



# O TRABALHO DE TÉCNICOS DE PALCO NO CONTEXTO DE UM TEATRO PÚBLICO: décadas de 1950 a 2000

Maria Aparecida Alves

*Maria Aparecida Alves (mcidalves@hotmail.com) é mestre em Sociologia e Doutora em Educação (UNICAMP). É pesquisadora vinculada ao Projeto Temático: Trabalho e formação no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos - Faculdade de Educação- UNICAMP.*

**Resumo:** Neste artigo<sup>1</sup>, faremos uma retrospectiva histórica do surgimento das profissões de técnicos em espetáculos na cidade de São Paulo, com o objetivo de analisar a inserção e permanência desses profissionais no Theatro Municipal de São Paulo. Os técnicos de palco têm por função criar as condições concretas para a realização dos espetáculos, eles se inter-relacionam com os denominados corpos estáveis, músicos e bailarinos, na concretização das apresentações artísticas realizadas no Theatro Municipal. Essas equipes são compostas por 44 profissionais das áreas de iluminação, cenotécnica, maquinária, sonoplastia, guarda-roupa e contra-regragem. O trabalho dos técnicos baseia-se no princípio da cooperação mútua entre as várias equipes de profissionais envolvidas, ele é parte da constituição coletiva do trabalho em artes e espetáculos.

**Palavras-Chave:** profissões de técnicos em espetáculos – surgimento do trabalho técnico em artes – Theatro Municipal de São Paulo

**Abstract:** In this article, I will review the historical emergence of the technical professions related to performance arts in the city of São Paulo, examining the assimilation and maintenance of these professionals in the city's Municipal Theater. The so-called "stage technicians" create the conditions in which shows are implemented. They also inter-relate with musicians and dancers in the presentations held at the Municipal Theater. These teams are composed of 44 professionals in the areas of lighting, sound, stage technics, mechanics, background and costumes. The work of the technicians is based on the principle of mutual cooperation between the

various teams of professionals, as part of the collective construction of work in the field of performance arts and shows.

**Key words:** technical professions in the field of art production, emergence of technical professions in the field of art, Municipal Theater of São Paulo.



## **Apresentação**

A reconstituição histórica do surgimento e do reconhecimento das equipes de apoio técnico às artes e espetáculos, enquanto profissionais que desempenham atividades diferenciadas, nos faz mergulhar na própria história do teatro brasileiro. É em seu interior que as mudanças são gestadas e, à medida que os próprios artistas se profissionalizam, faz-se necessária uma maior divisão do trabalho, levando à formação de equipes de apoio às atividades artísticas.

A fim de recuperar o contexto histórico em que surgiram e se desenvolveram as equipes de apoio técnico aos espetáculos do Theatro Municipal de São Paulo, faremos uma breve reconstituição de alguns aspectos da história do teatro na cidade de São Paulo, com ênfase no movimento de profissionalização das atividades artísticas e técnicas em artes e espetáculos na capital paulista, tratando especialmente da inserção dos técnicos de palco no Theatro Municipal de São Paulo.

O trabalho na área de apoio técnico aos espetáculos adquire importância por sua singularidade, que é a de criar as condições concretas para a realização do espetáculo. Enquanto ofício ligado às artes e espetáculos, destaca-se de outras profissões técnicas que se inserem no mundo do trabalho, pelo fato de integrar a constituição coletiva do trabalho em artes e espetáculos<sup>2</sup>.

O presente artigo divide-se em duas partes. Na primeira parte, fazemos uma retrospectiva do surgimento das profissões artísticas e técnicas em espetáculos na cidade de São Paulo. Veremos que o surgimento das profissões de técnicos de apoio às artes e espetáculos está intimamente ligado ao estabelecimento de companhias de teatro permanentes, já que estas são os únicos espaços que podem garantir a realização de um trabalho contínuo, possibilitando o acúmulo de conhecimento através da dedicação exclusiva às atividades ligadas aos espetáculos, bem como o reconhecimento de suas especificidades.

Já na segunda parte do artigo, descrevemos e discutimos mais detalhadamente a inserção e desenvolvimento do trabalho de apoio técnico às artes e espetáculos no Theatro Municipal de São Paulo.

### **1. Histórico do surgimento das profissões artísticas e técnicas em espetáculos na cidade de São Paulo**

No Brasil o movimento de renovação artística e cênica iniciou-se na cidade do Rio de Janeiro, considerada naquele momento o centro de criatividade dramática, pois contava com a vantagem da proximidade física e política com o governo central, o que aumentava as possibilidades de pleitear e obter subvenções do poder público.

No Rio de Janeiro, desde fins do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, predominavam companhias teatrais particulares, em que se observava um forte predomínio dos primeiros atores e primeiras atrizes, proprietários das mesmas, e os gêneros artísticos mais representados eram as comédias de costumes e o teatro de revista. Os funcionários dessas companhias já auxiliavam nas atividades de apoio na área técnica.

MATTOS (2002), ao analisar o espetáculo amador na cidade de São Paulo, no início do século XX, constata que as poucas tentativas de realização de espetáculos mais profissionais se deram de forma isolada e independente, buscando se aproximar das comédias de costumes e do teatro de revista, predominantes na cidade do Rio de Janeiro.

Em São Paulo, certamente aconteciam também apresentações de teatro profissional, grandes espetáculos dramáticos, comédias e, mesmo, óperas e operetas, encenados notadamente por companhias estrangeiras. O público que costumava assistir a essas representações especiais era formado quase que exclusivamente por pessoas da elite. Era um público geralmente de posse que não perdia a oportunidade de ver as montagens das companhias teatrais vindas do Rio de Janeiro e, sobretudo, das companhias européias que se apresentavam, vez por outra, nas principais cidades do país (MATTOS, 2002, p.111).

Após a criação do Theatro Municipal, as elites paulistanas se apropriaram desse espaço e, "por volta de 1915, o entretenimento artístico das elites paulistanas resumia-se de modo geral a alguns concertos no Theatro Municipal e a recitais de poesia, música e canto promovidos pela sociedade de Cultura Artística ou por particulares" (MATTOS, 2002, p.123). Além disso, o espaço do Municipal abrigava

espetáculos teatrais encenados por artistas amadores, membros da alta sociedade paulistana.

Referindo-se à profissionalização em artes na cidade de São Paulo, o mesmo autor ressalta que, nas primeiras décadas do século XX, o espetáculo teatral urbano tinha características eminentemente amadoras.

Realmente, o movimento teatral em São Paulo não oferecia condições que permitissem o surgimento de escritores profissionais, como aconteceu no Rio de Janeiro. Até por volta de 1920, os jornais e as revistas eram praticamente os únicos veículos em que a juventude letrada e os futuros jovens modernistas podiam exercer um ofício e ganhar a vida como poetas e escritores (MATTOS, 2002, p.129).

Fora do espaço elitizado, a cena teatral paulistana florescia nos bairros populares com presença maciça dos imigrantes e de seus descendentes, principalmente italianos e espanhóis, que cultivavam a arte de representar. Em meados do século XX, surgiram inúmeros grupos teatrais amadores, que cresceram como resposta às novas condições sociais geradas no processo de industrialização da cidade de São Paulo. Ainda de acordo com MATTOS (2002):

Não fazendo parte do entretenimento artístico e cultural das elites mostrando-se incapaz de suplantar um certo provincianismo que predominava no meio sócio-cultural paulista, impossibilitado de formar companhias estáveis de artistas profissionais, desde os seus primórdios o espetáculo teatral paulista vai mesmo encontrar seu principal modo de expressão na atividade de uma série de grupos teatrais amadores, que atuavam junto a uma população formada basicamente de trabalhadores, confinada nos bairros populares. Desse modo, amadoristicamente, o teatro desenvolve-se, seja integrado ao meio operário, como instrumento da ação do movimento social libertário de inspiração anarco-sindicalista; seja vinculado ao grosso da população imigrante, como forma de recreação, de estreitamento da sociabilidade e de preservação das referências culturais européias (MATTOS, 2002, p.114).

O movimento teatral amador de São Paulo também incorporou atores profissionais saídos de companhias italianas, que optaram por viver em São Paulo devido às possibilidades de trabalho teatral que a cidade oferecia, pois era um mercado que ainda estava se formando. MATTOS (2002) cita os *Valentini*, que vieram a São Paulo com a companhia de Eleonora Duse e, ao findar a temporada, optaram por permanecer na cidade: “adquiriram grande parte do guarda-roupa da companhia e fundaram em São Paulo uma casa especializada em aluguel de materiais, acessórios e figurinos para espetáculos teatrais” (idem, p. 120). A prática de compra de acessórios, cenários e guarda-roupa de companhias estrangeiras que se apresentavam no Brasil foi mantida, possibilitando a ampliação do negócio. A Casa Teatral, como era chamada, fornecia o guarda-roupa para as peças que eram montadas em São Paulo e, posteriormente, passou a atender as necessidades do setor cinematográfico e também da produção de teleteatros e teledramas que faziam parte da programação artística da TV Tupi-Difusora de São Paulo, criada na década de 1950. A Casa Teatral manteve-se ativa até meados de 1975.

Em relação à qualidade das companhias teatrais particulares do Rio de Janeiro, “os estudantes ligados ao teatro amador denunciavam, principalmente, seu baixo nível artístico e seu manifesto caráter comercial” (MATTOS, 2002, p. 204-205). A partir das manifestações desses grupos teatrais amadores é que foi se formando uma nova concepção sobre as formas de atuação no campo da arte dramática no Brasil:

Florescendo no meio estudantil e universitário, o teatro amador possibilitou à juventude a descoberta da importância do teatro enquanto atividade artística associada à poesia e à literatura, implicada com os estudos, com a busca de conhecimento, com a representação da vida e da própria condição humana (MATTOS, 2002, p. 205).

