observada no que toca as funções desempenhadas. Da mesma forma, foi possível marcar quantos itens fossem necessários e, dos 58 respondentes, 141 funções diferentes foram selecionadas, nos levando a uma média simples de 2,43 funções desempenhadas por técnico de bastidores, o que corrobora a tese do acúmulo de funções como uma realidade para grande parte dos profissionais dos bastidores, conforme Gráfico 3.

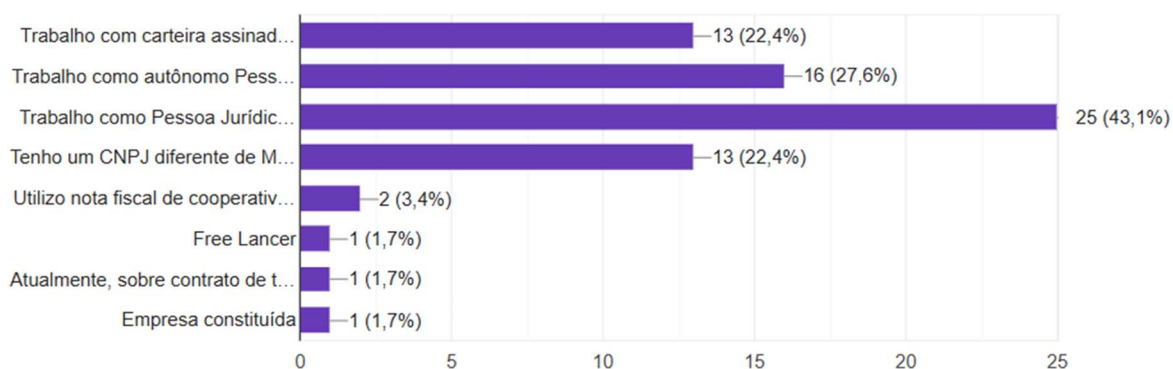
Gráfico 3 - Funções desempenhadas



Fonte: Dados da pesquisa

Em relação à forma de contratação, que também permitia múltipla seleção, foram obtidas 72 respostas, nos levando à média de 1,24 formas de contratação diferentes para cada respondente, confirmando que a realidade do acúmulo de funções e do acúmulo de serviços e/ou empregos é uma realidade no meio técnico de bastidores, de acordo com o Gráfico 4.

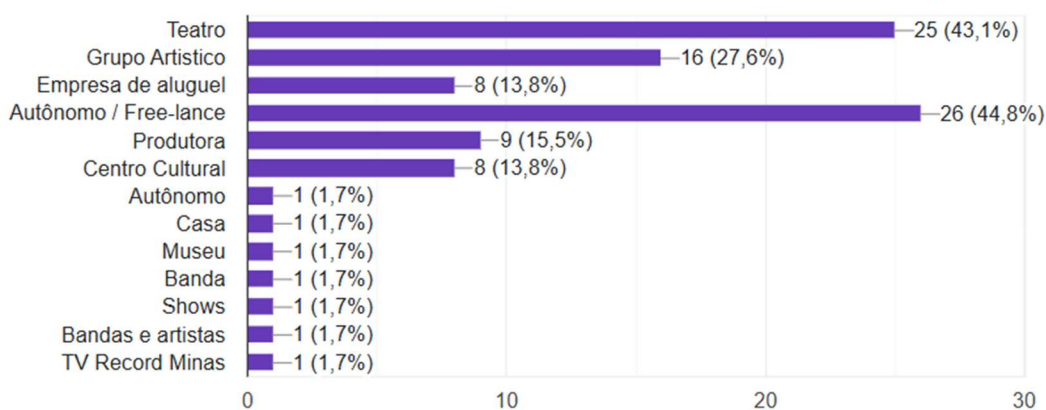
Gráfico 4- Forma de contratação



Fonte: Dados da pesquisa

Quanto ao local de trabalho, dos 58 respondentes tivemos 99 seleções, nos levando à média simples de 1,7 locais de trabalho para cada participante, novamente confirmando que além do acúmulo de áreas, funções e formas de contratação, os técnicos de bastidores têm uma multiplicidade de locais de trabalho, e de tempo de dedicação em cada um deles, conforme Gráfico 5.

