

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

ANDRESSA CRISTINA CERICATO AZARO

**O SHOW NÃO PODE PARAR: O PAPEL DO *STAGE MANAGER* NO ESPETÁCULO
MUSICAL *O FANTASMA DA ÓPERA*, EM SUA MONTAGEM NO BRASIL**

NITERÓI
2020

ANDRESSA CRISTINA CERICATO AZARO

**O SHOW NÃO PODE PARAR: O PAPEL DO *STAGE MANAGER* NO ESPETÁCULO
MUSICAL *O FANTASMA DA ÓPERA*, EM SUA MONTAGEM NO BRASIL**

Trabalho de conclusão de curso como requisito parcial para obtenção de título de Bacharel em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense sob a orientação da Prof^a Dr^a. Maria Teresa Mattos de Moraes.

NITERÓI

2020

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

A992s Azaro, Andressa Cristina Cericato
O show não pode parar: o papel do stage manager no espetáculo musical O Fantasma da Ópera, em sua montagem no Brasil / Andressa Cristina Cericato Azaro ; Maria Teresa Mattos de Moraes, orientadora. Niterói, 2020.
79 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Cultural)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2020.

1. Teatro Musical. 2. Produção Teatral. 3. Stage manager. 4. Produção intelectual. I. Moraes, Maria Teresa Mattos de, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

Bibliotecário responsável: Sandra Lopes Coelho - CRB7/3389

ANDRESSA CRISTINA CERICATO AZARO

**O SHOW NÃO PODE PARAR: O PAPEL DO *STAGE MANAGER* NO ESPETÁCULO
MUSICAL *O FANTASMA DA ÓPERA*, EM SUA MONTAGEM NO BRASIL**

Trabalho de conclusão de curso como requisito parcial para obtenção de título de Bacharel em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense sob a orientação da Prof^a Dr^a. Maria Teresa Mattos de Moraes.

Aprovada em 07 de dezembro de 2020

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a. Maria Teresa Mattos de Moraes (Orientadora) - UFF

Prof. Me. Luiz Carlos Mendonça - UFF

Eduardo Diniz Cabanas – Produtor Cultural

NITERÓI

2020



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PRODUÇÃO
CULTURAL

ATA DA SESSÃO DE ARGUIÇÃO E DEFESA DE TRABALHO FINAL II

Ao sétimo dia do mês de Dezembro de 2020, às dezesseis horas, realizou-se de forma remota (online), excepcionalmente, em conformidade com a Decisão Nº. 100/2020 de 21/05/2020, do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Federal Fluminense, a sessão pública de arguição e defesa do Trabalho Final II intitulado “**O SHOW NÃO PODE PARAR: O PAPEL DO STAGE MANAGER NO ESPETÁCULO MUSICAL O FANTASMA DA ÓPERA, EM SUA MONTAGEM NO BRASIL**”, apresentado por **Andressa Cristina Cericato Azaro**, matrícula 215033057, sob orientação do(a) Prof(a). Dr^a. Maria Teresa Mattos de Moraes.

A banca examinadora foi constituída pelos seguintes membros:

1º Membro (Orientador(a)/Presidente): Dr^a. Maria Teresa Mattos de Moraes

2º Membro: Me. Luiz Carlos Mendonça

3º Membro: Bac. Eduardo Diniz Cabanas

Após a apresentação do(a) candidato(a), a banca examinadora passou à arguição pública. O(a) discente foi considerado(a):

Aprovado

Reprovado

Com nota final após arguição:

10,0

E para constar do respectivo processo, a coordenação de curso elaborou a presente ata que vai assinada pelo presidente da banca:

Presidente da Banca

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a minha mãe, por ser a mulher mais incrível que conheço e que não mede esforços para me apoiar em todos os aspectos da minha trajetória, inclusive na decisão de cursar Produção Cultural.

À minha irmã, meus avós, e padrinho pelo carinho e apoio de sempre e por me incentivarem e torcerem pelas conclusões de meus estudos, principalmente meu avô.

À minha priminha Helena, por sempre deixar os intervalos das escritas mais leves. Agradeço até mesmo pelos momentos em que perdia o fio do pensamento da minha redação para dar colo ou ir brincar de boneca. Agradeço também aos pais da Helena, Tati e Douglas.

Às minhas melhores amigas da faculdade, Maria Fernanda e Laryssa, pela amizade e companheirismo durante toda nossa graduação. À Maria Fernanda, pela ida ao teatro, a qual sem ela, não seria possível a existência do meu presente tema de pesquisa. Agradeço a mim mesma por ter aceito este convite de ir assistir ao *O Fantasma da Ópera*.

Às minhas amigas da república em que morei durante toda a minha graduação em Niterói, que me ajudaram a crescer e estiveram comigo em todos os momentos como uma verdadeira família. Agradecimento especial a Bruna, Dany e Yasmin.

Agradeço de forma especial ao profissional *stage manager* Luciano Fernandes, que concedeu a entrevista que foi norteadora de todo o meu trabalho e foi extremamente atencioso.

À banca examinadora, Luiz Carlos Mendonça e Eduardo Diniz Cabanas pela disponibilidade e ilustre presença.

Agradecimento especial à Tetê Mattos, por ser a melhor orientadora que eu poderia escolher. Pelo carinho e dedicação que prestou, por todas as conversas que tivemos e por aguentar toda a minha euforia durante a escrita deste trabalho.

À todas as pessoas amigas que ajudaram na construção da pessoa que me tornei hoje.

RESUMO

Considerando o histórico do Teatro Musical no Brasil, passando por suas diversas fases até se consolidar no meio dos grandes produtores de musical do mundo no século XXI, esta pesquisa pretende analisar a atividade do profissional do Teatro Musical denominado de *stage manager*, utilizando como estudo de caso o espetáculo *O Fantasma da Ópera*, em sua adaptação da Broadway para o Brasil. Partindo, assim, de um cenário em que o enorme crescimento de produções musicais no país demanda uma alta técnica de produção mais especializada para encarar a montagem de uma apresentação de porte internacional, o *stage manager* aparece como o cérebro do espetáculo, conduzindo o show desde sua pré-produção até a desmontagem, garantindo a organização e qualidade do espetáculo.

Palavras-chave: Teatro Musical, Broadway, Superprodução, Espetáculo, *stage manager*

ABSTRACT

Considering the history of the Musical Theater in Brazil, going through its various phases until consolidating itself among the great musical producers of the world in the 21st century, this research intends to analyze the activity of the professional of the Musical Theater called stage manager, using as a study the show *The Phantom of the Opera*, in its Broadway adaptation for Brazil. Thus, starting from a scenario in which the enormous growth of musical productions in the country demands a more specialized high production technique to face the assembly of an international presentation, the *stage manager* appears as the brain of the show, leading the show since from pre-production to disassembly, ensuring the organization and quality of the show.

Keywords: Musical Theater, Broadway, Major production, Performance, *Stage manager*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Marcação na sala de ensaio de <i>O Fantasma da Ópera</i> 2018. Musical <i>O Fantasma da Ópera</i> . Libretto e montagem original de Cameron Mackintosh e The Really Useful Theatre Company LTD. Montado em 2018 em São Paulo	41
Figura 2 - Plantas de palco de <i>O Fantasma da Ópera</i> . Musical <i>O Fantasma da Ópera</i> . Libretto e montagem original de Cameron Mackintosh e The Really Useful Theatre Company LTD. Montado em 2018 em São Paulo.....	42
Figura 3 - Sistema de coordenadas de palco.....	43
Figura 4 -Registro de Marcas de palco. Musical <i>O Fantasma da Ópera</i> . Libretto e montagem original de Cameron Mackintosh e The Really Useful Theatre Company LTD. Montado em 2005 em São Paulo.....	43
Figura 5 - Planta Ensaio Cena x Cena. Musical <i>O Fantasma da Ópera</i> . Libretto e montagem original de Cameron Mackintosh e The Really Useful Theatre Company LTD. Montado em 2005 em São Paulo.....	45
Figura 6 - Ensaio de <i>O Fantasma da Ópera</i> no palco – escada da cena Carnaval. Teatro Renault. Musical <i>O Fantasma da Ópera</i> . Libretto e montagem original de Cameron Mackintosh e The Really Useful Theatre Company LTD. Montado em 2018 em São Paulo.....	47
Figura 7 - Ensaio de <i>O Fantasma da Ópera</i> no palco – visão do <i>stage manager</i> no backstage. Musical <i>O Fantasma da Ópera</i> . Libretto e montagem original de Cameron Mackintosh e The Really Useful Theatre Company LTD. Montado em 2018 em São Paulo.....	48
Figura 8 - Livro <i>calling script</i> ou <i>prompt copy</i> . Musical <i>O Fantasma da Ópera</i> . Libretto e montagem original de Cameron Mackintosh e The Really Useful Theatre Company LTD. Montado em 2018 em São Paulo.....	53
Figura 9 - Esquema de distribuição de câmeras e monitores do <i>calling</i>	54
Figura 10 - Monitor da câmera infravermelha – visão frontal. Musical <i>O Fantasma da Ópera</i> . Libretto e montagem original de Cameron Mackintosh e The Really Useful Theatre Company LTD. Montado em 2018 em São Paulo.....	55
Figura 11 - Monitores do <i>calling</i> . Musical <i>O Fantasma da Ópera</i> . Libretto e montagem original de Cameron Mackintosh e The Really Useful Theatre Company LTD. Montado em 2018 em São Paulo.....	56
Figura 12 - <i>Cue Sheet</i> Varanda. Documento com esquema das deixas ou <i>cues</i> : número, cor, objeto, direção, velocidade e marcas. Musical <i>O Fantasma da Ópera</i> . Libretto e montagem original de Cameron Mackintosh e The Really Useful Theatre Company LTD. Montado em 2005 em São Paulo.....	57

Figura 13 e 14 - Exemplo de formatação do *calling script*. Musical *O Fantasma da Ópera*. Libretto e montagem original de Cameron Mackintosh e The Really Useful Theatre Company LTD. Montado em 2005 em São Paulo..... 58

Figura 15 - Cartaz do espetáculo *Dear Evan Hansen*, musical da Broadway. Apresentado no Music Box Theatre, localizado na 45th Street em Nova Iorque, Estados Unidos.....68

Figura 16 - Cartaz do espetáculo *Disney FROZEN*, musical da Broadway. Apresentado no St. James Theatre, localizado na 44th Street em Nova Iorque, Estados Unidos.....69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. TEATRO MUSICAL NO BRASIL: ORIGEM E CONSTRUÇÃO ENQUANTO GÊNERO TEATRAL	17
2. O FANTASMA DA ÓPERA E STAGE MANAGER	31
2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O FANTASMA DA ÓPERA	31
2.2 STAGE MANAGER - O CÉREBRO DO ESPETÁCULO	36
2.3 PRÉ-PRODUÇÃO E ENSAIOS - MONTANDO O ESPETÁCULO.....	40
2.4 A TEMPORADA – O ESPETÁCULO EM CARTAZ.....	49
2.5 CALLING – REGENDO O ESPETÁCULO.....	51
3. SOBRE A FORMALIZAÇÃO DO STAGE MANAGER	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	74
ANEXO.....	79

INTRODUÇÃO

Desde o século XIX o Teatro Musical está presente no Brasil, mas só há pouco mais de dez anos que ingressamos na rota das superproduções internacionais e formou-se um mercado técnico e artístico para atuar nestes espetáculos, de acordo com Miguel Arcanjo Prado¹. Hoje o Brasil se consolida no meio dos grandes produtores de musical do mundo, se tornando o terceiro país em superproduções de Teatro Musical, atrás apenas dos Estados Unidos (Broadway²) e Inglaterra (West End³)⁴.