Dentre os grupos de teatro amador que se formaram na cidade de São Paulo, o autor destaca o Grupo Universitário de Teatro (GUT), fundado em 1943 por Lourival Gomes Machado e Décio de Almeida Prado, tendo suas atividades encerradas em 1948 nos palcos do TBC. E também o Grupo de Teatro Experimental (GTE) criado por Alfredo Mesquita, que durou de 1942 a 1948. Outro grupo foi a Sociedade de Artistas Amadores de São Paulo ou Amateur’s Society. Esse último, em particular, realizava

espetáculos sempre em língua inglesa, e dele participavam atores da comunidade inglesa, sendo que seus atores participaram do início das atividades do TBC em 1948.

Além dos grupos citados, o amador Teatro Universitário do Centro Acadêmico Horário Berlinck foi fundado em 1945 por Osmar Rodriguez Cruz, possivelmente um grupo formado por estudantes da Faculdade de Ciências Econômicas. Somando-se aos anteriores, em 1947, mais um grupo formou-se na capital paulista: o Grupo de Artistas Amadores, criado por Paulo Autran e Madalena Nicol.

Desta forma, surge na cidade de São Paulo um movimento de renovação artística e cênica, sendo que "a consolidação do que poderíamos chamar de novo profissionalismo veio em 1948, com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia" (PRADO, 1982, p.544).

Este teatro foi inaugurado em 11 de outubro de 1948, tendo em uma de suas primeiras apresentações o Grupo de Teatro Experimental (GTE), dirigido por Alfredo Mesquita. Com a criação do TBC, ampliaram-se as possibilidades de continuidade das atividades teatrais iniciadas pelos grupos amadores, e, sobretudo, tornou-se possível a implantação de idéias inovadoras em matéria de encenação, direção, interpretação e dramaturgia. Paralelamente, Alfredo Mesquita criou a Escola de Arte Dramática de São Paulo - EAD, em 1948, com o objetivo de oferecer uma formação cultural, técnica e profissional tanto para os novos atores, quanto para diretores e dramaturgos. O TBC serviu, assim, de abrigo para essa nova experiência de formação profissional na área teatral.

Na inauguração do TBC, esteve presente como observador Décio de Almeida Prado, crítico teatral do jornal *O Estado de São Paulo* e também diretor do *Grupo Universitário de Teatro* (GUT), da Faculdade de Filosofia da USP, fundado em 1943. Segundo MATTOS (2002), "vários estudantes da Faculdade de Filosofia estiveram ligados ao teatro amador universitário, seja como atores, seja como contra-regras ou pontos" (idem, p. 47), o que mostra que ainda não havia uma divisão do trabalho em artes baseada na diferenciação dos saberes.

A abertura do TBC atendeu às expectativas dos segmentos artísticos paulistanos, conforme expõe MATTOS (2002):

Afinal, tornava-se realidade o sonho que vinham acalentando fazia já alguns anos: um teatro em São Paulo colocado à disposição dos artistas amadores e da dramaturgia moderna internacional; um teatro cujos espetáculos

deveriam ser fruto da pesquisa teatral, da originalidade da *mise-en-scène*, da formação profissional, artística e cultural dos atores, dramaturgos e diretores. E o TBC surgia com essa finalidade, podendo, além do mais, abrigar em suas dependências uma escola de arte dramática (MATTOS, 2002, p.59).

A criação do TBC significou um grande passo em direção a mudanças na concepção do fazer artístico teatral e a novos experimentos, possibilitando a sistematização de conhecimento no campo teatral. Além disso, a fundação do TBC teve forte influência o surgimento de outros espaços culturais na cidade de São Paulo. Ao iniciar-se o século XX, a arte do espetáculo teatral em São Paulo não era uma diversão urbana ampliada, não ganhava as ruas, não invadia a cidade, não era sinônimo de cosmopolitismo tal como acontecia no Rio de Janeiro (MATTOS, 2002, p.111).

Tratando-se das mudanças na área da cultura, em fins da década de 1940 surgiu na cidade de São Paulo um novo movimento de profissionalização no campo das artes e espetáculos, que se deu justamente através da estruturação da companhia particular Teatro Brasileiro de Comédia - TBC (1948-1964), criada pelo engenheiro italiano Franco Zampari (1898-1966). Segundo MAGALDI (2006), esse fato mudou completamente a fisionomia do palco brasileiro, principalmente porque se passou a valorizar também o processo de criação na área cênica. Para dirigir artisticamente o TBC, o empresário Zampari contratou o cenógrafo italiano Aldo Calvo e o diretor Adolfo Celi.

Para ARRUDA (2001), a "presença significativa do estrangeiro entre nós" (idem, p. 118) teve papel importante no desenvolvimento das atividades artísticas e culturais no Brasil. Na área teatral, esta presença rompeu com o caráter amadorístico do teatro brasileiro, impondo um trabalho de cunho profissional. Essa mudança pôde ser percebida nos grandes investimentos do TCB nas áreas administrativa, técnica e artística. Sobre a estrutura do TBC, Arruda informa:

O prédio do TBC contava com oficinas de carpintaria e marcenaria, locais para a fabricação de cenários, salas de ensaios, ateliês de figurinos, além de uma sala principal de apresentações... O próprio trabalho de criação artística alterou-se a partir desse modelo. Surgem funções especializadas de cenógrafo, iluminador, sonoplasta, figurinista. O diretor passa a desempenhar um papel



fundamental na concepção do espetáculo. Foram contratados diretores italianos, vindos da Academia de Arte Dramática de Roma, para imprimir um novo padrão técnico e artístico às encenações (ARRUDA, 2001, p.118).

Segundo PRADO (1982), deve-se reconhecer a importância da recém surgida burguesia industrial nas mudanças na área da cultura em São Paulo, representada na figura de Franco Zampari, que disponibilizou uma grande soma de recursos para a implantação do TBC. A isso se somou a atuação dos diretores europeus, em sua grande maioria italianos, cujas novas idéias se contrapunham às concepções aristocráticas que ainda predominavam na época. Isso culminou com o surgimento de um movimento de renovação artística e cênica, a exemplo do que tinha ocorrido na cidade do Rio de Janeiro em 1943. Conforme expõe o autor:

É que um engenheiro industrial, Franco Zampari (1898-1966), (...) dispusera-se a colocar a sua não pequena experiência de homem de negócios a serviço do palco, dando-lhe uma estrutura administrativa como ele nunca tivera. O seu programa, esteticamente, não se distanciava muito do que se fazia no Rio, apoiando-se sobre dois pilares de comprovada solidez: textos consagrados e encenadores estrangeiros. A diferença seria antes de caráter empresarial, consistindo numa economia interna mais perfeita e num considerável salto quantitativo (PRADO, 1982, p. 544).

Como ressalta PRADO (1982), a influência dos diretores europeus se estendeu por todo o Brasil e teve um papel fundamental,

ao transformar simples amadores em competentes profissionais, preparando toda uma geração que, pelo lado técnico, continua a ser a mais brilhante do Brasil. (...). A cultura européia, em suma, pesou em todos os níveis, dos técnicos até o da difusão de idéias” (PRADO, 1982, p. 545).

Dentre os diretores responsáveis por esse processo de profissionalização na área de artes e espetáculos do Teatro Brasileiro de Comédia, temos Ziembinski, Adolfo

Celi, Luciano Salce e Flaminio Bollini, Ruggero Jacobbi e Gianni Ratto, esse último na área de cenografia. Durante seus 15 anos de existência, o TBC abrangeu todos os níveis da produção artística e, se considerarmos os critérios nacionais, foi um período longo, sendo 10 anos sob a direção de Franco Zampari e mais 5 sob outras direções, dentre elas, a da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo (PRADO, 1982).

A presença de imigrantes europeus, como grupo formador de profissionais brasileiros na área de artes e espetáculos, impulsionada pela Segunda Guerra Mundial, contribuiu decisivamente para o desenvolvimento de novas concepções nesse campo artístico. Conforme aponta Prado:

Do lado de cá do Atlântico, estávamos ansiosos por reatar laços momentaneamente rompidos. Do lado de lá, dificuldades econômicas facilitavam o êxodo de artistas e intelectuais. O que sucedia ao teatro, acontecia igualmente nas artes plásticas, com a realização das primeiras Bienais paulistas, e nas universidades, com a política de contratação de professores europeus. O Brasil sentia a necessidade de expandir-se, escapar de quadros demasiado provincianos, ter acesso à comunidade internacional (PRADO, 1982, p. 549).

PRADO (1982) constata ainda que se, de um lado, o internacionalismo estimulou certos setores, por outro, inibiu a formação de outros profissionais. Naquele momento, não havia nenhum encenador brasileiro capaz de competir com os estrangeiros e, por isso, permaneceram à sombra dos diretores europeus por um longo período. "O momento era de aprender em silêncio, ninguém se arriscando a confrontos prematuros e desiguais" (idem, p. 549). De um modo geral, as contribuições trazidas pelos imigrantes foram muito significativas e estruturaram as bases das mudanças culturais que se solidificaram na cidade de São Paulo.

A partir dos anos 1950, as manifestações na área teatral passaram a refletir um movimento mais amplo, decorrente do processo de democratização na vida política e social do país. Nesse novo contexto, abre-se espaço para o desenvolvimento de críticos teatrais mais independentes, para o crescimento das emissoras de rádio e televisão, multiplicam-se os teatros estudantis e amadores, bem como o público de teatro, de modo que os cursos oficiais e particulares na área teatral passam a sistematizar o

conhecimento até então acumulado, e o teatro passa a ser concebido “como um todo”, como centro aglutinador de diferentes tipos de conhecimentos (PRADO, 1982).

É nesse momento que, em São Paulo, surge o movimento de profissionalização nas atividades artísticas e técnicas em artes e espetáculos iniciado com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1948.