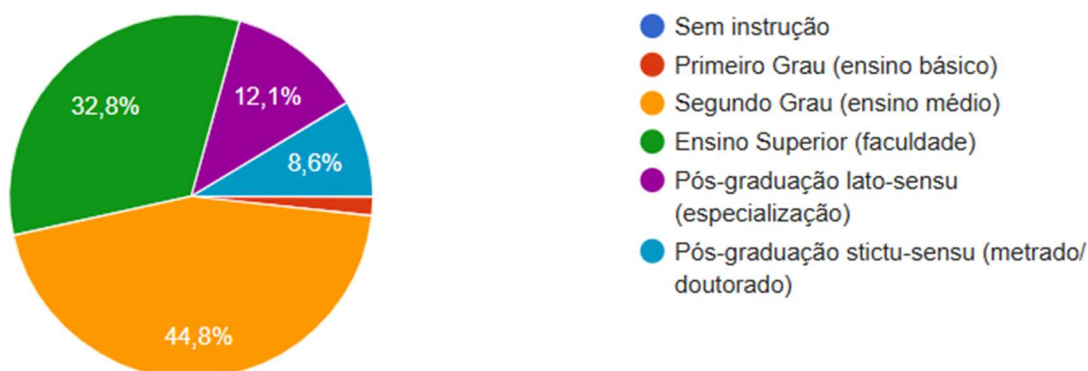
Gráfico 5 - Local de trabalho



Fonte: Dados da pesquisa

Sobre a escolaridade, quase a metade dos participantes (26) possui o segundo grau completo, seguido por profissionais que completaram o ensino superior, como mostra o Gráfico 6.

Gráfico 6 - Grau de escolaridade



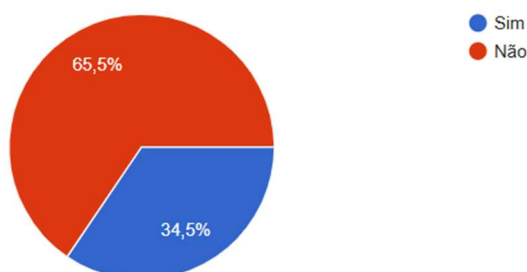
Fonte: Dados da pesquisa

A pergunta referente aos cursos já realizados para ingresso na área de bastidores evidencia a falta de cursos regulares voltados especificamente para os técnicos de bastidores já que a grande maioria, 65,5% dos participantes da pesquisa, afirmaram que nunca fizeram um curso de formação em técnica de bastidores, confirmando que o autodidatismo ainda é a principal forma de formação de mão-de-obra para o setor, conforme Gráfico 7.

Gráfico 7 - Formação em técnica de bastidores

Você fez algum curso de formação em técnica de bastidores ?

58 respostas



Fonte: Dados da pesquisa

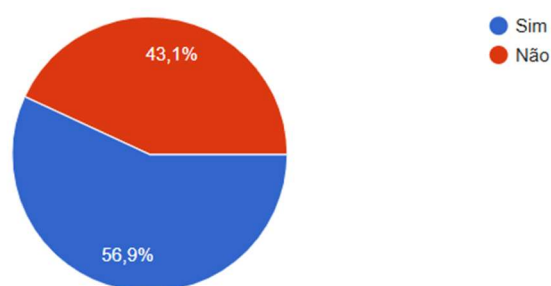
Quanto a existência de algum problema que atrapalhou a realização de um espetáculo nos últimos dois anos, 56,9 % dos participantes responderam que

presenciaram algum tipo de questão, nos levando a inferir que as realizações cênicas problemáticas são superiores às realizações que acontecem sem contratempos. A baixa formação profissional do setor e o acúmulo de funções podem ser questões que impactam nesse resultado, conforme Gráfico 8.

Gráfico 8 - Problemas técnicos

Você vivenciou problemas técnicos de luz, som, cenário, vídeo, que atrapalharam a realização de algum espetáculo nos últimos dois anos de atuação profissional ?