Portanto, virando a atenção para quem está por trás das cortinas fazendo o espetáculo acontecer, esta pesquisa parte de uma inquietação pessoal a fim de entender como o show acontece. Após a ida ao espetáculo *O Fantasma da Ópera* em São Paulo, em 2018, questionava-me como toda a dinâmica do palco e como todo o espetáculo funcionava nessa superprodução. E após pesquisar sobre os profissionais que atuam como parte da produção durante uma apresentação no Teatro Musical, o *stage manager* (diretor de cena) e o espetáculo *O Fantasma da Ópera* foram escolhidos para estudo.

O estudo sobre o profissional *stage manager* busca compreender como atua e qual a sua importância dentro do funcionamento de um espetáculo musical, além de refletir sobre como se dá sua formalização. Vi a necessidade de trazer para discussão dentro da área da Produção Cultural a atuação do *stage manager*, direcionando a atenção para ele e contribuindo com estudos e informações sobre esse profissional tão relevante da produção teatral, e analisando suas atividades, uma vez que por ser uma profissão chegada no Brasil apenas no início do século XXI, pode ser considerada ainda nova e pouco estudada.

No final do ano de 2019 tive a oportunidade de ir trabalhar nos parques da Disney em Orlando - Flórida, após passar no processo seletivo de um programa de intercâmbio. Além de aprender muito sobre a Disney como grande empresa no ramo do entretenimento e sua excelência no atendimento ao cliente, pude também trabalhar nos bastidores cuidando de todos

¹ Disponível em: <https://www.blogdoarcanjo.com/2012/04/20/musicais-investem-r-60-milhoes-no-brasil/>. Acesso em: 07/04/2020

² Grande referência em Teatro Musical no mundo, diz respeito às performances teatrais apresentadas nos 40 teatros profissionais na rua da Broadway, na Cidade de Nova Iorque. As peças em cartaz encontram-se disponíveis no site: <https://pt-br.broadway.com/>

³ Considerada a maior e uma das mais importantes áreas de teatros do mundo, localizada em Londres, na Inglaterra. Disponível em: <https://www.londontheatre.co.uk/>

⁴ Disponível em: <https://www.blogdoarcanjo.com/2012/04/20/musicais-investem-r-60-milhoes-no-brasil/>. Acesso em: 07/04/2020

os figurinos e lidando com o elenco, que neste contexto são os personagens e bailarinos. Inserida dentro desta empresa se fez possível observar que tipo de espetáculo é realizado nos bastidores da Disney e esse fator contribuiu para voltar minha atenção aos detalhes, tanto dos processos quanto na execução das atividades. Os detalhes devem ser observados com extrema cautela e fazem toda a diferença em qualquer processo de produção e montagem de um evento ou espetáculo. Portanto, esse aprendizado contribuiu para meu crescimento profissional e surgiu como uma questão importante que trarei para a realidade brasileira em que irei atuar.

Essa experiência colaborou também para observações acerca do meu objeto de pesquisa e reforçou a admiração pelo meu tema e pela área do Teatro Musical. Em vista disso, o interesse vai além do encanto ao assistir à peça, mas vem também do fato de vir buscando traçar minha carreira a partir desse perfil de espetáculo.

Apesar de o *stage manager* ser chamado também de “diretor de cena” em certas ocasiões, fiz a escolha de usar o termo estrangeiro durante meu trabalho por ser uma nomenclatura que aparece com mais frequência nas fichas técnicas e nos créditos dos espetáculos musicais.

Em um panorama bem geral, eles são responsáveis por manter o show, desde integrar as equipes, assessorar os técnicos e elenco, montar as coordenadas de palco, elaborar tabelas de ensaios, até checar atores e coordenar os movimentos cenográficos durante a apresentação ao vivo. Quando o espetáculo começa, é o *stage manager* que está no comando de tudo que acontece no palco e nos bastidores (KENRICK, 2004).

O nosso referencial teórico se baseou em textos que abordam desde um panorama geral da história do Teatro Musical no Brasil até a visão de dentro de uma produção musical. Será também adicionada à pesquisa textos de cunho mais técnico, descrevendo a atividade do *stage manager*.

Fazendo um panorama das diversas formas do Teatro Musical nacional ao longo dos séculos, Neyde Veneziano (2010) adentra o universo desse gênero musical focando principalmente no Teatro de Revista e suas inúmeras contribuições trazidas para a cena musical e teatral brasileira. A autora traz inúmeros artigos sobre o tema tal como, *A Arte do Ator no Teatro de Revista* (2015) e *Melodrama e Tecnologia no Musical Brasileiro* (2008). Os autores Raimundo Expedito dos Santos Sousa, Éderson Luís Silveira e Magda Veloso Fernandes de Tolentino também contribuem com a contextualização dos momentos vividos pelo Teatro Musical nacional com a pesquisa *Do Teatro de Revista às incorporações da Broadway em*

palcos tupiniquins: singularidades, inspirações e desafios na história do Teatro Musical brasileiro. (2018). As literaturas citadas anteriormente foram a base da escrita do nosso primeiro capítulo.

Em relação à profissionalização na área do Teatro Musical, Mirna Rubim (2010) traz um material em que discute a realidade do Teatro Musical Contemporâneo no Brasil. Ainda no que diz respeito à formalização no setor cultural, a pesquisadora Maria Helena Cunha em sua dissertação intitulada *Gestão Cultural: Profissão em Formação* (2005) colabora com uma análise do processo de formação dos gestores culturais e suas trajetórias profissionais, fazendo-se essencial para uma melhor compreensão acerca da trajetória do profissional estudado neste trabalho.

Não podemos deixar de lado a reflexão sobre o Teatro Musical como entretenimento desde que surgiu como gênero teatral, *O Teatro de Entretenimento e as tentativas Naturalistas* (2012) de Rubens José Souza Brito, parte do volume 1 do livro *História do Teatro Brasileiro*, traz importantes considerações acerca de como o teatro musicado desde que surgiu, tinha o entretenimento como característica principal.

Esta pesquisa teve como base teórica os relevantes trabalhos das autoras Márcia Duarte e Leslie Pierce. Duarte apresenta em sua obra *Práticas de Organizar na Indústria Criativa: A Produção de um Espetáculo de Teatro Musical em São Paulo* (2015) o minucioso acompanhamento e descrição de como se dá a produção de um musical. Duarte se insere dentro da produção de um espetáculo e acompanha o dia-a-dia de toda a equipe desde a pré-produção até a rotina das apresentações ao vivo, sendo essencial para tomar conhecimento dos profissionais, suas atividades, agenda, e rotina de reuniões e ensaios.

Partindo para um olhar mais técnico, Leslie Pierce em sua obra *Teatro Musical - Guia prático de Stage Management* (2013), escrita e criada no Brasil, trata todos os aspectos do processo de um espetáculo na visão de uma *stage manager*, baseado na experiência adquirida no trabalho em grandes musicais. Traz também diversos materiais relevantes para o melhor entendimento desta profissão, tais como documentos e tabelas utilizados por esse profissional no exercício de seu trabalho.

Considerando que na literatura americana existem muitos textos sobre o tema Musicais e Broadway, o autor John Kenrick (2004) é também significativo para esse estudo, com sua obra *How Broadway Musicals are made* (Como são feitos os Musicais da Broadway).

Para os dados referentes ao musical *O Fantasma da Ópera*, as fontes de informações mais usadas foram matérias de jornais e revistas, em sua forma online, que trazem dados sobre a montagem, tais como números, elenco, patrocinadores e principais elementos do show. Estudamos neste trabalho a montagem de *O Fantasma da Ópera* realizada em 2018. Porém, como o livro de Leslie Pierce traz inúmeros documentos da montagem do ano de 2005, optamos em incluí-las no trabalho, para uma melhor ilustração dos assuntos que estamos tratando. Acreditamos que pelo rigor do espetáculo, os documentos de 2005 sirvam para a melhor compreensão da nossa abordagem.

Como metodologia de pesquisa este trabalho contou com diversas formas de abordagens. Além da investigação da literatura sobre o tema, citada acima, foi feita uma pesquisa de campo que teve início antes mesmo do início da monografia, quando fui pela primeira vez assistir ao espetáculo *O Fantasma da Ópera*. Posteriormente, durante o processo de desenvolvimento desta monografia, pude assistir mais uma vez ao espetáculo, agora já com o olhar atento para a coleta de informações relevantes para esta pesquisa.

Uma outra estratégia de coleta de informações foi a entrevista realizada com o notável *stage manager* da montagem de 2018 de *O Fantasma da Ópera*, Luciano Fernandes. A entrevista realizada no dia 10/07/2020 por Instagram partiu da elaboração de um questionário, enviado para o profissional que pode esclarecer algumas questões relevantes para o trabalho. Também coletamos informações deste profissional através de sua página no Instagram https://www.instagram.com/luciano_of/, e também na masterclass realizada dia 05/07/2020 disponibilizada pela plataforma Enteatro através do site <http://www.enteatro.com.br/>. A participação em outras duas masterclasses tal como a administrada pela *stage manager* Camila Chiba, também pela plataforma Enteatro (<http://www.enteatro.com.br/>), e a realizada pelo *stage manager* Rafael Reis, divulgada através de seu site (<http://stagemanager.com.br/>), também contribuíram com ideias e reflexões acerca do objeto de estudo.

Outra fonte de informações foram as matérias publicadas na grande imprensa tal como os portais online de *O Estado de São Paulo* e a revista *Veja São Paulo*.

A presente pesquisa está estruturada em três capítulos. No primeiro, o estudo propõe uma contextualização teórica acerca do Teatro Musical no Brasil, analisando desde seu surgimento, passando por suas diversas manifestações ao longo dos anos, até chegar no ponto

que se encontra hoje, para melhor entendimento da situação atual no qual surge o *stage manager*.

