



**A LUZ EM CENA**

Revista de Pedagogias  
e Poéticas Cenográficas  
E-ISSN 2764.4669

# **A CULTURA DO GESTO NO TRABALHO CENOTÉCNICO**

Priscila de Souza Chagas do Nascimento

**Para citar este artigo:**

NASCIMENTO, Priscila de Souza Chagas do. A CULTURA DO GESTO NO TRABALHO CENOTÉCNICO. *A Luz em Cena*, Florianópolis, v.3, n.6, dez. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669030620230204>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticate



## A CULTURA DO GESTO NO TRABALHO CENOTÉCNICO<sup>1</sup>

Priscila de Souza Chagas do Nascimento<sup>2</sup>

### Resumo

O presente ensaio reflete acerca da cultura do gesto presente nas relações do trabalho cenotécnico, pautando características da manipulação no uso das ferramentas de trabalho e as noções que as/os artistas cenotécnicas/os elaboram sobre o domínio e a experiência do ofício. Verificamos que é possível compreender a formação profissional e tradicional que engloba o fazer da cenotécnica pelo viés do gesto, da ação, da intenção e do movimento, reaproximando a relação das mãos com a cabeça. Para isto, conversamos com os conceitos de corporalidade humana (Herold Junior, 2012), traduzibilidade (Benjamin, 2008), neurônios espelho (Lameira; Gaweyszewski; Pereira Jr., 2006) e rituais (Sennett, 2021).

**Palavras-chave:** Cenotecnia. Cultura do gesto. Saber-fazer. Corporalidade humana. Trabalho cenotécnico.

## THE CULTURE OF GESTURE IN SCENOTECHNICAL WORK

### Abstract

This essay reflects on the culture of gesture present in the relations of scenotechnical work, guiding characteristics of manipulation in the use of work tools and the notions that scenotechnical artists elaborate about the mastery and experience of the craft. We found that it is possible to understand the professional and traditional training that encompasses the making of scenography through the bias of gesture, action, intention and movement, bringing the relationship between the hands and the head closer. To this end, we talked with the concepts of human corporeality (Herold Junior, 2012), translatability (Benjamin, 2008), mirror neurons (Lameira; Gaweyszewski; Pereira Jr., 2006) and rituals (Sennett, 2021).

**Keywords:** Cenotecnia. Culture of gesture. Know-how. Human corporality. Scenotechnical work.

---

<sup>1</sup> Revisado por Eduardo Santos de Oliveira, doutor em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas.  doimpulso@gmail.com

<sup>2</sup> Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO) com bolsa CAPES. Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal de São João del-Rei (PPGAC/UFSJ) e Graduada em Artes Cênicas (licenciatura) pela Universidade Federal de Ouro Preto (DEART/UFOP). Professora e Cenotécnica.

 priscilachagn@gmail.com |  <http://lattes.cnpq.br/6105434442185302> |  <https://orcid.org/0000-0003-4514-174X>



## LA CULTURA DEL GESTO EN EL TRABAJO ESCENOTÉCNICO

### Resumen

Este ensayo reflexiona sobre la cultura del gesto presente en las relaciones del trabajo escenotécnico, las características orientadoras de la manipulación en el uso de las herramientas de trabajo y las nociones que los artistas escenotécnicos elaboran sobre el dominio y la experiencia del oficio. Encontramos que es posible entender la formación profesional y tradicional que engloba la realización de la escenografía a través del sesgo del gesto, la acción, la intención y el movimiento, acercando la relación entre las manos y la cabeza. Para ello, conversamos con los conceptos de corporeidad humana (Herold Junior, 2012), traducibilidad (Benjamin, 2008), neuronas espejo (Lameira; Gawweyszewski; Pereira Jr., 2006) y rituales (Sennett, 2021).

**Palabras clave:** Cenotecnia. Cultura del gesto. Saber hacer. Corporalidad humana. Trabajo escenotécnico.



## Apresentação

*O público não tem outra saída a não ser ver “a tela de fundo”, o lugar de origem do movimento: o marionetista é desnudado. [...] Escondendo seu rosto ela priva o público dos signos de afeto, proíbe qualquer interpretação intempestiva de sua dança e impõe a visão do fundo (Godard, 2003, p. 28-29).*

*Assim como “Ser ou não ser, é a questão”, saber ou não saber bater um prego pode fazer a diferença nos rumos que a vida da gente poderá tomar (Silva, 2020, p. 16).*

Na investigação sobre o ofício cenotécnico, a compreensão da cultura nos processos históricos foi e é essencial para o desenvolvimento da pesquisa. Quando tratamos sobre a cenotécnica, estamos conversando com as formas social e econômicas às quais compreendemos e lidamos com os trabalhos manuais, braçais e técnicos. Como material de estudo investigado, a cenotécnica pode se aproximar das características de “artistas” ou pode assumir o seu papel de “técnica” e, a partir desse, se apropriar do ato criativo que a técnica, pura do saber-fazer, lhe proporciona. Arte e técnica nunca estiveram tão próximas, assim como o sentido originário do termo.