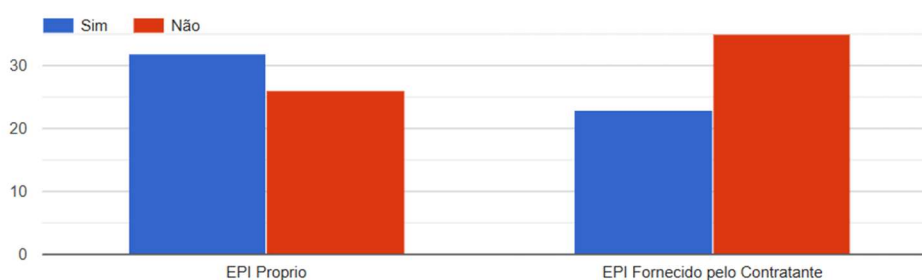
58 respostas



Fonte: Dados da pesquisa

Sobre o uso dos equipamentos de proteção individual, obtivemos 14 respostas de pessoas que trabalham no regime CLT (com carteira de trabalho assinada), 03 participantes relataram que não usam EPI fornecido pelo contratante; 10 relataram que usam o EPI fornecido pelo empregador, e 1 relatou que utiliza EPI, porém próprio, não fornecido pelo contratante. Nos trazendo a informação que 21% dos trabalhadores contratados não recebem os equipamentos de segurança de seus contratantes, o que é uma obrigação legal.

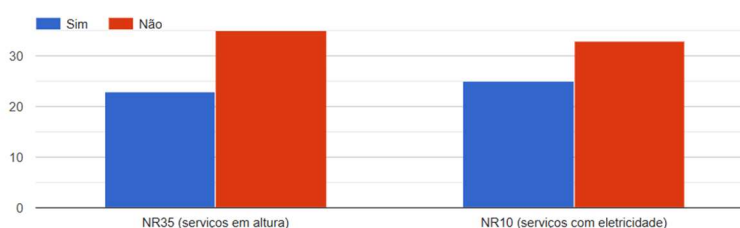
Gráfico 9 – Uso de Equipamento de Proteção Individual



Fonte: Dados da pesquisa

Os cursos de segurança do trabalho (NR10 e NR35), entre as 14 respostas de trabalhadores sob o regime CLT, 03 informaram que não realizaram os cursos de NR35 ou NR10, reforçando a informação do uso de EPI, nos permitindo inferir que aproximadamente 21% dos contratantes ignoram a legislação trabalhista ao não fornecer cursos e equipamentos de segurança do trabalho aos seus empregados.

Gráfico 10 – Cursos de segurança do trabalho



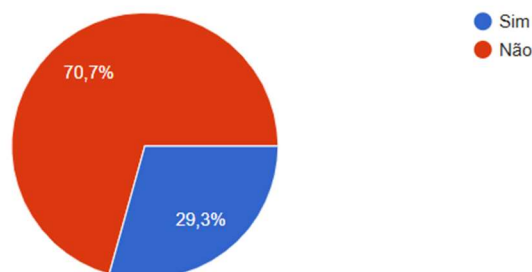
Fonte: Dados da pesquisa

Sobre acidentes de trabalho em montagens de espetáculos o dado que 29,3% dos respondentes participaram de montagens onde houve acidente, nos leva à pergunta: se os riscos que podem ser mitigados pelos cursos de segurança do trabalho concorreriam, caso fossem realizados por todos os trabalhadores, para uma diminuição desse índice?

Gráfico 11 – Acidentes durante montagens

Você já participou de montagem de espetáculo em que houve acidente durante os trabalhos ?

58 respostas



Fonte: Dados da pesquisa

As respostas deste questionário trazem principalmente a reflexão da influência da segurança do trabalho entre os técnicos de bastidores, nos trazendo a informação que quase um quarto dos trabalhadores que executam serviços em altura, sequer têm o treinamento exigido pela legislação trabalhista brasileira, para a realização deste serviço. Reforçando que a improvisação é algo muito frequente no meio de bastidores e que as medidas de prevenção e mitigação de riscos são pouco aplicadas.

Também cabe ressaltar que, em média simples, dos dados coletados, cada trabalhador dos bastidores executa 2,43 funções diferentes, em 1,24 formas contratação e em 1,7 locais diferentes, reforçando a afirmação do acúmulo de funções, empregos e formas de contratação é uma realidade latente nos bastidores.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As técnicas de bastidores estão presentes em quase a totalidade das apresentações das artes cênicas, desde os tempos mais remotos do teatro grego, até a atualidade, sendo algumas vezes executadas pelos próprios artistas do palco, e outras vezes por profissionais contratados, a depender do tamanho e orçamento da produção. Estando nas produções mais onerosas latente a Divisão Social do Trabalho e nas produções mais baratas fica mais evidente o acúmulo de funções.