No segundo capítulo, em um primeiro momento traremos considerações sobre o espetáculo estudado *O Fantasma da Ópera*, apresentando seu enredo e principais características de sua montagem no palco, e em seguida apresentaremos o profissional objeto de estudo desta pesquisa, o *stage manager*, expondo suas atividades e funções dentro da produção do musical citado.

No terceiro capítulo realizaremos uma conversa entre a obra de Maria Helena Cunha e as informações cedidas na entrevista pelo profissional Luciano Fernandes, a fim de estabelecer uma reflexão sobre a formalização do *stage manager* e o reconhecimento social desta profissão. Por fim, teremos um capítulo de conclusão em que traçaremos as considerações finais.

Essa monografia é composta de fotos cedidas pelo profissional Luciano Fernandes referente a momentos da montagem do espetáculo *O Fantasma da Ópera*, de 2018, e fotos retiradas do livro da autora Leslie Pierce (2013), referente a documentos do espetáculo, tais como mapas, planilhas e quadros utilizados pelo *stage manager*, para melhor visualização das etapas de produção em que passa o profissional. Uma vez que, sendo um trabalho dentro de uma produção, a visualização das tarefas e do espaço se fazem bastante necessárias.

1. TEATRO MUSICAL NO BRASIL: ORIGEM E CONSTRUÇÃO ENQUANTO GÊNERO TEATRAL

O Teatro Musical esteve presente na história do Brasil desde o século XIX, fazendo com que a sociedade brasileira conviva há mais de um século com esse estilo de fazer teatro (SOUSA et al, 2018, p. 160). Porém, esse gênero não se configura desde o princípio da forma como está consolidado hoje, tendo vivenciado várias ao longo dos anos (RUBIM, 2010, p.43). Apesar de o Teatro Musical soar meramente como música e teatro juntos, este passa por diversas transformações em relação às histórias contadas, como são contadas e como impactam o público, vivendo as transformações e movimentos de cada época durante sua trajetória no Brasil. Neste capítulo iremos abordar a trajetória do Teatro Musical realizado no Brasil ao longo dos anos com o intuito de compreender melhor este gênero teatral em que a música é usada de forma predominante para contar a história. O intuito deste capítulo é o de buscar uma contextualização para a melhor compreensão do nosso objeto de estudo.

Voltando o olhar para o século XIX, percebemos que a primeira manifestação considerada parte do gênero musical veio originalmente da França. A “Opereta Carioca”⁵ começou com a apresentação de *Orfeu no inferno*, escrita por Offenbach, que após estrear em Paris, na década de 1850, foi trazida para o Brasil e apresentada em 1865 (SOUSA et al, Op.cit, p. 165). Essa modalidade de espetáculo fez muito sucesso e começou a ter seus enredos estrangeiros adaptados para os costumes nacionais.

Conforme Gabriella Bergamo,

O gênero importado da Europa (principalmente da Itália e da França) tinha as suas obras originais adaptadas por autores brasileiros, que traduziam e adaptavam o texto (libreto) enquanto mantinham a estrutura musical (partitura), até que, com a experiência apareceram nossos próprios compositores assim como as operetas nacionais. (BERGAMO, 2014, p. 34)

⁵ A Opereta Carioca é como se denominou o primeiro estilo de se fazer Teatro Musical no Brasil, com traços líricos e uma estrutura baseada na da ópera.

A partir da apresentação da primeira Opereta no Brasil, se tornou comum a adaptação de Operetas francesas famosas. Apesar do já sucesso da primeira forma do gênero musical no país, o teor satírico das formas de artes estrangeiras não era reconhecido adequadamente pelo público em geral (SOUSA et al, 2018, p. 179), o que levou escritores e artistas brasileiros a se apropriarem desse modelo para criar novas Operetas, dessa vez adaptadas aos costumes nacionais, conforme atesta Rubens Brito (BRITO, 2012, p. 220). Foi deste modo que em 1868, Francisco Corrêa Vasques pôs em cena no Teatro Fênix Dramática, no Rio de Janeiro, *Orfeu na Roça*, opereta recriada a partir da opereta francesa *Orphée aux enfers*, no Brasil apresentada com o título de *Orfeu no Inferno* (Op.cit, p. 220). Iniciavam-se, assim, as paródias brasileiras como releitura de paródias europeias.

A pesquisadora Neyde Veneziano descreve a repercussão de *Orfeu na Roça*,

Sucesso estrondoso! Foram mais de cem representações consecutivas. Para a época, um recorde absoluto que roubou todo o público do Alcazar, então conhecido como “o templo da opereta francesa”! (VENEZIANO, 2010, p. 54)

Ainda sobre o olhar de Veneziano a respeito na nova forma de configuração das Operetas,

Curiosa e justamente, foi com *Orfeu na Roça* que se deu o longo casamento de música e texto na comédia brasileira. Nosso destino foi traçado a partir daí, ao assumirmos a vocação paródica. E foi, também, com ar de quem ri de tudo (até de si mesmo...) que começou a se impor o tal jeito brasileiro e macunaímico de fazer Teatro Musical. Foram estes acontecimentos que preparam o terreno para a instalação do Teatro de Revista. (VENEZIANO, 2010, p.54)

Depois do sucesso de *Orfeu na Roça*, a Opereta se consolida no Brasil e segue-se na criação de mais paródias brasileiras até o final do século XIX. Podemos citar o nome de Artur de Azevedo como autor de grande importância na ajuda a fortalecer por completo o gênero no Brasil, com a criação *Os Noivos* e a *Princesa dos Cajueiros*, encenadas em 1880 também no Teatro Fênix (BRITO, Opt cit, p.222).

Com a descoberta da vocação paródica e alegre da arte teatral musical brasileira, a partir do século XX entra em cena uma das fases mais importantes do Teatro Musical nacional, denominado Teatro de Revista.

A função primordial da Revista foi difundir os costumes da cultura brasileira, e era um gênero na época característico do Rio de Janeiro. Como Mirna Rubim descreve: “(...) [foi] um retrato sociológico da época. As peças eram alegres, os textos eram irônicos e cheios de duplo sentido.” (RUBIM, 2010, p.43). Na Revista havia a presença de música, piadas, figurinos e danças bastante alegres, o que só contribuiu para cair no gosto do público levando muitas pessoas ao teatro e eventual enorme sucesso. A Revista se tornou uma verdadeira festa.

Nas palavras de Neyde Veneziano,

No início do século XX, até os anos de 1930, reinava, soberano, o Teatro de Revista. O público da época dizia coisas do tipo: “A revista é brasileira, pois para retratar o Brasil dos ritmos, das mulatas, da malandragem, da alegria, o Brasil do carnaval, melhor gênero não há...” E a revista, que nasceu na França, que chegou ao Brasil vinda de Portugal, que cresceu sem pátria, foi adotada, domesticada e aclimatada aos usos e costumes brasileiros. (VENEZIANO, 2015, p.72)

O Teatro de Revista incorporou diversos elementos cômicos que fez com que seu público desenvolvesse certo carinho pela nova modalidade, uma vez que era algo sempre muito engraçado, alegre e que refletia a vida cotidiana, o que gerava certo grau de identificação com o público por retratar modos e costumes da época através do humor e do deboche.

A dinâmica da Revista era diferente da forma como funcionava a Opereta. A Revista funcionava de modo que a cada ano era lançado uma Revista (peça teatral) e nela se apresentava um resumo dos acontecimentos mais relevantes do ano que se passou. Os fatos eram contados sempre de forma cômica e embaladas com músicas daquele período⁶. Nas palavras de Rubens Brito: “[a revista foi] um gênero teatral que passava em revista os principais acontecimentos sociais, culturais, artísticos, políticos e econômicos do ano findo” (BRITO, 2012, p. 224). Eram bem tradicionais as Revistas de ano, porém com o enorme sucesso dessa nova fase do Teatro

⁶ Disponível em: <https://jornalismojunior.com.br/a-magia-dos-musicais-no-teatro-brasileiro/>. Acesso em 7/04/2020

Musical, as Revistas viraram um evento bem recorrente no país. Grupos teatrais criavam Revistas regionais, surgiram também as Revistas carnavalescas, onde se lançavam novos sucessos do carnaval, e assim a Revista era sempre atualizada para continuar conversando com o público⁷.

Com novos enredos e histórias maiores, mais animadas e agitadas para serem contadas, surgem também processos inéditos e mais pessoas trabalhando por trás das cortinas, na criação e construção das peças musicais. Começa a ter mais importância alguns aspectos da produção, como a cenografia, para que ficasse bonita e bem construída, uma vez que se tornava mais complexo as dinâmicas do palco.

Rubens Brito explica,

Conjuga-se, com a fixação da revista de ano no país, a incorporação de procedimentos inéditos nos processos criativos conhecidos então. (...) por exemplo, a cenografia passa a ser idealizada e executada por dois ou três artistas, uma vez que apenas um cenógrafo não consegue mais dar conta de toda a estrutura cenográfica. De um modo geral, a revista de ano se organiza em três atos; cada ato é subdividido em quadros, e cada quadro em cenas; a passagem de um quadro a outro se dá através da mutação do cenário e o espetáculo se encerra com uma apoteose. (BRITO, Op cit, p. 227)

A história do Teatro de Revista também está bastante ligada com a música popular brasileira, sendo responsável por vários lançamentos e divulgação de artistas, que estreavam suas músicas nos palcos do teatro, conforme atesta Gabriella Bergamo (BERGAMO, 2014, p. 49). A música acaba se tornando um elemento bem mais presente e usada com mais frequência durante as apresentações, a ponto de amarrar a atenção do público que presenciava o lançamento de grandes sucessos da música popular brasileira, e ser tão importante quanto as piadas e personagens sarcásticos.

Novamente na visão de Rubens Brito, agora sobre a música no Teatro de Revista,

A música na cena da revista de ano assume novas funções dramáticas ou realça atributos tradicionais. Os autores empregam a música para

⁷ Disponível em: <http://jornalismojunior.com.br/a-magia-dos-musicais-no-teatro-brasileiro/>. Acesso em: 07/04/2020

abrir e fechar cenas ou quadros, apresentar personagens, atribuir um caráter cômico às situações, fazer passagens de cenas, dar suporte a coreografias, efeitos cenográficos ou apoteoses, intervir na ação dramática, sustentar mutações de cena ou cenas mudas. Em algumas ocasiões, a música é o próprio motivo da cena, como nos "desafios musicais" empreendidos por duas personagens. (BRITO, 2012, p. 228)

O Teatro de Revista, deste modo, contribuiu para colocar a música em ênfase e também possibilitar novos processos de produção teatral, fazendo com que, graças os seus enredos maiores e mais elaborados cenicamente, surgissem novas necessidades de produção e palco, e com isso, a necessidade de novos profissionais.