Abramo relata a importância dessa Companhia para a profissionalização na área teatral:

Quanto ao TBC, foi uma pena ele ter desmoronado aos poucos. Foi realmente um espaço de teatro organizado com todos os requisitos profissionais, com os artistas gozando de garantias trabalhistas, horários certos para os ensaios, repertório decidido e escolhido previamente, com sede fixa à rua Major Diogo (em São Paulo) onde se localizavam também as oficinas de costura, marcenaria, pintura, administração e outros setores de trabalho. Enfim com todas as condições que davam esperanças de que algo de concreto iria permanecer e crescer, renovar-se e multiplicar-se. (...) A maior parte formou-se, pertenceu e adquiriu práticas e técnicas no palco do TBC (ABRAMO, 1997, p. 154-155).

CALVO (1980)<sup>3</sup> faz um balanço sobre as deficiências do setor de cenografia no Estado de São Paulo, que só pôde se desenvolver, na década de 1950, a partir da criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Ele considera o TBC “como o único exemplo válido de Teatro de Comédia com uma infra-estrutura funcional completa” (idem, p.28), tendo sobrevivido de 1948 a 1964. E, sobre a escassez de profissionais brasileiros na área de cenografia até o início dos anos 1950, o autor afirma:

Neste setor, devem-se responsabilizar vários Secretários Municipais por não terem, no passado, ajudado suficientemente no sentido de impor aos empresários responsáveis pelas temporadas líricas o emprego de cenógrafos nacionais e de terem, ao invés, consentido na importação de cenários de péssima qualidade (CALVO, 1980, p.28, [grifos do autor]).

E, com relação às equipes de apoio técnico do teatro nos anos 1950, ele afirma:

As condições eram insuficientes: as dimensões do palco, a aparelhagem de iluminação e os técnicos (maquinistas, eletricitas, iluminadores, contra-regras e cenógrafos) que se defrontavam, pela primeira vez, com as incógnitas da cenotécnica (uma atividade da qual muitos provavelmente ignoravam a existência) (CALVO, 1980, p. 27).

Em relação à cidade de São Paulo, a importância atribuída ao TBC deve-se ao fato de ele ter iniciado uma nova tradição no trabalho no campo das artes, funcionando como uma escola prática, em que o ofício da arte era ensinado pelos mestres italianos. A partir da experiência do TBC é que foi possível o acúmulo de conhecimento nessa área. MICHALSKI (1985) ressalta outras contribuições que o TBC trouxe:

Ele consolidou a profissionalização do teatro nacional, num nível de exigência artística e artesanal até então ausente dos palcos profissionais, e recuperou boa parte do atraso em que nosso teatro se encontrava, em matéria de informação sobre as modernas tendências do espetáculo, em relação aos países de maior tradição teatral. E as 'companhias filhotes' que saíram do TBC, entre as quais empresas da importância da Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, Teatro Cacilda Becker, Companhia Tônia Celi-Autran e Teatro dos Sete, ampliaram e prolongaram por algum tempo o padrão empresarial inspirado no modelo forjado pelo TBC (MICHALSKI, 1985, p.12).

Como se nota há um consenso entre vários autores (MATTOS, 2002; PRADO, 1982; ABRAMO, 1997; MAGALDI, 2006) de que o TBC significou um marco importante, tendo propiciado novas bases para a profissionalização no campo das artes e espetáculos na cidade de São Paulo. Michalski, apesar de reconhecer a relevância desta companhia para o campo artístico, observa os limites que não foram superados por aquela Instituição:

O que faltou a este teatro foi a capacidade de incorporar no seu trabalho a consciência de que ele estava sendo realizado no Brasil. Muitas vezes brilhantes na imitação de um padrão internacional de boa qualidade, todas estas companhias viviam de costas para o seu país: nenhuma preocupação com a realidade nacional, nenhum interesse pela dramaturgia nacional ou pela busca de um estilo de encenação e de representação que pudesse ser identificado como brasileiro, nenhum empenho em atrair ao teatro outras camadas de espectadores do que as elites econômicas e culturais que tradicionalmente o freqüentavam (MICHALSKI, 1985, p.12).

Contrariamente à falta de sensibilidade de alguns segmentos artísticos em relação aos problemas sociais vividos no país, alguns segmentos das camadas populares e médias passaram a pressionar os poderes públicos em busca de melhores condições de vida para a população menos favorecida, conforme retrata o próprio Michalski:

A partir dos meados da década de 50, porém, não dava mais para viver de costas para a realidade brasileira. A euforia nacionalista desencadeada sob o Governo JK, a mobilização de amplas faixas da população para a discussão dos grandes problemas nacionais, as reivindicações de melhores condições de vida para as camadas mais sacrificadas do povo, endossadas e veiculadas pelos estudantes e por outros setores da classe média, a preocupação com o concreto uso das riquezas nacionais em benefício do país, uma consciência generalizada da brasilidade aliada a um repentino orgulho de ser brasileiro – todo este clima que se respirava na época tornou vulnerável o caráter cosmopolita e alienado dos problemas políticos e sociais que o teatro insistia em cultivar (MICHALSKI, 1985, p. 13).

Então, a partir da nova conjuntura vivida pelo país, um grupo de jovens atores recém-formados pela Escola de Arte Dramática, juntamente com o diretor José Renato, fundaram o Teatro de Arena de São Paulo em 1953. Esse grupo passou, então, a ocupar um papel de destaque na cena artística paulistana. Além de encampar a denúncia dos problemas sociais, propôs, “como a grande novidade do seu trabalho,

apenas a forma arena do seu espaço cênico e o barateamento da produção dali resultante” (MICHALSKI, 1985, p.13).

Um outro elemento veio se somar às expectativas desse grupo com a entrada de Augusto Boal, recém-chegado dos Estados Unidos em 1956, após ter realizado um curso de dramaturgia. Isto possibilitou ao grupo ampliar os conhecimentos cênicos e técnicos, além de estimular um engajamento político mais intenso. Essas condições contribuíram decisivamente para que o Arena adotasse novas estratégias na sua forma de representar, passando a se focar na popularização da linguagem teatral. Michalski comenta os resultados dessas mudanças:

Pela primeira vez, o ambiente das favelas era apresentado no palco não em função de um superficial exotismo, mas como local de moradia de pessoas em carne e osso, engajadas em conflitos concretos e verdadeiros, de ordem afetiva, profissional, ética e social – no caso, até mesmo especificamente sindical – e que se expressava através de uma linguagem condizente com a sua vivência (MICHALSKI, 1985, p. 13/14).

Deste modo, o Teatro de Arena de São Paulo abre espaço para o surgimento de uma nova dramaturgia nacional, passando a refletir nos palcos “um estilo de viver, falar e agir inconfundivelmente brasileiro, e em rejeitar os modelos importados do *playwriting* europeu e norte americano” (MICHALSKI, 1985, p.13-14). Uma das produções dessa época de grande sucesso foi *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Segundo Michalski

Esta nova dramaturgia, que colocava o homem brasileiro contemporâneo no centro das suas atenções, não podia deixar de trazer no seu bojo uma substancial reformulação do espetáculo. Agora, a importação de diretores estrangeiros não era mais necessária: vários encenadores brasileiros já se haviam firmado na carreira e revelavam maior afinidade com o material dramático nacional do que os mestres europeus (MICHALSKI, 1985, p.14).

Do ponto de vista do desenvolvimento das profissões artísticas e técnicas ligadas aos espetáculos, a grande contribuição dada pelo TBC nos anos 1950 foi

reforçar “a idéia de teatro de equipe, sob o comando de um encenador, e de ecletismo de repertório, para atender aos diferentes gostos do público” (MAGALDI, 2003, p. 253-254). Já a experiência do Teatro de Arena, assim como de outros teatros independentes, não pode ser pensada enquanto mera ampliação do espaço de trabalho para as profissões artísticas e técnicas, mas como verdadeira inovação na arte de representar, pois abriga novas experiências artísticas e técnicas, vivenciadas por grupos mais restritos. MAGALDI (2005) explica a nova concepção de trabalho que passou a imperar no Teatro de Arena:

A solução encontrada por Boal racionaliza ainda um problema de natureza econômica: pela área limitada da arena e pelo número reduzido de assentos na platéia (150), a produção não deve ser dispendiosa, sob pena de não pagar-se. Em termos tradicionais, o grupo só levaria peças de poucas personagens, com prejuízo do alcance artístico, ou aceitaria como condição normal de trabalho o déficit. A circunstância de interpretarem os atores vários papéis, além de facultar o efeito do estranhamento, permite concentrar o desempenho num núcleo pequeno e fixo, que se desdobra em numerosas personagens (MAGALDI, 2005, p. 127).

Pode-se observar que, além da preocupação com a redução de custos das montagens, houve nesse momento a busca por textos que pudessem ser encenados dentro de um esquema relativamente simples de trabalho, pautado no revezamento e na flexibilidade, para isso, necessitava de um grupo artístico pequeno e permanente.

Após esse período de grande efervescência na área teatral, a segunda metade dos anos 1960 foi marcada pela forte repressão exercida pelo regime militar sobre os segmentos artísticos e, nesse sentido, o espaço teatral se torna um instrumento de manifestações políticas de protestos contra a ditadura. Mas, após a promulgação do AI-5, em 1968, a situação torna-se desfavorável, especialmente porque se observa a ausência de público nos teatros, agravando-se ainda mais a situação financeira vivenciada por aquele setor (MICHALSKI, 1985).

Em fins da década de 1960, as companhias teatrais mais ligadas a um esquema empresarial, como aquelas criadas por ex-integrantes do TBC, foram se desintegrando enquanto companhias estáveis de teatro (PRADO, 1982). De maneira semelhante, os

grupos independentes, que buscaram manter certa continuidade de linha de trabalho, também se esfacelaram, como foi o caso do Teatro de Arena e do Oficina. Devido à constante renovação artística e cênica existente em seus espetáculos, a divisão entre trabalho artístico e técnico não era tão acentuada. De um lado, a inter-relação existente entre ambos possibilitava o enriquecimento mútuo em termos de conhecimento, por outro, não valorizava e fomentava a atuação na área de apoio técnico, pois o grupo artístico se encarregava da maior parte dessas atividades (MAGALDI, 2005).