A cultura, como perspectiva da compreensão dos modos e organizações de vida, nos proporciona um estudo do fazer cenotécnico que abrange as características peculiares como suas características comuns do mundo do trabalho e da criação. Alfredo Bosi (1936-2021), historiador e crítico da literatura brasileira, elabora a noção de cultura através dos processos oriundos e gerados pela colonização no Brasil, relacionando *colo* (eu moro, eu cultivo) e *cultus* (lavar, adorar); com isso ele compreende que:

*Cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social. [...]. Nas sociedades densamente urbanizadas cultura foi tomando também o sentido de condição de vida mais humana, digna de almejar-se, termo final de um processo cujo valor é estimado, mais ou menos conscientemente, por todas as classes e grupos. [...] Cultura supõe uma consciência grupal operosa e operante que desentranha da vida presente os planos para o futuro (Bosi, 1992, p. 16).*

Nesse sentido, Bosi (1992) nos apresenta três pontos principais sobre a definição de cultura em sua leitura: o primeiro trata-se da tradição que organiza e produz códigos de linguagens sociais; o segundo corresponde às formas estimuladas pelo mercado capitalista sobre a ideia de



uma cultura como consumo; e o terceiro como ato de resistência. Essas passagens sobre as noções de cultura são fundamentais para que introduzamos no fazer e no saber produzido pelo ofício cenotécnico, as organizações e percepções do gesto gerado por neste trabalho. Em sua crítica, Bosi acrescenta:

O vetor moderno do titanismo, manifestado nas teorias de evolução social, prolonga as certezas dos ilustrados e prefere conceituar cultura em oposição a natureza, gerando uma visão ergótica da História como progresso das técnicas e desenvolvimento das forças produtivas. Cultura aproxima-se, então de colo, enquanto trabalho, e distancia-se, às vezes polemicamente de cultus (Bosi, 1992, p. 16-17).

É de forma dialética e dialógica que aproximamos a cultura do gesto com a dinâmica do trabalho do ofício cenotécnico, que, inicialmente, pode ser compreendido como um movimento mecânico, repetitivo e automático. Com isso, desenvolvemos um diálogo com Hubert Godard, pesquisador no campo de análise do movimento humano, que no texto *Gesto e percepção* (2003) explora a “produção de sentido” que se organiza no gesto. Para Godard (2003, p. 17):

Os fluxos de organização gravitacional, que acontecem antes do ataque do gesto, vão modificar profundamente a qualidade desse gesto e colori-lo de nuances que nos saltam aos olhos, sem que nem sempre possamos entender a razão. Podemos, então, distinguir movimento e gesto. Movimento é aqui compreendido como um fenômeno que descreve o deslocamento estrito dos diferentes segmentos do corpo no espaço, do mesmo modo que uma máquina produz movimento. Já gesto se inscreve na distância entre esse movimento e a tela de fundo tônico-gravitacional do indivíduo, isto é, o pré-movimento em todas as suas dimensões afetivas e projetivas (Godard, 2003, p. 17).

Godard (2003, p. 15) acredita que “a cultura, a história” do sujeito do movimento e “sua maneira de perceber uma situação” condizem e se traduzem na forma com que o sujeito executa o gesto. Para Godard (2003), é essa carga memorial que está presente no pré-movimento que diferencia gesto e movimento, no qual o segundo corresponde à mecânica do movimento que não contém referência.

Em nenhum momento da pesquisa de mestrado sobre as funções do ofício cenotécnico<sup>3</sup>, pensar o trabalho da cenotécnica a partir do estudo cultural do gesto passou pela minha cabeça.

---

<sup>3</sup> A referida pesquisa intitulada *Cenotecnia, a criação dos operários da cena: um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo* foi desenvolvida e defendida em 2022, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei, sob orientação do Prof. Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella, com apoio financeiro da Capes. E teve como resultado os seguintes trabalhos publicados: Nascimento, 2022; Nosella et. al, 2022; e Nosella et. al, 2023.



Seria como se olhássemos a profissão da cenotécnica como olhamos para a profissão do ator ou dançarino, e isso estava muito distante das perspectivas que desenvolvi para tratar sobre o trabalho criativo do ofício cenotécnico. Assim, apoiei-me em questões epistemológicas, ontológicas, genealógicas, tudo isso utilizando como documento principal entrevistas coletadas de alguns profissionais selecionados para participarem da pesquisa e exporem em narrativas orais o seu fazer.

Hoje percebo que essa nova perspectiva – que me aparece por meio de uma disciplina realizada no doutoramento<sup>4</sup> – pode contribuir para ampliar a primeira leitura já construída e, talvez, para elaborar novas questões e apontamentos sobre o ofício. A cultura do gesto me estimula a um campo de visão para os comportamentos coletivos presentes em um determinado meio, seja pelo que se assemelha ou pelo que se diferencia. Assim como o trabalho do ator, em que cada ação tem um sentido e forma como a qual ela é executada, portanto, considero que no fazer da cenotécnica o gesto também é organizado, observado, pensado, sendo o elemento que lemos para compreender o domínio e a experiência que o profissional detém sobre o trabalho.