Sobre a grande importância do Teatro de Revista, Neyde Veneziano pontua,

Ao se falar em Teatro de Revista, que nos venham as ideias de vedetes, de bananas, de tropicália, de irreverência e, principalmente, de humor e de música, muita música. Mas que venha também a consciência de um teatro que contribuiu para a nossa descolonização cultural, que fixou nossos tipos, nossos costumes, nosso modo genuíno do 'falar à brasileira'. Pode-se dizer, sem muito exagero, que a revista foi o prisma em que se refletiram as nossas formas de divertimento, a música, a dança, o carnaval, a folia, integrando-os com os gostos e os costumes de toda uma sociedade bem como as várias faces do anedotário nacional combinadas ao (antigo) sonho popular de que Deus é brasileiro e de que o Brasil é o melhor país que há. (VENEZIANO, 1994 p.154-5)

A Revista sobreviveu até meados da década de 50, e no final, segundo Rubim: "(...) entra em decadência por apelar para o escracho, para o nu explícito, deixando de lado sua principal característica - a comicidade" (RUBIM, 2010, p.43).

Entrando na década de 60, no cenário do Teatro Musical brasileiro, a música ascendia, por grande ajuda do legado do Teatro de Revista, e outro fator importante foi a influência dos Estados Unidos naquele momento como novo centro cultural (SOUSA et al, 2018, p. 171). Tendo como grande diretriz a Broadway, foi possível importar dois musicais durante a década de 60. O primeiro musical da Broadway sendo importado para os palcos brasileiros foi *Minha Querida Dama (My Fair Lady)*, em 1962, no Rio de Janeiro, trazida pelos produtores Oscar Ornstein e Victor Berbara. O musical que estreou em terras estadunidenses em 1956, no Brasil, teve como protagonistas Bibi Ferreira e Paulo Autran, e é interessante destacar que foi uma

montagem com um elevado nível técnico, sendo considerado rigorosamente fiel a original. (SOUSA et al, Op.cit, p. 171).

O segundo musical da Broadway a chegar ao Brasil na década de 60 foi *Alô, Dolly!* (*Hello, Dolly!*), que após estrear nos Estados Unidos em 1964, vem para o Rio de Janeiro em 1966. O espetáculo trazia como protagonistas Bibi Ferreira e Paulo Fortes. Era importante agora que as produções fossem bem feitas para tentar se igualar as americanas, se tornando assim produções de grande porte se comparadas às apresentadas anteriormente, e com nomes de sucesso no elenco. Ambas as montagens fizeram enorme sucesso, tanto com o público quanto com a crítica. Porém, naquele momento, não conseguiram fazer com que se instaurasse uma nova fase com esse tipo de musical no Brasil.

Conforme atestam Eduardo Reiche e Gustavo Gasparani,

Apesar da aclamação do público e do reconhecimento da crítica, os dois feitos não foram suficientes para gerar uma linha de produção neste momento. O mais interessante é que esta seria a vertente de trabalho ideal para o talento de Bibi Ferreira (...) de toda a forma, o nome da atriz foi importante para a projeção de alguns musicais que chegaram ao palco neste período em que o gênero entrou em recesso e conheceu escassas montagens. Foram produções de grande porte ou de dimensões no mínimo razoáveis; elas reuniam nas fichas técnicas personalidades fortes da cena teatral brasileira ou mesmo da vida intelectual da sociedade e a listagem revela muito do perfil do período. (RIECHE; GASPARANI, 2010, p. 26)

O que de fato influenciou o Teatro Musical a partir de meados da década de 60 até a década de 80 foi a instauração de um regime militar no país. Não era um momento de festejos, em que justificasse a ascensão de musicais engraçados, felizes e grandiosos, mas uma época de reflexão política. O Teatro Musical reagiu à ditadura, e o que se observa é a mudança para um teatro provocativo, de resistência, que confrontasse as regras do novo período e provocasse a reflexão. Os artistas, elenco, diretores, autores estavam mais engajados e as peças musicais tinham enredos que tratavam a realidade vivida no país, fazendo apologia a alguma causa, e mesmo quando se escondia por trás do entretenimento, ainda continham mensagens e forte teor político por conta da situação de repressão presente no país, conforme aponta Gabriella Bergamo (BERGAMO, 2014, p.42).

O gênero teatral musical marca forte presença durante a ditadura e vive uma das suas fases mais produtivas (BERGAMO, 2014 p.42). Chico Buarque é o artista de nome mais importante nesse período, compondo diversos musicais de sucesso como *Roda Viva* (1968), *O Homem de La Mancha* (1972), *Calabar* (1972), *Gota d'Água* (1975) e *Ópera do Malandro* (1978).

Como observa Neyde Veneziano,

O salto para a outra margem e outro período faz-nos encontrar um tipo musical com personagens mais elaboradas, com enredo e histórias bem contadas e com conteúdos mais complexos. A nova dramaturgia musical tratou de encontrar uma saída para resolver a questão do desejo brasileiro em unir teatro e música com textos “engajados” e comprometidos com o estado atual. Foi a partir das experiências de Chico Buarque e Guarnieri que deslançou uma dramaturgia musical capaz de provocar os censores do regime ditatorial. Por causa de seus conteúdos metafóricamente políticos e comprometidos com a realidade social, o preconceito e a intolerância foram de outra ordem. (VENEZIANO, 2010, p.57)

Sendo assim, vale a pena reforçar que a maior característica dos espetáculos desta época era ser um Teatro Musical político e engajado (SOUSA et al, 2018, p. 173). Mesmo com a censura da época limitando os esforços criativos dos artistas, os espetáculos estavam cada vez mais artística e tecnicamente preparados para o cenário musical. Nesta época começam os musicais formados por equipes somente compostas por brasileiros, mostrando que a produção teatral nacional já estava mais bem arquitetada e apta a produzir este tipo de teatro, que ficava cada vez mais complexo e com diferentes enredos para serem montados (BERGAMO, 2014, p.42). É possível que, até este momento, também tenha tido certa observação dos palcos americanos e sua qualidade, a fim de tentar reproduzir para os palcos nacionais.

Já em meados da década de 80, com o fim da censura e a volta do regime democrático, o panorama artístico brasileiro se torna bem mais favorável ao Teatro Musical. Agora não havia mais restrições à criatividade dos artistas, favorecendo novas temáticas, histórias e possibilidades de encenação (SOUSA et al, 2018, p. 174). Deste modo, a nova fase do gênero musicado, considerada essencialmente importante para mostrar a cultura e história do país, foi o musical biográfico.

Começam a surgir diversas montagens em que se destaca a história de um personagem específico, na maioria das vezes um astro da música popular brasileira como Nelson Gonçalves, Chiquinha Gonzaga e Dolores Duran. Todo o espetáculo tinha como foco apresentar a história de vida e trajetória desses ídolos em meio a diversos números musicais. O público, conseqüentemente, é atraído ao teatro para assistir a história do seu artista favorito e ainda ouvir seus repertórios mais famosos serem tocados.

O musical biográfico alcançou, assim, um grande número de público, estabelecendo uma plateia cativa por esse tipo de montagem (BERGAMO, 2014, p.45), de tal modo que Mirna Rubim afirma que a inauguração do musical biográfico foi o que realmente mudou a história dos musicais brasileiros. Para a autora:

(...) foi a criação dos Musicais Biográficos, inicialmente com o *Lamartine para inglês ver* (1989) e seguido por diversas montagens das quais destacamos *Metralha* (1996), texto e direção de Stella Miranda, sobre a vida de Nelson Gonçalves e *Somos Irmãos*, de Sandra Louzada (1998), sobre a vida das cantoras Linda e Dircinha Batista, *Ô Abre Alas* (1998), de Maria Adelaide Amaral, sobre Chiquinha Gonzaga, e *Chico Viola* (1998), de Luiz Arthur Nunes, sobre Francisco Alvez, garantem que se trata de um nicho de mercado. Antonio De Bonis e Fátima Valença descobrem a fórmula do sucesso garantido: destacar um ídolo do passado, contar episódios de sua história e usar músicas de seu repertório - nascem *Dolores* (1999), de Douglas Dwight e Fátima Valença, sobre Dolores Duran; *Crioula* (2000), de Stella Miranda, sobre Elza Soares; e *Orlando Silva, o Cantor das Multidões* (2004). (RUBIM, 2010, p.44)

Esse forte impulso e ânimo dentro do Teatro Musical, vindo com os novos musicais biográficos nacionais, deram certo fôlego para produtores e artistas que tiveram suas confianças reforçadas e o desejo de alçar o gênero, resultando em trabalhos de grande qualidade na maioria das produções montadas (SOUSA et al, Op.cit, p. 174).

O estilo biográfico foi tão relevante para o musical nacional que os espetáculos dessa modalidade continuam a serem montados até os dias de hoje, como afirma Gabriella Bergamo (BERGAMO, 2014, p.45). Alguns exemplos mais recentes são: *Tim Maia - Vale Tudo* (2011); *Milton Nascimento – Nada será como Antes – O Musical* (2012) *Gonzagão – A Lenda* (2013); *Cazuza - Pro Dia Nascer Feliz* (2013); *Elis, a Musical* (2013); *Rita Lee Mora Ao Lado - O Musical* (2014); *Cássia Eller, O Musical* (2014); *O Mar Serenou... Um Conto de Clara* (2016);

Gilberto Gil, Aquele Abraço – O Musical (2016); *Ayrton Senna, O Musical* (2017); *Hebe, O Musical* (2017); e *Bibi, Uma Vida em Musical* (2018).

Em meio ao período de grande sucesso dos musicais biográficos que começam a existir desde meados da década de 80 rumo ao século XXI cabe ainda mencionar dois outros acontecimentos, como a montagem de outras peças estadunidenses no Brasil: *A Chorus Line* em 1984 e *Rent* em 1999. Com a montagem de *Rent*, o Brasil começa a ser percebido como grande potencial a entrar na rota milionária do Teatro Musical. A partir dele, se criam novas leis de incentivos para facilitar a realização de superproduções, começa-se a tornar os teatros adequados para receber as grandes montagens, assim como se acelera a profissionalização dos atores, com cursos específicos voltados para o estilo Broadway, de acordo com Neyde Veneziano (VENEZIANO, 2010, p.58).