Segundo Michalski, é a partir deste contexto que as mudanças mais estruturais no âmbito das atividades teatrais vão se impondo

O que sobrar, de agora em diante, será basicamente apenas o sistema de produção avulsa: o detentor do capital – que pode ser um produtor profissional, mas na maioria das vezes é um ator ou diretor consagrado que assume também a responsabilidade financeira do empreendimento – contrata a equipe para um espetáculo específico que pretende montar; terminada a carreira da peça, cada um vai cuidar de sua vida e procurar novos compromissos profissionais (MICHALSKI, 1985, p.48).

Ao retratar a década de 1970, Prado faz um balanço dos principais aspectos que deram sustentação às atividades teatrais desenvolvidas no Rio de Janeiro e em São Paulo nas décadas anteriores, e aponta as causas de seu desequilíbrio

Com o desaparecimento quase simultâneo do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, ocorrido por volta de 1972, terminava um ciclo histórico. Durante três décadas havíamos tido uma companhia-padrão, que encabeçava a vanguarda e pela qual se julgava tudo o que se fazia no momento. Primeiro, no Rio, Os Comediantes, Dulcinha, Mme. Morineau. Depois, em São Paulo, o TBC, o Arena, o Oficina. Em meados de 70, abalado o consenso que fizera a força daquelas companhias, entrávamos numa fase de tateamento e indecisão. A verdade é que depois de tanto ardor revolucionário, político e estético, tantas experiências apontando para as mais disparatadas direções, ninguém sabia ao



certo qual deveria ser o próximo passo. O teatro renovara-se brutalmente mas à custa de perder o seu ponto de equilíbrio (PRADO, 1982, p. 580).

A partir de 1968 houve uma forte pressão da censura exercida pelos militares sobre a sociedade brasileira, abrangendo todos os campos da vida social. Nesse sentido, conforme ressalta PRADO (1982), a comunidade teatral desempenhava o papel de opositora ao regime.

Referindo-se à crise vivida pelo teatro nos anos de 1970, Prado expõe um problema estrutural que ainda não foi resolvido até os dias de hoje, conforme segue:

Na base de muitos desses desacertos escondia-se uma contradição mais profunda. Durante séculos, desde a falência do mecenato, o teatro aceitava submeter-se às leis de mercado, funcionando em dois planos, o comercial e o artístico (...). Se o espetáculo é realmente um ritual místico, em que os atores atuam como sacerdotes e os espectadores comparecem na qualidade de iniciados ou iniciantes – quem é que paga a conta? Como, em tais circunstâncias, manter a bilheteria, a publicidade, a troca constante de repertório, a máquina administrativa, todo o esquema empresarial inventado pelo teatro para ter meios de subsistir não só como arte, mas também como profissão inscrita nos quadros do mundo capitalista moderno? (PRADO, 1982, p. 581).

As atividades culturais sofreram mudanças nos anos de 1970, passando a exigir políticas públicas efetivas que pudessem nortear as ações na área da cultura, especialmente no âmbito público, já que, como sugerem as observações de PRADO (1980) e de MICHALSKI (1985), tanto as companhias teatrais particulares independentes, como as comerciais entraram em crise.

Nos anos de 1980, com o fim do “milagre econômico” e das ações de apoio à cultura adotadas no período de “abertura” do regime militar, “a crise econômica não afetou apenas a livre iniciativa da produção teatral; afetou também os esquemas do apoio estatal ao teatro” (MICHALSKI, 1985, p. 91). Dentro desse contexto econômico e político, as frentes de resistência ao regime foram se desfazendo, cedendo espaço para outro tipo de manifestação, conforme descreve Michalski:

O que não parece normal nem sadio é a exacerbação da busca de vantagens setoriais por cada facção, e a perda do sentido da solidariedade de classe. Disso resulta, entre outros efeitos negativos, o enfraquecimento das entidades representativas da profissão: os sindicatos dos Artistas e Técnicos andam inoperantes e contam com pouco apoio dos associados (MICHALSKI, 1985, p. 91).

Podemos observar o descontentamento do autor com a forma de produção por projetos que passou a vigorar a partir da década de 1980. Ele aponta uma tendência que prevalece até hoje: o financiamento das atividades culturais predominantemente por meio de leis de incentivo fiscal que viabilizam os projetos individualmente.

Em síntese, entre as décadas de 1950 e 1970, tanto as companhias teatrais particulares, como as independentes e as comerciais foram capazes de criar espaço para o desenvolvimento das profissões ligadas à área teatral. Mas, nos anos 1980, elas não conseguiram construir alternativas que pudessem assegurar a sobrevivência dessas profissões sem submetê-las aos critérios estabelecidos pela economia de mercado. O Estado, por sua vez, não formulou uma política pública efetiva para a área da cultura; ao contrário, optou por criar uma forma de financiamento público indireto para essa área. Em 1985, no governo de transição para o regime democrático (1985-1989), José Sarney cria o Ministério da Cultura e sanciona a primeira lei brasileira de incentivo fiscal (Lei Sarney nº. 7505 de 02/07/86), rompendo com os modelos anteriores de financiamento público direto na área cultural. "Em vez de financiamento direto, agora o próprio Estado propunha que os recursos fossem buscados pretensamente no mercado, só que o dinheiro em boa medida era público, decorrente do mecanismo de renúncia fiscal" (RUBIM, 2007, p. 24).

Na gestão do governo Fernando Collor de Mello (1990-1992), a Lei Sarney nº. 7.505/86 foi extinta e substituída pela Lei 8.313, de 23/12/91, conhecida como Lei Rouanet, em funcionamento até o presente momento. Assim, o Estado busca parceria com a iniciativa privada, como forma de garantir a captação de recursos para a área da cultura.

Tal forma de incentivo acaba priorizando os segmentos culturais melhor organizados, já que, para obter o benefício, faz-se necessário primeiro obter aprovação

junto ao Ministério da Cultura, depois recorrer ao apoio financeiro da iniciativa privada. Essa triangulação exige ainda a contratação de um profissional especializado na captação de recursos e patrocínios, fator esse que inviabiliza que os grupos artísticos menos organizados tenham acesso a esse mecanismo de financiamento. Além disso, o apoio via leis de incentivo é oferecido a projetos pontuais; assim sendo, para cada novo projeto deve-se recorrer a novos apoiadores e começar tudo do zero.

A partir desse momento, tanto os artistas quanto os técnicos de palco começam a ser contratados para trabalharem em projetos pontuais. Assim, essas profissões passam a se pautar pela constante instabilidade, sem quaisquer garantias de inserção em projetos futuros. Fato este que tem acentuado a precariedade de inserção nessas profissões até hoje.

No próximo item, buscaremos compreender como todas essas questões gerais observadas na história do teatro brasileiro se refletiram na vida do Theatro Municipal de São Paulo, destacando as influências que exerceram sobre o desenvolvimento das profissões de técnicos de palco.

## **2. Inserção e desenvolvimento do trabalho de apoio técnico às artes e espetáculos no Theatro Municipal de São Paulo**

No contexto do desenvolvimento das atividades culturais na cidade de São Paulo, o Theatro Municipal de São Paulo teve papel fundamental. Para melhor compreendê-lo, faz-se importante a recuperação de alguns aspectos relativos à sua história, para que se possa compreender o ambiente cultural em que foi gestado o trabalho das equipes de apoio técnico às artes e espetáculos, que somente a partir da década de 1970 passam a ser vinculadas diretamente ao Theatro Municipal.

Desde a sua inauguração, em 1911, até o início dos anos de 1970, o Theatro Municipal de São Paulo não possuía um controle direto sobre a gestão das atividades artísticas. O Theatro era uma instituição que cedia seu espaço para que companhias teatrais externas, sob a direção de empresários de ópera, realizassem as temporadas oficiais desse gênero de espetáculo, que era o mais valorizado na primeira metade do século XX (COLI, 2006; BELARDI, 1986). Nesse sentido, não havia uma organização direta exercida pelo poder público sobre a gestão dos espetáculos operísticos. Apenas em alguns momentos contava-se com subsídio público para manter a continuidade desse sistema empresarial, já que, no Brasil, até os anos 1940, ainda estava em

formação o mercado de trabalho para os profissionais do ramo operístico. A gestão pública municipal buscava garantir a realização dos espetáculos, pois o espaço do Theatro Municipal tinha uma função social: era ali que os vários segmentos da burguesia paulistana se reuniam para ostentar sua riqueza (BRANDÃO, 1993; BELARDI, 1986; BERNARDES, 2004).

Em relação aos espetáculos operísticos, COLI (2006) nos informa que era “um tipo de mercadoria muito apreciada no Brasil, especialmente do final do século XIX até a metade do século XX, quando o país era totalmente vinculado ao modelo italiano de organização teatral lírica” (idem, p. 85).

As atividades operísticas eram realizadas por um empresário do ramo, que se responsabilizava por toda a produção do espetáculo, inclusive trazendo maquinaria e material cênico de fora. Isto corrobora a crítica de CALVO (1980) de que os vários secretários municipais da cidade de São Paulo não estimularam a utilização do trabalho de cenógrafos brasileiros, já que consentiam à entrada de cenários importados para a realização das temporadas líricas.

Outro autor que descreve a situação nas primeiras décadas do século XX é Brandão:

São Paulo entrou para o circuito aproveitando as temporadas do Teatro Colon, de Buenos Aires. Vinham elencos integrais, diretores, iluminadores, contra-regras, cenógrafos. Os cenários eram poucos, trazia-se o mínimo e se usava o mesmo em peças diferentes, com arranjos e adaptações. Às vezes, apenas se mudava os móveis de lugar (BRANDÃO, 1993, p. 75).