Neste artigo voltamos a analisar as entrevistas coletadas com sete profissionais das artes do palco<sup>5</sup>, trazendo à pauta a discussão que abarca a cultura do gesto, a corporalidade humana e o neurônio-espelho. Pensando e olhando para o fazer desses profissionais e a forma com a qual eles leem e relacionam suas ações de trabalho, buscaremos aproximar esse fazer do ato e do papel criativo nas realizações cênicas.

### “Você sabe bater um prego?”

O subtítulo acima, assim como a segunda epígrafe deste trabalho, faz parte dos relatos presentes no livro autobiográfico *Os invisíveis do teatro: primeiro ato* (2020), escrito por Jorge Ferreira Silva, cenotécnico uruguaio que atua no Brasil desde 1975. Silva (2020) compartilha que em seu primeiro dia de trabalho foi indagado se ele sabia ou não bater um prego. Após a confirmação de saber e conhecer a ação, ele foi aprovado para começar o trabalho, mas, caso

---

<sup>4</sup> No primeiro semestre do doutoramento, realizei o curso *Estudos do Gesto: Expressividade da dança*, ministrado pela Profa. Dra. Joana Ribeiro no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO).

<sup>5</sup> Entrevistados: Ermelindo Terribele Sobrinho; Francolino Manoel Gomes; Aníbal Marques (Pelé); Marcio Tadeu; Jorge Ferreira Silva; Francidelton Vieira Nunes (Dalton); e José Carlos Serroni.



fosse negativo, caberia a alguém da equipe mostrá-lo como se faz.

Em *O martelo e o edifício: o encontro entre ofício e espaço pela experiência de um trabalhador cenotécnico no Theatro Municipal de São Paulo* (Nosella e Nascimento, 2022), o entrevistado Aníbal Marques (Pelé), cenotécnico chefe de equipe do Theatro Municipal de São Paulo, diz que reconhece pelo som da batida do martelo se a pessoa que está manipulando a ferramenta sabe ou não sabe martelar. O uso do martelo no ofício cenotécnico é indispensável, e saber manipulá-lo de forma adequada é o que garante, muitas vezes, a aceitação pelos demais profissionais.

O martelo é uma ferramenta histórica que traduz períodos, sociedades e suas produções. Ele ainda é arduamente desenvolvido e utilizado como “ferramenta chave”, aquela que sempre será útil e pode ser utilizada de diversas formas para diferentes finalidades. Em *O Capital: crítica da economia: Livro I* (2013), Karl Marx (1818-1883) considera que:

[...] assim que as diferentes operações de um processo de trabalho são dissociadas umas das outras e cada operação parcial adquire nas mãos do trabalhador parcial a forma mais adequada possível e, portanto, exclusiva, torna-se necessário modificar as ferramentas que anteriormente serviam para outros fins. A direção que assume sua mudança de forma é resultado da experiência das dificuldades específicas provocadas pela forma inalterada (Marx, 2013, p. 415-416).

Com isso, observamos que a execução do trabalho da cenotécnica é constantemente resultante das experiências diante das dificuldades provocadas e encontradas pelos profissionais. Por se tratar de um ofício tradicional, em que a formação do trabalho se dá durante o próprio exercício, as adaptações das ferramentas e seu uso são presentes e representam a criatividade dos operadores.

Voltando ao martelo, criamos algumas sentenças muito comuns nos espaços de construção e montagem de cenários: “Não enforca o martelo”; “pega na ponta do cabo”; “não precisa fazer força”. Essas frases são frequentes nos galpões de produção cenográfica e nos palcos de teatros durante as montagens de cenários. O martelo é um instrumento que possui um forte simbolismo, e não é de hoje e nem específico do ofício cenotécnico. Uma característica que aparece relevante no tipo de martelo utilizado nos trabalhos cenotécnicos e narrada por esses profissionais é a extensão que tinham os cabos dos martelos. Karl Marx (2016, p. 416) também observa que, no século XIX, “em Birmingham são produzidas cercas de quinhentas variedades de martelos, e



“... muitas delas servem não só a um processo particular de produção, mas, com frequência, a diferentes operações no interior de um mesmo processo”.

Com a justificativa de facilitar a desmontagem dos pisos construídos para espetáculos teatrais (musicais e dança), eliminando a necessidade de agachar para remover os pregos, Jorge Ferreira Silva conta (em entrevista):

[...] outra diferença muito particular, dos martelos que os maquinistas tinham, era que a unha do martelo, não é arredondada, não é como um bico de papagaio ou de tucano, era em pé, era reta, e o cabo do martelo tinham em torno de quarenta a quarenta e cinco centímetros. Você me pergunta, por que tanto? Era justamente porque na hora de desmontar, essas tachinhas, que eram aplicadas a três ou quatro centímetros, tinham que ser retiradas, então, para que a cintura dos técnicos não ficasse se curvando muito, os cabos dos martelos dos maquinistas eram bem compridos. Hoje é raríssimo você ver um martelo desse. Não sei se Terribele ou Francolino têm esses martelos (Silva, 2022. Informação verbal).