O então êxito do Teatro Musical fortalecido avança rumo ao novo século. Em 2001, depois da reforma do Teatro Abril em São Paulo, atualmente Teatro Renault, aconteceu a montagem da adaptação do musical em inglês *Les Misérables* (Os Miseráveis), produzida pela T4F⁸. A infraestrutura dos teatros foi questão importante para viabilizar a realização dos grandes musicais. O palco para esse espetáculo trouxe muitas inovações e tecnologias consideradas inéditas no teatro nacional como cenários em movimento, grande estrutura de palco e uma equipe ainda maior. A montagem de *Les Misérables*, até este período, bateu todos os recordes já adquiridos no ramo do musical no Brasil, conforme afirma Gabriella Bergamo (BERGAMO, 2014, p.46), e inaugurou um novo cenário para o Teatro Musical brasileiro ficando em cartaz por 11 meses e atraindo um total de 350 mil pessoas. Agora começa-se a lidar com as peças musicais importadas, em que já se recebe tudo “pronto”, como o texto, cenários, coreografias, guia do figurino de todos os personagens, divisão de vozes.

Neyde Veneziano explica,

Nestes espetáculos nada ou quase nada parece ser criado. Muito menos improvisado. No entanto, há a exigência de qualidade, o não-erro, a técnica, a eficiência. A espetacularidade dessas montagens realiza, hoje,

⁸ “Empresa líder de entretenimento ao vivo na América do Sul, localizada nas principais capitais do Brasil. Oferece conteúdos artísticos e se envolve diretamente em todos os aspectos relacionados ao evento: operação de casas de espetáculos, bilheterias, comercialização de produtos promocionais e patrocínios”. Disponível em: <http://www.t4f.com.br/>

o sonho impossível, com efeitos e truques de maquinarias totalmente computadorizados. (VENEZIANO, 2008, p.3)

Depois do sucesso dessa montagem surgiram novos produtores, novos teatros para o país, e conseqüentemente trouxe novas montagens vindas da Broadway. A primeira década do século XXI foi marcada por muitas adaptações estrangeiras de grande sucesso para o Teatro Musical no Brasil, e deste modo, deu margem a um novo momento econômico para o musical, pois o Brasil se consolida como mercado internacional, como aponta Mirna Rubim (RUBIM, 2014, p.44). Alguns exemplos de espetáculos importados na primeira década do século XXI são *A Bela e a Fera* (2002, 2009), *Grease* (2003), *Chicago* (2004), *O Fantasma da Ópera* (2005), *Mamma Mia* (2010).

É interessante se perguntar por que os musicais começam a ser uma tendência no mercado do entretenimento. Para contextualizar essa nova tendência em um mundo novo, os autores Gilles Lipovetsky e Jean Serroy em seu livro *A Estetização do Mundo - Viver na Era do Capitalismo Artista* (2015) falam sobre a era do hiperespetáculo. Era em que a cultura não é mais constituída apenas pelas artes, mas por todo um conjunto de ambientes de lazeres, imagens, espetáculos e comunicação (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.158). Na era do hiperespetáculo, caracterizada pelos autores como era do capitalismo artista, o público busca o exagero, os efeitos especiais, as grandiosas montagens. Podemos, a partir disso, traçar uma reflexão com o contexto do estouro dos musicais observado desde 2001, uma vez que os musicais adquirem tamanha grandeza ao ponto de a cada ano surgir e se criar mais desses complexos espetáculos, se aprimorando em questão de tecnologias e efeitos de palco. O Teatro Musical se firma como grande veículo de entretenimento, gerando gradativamente novas produções. Conforme atestam Lipovetsky e Serroy, “O espetáculo gera o espetáculo, que alimenta o espetáculo. The show, mais que nunca, must go on” (LIPOVETSKY; SERROY, Op cit, p.168).

Com essa grandiosa fase, de acordo Mirna Rubim, os musicais aqui montados começam a apresentar crescente progresso técnico e com infraestrutura de produção mais eficazes, uma vez que, com este campo crescendo e atraindo a cada ano novos produtos a serem apresentados no Brasil, a profissionalização das produções também cresce (RUBIM, 2010, p. 44). Sendo assim é preciso mais pessoas especializadas para encarar a montagem desse tipo de espetáculo.

Como descreve Mirna Rubim,

Graças ao progresso técnico e comercial, aliado ao momento econômico favorável do Brasil e ao estabelecimento de infraestruturas de produção mais eficazes, o Brasil é hoje um mercado efetivo de teatros musicais. Os profissionais da área estão vivendo um momento raro na história e vislumbrando efetivamente uma carreira sólida nesta direção. Há mais produções que teatros de porte para recebê-las. Isto é o maior indicador do aquecimento deste mercado. (RUBIM, 2010, p.45)

Ainda sobre os profissionais do Teatro Musical nacional, com o grande momento dos musicais importados da Broadway, Neyde Veneziano completa,

Diretores-encenadores são assessorados por profissionais do show business empresarial, indispensáveis ao crescimento deste outro tipo de teatro profissional que se instalou no Brasil (mais especificamente em São Paulo). Aprenderam (todos) na “experiência concreta”. Não na Universidade. Abrem-se novas possibilidades para o Teatro Musical que, pelo expressivo movimento, já merece ser pesquisado. (VENEZIANO, 2010, p.60)

É exatamente neste contexto descrito acima por Veneziano que ganha destaque o profissional de *stage manager*, objeto de estudo desta monografia.

É importante destacar a dupla de diretores Charles Möeller e Cláudio Botelho nesse cenário de grandes musicais estrangeiros vindo para terras nacionais, pois são relevantes nomes que começam a influenciar a história do gênero musical a partir desse momento. A dupla além de criar novos espetáculos de sucesso originalmente brasileiros, ainda adaptou diversos musicais trazendo boas traduções para o texto em português, e também adaptando as músicas. Alguns de seus títulos são *Company* (2001), *Madaglena* (2003), *Sweet Charity* (2006), *A Noviça Rebelde* (2008), *Avenida Q* (2009). Tiveram, assim, grande influência no novo cenário musical nacional de modo que Mirna Rubim atesta “O Teatro Musical certamente deve seu sucesso às versões bem sucedidas de Cláudio Botelho (...)” (RUBIM, 2010, p. 44).

Segundo Márcia Duarte, tanto em termos cênicos como musicais, os espetáculos no estilo Broadway se mostram diferentes das antigas formas de Teatro Musical e começam a impactar o gênero no Brasil (DUARTE, 2015, p. 63). E junto com a grandiosidade das novas obras, é importante uma grandiosa produção por trás e portanto profissionais específicos para

cada etapa de um grande show, pois agora é necessário que se tenha profissionais responsáveis para cada aspecto da peça para que se concentrem em sua tarefa específica e execute com a melhor qualidade.

É comum ver profissionais da Broadway indo trabalhar nas franquias quando estas são importadas de outro país, e em um primeiro momento ensinam aos profissionais nacionais as técnicas de como construir determinado espetáculo. Isto é feito em uma tentativa de assegurar toda a qualidade das adaptações dos musicais importados e, uma vez que, esse tipo de musical já vem com todos os documentos prontos, facilitar o processo de leitura desses documentos e levantamento do espetáculo. Esses profissionais, vindos do exterior, geralmente trabalham nos mesmos espetáculos por anos. Estão acostumados a montar inúmeras vezes o mesmo show, o que é de grande ajuda na medida em que acelera a construção dessas montagens de grande porte, levando em conta que o período de montagem que as produções dispõem é pequeno.

É importante que os shows vindos da Broadway tenham a mesma qualidade técnica e artística que o original e sejam executados com fidelidade, pois quando são importados devem obedecer a padrões de equivalência ao musical original envolvendo vários contextos que vão desde a compra dos direitos autorais a tradução do roteiro e aluguel do teatro (CARIBÉ; MAIO, 2013, p.125). Em vista disso, começa-se a necessitar de muito mais profissionais envolvidos dentro de uma produção musical, visto que há muitos eventos para acontecer, como ter que lidar com grandes cenários, figurinos e maquiagem, e além de tudo, com as tecnologias dos novos palcos.

Desta forma, Bergamo aponta que “a importação de peças americanas foi fundamental para dominarmos a tecnologia nos espetáculos musicais” (BERGAMO, 2014, p.50). Apesar dessa importação ser vista com um viés negativo⁹, ela de fato ajudou muito não somente nas reproduções de espetáculos já existentes, mas também no posterior sucesso das montagens nacionais, a ponto de ficarmos tão bons nisso e sermos hoje considerados o terceiro país no mundo em superproduções musicais.

Bergamo completa,

⁹ O viés negativo diz respeito ao debate que há na atualidade em relação à indústria do entretenimento, sobre a importação de uma cultura estrangeira e hegemônica.

O musical brasileiro adaptou algumas técnicas americanas ao se fazer Teatro Musical. O domínio da prática de se fazer Teatro Musical que o americano traz é muito forte, para muitos deles, tudo é milimetricamente pensado para dar certo, o que pode ocasionar uma disciplina cênica muito grande. O americano impulsiona no Brasil a apropriar-se dessa técnica disciplinar do fazer Teatro Musical. Por terem uma grande exigência sobre a técnica do ator de Teatro Musical, oferece subsídios para que o ator brasileiro aprenda muito com o ator americano, fazendo com que o ator no Brasil perceba que toda a precisão usada no Teatro Musical norte-americano funciona e é necessária para o que se é proposto por eles. (BERGAMO, 2014, p.49)

Pode-se observar então, ainda segundo Bergamo, que os musicais vindos da Broadway aquecem o mercado de musicais brasileiros, oferecendo as técnicas para a criação de novas produções originalmente nacionais (BERGAMO, Op cit, p.55). Estas são executadas e criadas por artistas brasileiros sem a interferência estrangeira e com a mesma grandeza e técnica das montagens estadunidenses. Em relação a discussão sobre musicais importados e musicais nacionais, Charles Möeller, diretor responsável por grandes obras de espetáculos nacionais, em entrevista para o portal de notícias R7 relata que: “É muito ruim para o gênero existir essa fronteira (...). Nunca levantamos a bandeira do musical nacional ou estrangeiro. Levantamos, sim, a bandeira do musical. Se o gênero é bom, se é bem feito, se é bem criado, ele precisa existir.”¹⁰

Devemos considerar que mesmo em uma produção importada da Broadway, é o sucesso do trabalho de artistas brasileiros que aparece no palco. E este está em todos os segmentos: para versionar o texto, a letras das músicas, no trabalho dos técnicos, e no talento do elenco e bailarinos no palco. De qualquer forma, é de extrema relevância estimular a criação de musicais nacionais para poder estar presente no gênero de forma mais densa, mostrando que temos nossa própria forma de pensar e uma cultura rica para ser traduzida em grandes histórias musicadas.