COLI (2006) ressalta que durante a Segunda Guerra Mundial não foi possível manter a entrada regular de artistas líricos estrangeiros no país, o que acabou estimulando as apresentações de récitas mais populares e, sobretudo, a formação de artistas brasileiros. Mas a situação foi totalmente reestabelecida em fins dos anos de 1940, com o final da Guerra.

É nesse contexto que surgem novos empresários que passam a dispor de financiamento direto do poder público, o que possibilita retomar o intercâmbio com os artistas italianos. E, no ano de 1949, há a concessão do Theatro Municipal para que seja realizada uma temporada lírica, sendo que os critérios para a escolha dos

espetáculos são estabelecidos pela Prefeitura. Essa parceria funciona apenas naquele ano, posteriormente retorna-se ao antigo sistema da empresa particular (COLI, 2006, p.42/43).

No depoimento de Belardi<sup>4</sup>, podemos perceber a volta do sistema empresarial:

No ano seguinte, 1950, foi realizada em SP a primeira Temporada Lírica Oficial organizada por um empresário apaixonado pelo teatro lírico: o Sr. Alfredo Gagliotti. Vencendo a concorrência promovida pela administração do Prefeito Dr. Linneu Prestes e seu Secretário da Educação e Cultura, Dr. Ruy Bloem Gagliotti, servindo-se de suas relações com o ambiente artístico da Itália, organizou um primeiro elenco, com os mais famosos cantores internacionais da época. (...). A Temporada obteve grande sucesso de público e de crítica, não só pela parte artística mas também na montagem, com cenários e guarda-roupa trazidos da Itália, sob orientação do técnico em montagem o Eng. Péricles Ansalto (BELARDI, 1986, p. 103/104).

Na citação de Belardi, referindo-se ao ano de 1950, nota-se que ainda era prática recorrente trazer cantores internacionais para os espetáculos operísticos e, quanto à parte técnica referente aos cenários e guarda-roupa, estes ainda continuavam a vir de fora. Esse relato indica que ainda não havia um trabalho de cenógrafos e figurinistas brasileiros desenvolvido no estado de São Paulo.

Num contexto em que surgem novos empresários no ramo operístico, desejosos de expandirem sua área de atuação, torna-se necessário um espaço físico mais adequado às novas demandas. Assim, nos anos 1950, o Theatro Municipal passa a ser visto como um espaço de segunda classe por artistas internacionais (BRANDÃO, 1993).

Conforme aponta Belardi:

O Theatro até o ano de 1950 ainda possuía as antigas e primitivas instalações da época da sua inauguração, consideradas deficientes para as grandes montagens e movimentação do palco, seja nas instalações elétricas, da maquinaria e demais movimentações internas para as grandes realizações operísticas (BELARDI, 1986, p. 51).

Foi na gestão do prefeito Armando de Arruda Pereira, em 1952, que houve a reforma do Theatro, momento em que se contratou o engenheiro italiano Péricles Ansaldo, especializado em organizar e construir palcos nos teatros da Europa. É importante notar que na década de 1950 houve um momento de saturação do gênero operístico, que coincidiu com a reforma do Theatro Municipal realizada em 1952.

E deste modo se atinge um ano-chave e decisivo, 1951, que, para os historiadores, marca um limite: o final dos grandes dias da ópera tradicional e das temporadas líricas anuais. A própria influência italiana, que tinha sido determinante, tinha se diluído. Influência que tinha levado inclusive a tornar menos abrangentes as temporadas, com pouco espaço para a renovação, as experimentações e as óperas não cantadas em italiano, ou seja, das escolas francesas, alemãs e russas. Os anos 50 coincidem também com a decadência do gênero, restrito cada vez mais a um público bastante limitado. A penetração do cinema e principalmente da televisão, o surgimento de um teatro nacional e a facilidade de comunicação internacional como que aprisionava a ópera (BRANDÃO, 1993, p. 49).

As mudanças ocorridas nesse momento, que levaram à interrupção dos espetáculos de ópera, podem ser melhor compreendidas se levarmos em conta o contexto político, econômico, social e cultural em que o Theatro Municipal de São Paulo se inseria. Com o processo de democratização (pós-ditadura Vargas), ampliaram-se as formas de participação na vida política, sendo assim, os eventos operísticos, em língua estrangeira, deixavam de atender os anseios de alguns setores da sociedade paulista. Além disso, outros atores e movimentos teatrais já tinham se desenvolvido na cidade, como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e outros mais independentes. Mas, também, o cinema e a televisão passam a disputar o público com o teatro.

Conforme aponta Brandão

Nos anos 50, a atividade operística se reduziria sensivelmente. (...) 1958 mostrou uma característica, o afastamento do tradicional repertório italiano, com a encenação de *Fidelio*, de Beethoven, e do *Navio Fantasma* de Wagner. Nesse tempo, na Europa, diretores de teatro e de cinema (...) se dedicavam a

resgatar obras-primas do gênero dentro de interpretações modernas e atualizadas. E sempre em confronto com os puristas ortodoxos, para os quais a ópera é um monumento irremovível. São Paulo perdeu este contato com a renovação, o que provocou uma grande defasagem. Continuamos com uma ópera provinciana e acanhada, apesar dos esforços de Edoardo Guarnieri ou Armando Bellardi (BRANDÃO, 1993, p. 51).

Curiosamente, a partir de 1955, depois da reforma do Theatro Municipal de São Paulo, o gênero operístico de origem italiana entrou em decadência. Então, nas décadas de 1950 e 1960, reduziram-se os eventos operísticos, sendo que os maestros Armando Belardi e Edoardo Guarnieri se tornaram responsáveis por várias temporadas líricas no Municipal. Ainda imperava o sistema empresarial no ramo operístico, porém agora formado por empresários radicados no Brasil, que deixaram de importar cenários. A partir daí, abriu-se espaço, ainda que restrito, para encenações de outros gêneros operísticos, tendo sido incluídas as obras de Mozart, Beethoven e Wagner.

Essa constelação de fatos tem inegável impacto no desenvolvimento das profissões ligadas às artes e espetáculos, especialmente de cenógrafos, figurinistas, cenotécnicos e demais técnicos de palco, que passam a ser contratados pelos empresários para trabalharem na confecção e montagem dos cenários, sem terem vinculação direta com o Municipal. Deste modo, há uma substituição das práticas de importação de cenários de outros países, implicando no estímulo ao processo de criação local.

É a partir da segunda metade da década de 1950 que se cria um sistema de contratação de maquinistas avulsos para trabalharem nas montagens dos cenários do Theatro Municipal de São Paulo. Reafirmamos que o grande impulso no desenvolvimento da profissionalização na área de apoio técnico havia sido dado pela criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1948, que já tinha formado uma equipe completa de técnicos capacitados por seus diretores e cenógrafos italianos.

Até fins da década de 1960, as várias gestões municipais não haviam criado condições para que o Theatro Municipal priorizasse a ampliação de suas atividades internas. Assim, o predomínio dos eventos operísticos organizados por empresários independentes do Theatro, que contratavam a mão de obra por projeto, inibe a ampliação das equipes técnicas permanentes no Theatro.

A formação de um corpo técnico de apoio mais completo não parecia necessidade tão premente, bastando ter alguns trabalhadores que pudessem subsidiar as companhias externas e atender minimamente às necessidades dos corpos estáveis que já tinham se formado.

Segundo BRANDÃO (1993), todavia, o quadro nos anos 1950 e 1960 muda completamente, e a ópera ressurgiu a partir dos anos 1970. É a partir desse contexto histórico que o Theatro Municipal cria o Quadro de Atividades Artísticas, no ano de 1976, passando a englobar os 6 corpos artísticos estáveis já existentes na estrutura do Theatro: a Orquestra Sinfônica Municipal, a Orquestra Experimental de Repertório, o Coral Paulistano, o Coral Lírico, o Quarteto de Cordas e o Balé da Cidade de São Paulo além de um corpo de apoio técnico em artes; todos vinculados diretamente ao Theatro Municipal de São Paulo.

Finalmente, no Municipal dos anos 70 em diante, se criou coragem e se tocou no santuário sagrado, atitude que continuou forte através dos anos 80. Celso Nunes dirigiu, com audácia, *II Matrimonio Segreto*. Flávio Phebo inovou nos figurinos de *Maria Tudor*. E com o projeto Pró-Ópera, idealizado entre 1980 e 1983, se procurava fazer flutuar o navio submerso. Este projeto pretendeu promover o intercâmbio de cantores e diretores nacionais com os estrangeiros e utilizar mais os corpos estáveis do teatro, como o de baile e a orquestra, além do uso de cenógrafos e figurinistas. Em 1982, Fernando Peixoto se juntou ao maestro Isaac Karabtchvisky e ao cenógrafo Gianni Ratto, mostrando uma concepção original de *Wozzeck*, de Alban Berg (BRANDÃO, 1993, p.52).

O período de grandes incentivos aos espetáculos operísticos e de maior estímulo à utilização dos corpos estáveis do Theatro Municipal vai ocorrer a partir dos anos 1970. Esta mudança de estratégia coincide com o fato de que nesta mesma década ampliou-se substancialmente o apoio financeiro a determinados setores da área de cultura, dentre eles o das artes cênicas. Isto foi possível graças ao aporte de recursos dos órgãos oficiais aos segmentos ligados à conservação do patrimônio histórico e artístico "nacional" e a alguns "gêneros e eventos culturais", tais como "a ópera, o balé clássico, o teatro declamado e a música erudita" (MICELI, 1984, p. 100). Este período coincide com o processo de "abertura", em que o regime militar, na tentativa de



manter sua hegemonia no processo de transição, buscou cooptar profissionais da cultura, adotando como estratégia a ampliação de investimentos nessa área.

Com a chamada política de "abertura", fazia-se necessário melhorar a imagem pública do governo militar e, nesse sentido, optou-se por incorporar a demanda oferecida pela nova geração de produtores culturais, especialmente daqueles gêneros mais dependentes do apoio governamental (MICELI, 1984).