Sobre a dinâmica e habilidades dos profissionais da cenotécnica, Silva conta que “aqueles que tinham mais habilidade de pegar, [pegavam] mais no fim do cabo do martelo, ou seja, quanto mais você afasta, no impulso, mais força o martelo tem” (Silva, 2022). Ainda sobre a forma de segurar o martelo, Ermelindo Terribele Sobrinho, cenotécnico construtor e maquinista do Theatro Municipal de São Paulo, relata:

Uma mulher não vai saber pregar? Sabe. Eu mesmo... tiveram umas colegas sua lá, estagiárias, que eu expliquei como que era. “É assim, não adianta você ficar batendo o martelo empurrando o corpo todo para bater o martelo, usa só o braço, o punho, porque quem vai bater é o martelo e não você” (Terribele Sobrinho, 2022. Informação verbal).

Essa questão posta por Terribele apresenta uma perspectiva do campo e da organização do trabalho que não pode ser desprezada: a indagação se uma mulher sabe ou não difere da feita a Jorge Ferreira Silva (se este sabia, no sentido de ter experiência), pois aqui a questão de gênero está explícita. Por muito tempo o corpo feminino não foi um corpo presente nos espaços de produções cenográficas, principalmente na ocupação de tarefas como carpintaria e serralheria. Com isso, consideramos que, a partir de um “pré-conceito” sobre os corpos que ocupam determinadas funções, o corpo da mulher não é imediatamente visto como um corpo que saiba bater um prego; é na ação que ela quebra determinados paradigmas, e o seu gesto gerará transformações dentro das relações profissionais e da cultura do ofício.



Carlos Herold Junior, professor e pesquisador na área da educação, escreve o ensaio *Corpo no trabalho e corpo pelo trabalho: perspectivas no estudo da corporalidade e da educação no capitalismo contemporâneo* (2012), considerando que os estudos históricos, sociológicos e filosóficos que utilizam do marxismo tendem a ganhar e a contribuir na formação do trabalho, a partir do momento em que introduzem a corporalidade humana nas análises:

Criticar esse posicionamento não significa afirmar que na atualidade o trabalho estaria assumindo uma feição mais humana, ou que ele, finalmente, contemplaria a integralidade das potencialidades de homens e mulheres, ampliando-as, conseqüentemente. Se a divisão entre trabalho intelectual e trabalho manual é problematizada na contemporaneidade, há indícios muito claros que nos levam a pensar que isso se dá para permitir que o trabalho seja explorado ainda mais, tocando dimensões que antes não eram possíveis de serem alcançadas pela ‘administração científica’ ou pela vislumbração do corpo como *humano motor*. Soma-se a isso o incontornável fato de que, na atualidade, formas avançadas e arcaicas de exploração do trabalho combinam-se, fazendo com que diferentes ‘corpos no trabalho’ existam e possam ser pensados através de diferentes representações (Herold Júnior, 2012, p. 31).

Esse “corpo no trabalho” também ganha movimento quando falamos em gerações. Além do corpo feminino, podemos conversar e trazer a relação do uso do martelo com os corpos jovens, com as novas gerações que estão a caminho de assumir os espaços daqueles mais velhos e experientes, em busca de suas aposentadorias:

Os técnicos não querem andar com martelo na cinta. A geração de hoje em dia não quer andar com martelo na cinta, que é o mínimo que eu exijo no Teatro Municipal. Eu exijo, com quem trabalha comigo: “você tem que ter o seu martelo”. Eu passei por situações no Teatro Municipal, que tinham dez pessoas, aconteceu de quebrar um negócio e precisava pregar rapidinho, para não parar o ensaio, aquela coisa toda. “Prega aqui pra mim, fulano”. Dez e não tinha um com martelo. A identificação do maquinista é o martelo (Marques, 2022. Informação verbal).

A dinâmica do mercado influencia a dinâmica do trabalho. No caso da produção cenográfica, muitos cenotécnicos, principalmente os construtores, optam pelo uso de parafusos. A partir do momento em que o avanço tecnológico possibilitou o acesso de parafusadeiras à bateria, essa ferramenta tem ganhado espaços nos galpões e nos palcos, modificando não somente o tempo do trabalho, como também a força empregada e as técnicas táticas de manipulação, já que a própria máquina faz a força, e o movimento se reduz. Mesmo assim, o uso da máquina pelo operador também necessita de habilidades, de conhecimentos aprendidos e



aprimorados durante o trabalho e em sua repetição.

Em *Juntos: Os rituais, os prazeres e a política da cooperação* (2021b, p. 241), o sociólogo e historiador Richard Sennett investiga como “o trabalho físico pode induzir um comportamento social dialógico”. Esse comportamento da “aptidão física que se aplica à vida social” se dá pela corporificação:

A maneira como os ritmos do trabalho físico se corporifica em um ritual; a maneira como os gestos físicos dão vida a relações sociais informais; e a maneira como o trabalho do artesão com a resistência física esclarece o desafio do trato com resistências e diferenças sociais (Sennett, 2021b, p. 241).