A evolução da técnica de bastidores teve um grande salto com o advento da eletricidade, assim como estamos no momento passando pelo processo de digitalização dos equipamentos, onde o sinal digital das consoles de iluminação percorrem todos os refletores, e também na sonorização as consoles digitalizam toda a informação sonora que foi transformada em eletricidade. Tal processo de digitalização torna claro o abismo existente entre a prática e a formação dos artistas de bastidores em Belo Horizonte, que é materializado pelo grande índice de problemas com equipamentos e pela falta de conhecimento no manuseio destes equipamentos.

A invisibilidade dos artistas de bastidores também guarda certa relação com a magia da cena, quanto mais mágica e ilusória é a cena apresentada ao público, maior a necessidade que tanto os técnicos quanto os mecanismos técnicos sejam invisíveis, da mesma forma, com uma menor a ilusão pretendida pela cena, maior a possibilidade dos trabalhadores, mecanismos, ferramentas e equipamentos estarem presentes na cena, inclusive atuando como artistas de bastidores presentes no palco.

É urgente o incentivo à cursos regulares de formação técnica de bastidores pois com o avanço tecnológico e o domínio por equipamentos digitais, o conhecimento dos profissionais encontra-se defasado em relação às possibilidades dos equipamentos presentes nas casas de espetáculos e produções. Outro achado desta pesquisa é a relação entre problemas dos equipamentos e os problemas de falha humana, sendo que nos teatros mais antigos, com equipamentos mais defasados, temos uma maior presença das falhas dos equipamentos e nos teatros mais modernos com equipamentos digitalizados a falha humana na operação dos equipamentos modernos é mais presente.

Os desafios para os profissionais das artes sobreviverem exclusivamente de sua expressão artística se apresentam de distintas formas para as diferentes pessoas. O autor dessa dissertação, homem branco hétero cisgênero, tem consciência dos

privilégios que o permitiram sair do interior (onde trabalhou na lavoura de batatas, como ajudante de eletricitista, instalador de televisão, auxiliar de escritório e vidraceiro) e conseguir seu espaço “feito de aplausos” na capital mineira, por meio do seu serviço de bastidor. Porém, a distância entre as oportunidades que as pessoas do interior usufruem nas artes cênicas *versus* as pessoas da capital, somam um abismo. Dentre eles, o aparente ato de sair do interior aos 18 anos para estudar Teatro em uma universidade pública, mostra-se como fator fundamental para o início desta jornada.