Em relação ao Theatro Municipal de São Paulo, antes de 1970, há poucos registros oficiais a respeito da composição de uma equipe de apoio técnico permanente voltada às atividades artísticas, sendo que a primeira referência à criação de cargos técnicos na área de artes pode ser encontrada na Lei Municipal 3829, de 28/12/1949, que oficializa a Orquestra Sinfônica Municipal. Nesta lei, previa-se a criação de alguns dos cargos de natureza técnica, exclusivamente para darem suporte às atividades artísticas da Orquestra. São eles: redator-musical, arquivista e auxiliar, copista chefe e auxiliar, fiscal e servente, todos com acesso assegurado através de concurso de títulos e provas.

Em algumas leis municipais (7895/69 e 8183/74) relativas às normas do funcionalismo público há referência a poucos cargos técnicos de apoio às atividades do Theatro. Eles estão inscritos nas mesmas disposições que regem o funcionalismo e, sobretudo desfrutam de estabilidade no emprego.

O Decreto 7895/69 descreve a função e qualificação exigidas para os cargos de iluminador de teatro e operador de equipamento de audiovisual, sendo necessários curso ginásial, conhecimento de eletricidade, além de experiência profissional na respectiva área. Já a Lei 8183/74 define como pré-requisitos para inserção nos cargos de natureza técnica, que são os artífices qualificados, o 1º Grau incompleto, suplantado por conhecimentos e habilidades especiais. Dentre eles, temos: montador de orquestra, operador (equipamento áudio-visual), encarregado de costura, iluminador de teatro, auxiliar de manutenção do Theatro Municipal. Há ainda a descrição dos cargos que correspondem a "atividades simples", como: costureiro, auxiliar de costura, auxiliar de carpintaria, auxiliar de hidráulica, entre outros. Observa-se que é nesse grupo que se encontra a função de costureiro, para a qual não era exigida experiência profissional, apenas formação no 1º Grau incompleta; é aqui que se concentra até hoje a maioria das técnicas do Theatro Municipal, ocupando as funções de camareiras-costureiras. Esse é o único grupo majoritariamente feminino do Theatro.

Para ilustrar a situação que predominava na área técnica nos apoiamos no depoimento do chefe de palco (29/11/2006), que se inseriu em 1977 no Theatro Municipal na área de maquinária, ocupando cargo de “livre provimento em comissão”:

O Theatro tem essa equipe fixa desde 77. [Antes de 77] Tinha uma galera que fazia *free lancer*, então o que eles faziam? Tinha alguma coisa, uma temporada lírica aqui, antigamente tinha uma temporada lírica em junho, não é? Junho, julho, agosto, mês de junho para frente. Que era todo ano, isso era mês de junho em diante, era só ópera. E tinha a galera que era contratada, entendeu? Tudo *free lancer* (Depoimento do Chefe de Palco do Theatro Municipal de São Paulo, em entrevista cedida a essa pesquisadora, em 29/11/2006).

Conforme relato das chefias das equipes de apoio técnico e dos próprios técnicos, o que foi corroborado pela pesquisa bibliográfica e documental, entre os anos 1950 e 1970 havia 3 grupos de técnicos contratados para darem suporte às atividades artísticas do teatro. O primeiro era formado pelos artífices qualificados, que atuavam mais diretamente junto aos corpos estáveis, prestando-lhes apoio durante os espetáculos. O segundo grupo abrangia os trabalhadores contratados eventualmente por projeto, que eram os maquinistas, responsáveis pela confecção e montagem dos cenários, não se estabelecendo nenhum vínculo de trabalho com a Prefeitura Municipal de São Paulo. E o terceiro grupo, formado por funcionários públicos de diferentes áreas, era requisitado para diversas tarefas na ocasião de realização de espetáculos.

Assim, os profissionais abrangidos no primeiro e terceiro grupos assemelhavam-se pelo fato de que ambos eram funcionários públicos e tinham estabilidade assegurada. Já o segundo grupo de trabalhadores diferenciava-se dos demais por seu caráter temporário.

O segundo grupo abrangia o pessoal contratado eventualmente por projeto, que eram os maquinistas, responsáveis pela confecção e montagem dos cenários construídos ou adaptados dentro do próprio Theatro. Isso era feito juntamente com os funcionários públicos (primeiro e terceiro grupo), que eram requisitados para auxiliar nessas tarefas, fato que pode ser confirmado no depoimento abaixo:

Tinha uma equipe do Theatro, tinha os funcionários públicos e tinha uma equipe de técnico; só que de técnico não tinha, nunca teve funcionário, por quê? A função do cenotécnico não tem curso. É exatamente porque não tinha gente fixa no Theatro na época. Só tinha o funcionário público, que era gente de manutenção, essas coisas toda do palco, que também ajudaram, que tinham umas fontes que mexiam, que eram tudo na base da caldeira, aquelas coisas todas, entendeu? (Depoimento do Chefe de Palco do Theatro Municipal de São Paulo, em entrevista cedida a essa pesquisadora, em 29/11/2006).

Contudo, a partir de 1976, através da Lei Municipal 8401<sup>5</sup>, que cria o Quadro de Atividades Artísticas, há a equiparação dos três grupos de técnicos, que passam a compor as equipes de apoio técnico<sup>6</sup>.

E em 1980, com a promulgação da Lei Municipal 9168<sup>7</sup>, passou-se a prever duas formas de contratação de pessoal: admissão ou contratação para prestação de serviços técnicos especializados. A promulgação dessa lei coincide com a implantação da Lei Federal 6.533/78, que reconheceu oficialmente as profissões de artistas e técnicos de espetáculos como vinculadas a um campo de trabalho específico. Por fim, através da Lei Municipal 9320 de 25/09/81 foram incorporados todos os cargos técnicos estáveis existentes nas décadas passadas, como Parte Suplementar (PS), devendo ser extintos na medida em que vagassem. Já os novos contratados passam a se inserir na condição de "livre provimento em comissão", podendo ter o contrato rompido de acordo com as necessidades do Theatro Municipal.

Assim, a partir dos anos de 1980, observamos a seguinte contradição: ao mesmo tempo em que houve a ampliação dos cargos na área técnica, também ocorreu a perda da estabilidade no emprego para a grande maioria destes trabalhadores. Portanto, identificamos que a partir do momento em que se reconhece a especificidade do trabalho técnico – que é a de criar as condições concretas para a realização do espetáculo -, e se estabelece que esses profissionais devam estar vinculados à área artística, eles passam a ser diferenciados do restante do funcionalismo público, perdendo a antiga estabilidade.

Contrariando a tendência iniciada na década anterior, notamos que nos anos 1990 as contratações se estabilizaram, havendo redução das equipes técnicas. Alguns cargos estáveis foram extintos por ocasião das aposentadorias ou transferências para outros setores, passando a haver apenas substituição de técnicos demitidos.

As mais recentes contratações no Theatro Municipal passam a se dar de três formas: a primeira delas, utilizada em caso de substituição de técnico, é na condição de "livre provimento em comissão", não oferecendo estabilidade no emprego. A segunda se dá através da prestação de serviços por intermédio de "Verbas de Terceiros". Eles são contratados para prestação de serviços, mas, apesar de terem contratos renovados a cada 6 meses, aqueles cargos estão vagos e poderiam ser ocupados permanentemente. Ocorre, todavia, que a manutenção dos mesmos depende da existência de verba orçamentária para atender a essa finalidade. Conforme expõe o sonoplasta, em entrevista por mim realizada em 23/11/2006: "não somos funcionários públicos concursados, nós somos contratados, nós estamos esperando sair concursos; já faz mais de 12 anos que não sai concursos. (...) A gente assina contratos semestrais". A última forma são os contratos temporários apenas para as temporadas de óperas, a exemplo das antigas formas de contratação de maquinistas avulsos.

Atualmente, dos 44 profissionais técnicos vinculados ao Theatro Municipal, apenas 12 estão enquadrados no antigo regime: 1 é efetivo no cargo de conferente, 1 é admitido no cargo de iluminador, e 10 costureiras-camareiras são admitidas, todos com estabilidade assegurada, sendo que esses cargos serão extintos por ocasião das aposentadorias. E caso haja necessidade de reposição desses funcionários, os novos contratados passam a ocupar cargos de "livre provimento em comissão". Dos 32 restantes, 29 estão inseridos em cargos de "livre provimento em comissão"; e 3 estão vinculados ao Balé da Cidade como prestadores de serviços, com contratos renovados a cada 6 meses.

Além disso, o Theatro Municipal de São Paulo, como forma de suprir a carência de pessoal técnico nos grandes eventos, como no caso das óperas, opta por terceirizar parte de suas atividades, utilizando-se da subcontratação de outros ateliês, mecanismo que teve início na gestão do prefeito Celso Pitta (1997-2000).

Como o Theatro Municipal depende cada vez mais da captação de recursos através das leis de incentivo fiscal e do apoio da iniciativa privada, para a realização das temporadas de óperas ele adota o sistema de contratação por projetos, sendo delimitada pelo tempo necessário para a realização do trabalho contratado, que envolve desde a preparação, a montagem e os ensaios até a finalização do espetáculo. Em geral, esses contratos são por prestação de serviços e abarcam os profissionais mais especializados, ou seja, adota-se a terceirização de serviços relativos à criação e produção de cenários, à criação da luz e do som, à criação e confecção de figurinos e

adereços. Deste modo, são mobilizados trabalhadores não vinculados ao Theatro Municipal, que se inserem no mercado como prestadores de serviços; e estes, por sua vez, subcontratam outros trabalhadores para participarem do processo produtivo. O depoimento de um cenógrafo-figurinista contratado por projeto pelo Theatro, gravado em 13/12/2006, demonstra que há uma reorganização do processo de produção relativo às atividades artísticas, como podemos ver: "a gente terceiriza. E a gente se responsabiliza por aquilo. A empresa se responsabiliza, então todo mundo trabalha pela minha empresa que está trabalhando para o Theatro".