Esse sociólogo norte-americano se dedica a pesquisar o trabalho na sociedade moderna, e encontra no papel do artífice uma relação saudável para pensar a formação do trabalho. No livro *O artífice* (2021a), Sennett defende a tese que aproxima o trabalho feito pelas mãos com os ânimos do trabalho da mente, já que a sociedade moderna tende a separar essas duas partes, categorizando-as com valores distintos. Portanto, para Sennett, quando fazemos algo pensamos naquilo que está sendo feito. Já nas partes finais do livro, o autor sustenta que a habilidade artesanal consiste no prazer de fazer bem as coisas, e traz como exemplo sua experiência como violoncelista profissional:

A reação bruta aos sons musicais tem início no córtex auditivo, bem no centro do cérebro. Reagimos aos sons físicos que ouvimos principalmente nas estruturas subcorticais do cérebro; ali, o ritmo estimula a atividade do cerebelo. A capacidade de processar essa informação também tem uma geografia neurológica. O córtex pré-frontal fornece um *feedback* sobre a movimentação correta das mãos; é esta uma localização neurológica da experiência que temos ao constatar: “Funcional!” (Sennett, 2021a, p. 306).

Nesse sentido, os estudos neurológicos aparecem como um instrumento que constata a relação proximal que há entre o movimento das mãos com a mente a partir da neurociência, contrapondo as divisões sociais da força do trabalho moderno.

### Corpos espelhados: sintonia em força e ritmo

Os neurônios-espelho – localizados nas áreas do córtex pré-motor, parietal inferior e lobo frontal – são atividades motora, prática e observacional. Ligados à visão e movimento, eles permitem a imitação e o aprendizado a partir da observação e reprodução. Os pesquisadores



Allan Pablo Lameira, Luiz de Gonzaga Gawrszewski e Antônio Pereira Jr. (2006) investigam a relação dos neurônios-espelho com o “reconhecimento da lateralidade de partes dos corpos”, e apresentam a mão como exemplo:

Os neurônios-espelho, quando ativados pela observação de uma ação, permitem que o significado da mesma seja compreendida automaticamente (de modo pré-atencional) que pode ou não ser seguida por etapas conscientes que permitem uma compreensão mais abrangente dos eventos através de mecanismos cognitivos mais sofisticados (Lameira; Gawweyszewski; Pereira Jr, 2006, p. 124).

É essa definição ligada à consciência da ação observada que diferencia o ser humano de outros animais. Sobre o *Tempo de Reação* no ângulo de rotação das mãos, os autores trazem a observação feita por L. M. Parsons (1994):

Parsons (1994) verificou que o Tempo de Reação para decidir a lateralidade do desenho de uma mão não depende somente do ângulo de rotação do desenho, mas depende principalmente da dificuldade em colocarmos a nossa mão na orientação do desenho. Baseado nestes resultados, Parsons (1994) propôs que, nesta tarefa, a pessoa não gira o desenho para a posição vertical para então decidir a lateralidade. Ao contrário, a pessoa gira mentalmente a *representação interna* da sua própria mão de modo a fazer com que ela se encaixe no desenho da mão mostrado na tela (Lameira; Gawweyszewski; Pereira Jr, 2006, p. 127).

Essa observação pode ser associada ao desempenho das tarefas manuais da cenotécnica realizadas em duplas, principalmente nas operações de cenários nos quais a ação e reação se dão pela observação e adaptação do fazer do outro (parceiro da ação). Também é possível identificar a rotação nos cortes de chapa por meio da serra tico-tico, em que a mão deve, de forma precisa, guiar a lâmina nos riscos desenhados na chama de madeira.

Ao questionar “o seu córtex pré-frontal é melhor que o meu?”, Richard Sennett (2021a, p. 306) levanta questões sobre os conhecimentos inatos e as desigualdades estrutural e genética dos talentos. Sennett (2021a) acredita que todos são capazes de fazer algo bem-feito com as mãos; todos nós podemos nos tornar artífices. Assim, o autor nomeia três habilidades essenciais para a prática artesanal: localizar, questionar e abrir:

O carpinteiro avalia a textura específica de um pedaço de madeira, em busca de detalhes; revira a madeira de um lado e de outro, tentando imaginar como o padrão evidenciado na superfície pode refletir a estrutura por baixo dela; decide que a textura pode ser revelada se usar um solvente de metal, em vez do habitual verniz de madeira (Sennett, 2021a, p. 309).



Para Sennett, localizar tem a ver com tornar algo concreto. Por sua vez, questionar está relacionado com a reflexão sobre as qualidades. Por fim, abrir diz respeito à expansão do sentido. Dessa forma, não é a habilidade inata, mas sim esse caminho da prática de trabalho que explora as matérias, as ferramentas e o uso das mãos que proporciona capacitação, formação aplicada.