Como observado anteriormente, a importação de *Les Miserables* em 2001 foi o fator impactante para criar uma maior consistência no gênero do Teatro Musical no Brasil. Foi a partir dele que, de acordo com Gabriella Bergamo, os artistas e público começaram a encarar o Teatro Musical “como um mercado que funciona, um meio que cresce muito rápido, com

¹⁰ Disponível em: <https://entretenimento.r7.com/musicais-brasileiros-ganham-folego-e-enfrentam-producoes-da-broadway-06102019>. Acesso em 19/10/2020.

técnicas novas e com profissionais cada vez mais especializados” (BERGAMO, 2014, p.52). É neste meio que, com o início das profissionalizações para ingressar nas novas produções, aparece também o profissional objeto de estudo desta pesquisa, o *stage manager*. A partir de agora estudaremos sobre a performance desse profissional, entendendo o surgimento de sua atividade ainda tão recente em terras nacionais e compreendendo seu papel de importância dentro do famoso musical *O Fantasma da Ópera*.

2. O FANTASMA DA ÓPERA E STAGE MANAGER

Este capítulo está dividido em duas partes. A primeira traz informações acerca do espetáculo *O Fantasma da Ópera*, no que tange sua origem, enredo, e observações sobre a peça em questão de montagem e complexidade cênica. Desta forma, podemos entender melhor suas três décadas de sucesso e situar nosso objeto de estudo. O espetáculo foi analisado neste trabalho a partir de sua montagem de 2018 produzida pela empresa T4F. A segunda parte traz informações sobre o *stage manager*, entendendo como sua atividade surgiu no Brasil e passando pelas principais funções que realiza no decorrer de toda a montagem do musical, com uma atenção especial para a atividade de *calling*, que veremos ao longo deste capítulo.

2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O FANTASMA DA ÓPERA

Podemos dizer que o sucesso de bilheteria de *Les Miserables* em 2001 dá margem a uma nova forma de fazer Teatro Musical no Brasil, se adaptando ao sistema internacional de trabalho com produções grandes e milionárias. Dentre essas grandes produções, *O Fantasma da Ópera* é um dos maiores nomes e escolhido como objeto de estudo deste trabalho por ser um marco na produção teatral mundial e principalmente do Brasil. O espetáculo estreou em Londres, na Inglaterra, em 1986 e chegou à Broadway em Nova Iorque, nos Estados Unidos, em 1988 e desde então está em cartaz por 32 anos sem interrupções, se tornando o único musical a ter tamanha longevidade nos palcos da Broadway.

O clássico é uma adaptação do romance *Le Fantôme de L'Opera* escrito entre 1909 e 1910 por Gaston Leroux (1868-1927) e conta a história de uma figura mascarada, um músico talentoso conhecido como o Fantasma da Ópera. O personagem habita as catacumbas da Ópera de Paris e se apaixona pela jovem cantora do teatro Christine, decidindo então que a tornará a estrela principal de sua Ópera a todo custo, usando de seus métodos diabólicos e assombrando a todos do Teatro de Paris para que isso aconteça. Apesar de ter como enredo principal uma história de amor, a narrativa também é marcada por muito suspense.

A adaptação para os palcos foi obra do compositor Andrew Lloyd Webber, dirigido por Harold Prince, e se tornou grande sucesso de público e bilheteria. O espetáculo foi visto por mais de 140 milhões de pessoas no mundo, passando por 160 cidades, 35 países e sendo traduzido para 15 idiomas contando desde sua estreia em 1986 em Londres, segundo informações disponíveis no site do espetáculo (<https://ofantasmadaopera.com.br/>). *O Fantasma da Ópera* se tornou em 2014 a primeira produção teatral na história a atingir US\$ 6 bilhões em faturamento mundial. Esse número é tão significativo que a Revista *RMC* de Campinas chegou a compará-lo com as maiores produções do cinema como *Vingadores*, *Avatar*, *Jurassic Park*, *Titanic* e *Star Wars*, pois o faturamento citado supera os grandes números dessas obras cinematográficas¹¹.

É importante procurarmos entender o motivo de tamanho sucesso e longevidade desse espetáculo a fim de compreendermos melhor nosso objeto de estudo e também seu sucesso em terras nacionais a partir de 2005. Quando *O Fantasma da Ópera* estreou em Nova Iorque em 1988 a Broadway acabava de passar por um período de crise nas décadas de 60 e 70 e, portanto o espetáculo de Andrew Lloyd Webber surge como a salvação do musical moderno. Devido ao seu grandioso aparato técnico, cenários, efeitos de luz e fumaça que causam curiosidade e suspense no público e por ser cuidadosamente planejado e executado, este espetáculo impôs uma nova definição do que seria um musical no imaginário popular. Segundo a Revista *Isto É*, outro diferencial é este musical ter sido organizado para que suas apresentações fossem de competência impecável, se destacando dos musicais que o antecede, que possam ter tido suas estreias acidentadas em algum ponto. Além de ter investido fortemente em sua divulgação, com o intuito claro de se tornar produto global e exportável, ainda segundo a Revista *Isto É*¹².

Analisando o cenário no Brasil, a primeira década do século XXI foi tomada por uma crescente do mercado de musicais, e em 2005 *O Fantasma da Ópera* chega a São Paulo com a produção totalmente fiel à original, e atraindo um público de 880.000 espectadores durante dois anos em cartaz, como demonstra a revista *Veja São Paulo*¹³. Até sua chegada no Brasil o musical já havia se tornado um clássico, e o que era entregue para a plateia era a fórmula de sucesso traduzida e adaptada para o português. Portanto, estavam lá os famosos e marcantes

¹¹ Disponível em: <https://revistacampinas.com.br/o-musical-ha-mais-tempo-em-cartaz-na-broadway-o-fantasma-da-opera-estreia-no-brasil-em-agosto/> Acesso em: 20/06/2020

¹² Disponível em: <https://istoe.com.br/especialistas-explicam-por-que-o-fantasma-da-opera-e-tao-popular/> Acesso em: 20/06/2020

¹³ Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/o-fantasma-da-opera/> Acesso em: 01/07/2020

cenários da Ópera de Paris, os mesmos figurinos e as músicas já conhecidas no mundo inteiro, ainda de acordo com a revista *Veja São Paulo*¹⁴.

Em 2018 a empresa T4F traz novamente o espetáculo, sendo apresentado no Teatro Renault em São Paulo, iniciando-se no dia 02 de agosto e com uma temporada que durou um ano e quatro meses. Como afirmamos anteriormente, o nosso trabalho foi baseado nesta montagem de *O Fantasma da Ópera*, patrocinado pela Lei Rouanet,¹⁵ e que recebeu 750.000 espectadores durante todo o seu tempo em cartaz¹⁶.

Numa tentativa de pensar no que leva as pessoas a irem assistir a esse musical e no seu contínuo sucesso, além da história intrigante, a grandiosidade do espetáculo cênico, com destaque para o cenário, pode ser considerada principal motivo por conquistar o público ao redor do mundo. Os numerosos efeitos especiais e pirotécnicos assim como diversas mudanças de cenário são um fator muito importante e diferencial, uma vez que o público presencia a todo instante a grandes movimentações de cenas diante de seus olhos.

O cenário em si e objetos cênicos são bem marcantes, com destaque para o enorme lustre que suspenso no centro do teatro, se posicionando acima da plateia, realiza um movimento de queda até o palco quando em certo ponto da peça o lustre “quebra”. Outras peças que compõem a grandiosidade do cenário são objetos elevando-se do piso do palco, como pequenas velas, objetos cênicos grandiosos tal como o elefante presente no primeiro ato, e o barco que se movimenta pelo palco em meio a efeitos de fumaça que traduzem as águas de um lago, trazendo os dois personagens principais performando a música tema do show em um dos principais momentos do espetáculo. Em relação aos figurinos estes também traduzem a complexidade do espetáculo ao ilustrar, com grande beleza e luxo, Paris no final do século XIX. Além de contar com diversos figurinos diferentes para todos os personagens, havendo assim inúmeras trocas de roupa a cada cena, acompanhando a história durante todo o musical.

Todos esses cenários e produção, quando apresentados no Brasil, seguem o padrão original da Broadway, determinado pelos criadores¹⁷.

¹⁴ Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/o-fantasma-da-opera/> Acesso em: 01/07/2020

¹⁵ Além de ser apresentado pelo Ministério da Cultura, teve patrocínio de: Bradesco Seguros, EMS e Cielo e apoio: Vivo, B3, IRB Brasil RE, Multiplus e Lorenzetti.

¹⁶ Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/o-fantasma-da-opera-numeros/> Acesso em: 10/06/2020

¹⁷ Sendo o mesmo de três décadas atrás, apenas com algumas melhorias técnicas ao longo dos anos, como por exemplo a queda do lustre que, de acordo com a produção do espetáculo de 2018, é o que cai de forma mais rápida,

É bem significativo quando analisamos que há 30 anos o musical é apresentado da mesma forma, com a mesma história e mecanismos de efeitos especiais e truques de cenários idealizados em 1986. Esse fator significa que o projetado anos atrás ainda funciona em questão de impressionar o público, reforçando seu lugar como um clássico e possivelmente um dos maiores musicais de todos os tempos, se considerarmos suas três décadas em cartaz.

Ainda em relação a complexidade desse musical, se considerarmos que estamos situados na era denominada por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy de era hipermoderna, podemos refletir brevemente sobre a exploração de todas as expressões artísticas para criar-se o aspecto espetacular que encontramos no musical *O Fantasma da Ópera* (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.168).

Como descrevem Lipovetsky e Serroy,

[...] se traduz pela utilização que um faz do outro, num círculo do qual se explora todas as expressões artísticas possíveis, desenvolvendo-se a cada vez seu aspecto espetacular: a atração de um parque de lazer — os piratas da Disneyland — se transforma em blockbuster hollywoodiano, que gera suas próprias sequências — Piratas do Caribe 1, 2, 3 —; a história em quadrinhos, o romance gráfico, o mangá, o videogame — Tintim, Persépolis, Dragonball, Lara Croft — fazem nascer os filmes que os projetam da página ou do console à imensidão da tela panorâmica; o filme de animação [...] as canções de um grupo, Abba, dão origem a uma comédia musical, Mamma Mia, que dá origem a um filme. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.168)

Neste sentido podemos associar ao musical estudado que, baseado num romance francês escrito no início do século XX, dá origem a um espetáculo musical de grande porte e conhecido ao redor do mundo. De um livro se materializam grandiosos cenários transferidos para o palco, acompanhados dos efeitos de luz, uma orquestra e belos figurinos, desenvolvendo todos os aspectos espetaculares que podem estar presentes na obra escrita.