O menino de seis anos, que criou uma pequena melodia: “minha carreira no teatro, está começando, está começando” quando pegou o papel de Santo Antônio, numa montagem de Na Carreira do Divino do autor Carlos Alberto Sofredini, realizada pelo grupo de amigos de seus pais, no início dos anos 1990, conseguiu vencer as barreiras impostas pela vida interiorana em seus primeiros 18 anos, com consumo exclusivo dos “enlatados de usa, de 9 às 6”, como bem cantou Renato Russo, e apresenta este trabalho para a obtenção do título de Mestre em Artes, após iluminar diversos artistas de palco nessa jornada invisível, regada a muita energia.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Eduardo dos Santos. **O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea**. Rio de Janeiro: SYNERGIA, 2021. 245 p.
- AVELAR, Rômulo. **O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural**. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2010. 490 p.
- BIANCALANA, Gisela Reis. **A Presença Performativa nas Artes da Cena e a Improvisação**. Porto Alegre, v.1, n.1, p. 121-148, jan./jun., 2011. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>
- CAMARGO, Roberto Gil. **Função Estética da Luz**. Sorocaba-SP: TCM-Comunicação, 2000. 174 p.
- CAMPOS, Fernando Braga; LELIS, Márcio Gonzaga. Pequenas diferenças de posicionamento dos microfones em relação ao instrumento podem nos levar a diferentes possibilidades em busca de um objetivo estético. In: **3º CONGRESSO DE MÚSICA**, 2017, Local, Brasil. Anais... Local: Editora, 2017. p. 46. Disponível em: <http://musicanasnuvens.weebly.com/>. Acesso em: 30 mar. 2023.
- DUARTE, Marcia de Freitas. **Práticas de organizar na indústria criativa: a produção de um espetáculo de teatro musical em São Paulo – SP**. 2015. Tese (Doutorado em Administração de Empresas) – Escola de Administração de Empresas de São Paulo, Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2015.
- FERREIRA, P.; SANTOS, A. B.; SARAIVA, A. L.; ANDRADE, B.; CARDOSO, G.; RIBEIRO, M.; VASCONCELLOS, F.; ROMEIRO FILHO, E. Contribuições do design para inovação: uma análise sobre a estrutura organizacional do grupo Galpão. *Da Pesquisa*, Florianópolis, v. 11, n. 15, p. 098-111, 2016. DOI: 10.5965/1808312911152016098. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/6937>. Acesso em: 30 mar. 2023.
- GASSET, Ortega. **Meditação da Técnica**. Rio de Janeiro, RJ: Livro Ibero-Americano Limitada, 1963. 135 p.
- Gumbrecht, H. U. (2010). **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto.
- LEITÃO, Cláudia Souza. **Criatividade e emancipação nas comunidades-rede: contribuições para uma economia criativa brasileira**. São Paulo, SP: Organizado por Itaú Cultural; WMF Martins Fontes, 2023. 399 p.
- LUCIANI, Nadia Moroz. **Iluminação cênica: a performatividade da luz como elo entre a cena e o espectador**. 2020. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. doi:10.11606/T.27.2020.tde-02032021-131705. Acesso em: 30 mar. 2023. São Paulo, 2020. 387 p.: il. + Anexos – 282 p.

MARINA, Heloisa. **Atuar-Produzir: desafios de artistas da cena frente a gestão de suas trajetórias**. Belo Horizonte, MG: Javali; Campinas, SP: SIM! Edições, 2023. 414 p.

ORTEGA y Gasset, J. **A desumanização da arte**. São Paulo: Vide Editorial, 2021.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. 323 p.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011. 433 p.

PERRUCHON, Vèronique. **Blecaute: luz e teatralidade**. Trad. Nadia Moroz Luciani. Curitiba, PR: Appris, 2023. 255 p.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1998.

SAMPAIO, Daniele. **Agentes invisíveis e modos de produção nos primeiros anos do Workcenter of Jerzy Grotowsky**. Campinas, SP, 2020. 286 p.

SILVA, H. M. da. **Teatro menor: crises e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação artística de um teatro latino-americano**. Revista Aspas, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 57-80, 2016. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v6i2p57-80. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/120575>>. Acesso em: 30 mar. 2023.

STANISLAVSKI, K. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 29ª Edição (2012) – Trad. Pontes de Paula Lima

TUDELLA, Eduardo. **A luz na gênese do espetáculo**. Salvador: EDUFBA, 2017. 614 p.

VANIA RODRIGUES – **As Produtoras**. Produção e Gestão Cultural em Portugal. Trajectos Profissionais (1990-2019). Editora Caleidoscópio. Lisboa – 2020

ANEXO 1

Perguntas feitas no questionário online

1 – Em qual cidade você trabalha

1 – Qual a sua área de atuação (Teatro, Dança, Música, Audiovisual, Cinema, Eventos Corporativos, Eventos Sociais, Outros)

2 – Qual ou quais funções você realiza (Iluminação, Sonorização, Video, Cenário, Contra-regragem, Produção, Roadie, Maquiagem, Painel de Led, Outros)

3 – Qual a sua forma de contratação (Trabalho com carteira assinada (CLT); Trabalho como autônomo Pessoa Física (sem MEI); Trabalho como Pessoa Jurídica (MEI) e emito nota fiscal própria; Tenho um CNPJ diferente de MEI e emito nota fiscal; Utilizo nota fiscal de cooperativas ou parceiros; outros)

4 – Onde você trabalha a maior parte do tempo (Teatro; Grupo Artístico; empresa de aluguel; autônomo/free-lance; produtora; centro cultural)

5 – Qual o valor da sua diária de montagem;

6 – Qual o valor médio do seu salário (se for CLT);

7 – Qual o seu nível de instrução (Sem instrução; Primeiro Grau (ensino básico); Segundo Grau (ensino médio); Ensino Superior (faculdade); Pós-graduação lato-sensu (especialização); Pós-graduação strictu-sensu (metrado/doutorado).