### Anequota: relatos da “margem”<sup>6</sup>

Durante a escrita deste artigo, em janeiro de 2023, estava executando um trabalho de operação como maquinista do espetáculo *Uma Leitura dos Búzios*, em temporada no Teatro Antunes Filho do Sesc<sup>7</sup> Vila Mariana, em São Paulo. Uma das operações do espetáculo constava em levantar quatro atores em uma cena de enforcamento (Fig. 1). Para tal manobra, os atores vestiam um cinturão de segurança (EPI) preso com um mosquetão para o levantamento; por um sistema de polias, içávamos um por um. Mesmo o sistema possibilitando a redução do peso dos atores que levantávamos, por segurança, essa manobra era feita em dupla pelos maquinistas, ou seja, em cada ator içado, dois técnicos executavam a manobra, puxando juntos a corda (Fig. 2). Após o levantamento, cada técnico ficava responsável por descer um ator, sempre acompanhando a “deixa” do texto e da música cantada. Todos os quatro desciam simultaneamente.

---

<sup>6</sup> Para Grada Kilomba (2019), “margem” se refere ao lugar da subalternidade, em que sujeitos subalternos possuem dificuldade de falar. A “margem” é antagônica do “centro”, lugar de privilégio de controle.

<sup>7</sup> Serviço Social do Comércio, uma instituição privada mantida por empresários do comércio.



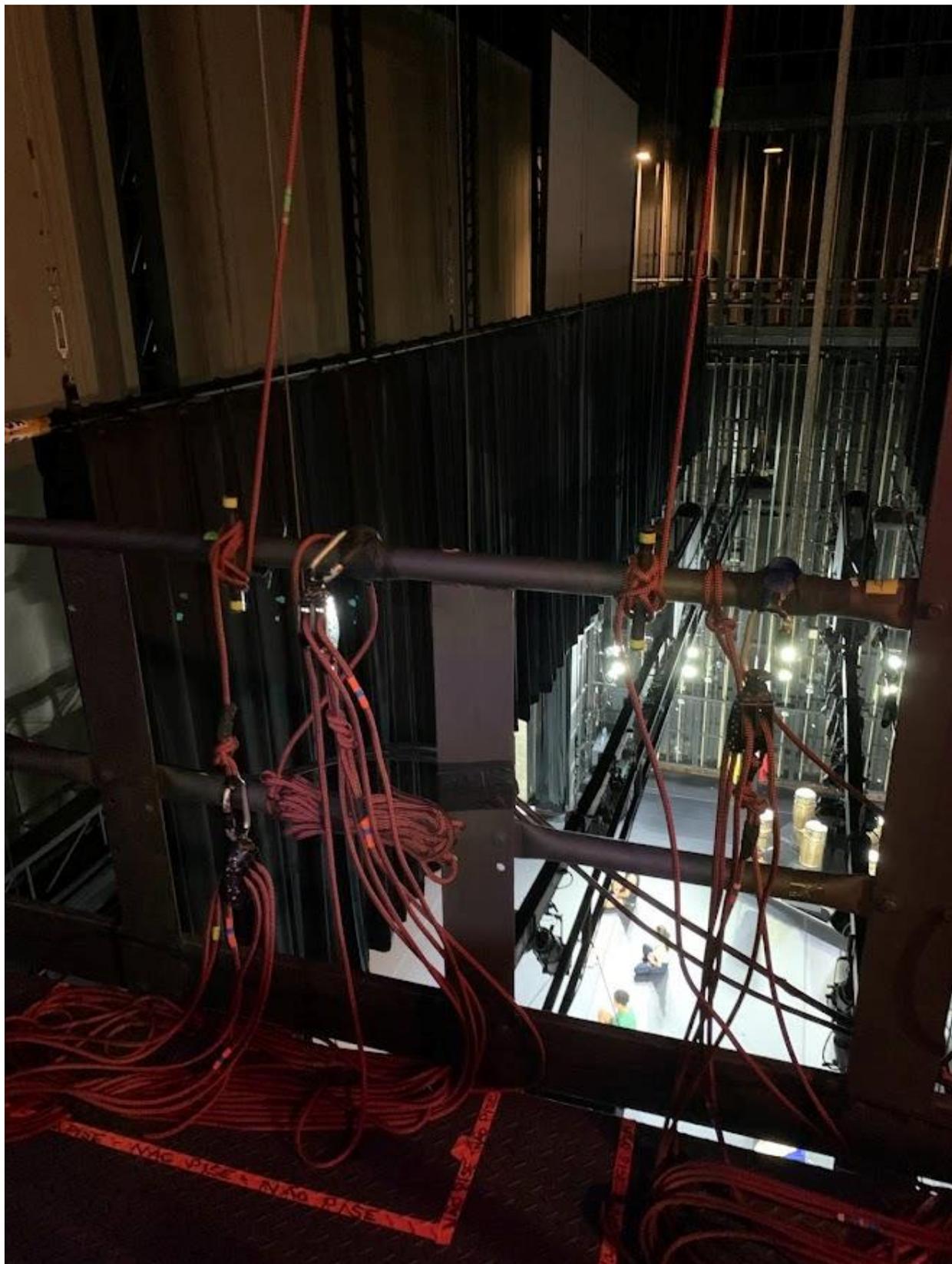
Figura 1 - Cena de enforcamento do espetáculo “Uma Leitura dos Búzios”



Fonte: Tiago Lima/Divulgação SESC



Figura 2 - Sistema de manobra montado na varanda do Teatro Antunes Filho do Sesc Vila Mariana



Fonte: Acervo pessoal



Para esse trabalho em dupla, os maquinistas precisavam estar em sintonia corporal. A posição dos corpos, a velocidade e a força aplicada eram elementos fundamentais para a realização da manobra, e eram justamente esses elementos que precisavam se espelhar. Esse espelhamento é compreendido pelos técnicos por meio de ensaios e escuta corporal.