A cenografia do espetáculo descrita anteriormente é de certo ponto grandiosa e marcante. Ela visa criar um ambiente em que o espectador, inserido nela, possa viver a história,

apresentando-se também como um dos maiores lustres já feitos, se comparada com o original. Disponível em: <https://mundodosmusicais.com/2018/08/01/apos-13-anos-o-fantasma-da-opera-reestreeia-hoje-01-no-teatro-renault-saiba-tudo-o-que-aconteceu-na-coletiva-de-imprensa/>. Acesso em 10/06/2020

se envolver com o enredo e personagens de modo que se esqueça, nem que por duas horas, do mundo real. Inserido no novo molde redesenhado, se destacam grandes efeitos de luz, bombas de fumaça, telas e objetos cênicos gigantes que se movem ou despencam, tal como o lustre do musical apresentado.

Em relação a essa combinação de efeitos e montagem espetacular na era hipermoderna, Lipovetsky e Serroy completam,

Arte, animação, lazer, ambiência, marketing, tudo se mistura e se interpenetra permanentemente, dando à própria noção de cultura e de arte uma extensão e uma definição novas: não mais o território patrimonial da alta cultura clássica, mas uma hipercultura de objetivo mercantil baseada nos recursos do espetáculo e do divertimento generalizados. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.159)

Focando o olhar em alguns números, a produção de *O Fantasma da Ópera* no Brasil em 2018 contou com 39 bailarinos, 230 figurinos e 111 perucas, de acordo com alguns dados da revista *Veja São Paulo*¹⁸. Esses números ajudam a entender a complexidade do musical e o grande número de profissionais envolvidos nas mais diversas áreas nos bastidores desse espetáculo, desde elenco e bailarinos à figurinistas e peruqueiros que lidam com o grande acervo dessa montagem de grande porte.

Como novas produções começam a surgir regularmente e a fazer sucesso, uma nova geração começa a se moldar para ingressar no gênero, buscando formas de se educar. Esse processo não forma apenas uma nova geração de artistas, mas também de técnicos capazes de lidar com as novas tecnologias dos palcos. Percebemos isso ao olhar para a primeira década do século, em que começamos a ter diversos musicais em cartaz ao mesmo tempo em São Paulo. E como são a maioria grandes produções e que precisam de bons técnicos, isso mostra a rapidez da formação desses profissionais e capacidade de atender a um mercado crescente. Essa característica de versatilidade e rapidez para aprender as novas técnicas nessa fase de consolidação faz com que o profissionalismo brasileiro se iguale em pouco tempo ao de países

¹⁸ Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/o-fantasma-da-opera/>. Acesso em: 01/07/2020

referência no musical, como os Estados Unidos, conforme atesta Ubiratan Brasil em matéria para *O Estado de São Paulo*¹⁹.

Em meio aos profissionais que começam a surgir da equipe técnica, destacamos o *stage manager*, que será objeto de nosso estudo, pois aparece como o cérebro de todo o espetáculo. E a partir de agora apresentaremos o profissional, que será analisado dentro do contexto da produção do *O Fantasma da Ópera* de 2018, e descreveremos suas funções para que possamos entender seu papel dentro do espetáculo e de que forma ele atua na pré-produção, período em cartaz, até sua pós-produção e desmontagem.

2. 2 STAGE MANAGER - O CÉREBRO DO ESPETÁCULO

Muitas das informações que traremos neste capítulo foram baseadas nos importantes trabalhos de Márcia Duarte e Leslie Pierce. Duarte em sua pesquisa intitulada *Práticas de Organizar na Indústria Criativa: A Produção de um Espetáculo de Teatro Musical em São Paulo – SP* traz uma importante contribuição sobre a produção de um musical no geral, analisando os processos que envolvem uma montagem. Ao passo que Pierce, autora do livro *Teatro Musical: Guia Prático de Stage Management*, e precursora do trabalho de *stage manager* no Brasil contribui abordando especificamente sobre este profissional e todas as suas funções. Uma outra importante fonte de coleta de dados para este capítulo, foi a entrevista realizada para esta monografia com o renomado profissional de *stage manager* Luciano Fernandes. Através de um questionário enviado por Instagram para Fernandes, pude obter preciosas informações que foram norteadoras desta pesquisa.

A atividade de *stage manager* não existia no Brasil antes de 2001, segundo Márcia Duarte (DUARTE, 2015, p.180). Com a chegada das super produções, equipes de estrangeiros começam a vir para o Brasil para auxiliar na montagem dos espetáculos. Devido a isso, profissionais brasileiros passaram a trabalhar com equipes estrangeiras envolvidas nas

¹⁹ Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral.a-consolidacao-dos-musicais-imp-,658817>. Acesso em: 10/06/2020

produções e acabaram por desenvolver práticas específicas, organizar e montar tais produções da forma como foram ensinados pelas equipes exportadoras dos espetáculos musicais originais.

Esse fator contribuiu para o aparecimento de novos departamentos de trabalho dentro das produções, tal como o departamento de *Stage Management*. Começa-se a sentir a necessidade de organizar as atividades e coordenar todos os aspectos de um espetáculo, que agora contavam, segundo Márcia Duarte (2015), “com elementos cenotécnicos e tecnológicos antes desconhecidos e até ignorados, o que implicou na necessidade de se ordenar/compor uma rede heterogênea que permitisse as apresentações de musicais no Brasil.” (DUARTE, 2015, p. 79).

Antes do *stage manager* existir as atividades encarregadas a ele possivelmente eram executadas em conjunto por outros profissionais da produção e técnicos, que cuidavam de todas as demandas simultaneamente. Sendo as tarefas executadas por todos, sem haver uma divisão muito clara, pode-se considerar que alguém provavelmente acabava assumindo o papel de *stage manager* sem oficialmente ser caracterizado com o nome desta função. Levando em conta também que as produções musicais no Brasil antes do século XXI não tinham a complexidade tecnológica das produções contemporâneas.

Apesar de “gerente de palco” ser uma tentativa de tradução de *stage manager*, esse termo não contempla por completo esse profissional, que tem funções tão vitais dentro do espetáculo, que engloba mais do que simplesmente uma gerência de palco. O trabalho vai além, envolvendo desde a logística de um espetáculo até gerenciamento de toda a equipe. O *stage manager* cuida do planejamento, organização, operação, montagem e desmontagem do espetáculo. Esse profissional acaba sendo uma espécie de coordenador geral de todas as atividades no backstage, com conhecimento tanto da parte artística quanto da parte técnica do show²⁰.

Desde que esse departamento surgiu no Brasil com a vinda dos musicais da Broadway, o *stage manager* passa a ser cada vez mais requisitado na formação de uma equipe de teatro por ser aquele que coordena o funcionamento do espetáculo, mantém a qualidade e segurança nas produções como afirma Leslie Pierce (PIERCE, 2013, p.15).

²⁰ Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/tecnicas-de-palco-a-direcao-de-cena-e-os-desafios-do-artista-que-gerencia-o-espetaculo/>. Acesso em: 14/07/2020

Na visão de Pierce, profissional da área de *Stage Management* no Brasil desde 2001,

Precisava ter uma pessoa que pudesse conferir e assegurar-se de que tanto a parte técnica quanto a artística estivessem correspondendo. Surgiu então, o *stage manager*, como o informador, organizador, coordenador e conciliador entre o artístico e o técnico, e como a pessoa responsável pelo andamento e cuidado da apresentação, isto é, “chamar o show”, antes conhecido como apontador. (PIERCE, 2013, p.16)

Sendo assim, o *stage manager* tem a função de assessorar as equipes de criação, técnica e elenco, a fim de manter o espetáculo da maneira como foi criado, assegurando sua qualidade durante todo o tempo que durar a temporada (DUARTE, 2015, p.180). Um espetáculo musical é também um produto oferecido ao público, portanto, é importante que cada apresentação seja cuidada e protegida para que mantenha o nível de qualidade inicial para ser entregue. Conforme Márcia Duarte “o que pode soar como o clichê “o show não pode parar”, aqui é tomado como uma forma de respeito ao público, ator que está ali, no teatro, para entreter-se.” (DUARTE, 2015, p. 402).

Tudo que entra no palco tem uma função e propósito, e está ali para ajudar a contar a história. Portanto, é importante cuidar do detalhe e de todos os elementos que fazem parte do espetáculo como: cenários, objetos cênicos, telas, figurinos, iluminação. De acordo com Leslie Pierce, a qualidade é uma regra a ser seguida pelo departamento de *Stage Management*, assim como organização, trabalho em equipe e compromisso, uma vez que esses profissionais vão ser os primeiros a chegar ao teatro, para passar para as equipes as atividades do dia, e os últimos a sair, cuidando dos relatórios do espetáculo que foi apresentado (PIERCE, 2013, p.48).

É essencial o entendimento das áreas do teatro no geral para coordenar e gerenciar todas as equipes. Entender a participação de todos que trabalham no musical, desde sua pré-produção até durante toda a temporada, é fundamental para saber se o que está sendo produzido no backstage está mantendo a qualidade inicialmente esperada para chegar ao público²¹. Considerando também o fato de que em uma grande produção como *O Fantasma da Ópera*, a

²¹ Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/tecnicas-de-palco-a-direcao-de-cena-e-os-desafios-do-artista-que-gerencia-o-espetaculo/>. Acesso em: 14/07/2020

equipe estrangeira precisa se assegurar de que o show está sendo apresentado com a mesma qualidade técnica e artística em todo o mundo, monitorando inclusive todo o processo de pré-produção até a estreia.

Portanto, o trabalho do *stage manager* está ligado diretamente com a entrega do espetáculo para o público, através dos atores. Durante o acontecimento de um musical, o ator em cena deve se concentrar em vários elementos como, por exemplo, na música, coreografia, texto e marcações de palco. E é o *stage manager* que precisa viabilizar todas as atividades do backstage com o propósito de tudo estar preparado para que os atores façam o musical chegar aos espectadores. Qualquer erro durante essa preparação, seja o mal posicionamento de objetos cênicos, ou erro de figurino, pode influenciar no trabalho do ator que está no palco transferindo para o público o resultado de meses de trabalho no backstage. “O erro não pode ser claro para o público. Então, nós temos que ter essa organização para passar essa segurança para o ator e o ator executar o que ele tem que fazer em cena e se sentir seguro”, segundo Luciano Fernandes, *stage manager* do *O Fantasma da Ópera*, em sua masterclass realizada em 5/07/2020.