8 – Você fez algum curso de formação técnica em bastidores (sim ou não);

9 - Caso tenha respondido sim na pergunta acima, especifique abaixo o(s) curso(s) que você finalizou (se possível coloque nome do curso, nome do instrutor, local, ano de realização e duração).

10 - Você vivenciou problemas técnicos de luz, som, cenário, vídeo, que atrapalharam a realização de algum espetáculo nos últimos dois anos de atuação profissional ? (sim ou não)

11 - Caso tenha respondido sim à questão anterior, pode nos contar um pouco mais sobre o problema ocorrido ?

12 - Caso tenha tido problemas técnicos, qual ou quais afirmação(ões) abaixo mais se encaixa em sua situação ?

Tive problema e o espetáculo foi cancelado.

Tive problema e o espetáculo foi realizado mesmo assim

Tive problema e resolvi por conhecimentos próprios

Se eu tivesse mais conhecimento não teria tido o problema

A falta de tempo foi a origem do problema

A falta de mais profissionais foi a origem do problema

A conservação dos equipamentos foi a origem do problema

- 13 - Você usa EPI (Equipamentos de Proteção Individual) ? Próprio ou do contratante?
- 14 – Você fez algum curso de trabalho em altura ou trabalho com eletricidade? NR10 e NR35?
- 15 - Você já participou de montagem de espetáculo em que houve acidente durante os trabalhos? (sim ou não)
- 16 - Caso tenha respondido sim à pergunta anterior, nos conte um pouco mais sobre o acidente ocorrido, sua causa provável e medidas que poderiam ter evitado o acidente.
- 17 Qual a sua idade ?
- 18 Qual o seu estado de relacionamento ? (Solteiro; Relacionamento Estável; Casado; Divorciado / Separado; Viúvo)
- 19 Possui filhos ? (sim ou não)
- 20 Caso queira contribuir com mais alguma informação à pesquisa, use este campo.

espetáculos? Pratica alguma forma de prevenção de outros riscos, de ordem administrativa, financeira e judicial?

Objetivos da pergunta: Verificar o envolvimento com a prevenção de riscos do entrevistado, se são adotadas medidas de mitigação de riscos físicos, financeiros e judiciais que podem favorecer a economia de recursos.

4. Qual o nível de escolaridade de sua equipe técnica contratada? Você ou sua equipe técnica já fez algum curso, oficina, workshop sobre as disciplinas técnicas de bastidores, se sim: quais? Onde? Quando?

5. Objetivos da pergunta: mapear o nível de escolaridade e a oferta de cursos regulares para a técnica de bastidores oferecidos por instituições, profissionais reconhecidos e empresas;

Perguntar se o entrevistado tem algo que gostaria de acrescentar.

Características socioeconômicas dos entrevistados:

- Idade?
- Nível de educação?
- Ocupação atual?
- Estado relacional
- Possui filhos?
- Onde reside atualmente?

Considerações finais:

- Perguntar ao entrevistado se há alguma informação adicional que gostaria de acrescentar em relação aos assuntos abordados durante a entrevista.
- Perguntar se o entrevistado ficou com alguma dúvida.

Finalização e agradecimento:

- Agradecer a disponibilidade do entrevistado em fornecer as informações.
- Salientar que os resultados da pesquisa estarão à disposição dele e, se tiver interesse, deverá entrar em contato com o pesquisador.

ANEXO 3

Problemas técnicos enfrentados – respostas inseridas no formulário pelos participantes da pesquisa.

Caso tenha respondido sim à questão anterior, pode nos contar um pouco mais sobre o problema ocorrido?

1 - Um minuto antes do início da peça, um técnico da casa trocou a tomara e fechou curto no notebook do grupo, onde estava a toda trilha da peça.