Iniciei esse trabalho na segunda temporada, substituindo uma outra maquinista que estava operando desde os ensaios. Passei a executar a “manobra do enforcamento” com o maquinista e cenotécnico responsável José Da Hora – ambos possuem tamanhos e pesos diferentes, e não tivemos tempo para ensaio, por isso tivemos que lidar com a escuta e atenção aos nossos movimentos. Como Da Hora já estava com um ritmo definido pelas apresentações anteriores, tentei acompanhar os seus movimentos, porém, no início enfrentamos dificuldade em desenvolver essa sintonia. Tal dificuldade não envolveu a segurança da manobra, mas sim o ritmo do movimento que refletia diretamente no desenho estético apresentado em cena. Em um determinado momento, sem as cordas, conversamos sobre como poderíamos realizar o movimento, buscando uma melhor forma para não trombarmos as mãos durante a troca dos braços. Simulamos os movimentos com uma corda imaginária, repetindo diversas vezes. Nesse momento estávamos no palco fazendo o *pre-set*, quando alguém passou e estranhou o nosso movimento. De imediato relatei esse gesto com os ensaios de encenação, os exercícios de mímica e respondi: “Técnico também precisa ensaiar”.

### Traduzibilidade: intermediação do projeto ao cenário

A intermediação entre o projeto elaborado pelo cenógrafo e a presença do cenário em cena está relacionada pelo trabalho da equipe de cenotécnica – vista aqui como ponto fundamental para pensarmos na cultura dos gestos na leitura desses profissionais e na autoria da obra. Para Walter Benjamin (2008)<sup>8</sup>, há uma diferença entre a obra original e a obra traduzida, considerando que traduzibilidade tem um problema quando esta se compromete a servir apenas ao leitor, motivo pelo qual se pergunta: Por que se traduz?

Para o conhecimento de uma forma artística ou de uma obra de arte não se revela de maneira alguma frutífero tomar em consideração aqueles a quem ela se dirige! Assim é, não só porque qualquer relação com determinado público ou com os seus

<sup>8</sup> Em 1923, o alemão Walter Benjamin escreveu no prefácio de uma edição de sua tradução dos *Tableaux parisiens* de Baudelaire, na Alemanha, o texto “*Die Aufgabe des Übersetzers*” – A tarefa do tradutor.



representantes significa um desvio desnecessário, mas também porque o próprio conceito ou noção de um público “ideal” prejudica todas as discussões teóricas sobre a arte, pois estas devem apenas aceitar e ter como pressuposto a existência e a essência do humano. A própria Arte também não pressupõe senão o ser humano na sua natureza espiritual e corporal, e nunca a atenção que esta dispensa às suas obras. Nenhum poema é válido em função de quem o lê, nenhuma pintura se limita em termos do seu possível espectador, nenhuma sinfonia se reduz àquilo que o seu auditório consegue ouvir (Benjamin, 2008, p. 25).

Benjamin (2008) ainda considera que uma tradução deve ter o leitor a serviço da sua ação apenas se a obra original assim também o faz. Porém, a tradução nunca será uma obra original. Richard Sennett (2021b) observa, a partir de sua experiência como músico que, mesmo que na música clássica trabalhe-se com partitura e pareça que ela “governa a conversa”, ou seja, que ela dita o toque a ser dado nos instrumentos: “aquelas manchas de tinta na partitura impressa não bastam para nos dizer como a música de fato vai soar” (Sennett, 2021b, p. 27). Sennett (2021b, p. 27) também considera que “a indicação expressiva mais enlouquecedora na música é *espressivo*, com expressividade; para traduzir essa indicação em sons, precisamos intuir a intenção do compositor”. Essa expressividade é dada pelo instrumentista nos ensaios e na escuta desenvolvida para o trabalho cooperativo em diálogo e empatia.

Mas qual a relação do papel do tradutor com o papel da/o profissional cenotécnica/o?

É por meio dos gestos aprendidos, das técnicas aplicadas e dos saberes produzidos que o/a profissional cenotécnico/a traduz os desenhos técnicos, plantas, croquis e maquetes – apresentados pelo cenógrafo, em cenário. A produção acontece em etapas, dependendo das demandas: para a construção de toda a cenografia, precisarão das oficinas de serralheria, marcenaria e, para finalizar, de adereço seguido de pintura. Cada um desses ofícios possui técnicas específicas, porém, é comum que um/a único/a cenotécnico/a conheça ou até domine todas as etapas. Os gestos são diferentes, mas quando estão todas as áreas no galpão há uma organicidade nos acontecimentos, à qual Sennett (20221b) chama de “ritual”.