Nesse sentido, observamos no Theatro Municipal a ocorrência de um processo de terceirização que se dá em cadeia. Assim, por exemplo, os ateliês são subcontratados e, como não possuem uma estrutura funcional permanente, também terceirizam seus trabalhos. Além disso, devido às novas necessidades impostas pelo mercado, esses ateliês correm o risco de perderem o foco do campo artístico, voltando-se para a realização de trabalhos que atendam o maior número possível de demandas, sejam elas artísticas ou não. Assim, é importante destacar as conseqüências perversas desses processos de terceirização para as formas de organização do trabalho no campo das artes e espetáculos, já que a tendência vem na contramão daquela iniciada nos anos de 1940 pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que buscava preparar profissionais com maior domínio de um saber-fazer próprio do ofício em artes.

O cenógrafo Serroni<sup>8</sup> centra sua exposição no problema da escassez de profissionais da área técnica em artes na cidade de São Paulo e, em relação às profissões técnicas, expõe:

As profissões de cenotécnico, contra-regra, eletricitista, camareira, aderecista, entre algumas outras que formam a infra-estrutura da atividade teatral, estão nos dias de hoje quase que irreversivelmente condenadas à extinção. Esse desaparecimento vem acontecendo dada a falta de formação (...) de novos técnicos que substituam os atuais, quase todos na faixa dos 60 anos. A indefinição dessas funções no mercado teatral brasileiro começa pela dificuldade que esses profissionais têm em delimitar a extensão de sua própria atividade (SERRONI, 1980, p. 33).

Conforme aponta SERRONI (1980), deve-se reconhecer que o trabalho na área técnica foi regulamentado através da Lei Federal 6.533/78. Isso foi um marco importante, mas ele afirma que a discussão permaneceu no nível teórico, já que o exercício da prática profissional demonstra outra tendência:

Se em termos teóricos já existe uma tentativa de definição, na prática não ocorre o mesmo, existindo superposição das funções e imprecisão na interpretação dos termos, o que reflete o abandono e o desinteresse a que está relegado o técnico de teatro, um profissional marginalizado que vive de salários irrisórios e que do teatro pode esperar apenas a descontinuidade de trabalho e a precariedade do exercício profissional. Tal situação é notória também nos depoimentos de profissionais ligados à área (SERRONI, 1980, p.33-34).

E continua:

Da segunda década desse século [século XX] até inícios dos anos 60, período em que coincidentemente o TBC encerra]suas atividades, a presença desses profissionais era quase que uma imposição da estrutura teatral. Nesse período as montagens exigiam constantes mudanças de cenas e uma grande diversidade nas construções e detalhamentos cenográficos, hoje não mais participantes da cenografia, ora porque supérfluos, ora porque as produções são obrigadas em primeira instância a vencer as dificuldades financeiras, que são inúmeras. (...) E como os teatros não dispõem de condições econômicas para manter essas equipes, a televisão vem aos poucos absorvendo esses já reduzidos técnicos do mercado de trabalho (SERRONI, 1980, p. 34).

Apesar de essas indagações terem sido feitas na década de 1980, essa situação permanece quase inalterada até os dias de hoje. Para compreendermos o que significa desenvolver um ofício, baseado numa concepção de trabalho artesanal e inserido numa sociedade capitalista, recuperamos TOMASI & SILVA (2007), que nos ajudam a olhar para esse universo, primeiramente definindo o que é um ofício:

é o encontro de habilidades técnicas, intelectuais e manuais associadas a uma experiência. É, finalmente, o reconhecimento social da posse de um saber, de um saber-fazer, de uma identidade, construídos a partir desta tripla habilidade, desta experiência. Ele nos remete a uma formação, a uma qualificação e a uma carreira profissional (TOMASI & SILVA, 2007, p. 07).

O coordenador de ópera do Theatro Municipal expôs, em entrevista realizada no dia 22/09/2004, sua visão sobre as especificidades de um ofício artesanal: “é uma tradição de transmissão oral em grande parte, existe um saber, a maneira de fazer que se passa de um para outro, de pai para filho”. E o relato do chefe de palco do Theatro reforça a importância da transmissão do saber-fazer próprio desse ofício:

Se você não tiver o amor ao teatro, você não faz e a responsabilidade é muito grande. (...) Então eu estou sentindo que está acabando isso, está escasso. Se não abrir uma escola de gente de cenotécnica e de maquinista também, vai ficar feia a coisa daqui uns 10 anos. (...) Você vai fazer um espetáculo, você vai fazendo o teu nome se você tiver amor e carinho pelo teu trabalho isso espalha de uma tal maneira que você acaba aprendendo uma profissão maravilhosa (Depoimento do Chefe de Palco do Theatro Municipal de São Paulo, em entrevista cedida a essa pesquisadora, em 29/11/2006).

Sobre a importância do trabalho realizado pelas equipes de apoio técnico do Theatro, o gerente de palco ressalta que: “leva muito tempo para você adquirir experiência, você não pode trocar assim como se troca na área burocrática” (cf. relato colhido em 01/10/2004). Observa-se que a aceitação desse trabalhador na área técnica, a exemplo do que ocorre no meio artístico, dá-se através do reconhecimento de sua experiência profissional e do saber-fazer, é isso que dá legitimidade ao trabalho desse profissional. O conhecimento é cobrado pelos próprios colegas de profissão durante a realização das montagens.

O trabalho técnico em artes tem por base o desenvolvimento de uma atividade criativa e ligada a um saber-fazer. Sem se vincular diretamente a uma tecnologia mais complexa, os técnicos de palco do Theatro adquirem maior independência para tomarem decisões nas montagens, o que os leva a ter que adotar posturas mais

independentes em relação aos equipamentos técnicos. RATTO (1999) expõe as limitações impostas pelo uso da tecnologia:

Não se deixe seduzir pela tecnologia: ela é fascinante, mas escraviza, limita sua criatividade, pois ficará permanentemente submetida aos cânones de estruturas e mecanismos não modificáveis. Pessoalmente, ainda acredito em soluções artesanais ditadas por exigências poéticas, por motivações honestamente dramáticas (RATTO, 1999, p. 89).

Observamos que, em relação aos trabalhos de montagem no palco, como o dos maquinistas, de cenotécnica, de contra-regragem e também de confecção de figurinos e adereços, em que o trabalho é mais manual, mesmo utilizando-se de instrumentos de trabalhos mecanizados, o saber-fazer dos técnicos de palco é indispensável nessas atividades.

### **3. Considerações finais**

Destacamos que até fins dos anos de 1940, na cidade de São Paulo, ainda não haviam sido criadas as condições para o pleno desenvolvimento do trabalho de cenógrafos, de figurinistas e de outros técnicos de palco brasileiros, situação que começou a mudar com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia - TBC, quando vários profissionais estrangeiros se fixaram no Brasil, trazendo conhecimento e experiência acumulados nessa área teatral; eles assumiriam o papel de mestres desses ofícios. Esse contexto também se refletiu na história do Theatro Municipal de São Paulo, em que era prática recorrente trazer artistas internacionais para realizarem os espetáculos, especialmente os operísticos. Além disso, toda parte técnica do espetáculo, referente aos cenários e guarda-roupa, também vinha de fora.

A partir dessa experiência, em São Paulo, através do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), foram criadas as condições para o desenvolvimento de um trabalho contínuo no campo das artes e espetáculos, o que gestou as bases para mudanças na concepção do ato de fazer arte teatral, envolvendo tanto o trabalho de artistas, quanto das equipes de apoio técnico. Essas mudanças marcam uma diferenciação entre os



saberes, possibilitando uma maior divisão do trabalho artístico e, conseqüentemente, abririam espaço para o desenvolvimento das atividades de apoio técnico às artes.

Foi a partir do estabelecimento das companhias de teatro permanentes que foram estruturadas as bases para a profissionalização de artistas e das equipes de apoio técnico, possibilitando o acúmulo de conhecimentos através da dedicação exclusiva a essas atividades.

Porém, em fins dos anos 1980 emergiu outra tendência no mundo das artes: a descontinuidade de um trabalho coletivo desenvolvido nesse âmbito. As companhias teatrais desintegraram suas equipes permanentes, passando a prevalecer o "sistema de produção avulsa", caracterizado pelas formas de produção por projetos, em que a permanência de todos os envolvidos no processo de criação artística se encerra juntamente com o fim das temporadas (MICHALSKI & TROTTA, 1992).

Ao situarmos o Theatro Municipal de São Paulo dentro desse processo, ressaltamos que ele passou a ter um sistema próprio de produção de ópera em meados dos anos 1970, envolvendo seus corpos artísticos e técnicos, e contratando por projeto apenas a parte de criação artística (diretor artístico, cenógrafo e figurinista), enquanto a confecção de todo o material era realizada internamente. Mas, na segunda metade da década de 1990, o Theatro ampliou a utilização do sistema de produção por projeto, passando a terceirizar, além da parte de criação artística, a confecção de cenários, adereços e figurinos, deixando as equipes técnicas internas na função de apoio e montagem dos espetáculos, o que resultou na redução dessas equipes. Essa tendência coincidiu com a efetiva implantação das leis de incentivo fiscal (Lei Sarney nº 7505/86 substituída pela Lei Rouanet nº 8301/91 e Lei Municipal Marcos Mendonça nº 10923/90), que passam a subsidiar parte dos espetáculos realizados pelo Theatro Municipal de São Paulo.

Por fim, cabe destacar que há uma forte imbricação entre o campo cultural e as mudanças políticas, econômicas e sociais das últimas décadas, de tal forma que, para compreendermos o predomínio das formas de produção por projetos, faz-se necessário levar em conta as alterações nas políticas culturais implementadas a partir dos anos 1980. É desta forma que se impõem mudanças nas formas de financiamento público da cultura, passando a estar focalizadas nas leis de incentivo fiscal, levando a produção dos espetáculos a adotar práticas que modificam a composição básica ou tradicional das profissões que fazem parte desta cadeia de produção. As ocupações de

caráter mais especificamente técnico e manual tornam-se cada vez menos valorizadas em relação àquelas relativas à fase de captação de recursos e de marketing.