2 - Refletor de led, qdo estávamos usando 6 refletores e ao ligar o sinal entre eles, começavam a piscar, conferimos a configuração de todos, trocávamos cabos, fonte de sinal mesa direto e splitter etc, e nada resolvia. No fim mudamos o AC de um lugar para o outro resolvido o problema, se vc tem uma tomada que está com fios bambos, ele não fornece energia real ao equipamento até descobrir..... frita o cérebro putz

3 - um técnico de som se esqueceu de ligar as caixas do PA.

4 - Problemas na mesa de som . Problema crônico.

5 - Entre vários problemas, falta de sincronia entre vídeo e projeção (devido ao formato do vídeo de terceiros utilizando os dispositivos da casa). Mesa de luz defasada (ADB Freedom), sem atualizações, sem suporte e sem tutoriais disponíveis, além de ninguém saber opera-la, impossibilitando a utilização dos moving heads da casa.

6 - Antes de uma peça a luz acabou, e tivemos que ir adiando o espetáculo até a luz voltar. E tem a parte do som parar de funcionar

7 - Este ano em SP tanto na capital quanto em S.J. do Rio Preto, problemas relacionados à estrutura dos teatros e equipe comprometeram horário de início das apresentações e resultado do trabalho.

8 - Equipamentos de baixa qualidade devido a licitação de prefeitura.

9 - Problemas com Sonorização. Falha de microfones.

10 - Problemas com iluminação no Galpão do Circo do CICALT e problemas de energia em Espaços alternativos.

11 - Vários, como pollens de energia que fazia o assim ficar ruim, cabos mal feitos que atrapalhavam os equipamentos de luz, problemas com técnicos não informados, endereçamento errado dos equipamentos, internamentos elétricos sem bateria, outros que não me recordo agora.

12 - Som n adequado

13 - Atraso na montagem do espetáculo por problemas nos equipamentos da casa; Equipamentos que possuo não serem suficientes (tecnicamente) para realização do trabalho;

- 14 - VÁRIOS MAS UM DOS PRINCIPAIS ATRASO DE MONTAGEM.
- 15 - Problemas de equipamentos do próprio teatro
- 16 - O tempo reduzido para confecção de cenário sempre traz problema, até mesmo nas montagens em palco não há respeito a um tempo necessário para uma montagem, a gente vai encaixando as coisas em tempo destinado a afinação de luz e gravação de cena.
- 17 - Diversos problemas em sua maioria devido falta de experiência da equipe técnica e também de pré produção
- 18 - Problema com sinal de RF para sistema de microfones sem fio. Foi necessário scanear diversos aparelhos ao longo da apresentação.
- 19 - Operacional e de mudanças nas frequências de sinais de RF disponíveis
- 20 - Energia elétrica (Gerador)
- 21 - O espaço de apresentação possuía alguns problemas relativos à interferência elétrica no áudio do trabalho.
- 22 - Problemas técnicos de Rádio frequência, escolha de equipamentos adequados, posicionamento de caixas acústicas, falta de reuniões técnicas com profissional adequado, falta de tempo necessário a montagem e checagem.
- 23 - Atrasos, má qualidade de equipamentos.
- 24 - Mal atendimento técnico, falta de energia, teatro sem gerador
- 25 - Mesa de luz que travou no meio de passagem de palco. Cortinas que não fechou totalmente como previsto.
- 26 - Erro de operação do técnico
- 27 - Maioria das vezes problemas técnicos com microfones
- 28 - Profissionais com baixo nível de treinamento e alto nível de Ego. Maioria autodidatas.
- 29 - Mesa de luz parando de funcionar na hora do evento
- 30 - Falha do gerador de energia e mesmo com reserva contratado 2 geradores a empresa do mandou 1.
- 31 - Alguns problemas com geradores, um problema de luz que deixou artista grande no escuro.
- 32 - Gerador

Sobre os acidentes relatados pelos participantes da pesquisa online (anônima);

- Eu mesmo fui vítima de choque elétrico numa montagem de show. O equipamento estava ligado de forma incorreta. Acredito que não haveria o problema se o tempo de montagem fosse maior.
- Um espetáculo de alunos da UFMG com montagem alternativa a uns 18 anos atrás. Não havia coordenação técnica ou responsável pela montagem. O diretor do espetáculo na época, pediu que alguns amigos pudessem dar suporte material e de mão de obra em relação a técnica. Fui

um deles. Durante a montagem um torre de luz (tripé) caiu e acertou um técnico que teve que ser levado ao João XXIII onde levou pontos na testa.