Assim, conduzimos nosso olhar para o intermédio que está entre a idealização de uma cenografia e o acontecimento teatral em que ela se apresenta numa finalidade. Esse intermédio é executado por uma linha de produção manufaturada, em que cada parte lê, interpreta e executa os procedimentos necessários para a existência material do que identificamos como cenário. Desse modo, ele poderá, como diz Sennett sobre a prática artesanal do *artífice*, localizar, questionar e abrir.



## Considerações finais

As movimentações do trabalho da cenotécnica são complexas, assim como muitas atividades processuais e manuais. O seu estudo no campo das artes cênicas parece urgente para não apenas tomarmos consciência de classe diante dos modos pelos quais produzimos nossos espetáculos teatrais, como também para transformarmos e criarmos melhores condições de trabalho para os profissionais atuantes. Portanto, propomos aqui uma breve análise sobre os gestos do ofício cenotécnico e sua cultura ética de trabalho, partindo de ações e noções produzidas por seus operadores.

O estudo dos gestos como meio para materializar e conscientizar o fazer possibilita ampliar e desenvolver os procedimentos metodológicos e a divulgação desses saberes já produzidos e transmitidos oralmente por meio de redes profissionais. Assim, a relação intrínseca, inseparável das mãos e da cabeça (à qual Sennett defende) é detectada nesta leitura da prática cultural do gesto no ofício cenotécnico.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Tradução de Fernando Camacho. Belo Horizonte. Fale/UFMG. 2008.
- BOSI, A. **Dialética da colonização**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- GODARD, H. Gesto e percepção. Tradução: Silvia Soter. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003. p. 11-35.
- HEROLD Jr., C. Corpo no trabalho e corpo pelo trabalho: perspectivas no estudo da corporalidade e da educação no capitalismo contemporâneo. **Trab. Educ. Saúde**, Rio de Janeiro, v. 10 n. 1, p. 11-35, 2012.
- KILOMBA, G. Quem Pode Falar? Falando do Centro, Descolonizando o Conhecimento. In: KILOMBA, G. **Memórias da Plantação**: Episódio de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 47-69.
- LAMEIRA, A. P.; GAWRYSZEWSKI, L. G.; PREIRA JR, A. **Neurônios Espelhos**, v. 17, n. 4, p. 123-133, 2006.
- MARX, K. **O Capital**: crítica da economia: Livro I: o processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.



NASCIMENTO, P. S. C. **Cenotecnia, a criação dos operários da cena: um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo**. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2022. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=11326485](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=11326485). Acesso em: 08 dez. 2023.

NOSELLA, B. L. D.; NASCIMENTO, P. de S. C. do. Operários da cena: a divisão e a organização do trabalho cenotécnico. **Sala Preta**, v. 22, n. 3, p. 277-302, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/214409>. Acesso em: 10 fev. 2024.

NOSELLA, B. L. D.; NASCIMENTO, P. de S. C. do. O martelo e o edifício: o encontro entre ofício e espaço pela experiência de um trabalhador cenotécnico no Theatro Municipal de São Paulo. **Urdimento: revista de estudos em artes cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 45, p. 1-23, 2022. DOI: 10.5965/1414573103452022e0502. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/22670>. Acesso em: 10 fev. 2024.

SENNETT, R. **O artífice**. Tradução de Clóvis Marques. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2021a.

SENNETT, R. **Juntos: Os rituais, os prazeres e a política de cooperação**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2021b.

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

### Fontes orais

MARQUES, Aníbal. Apêndice C – Entrevista III [Entrevista cedida a] Priscila de Souza Chagas do Nascimento. São Paulo, 2021. In: NASCIMENTO, P. S. C. **Cenotecnia, a criação dos operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo**. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de São João del-Rei. São João del-Rei, p. 129-150, 2022.

SILVA, Jorge Ferreira. Apêndice E – Entrevista V [Entrevista cedida a] Priscila de Souza Chagas do Nascimento. São Paulo, 2021. In: NASCIMENTO, P. S. C. **Cenotecnia, a criação dos operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo**. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de São João del-Rei. São João del-Rei, p. 164-179, 2022.

TERRIBELE SOBRINHO, Ermelindo. Apêndice A – Entrevista I [Entrevista cedida a] Priscila de Souza Chagas do Nascimento. São Paulo, 2021. In: NASCIMENTO, P. S. C. **Cenotecnia, a criação dos operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo**. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de São João del-Rei. São João del-Rei, p. 94-109, 2022.

Recebido em: 30/09/2023  
Aprovado em: 30/12/2023



Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC  
Programa de Pós-graduação em Teatro – PPGT  
Centro de Arte – CEART  
*A Luz em Cena* – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas  
[aluzemcena.ceart@udesc.br](mailto:aluzemcena.ceart@udesc.br)