Apesar do trabalho realizado pelas equipes de apoio técnico ser parte da constituição coletiva do trabalho em artes, a produção dos espetáculos tem sido estruturada a partir de critérios influenciados pelas leis de mercado, já que a iniciativa privada, em parceria com o Estado, tem ampliado as formas de investimento nas atividades culturais e, com isso, interferido na definição da agenda cultural.

Desta forma, a composição das equipes de artistas e técnicos que farão parte de cada produção artística, bem como as condições em que este trabalho se realiza, torna-se menos importante do que o resultado final desse processo, que é a produção de uma mercadoria com valor de troca no mercado, sem que se leve em conta o seu valor enquanto prática social. Assim, a produção da arte é reapropriada por outros critérios, destacando-se o caráter de diversão e comunicação empresarial que lhe é atribuída. Portanto, com base em ADORNO (1977), pode-se afirmar que o produto resultante do processo produtivo na área da cultura assume a forma de mercadoria, passando a ser gerenciada pelos critérios da economia de mercado.

Dentro deste contexto, a produção cultural passa a ter uma nova configuração em que perde a sua dimensão estética e social, enquanto um "sistema específico organizado de práticas, significados e valores desempenhados e estimulados" (WILLIAMS, 2000, p. 208) no interior das sociedades, para estar submetida à ordem econômica capitalista predominante.

Podemos concluir que, com a implementação das leis de incentivo fiscal, o Estado abriu mão do processo decisório sobre que tipos de produções artísticas deveriam ser beneficiados, ficando a decisão final sobre a liberação da verba a cargo da iniciativa privada, a ela cabendo julgar o mérito e a viabilidade do projeto. Nesse sentido, o dinheiro doado pelas grandes empresas, através das leis de incentivo fiscal, faria parte da fatia de impostos a que o Estado teria direito a receber. Seria legítimo considerá-lo uma forma indireta de subsídio público à cultura, mas sem o Estado participar do processo que define quais áreas e profissionais deverão ser priorizadas (MAGALDI, 2006; WU, 2006<sup>9</sup>).

## Notas

---

<sup>1</sup> O presente artigo foi elaborado a partir de minha tese de doutorado, intitulada "O trabalho técnico no campo das artes e espetáculos: um estudo sobre o Theatro Municipal de São Paulo", defendida na Faculdade de Educação da UNICAMP em 2008.

<sup>2</sup> Conforme a listagem oficial fornecida pelo Theatro Municipal, existem 44 profissionais vinculados às suas equipes de apoio técnico. Foram realizadas 27 entrevistas entre 2004 e 2006, com profissionais das áreas artística, administrativa e técnicas em iluminação, cenotécnica, maquinária, sonoplastia, guarda-roupa e contra-regragem.

<sup>3</sup> Aldo Calvo trabalhou como cenógrafo no TBC de 1948 a 1956.

<sup>4</sup> Em 1949, Armando Belardi foi assessor artístico do secretário municipal da educação e cultura, Jayme Regallo Pereira (ver Belardi, 1986, p.101).

<sup>5</sup> Essa lei teve por objetivo regulamentar a contratação de pessoal para a área de apoio técnico às artes, prevendo a ampliação desses cargos e a formação de uma equipe completa que pudesse dar assistência em todas as modalidades de espetáculos.

<sup>6</sup> A criação do Quadro de Atividades Artísticas foi possível graças ao aporte de recursos financeiros dos órgãos oficiais aos segmentos ligados à conservação do patrimônio histórico e artístico "nacional" e a alguns "gêneros e eventos culturais", tais como "a ópera, o balé clássico, o teatro declamado e a música erudita" (MICELI, 1984, p.100).

<sup>7</sup> Essa lei reorganiza o Quadro de Atividades Artísticas, criando critérios para que o mesmo fosse oficializado.

<sup>8</sup> J. C. Serroni é cenógrafo, dirigiu por 11 anos o Núcleo de Cenografia do CPT (Centro de Pesquisas Teatrais do SESC), onde realizava as cenografias dos espetáculos e coordenava o curso de cenografia. Atualmente, além de atuar nessa profissão, coordena a Revista Espaço Cenográfico e tem outras publicações relativas à área de cenografia.

<sup>9</sup> A utilização das leis de incentivo fiscal tornou-se predominante a partir da segunda metade da década de 1990. Conforme dados do Ministério da Cultura, o volume de recursos captados na iniciativa privada através da Lei Rouanet subiu de 100 milhões de reais em 1996 para 980 milhões de reais em 2007 ([www.cultura.gov.br](http://www.cultura.gov.br)). Podemos observar que uma das conseqüências dessa forma de financiamento público indireto da cultura é que as formas de inserção nas profissões de técnicos de palco tornam-se cada vez mais precárias, já que a contratação desses profissionais depende da existência de recursos para a realização dos espetáculos, e esta, por sua vez, é condicionada ao apoio da iniciativa privada. Por essa razão, as contratações por projetos pontuais acabam sendo um dos mecanismos mais utilizados pelos teatros para não terem que assumir os encargos trabalhistas de manutenção de um quadro permanente de técnicos.

## Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. A Indústria Cultural. IN: COHN, G. *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

ALVES, Maria Aparecida. *O trabalho técnico no campo das artes e espetáculos: um estudo sobre o Theatro Municipal de São Paulo*. Tese de Doutorado defendida na Faculdade de Educação da UNICAMP, 2008.

ANTUNES, R. (Org.). *Riqueza e Miséria do Trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

ABRAMO, L. *Vida e Arte*. São Paulo/Campinas: Fundação Perseu Abramo/Ed. da UNICAMP, 1997.

ARRUDA, M. A. N. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru (SP): EDUSP, 2001.

BELARDI, A. *Vocação e Arte: memórias de uma vida para a música*. São Paulo: Edição Manon, 1986.

BERNARDES, M. E. *Estandarte Glorioso da Cidade: Teatro Municipal de São Paulo – 1911-1938*. Tese de Doutorado defendida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, 2004.

BRANDÃO, I. de L. *Teatro Municipal de São Paulo – grandes momentos*. São Paulo: DBA Artes e Gráficas, 1993.

CALVO, A. A cenografia do TBC: minha experiência de trabalho. IN: FERRARA, J. A. & SERRONI, J. C. (Org.). *16 anos de cenografia e indumentária 1948/64*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1980.

COLI, J. M. *Vissi D'Arte por amor a uma profissão: um estudo sobre a profissão do cantor no Teatro Lírico*. São Paulo: Annablume, 2006.

FERRARA, J. A. & SERRONI, J. C. (Org.). *16 anos de cenografia e indumentária 1948/64*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1980.

HARVEY, D. *A Condição Pós-Moderna*. Uma pesquisa sobre a origem da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1993.

---

HOLLANDA, H. B. *Impressões de Viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. 2ª.edição, São Paulo: Brasiliense, 1981.

MAGALDI, S. *Depois do Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *Teatro Sempre*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MARX, K. *O Capital: Crítica da Economia Política*. (Trad. de Reginaldo Sant’Anna). 7ª edição. São Paulo: Difel, 1982, Livro Primeiro, vol. I e II.

MATTOS, D. J. L. *O espetáculo da cultura Paulista: teatro e televisão em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)*. São Paulo: Codéx, 2002.

MENGER, P. M. *Retrato do artista enquanto trabalhador. Metamorfoses do Capitalismo*. Lisboa: Roma Editora, 2005.

MICELI, S. (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

MICHALSKI, Y. *O Teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

MICHALSKI, Y. & TROTTA, R. *Teatro e Estado – as companhias oficiais de teatro no Brasil: historia e polêmica*. São Paulo/Rio de Janeiro: Ed. Hucitec/Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.

PRADO, D. de A. Cap. XII – Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação). IN: FAUSTO, B. (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira*, Tomo III O Brasil Republicano. 4º volume, Economia e Cultura. São Paulo: Difel, 1982.

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO. *O poder em São Paulo – História da administração pública da cidade 1554-1992*. São Paulo: Cortez, 1992.

RATTO, G. *Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

RUBIM, A. A. C. & BARBALHO, A. (Org.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

RUBIM, A. A. C. Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. IN: RUBIM, A. A. C. & BARBALHO, A. (Org.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

---

SALVADORI, M. A. B. *Memória, cultura e cidadania: estudo de uma política pública*. Campinas. Tese de Doutorado defendida na Faculdade de Educação da UNICAMP, 2000.

SARAIVA, H. F. Estrelas da coxia. Sonoplastas e iluminadores entram em cena para mostrar que o espetáculo não existiria sem eles. IN: *Revista e São Paulo*, v.3, nº.10, 1997.

SEGNINI, L. R. P. Acordes Dissonantes: Assalariamento e Relações de Gênero em Orquestras. IN: ANTUNES, R. (Org.). *Riqueza e Miséria do Trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

SERRONI, J. C. O outro lado da ribalta. In FERRARA, J. A. & SERRONI, J. C. (Org.). *16 anos de cenografia e indumentária 1948/64*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1980.

\_\_\_\_\_. *Teatros uma memória do espaço cênico no Brasil*, São Paulo: Ed. SENAC, 2001.

TOMASI, A. P. N. e SILVA, I. M. M.. Ofícios de ontem e ofícios de hoje: ruptura ou continuidade? IN: *Anais do XIII Congresso Brasileiro de Sociologia*, 29 de maio a 01 de junho de 2007, UFPE, Recife-PE.

WILLIAMS, R. *Cultura*. (Tradução de Lólio L. de Oliveira). 2ª. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

WU, C. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980*. (Tradução Paulo Cezar Castanheira). São Paulo: Boitempo, 2006.