- Fuga de energia e falta de aterramento nas estruturas
- O pino de uma escada de afinação rompeu e o afinador foi ao chão. Manutenção adequada do equipamento.
- Já vi pessoas que não eram do meio, levando choque em contato com estrutura montada e quando encostou na estrutura do local quase caiu de mais de 5 metros, falta de aterramento.
- Acidente com choque elétrico por falta de aterramento de estrutura metálica por negligência de produção e eletricitistas desqualificados e fornecedores também. Tudo foi resolvido após eu mesmo fazer o aterramento, mesmo não sendo responsável por essa parte
- Em uma montagem de rua, foi feita uma movimentação na estrutura do cenário que provocou a queda de uma torre de iluminação. A mesma acertou um dos técnicos envolvidos provocando um ferimento nele. Acredito que a causa foi de uma decisão imprudente por parte das pessoas que decidiram movimentar o cenário, mesmo com o risco de queda de algum material que já se encontrava montado.
- Carregador cair da rampa de escoar equipamento.
- Já vi um rapaz perder um dedo por falta de acabamento no piso do palco juntamente com a falta de autopreservação do profissional q foi descer do palco fora da escada e um anel ficou preso ao piso e arrancou seu dedo
- Gabo de aço do cenário se rompeu provocando queda do ator de uma altura de 2 metros, contra regra não avaliou o equipamento antes
- Durante montagem, lente de refletor caiu perto de mim.
- Numa montagem, em um conhecido espaço cultural, parte do teto caiu
- Negligência do técnico
- Acidentes com carregadores mal instruídos sobre o peso e forma de carregar equipamentos. Acidentes envolvendo choques elétricos.
- Fizemos um trabalho com um prazo muito curto e uma cobrança grande. No ensaio tivemos problemas estruturais e um amigo se acidentou.
- O Rapaz caiu da treliça eu mesmo sofri um acidente preso na treliça talha quebrou quase amputei o dedo

Caso queira contribuir com mais alguma informação à pesquisa, use este campo.

- Ultimamente o mercado, carece muito de técnico, e o problema maior comparando com outros estados, é a valorização, ergonomia, treinamento e cachê. Motivação e reconhecimento, trás alegria e o prazer em conquistar novos técnicos amantes da arte
- Obre o trabalho nos bastidores de espetáculos em MG: O nível socio-cultural dos técnicos em MG é baixo e a formação, normalmente, se deu pela prática. A realidade começa a mudar com

a formação de jovens interessados pela área em cursos afins que surgiram nos últimos anos (especialmente em BH). A relação contratante/prestador de serviço é arcaica, apoiada em moldes que se aproveitam de problemas ancestrais no estado: a exploração da mão de obra, com predominância do emprego de pessoas pardas e negras em trabalhos informais. Por exemplo, barganhar com habitantes locais, sem qualquer forma de contrato, para descarregar caminhões e cenários. No caso de eventuais acidentes não há sequer prova de vínculo empregatício. A jornada de um técnico autônomo costuma ultrapassar limites plausíveis; o chamado "bate e volta", falta de estrutura de segurança, falta de preocupação com medidas de prevenção de acidentes...muitas vezes requisitar condições mínimas de segurança no trabalho é visto como "frescura" ou corpo mole. Basicamente, todo e qualquer discurso sobre segurança é da boca pra fora.

- O trabalho de técnico é muito solitário, trabalhamos sempre nas folgas das pessoas que relacionamos, sendo difícil manter uma vida social "normal" pra nossos horários são para entregar o entretenimento de pessoas da CLT, que por vcs tem horários e folgas diferentes dos nossos, temos que viajar e ficar fora de casa vários dias para trazer o sustento, por isso ainda reforço que nosso trabalho é uma boa solitária.

- A técnica é que faz o espetáculo acontecer. No meu caso trabalho com música erudita. No ar livre, transmissão e gravação a orquestra depende totalmente dos meus préstimos.

- A necessidade de Carregadores em todos os eventos, deveria ser obrigatório! Porém, quanto maior o evento mais Carregadores se precisa.