Na concepção de Leslie Pierce, podemos considerar como sendo outras funções do *stage manager*: ser responsável por tudo que acontece na coxia, manter as intenções artísticas dos criadores e da produção depois da estreia, estar em constante comunicação com todos os departamentos e informar a produção sobre atrasos e ausências. Além de estar presentes nas coxias, ensaios, apresentações, são também responsáveis por dar as deixas para os efeitos de luz, som, maquinaria cênica, e auxiliar a entrada dos atores e bailarinos em cena (PIERCE, 2013, p. 40-41). Por todo o conjunto de funções e responsabilidades no espetáculo é que Leslie Pierce descreve o profissional como: “a pessoa que dedicou seu tempo a conhecer e aprender a visão do diretor técnico, do diretor artístico, do diretor musical e conhecer os interesses da produção” (PIERCE, Op cit, p.165).

Para entender melhor como esse profissional de fato opera em um espetáculo, vamos discutir suas atividades passando pela pré-produção, ensaios, temporada, até sua desmontagem, para compreendermos sua importância e conhecermos os principais processos dessa profissão do Teatro Musical, tendo como foco o musical *O Fantasma da Ópera*.

2.3 PRÉ-PRODUÇÃO E ENSAIOS - MONTANDO O ESPETÁCULO

Assim como a produção executiva, diretores e técnicos, o *Stage Management* é um dos departamentos que existe dentro do Teatro Musical. Esse departamento é dividido entre as funções de *Production stage manager*, que geralmente é o chefe do departamento, *os stage managers*, que são os que executam, e os *stage managers* assistentes. Segundo as informações dadas pelo profissional Luciano Fernandes em sua masterclass realizada online em 05/07/2020 “[é] a mesma coisa que nem na produção, [tem o] diretor de produção, os produtores. E os assistentes *stage managers* é como se fossem os produtores assistentes” (informação verbal).

A quantidade e divisão dos *stage managers* dependem de cada produção, mas em uma produção de grande porte como em *O Fantasma da Ópera*, os *stages managers* contabilizavam quatro, sendo um *Production Stage Manager*, que fica com a função de “chamar” o show, um *stage manager* na coxa direita, e outro na coxa esquerda, e um *stage manager* assistente que fica nas salas de produção cuidando de documentos.

A pré-produção do espetáculo para os *stage managers* começa duas semanas antes da chegada do elenco. Nesse período, o profissional estudado junto com a produção lida com alguns documentos que a equipe estrangeira traz, traduzindo todos para o português e começando a executar as orientações. Apesar de esse espetáculo ser um produto já pronto e original, que tem seus documentos finalizados, alguns elementos ainda tem que ser adaptados para o espaço dos teatros brasileiros, por conta, por exemplo, de tamanhos de palcos diferentes.

Segundo Luciano Fernandes em sua masterclass realizada em 05/07/2020, alguns exemplos de documentos que os *stage manager* lidam nessa fase inicial são: o Libretto, a Bíblia e mapas cenográficos e de contrarregagem, contendo fotos e a descrição de todos os objetos utilizados no espetáculo, a quantidade, a cena que se expõe, se há reposição e o personagem que o opera.

Depois desse primeiro momento recebendo e traduzindo as documentações do espetáculo, começa-se a fase inicial de trabalho na sala de ensaio, que inicialmente é realizado em um local maior fora do teatro. Junto com os diretores e *stage manager* estrangeiros, os *stage managers* brasileiros lidam com a marcação do piso da sala de ensaios e aprendem sobre o espetáculo em questão de objetos cênicos, como demonstra a figura 1.

FIGURA 1 – Marcação na sala de ensaio de *O Fantasma da Ópera* 2018. Musical *O Fantasma da Ópera*. Libretto e montagem original de Cameron Mackintosh e The Really Useful Theatre Company LTD. Montado em 2018 em São Paulo.



Fonte: Acervo Luciano Fernandes

O processo de marcação da sala de ensaios consiste em indicar no chão, usando fitas coloridas, o posicionamento de todos os cenários e objetos cênicos. Isso é feito para que os atores na hora de ensaiar, ainda sem todos os objetos presentes, principalmente aqueles maiores, saibam onde se posicionar em cena e onde irá se encontrar cada cenário, antes de começar os ensaios no palco do teatro. Por ser uma parte importante dos ensaios, as marcações devem ser exatamente do mesmo tamanho que aparecerá no palco. Nas palavras de Leslie Pierce: “Trata-se de construir na sala de ensaios cena por cena o correspondente à montagem no palco em primeira dimensão” (PIERCE, 2013, p. 84).

Luciano Fernandes em sua entrevista concedida para esta pesquisa explica,

Na pré-produção a gente se preocupa antes dos atores chegarem, é que na verdade pré-produção a gente chama da época dos ensaios. Mas antes dos ensaios começarem a gente tem uma semana que a gente fica, nós, *stage managers*, sozinhos na sala de ensaios montando tudo. Então já tem que ter chegado todos os objetos de cena que serão necessários

pros ensaios, pedaços do cenário que a gente consiga usar pra ensaiar, o máximo de coisa possível. (informação verbal)²²

Na hora de fazer essas marcações já se tem uma planta do palco (ver figura 2) feito pelo arquiteto responsável pelo espetáculo.

FIGURA 2 – Plantas de palco de *O Fantasma da Ópera*. Musical *O Fantasma da Ópera*. Libretto e montagem original de Cameron Mackintosh e The Really Useful Theatre Company LTD. Montado em 2018 em São Paulo.

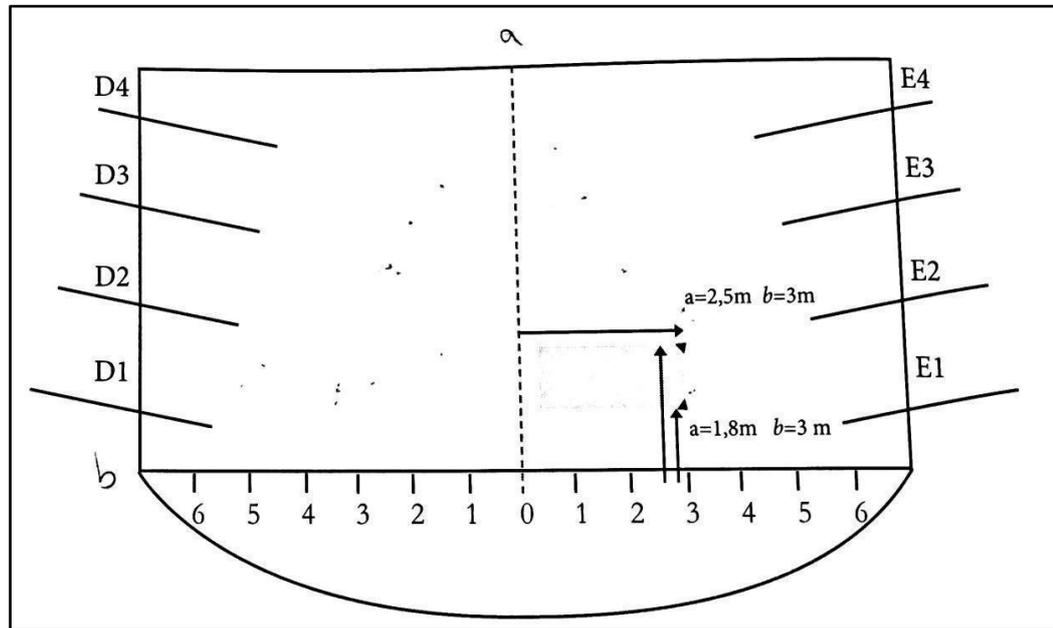


Fonte: Acervo Luciano Fernandes

Baseado nesta planta de como o cenário ficará montado no teatro é que os *stage managers* montam a sala de ensaio. E também utilizando o documento de registro de marcas de palco (ver figuras 3 e 4), em que consiste em marcar o posicionamento dos objetos cênicos utilizando-se um sistema de coordenadas no quadrante do palco. Esse procedimento é importante para calcular a posição exata de todos os objetos que fazem parte da cena e que estão presentes no palco, para ser marcado na sala de ensaios fora do teatro.

²² FERNANDES, Luciano. Entrevista concedida para a autora em 10/07/2020

FIGURA 3 – Sistema de coordenadas de palco.



Fonte: PIERCE, Leslie. *Teatro Musical: Um Guia Prático de Stage Management*. 2013

FIGURA 4 – Registro de Marcas de palco. Musical O Fantasma da Ópera. Libretto e montagem original de Cameron Mackintosh e The Really Useful Theatre Company LTD. Montado em 2005 em São Paulo.

ATO 1				
LEILÃO			ESCONDERIJO	
Cadeira Direita	(1,25, -5,64)	1	Candelabro 1	(6,20, 2,82)
	(1,49, -5,39)	2	Candelabro 2	(8,14, 1,99)
Cadeira rodas	(1,59, -3,46)	1	Candelabro 3	(10,13, 1,45)
	(1,95, -3,65)	2	Candelabro 4	(6,20, -2,84)
	(2,19, -4,21)	3	Candelabro 5	(8,14, -2,00)
Cabeção	(4,16, -4,30)		Candelabro 6	(10,13, -1,42)
Baú Giry	(1,78, 3,59)	1	Orgão	(3,30, 3,00)
	(1,29, 4,38)	2	Espelho	(3,31, -1,08)
Cadeira esquerda	referência o baú		Travellator	12,85
Escada Leiloeiro	(6,00, -0,61)	1	CENA DO BUQUET	
	(6,00, 0,90)	2	Swag fechado	(4,96, -1,30)
Lustre preset		0,75		

Fonte: PIERCE, Leslie. *Teatro Musical: Um Guia Prático de Stage Management*. 2013

Importante destacar que a marcação feita é só de o essencial do cenário do espetáculo para os atores estudarem seus movimentos em cena.

Luciano Fernandes ainda observa,

[..] como tem uma stage gringa, ela já sabe o que é importante para os atores saberem durante os ensaios, então a gente só marca o que é essencial. No caso do Fantasma a gente marcou 60% da planta, porque o resto era coisa de cenário aéreo então não tem como, a gente só coloca uma fita no centro, bem no meio do palco onde vai ficar esse cenário no alto para os atores poderem saber que ali em cima vai descer um cenário [..]. (informação verbal)²³

É relevante reforçar que quando tratamos de um espetáculo previamente montado e que está apenas sendo reproduzido, como *O Fantasma da Ópera*, já se tem esses documentos com o registro das marcas. Que devem, portanto, ser apenas traduzidos e atualizados, adaptando-os para o espaço do palco em questão ou tornando os desenhos das marcações mais legíveis. Quando se está produzindo um espetáculo original, do zero, todos esses documentos precisam ser criados, fazendo-se as anotações e deixando tudo registrado, com o intuito de se no caso o musical for reproduzido futuramente, saberem montá-lo.

É feito também pelos *stage managers* um mapa de palco (ver figura 5), que consiste basicamente na planta de palco para os atores.

FIGURA 5 – Planta Ensaios Cena x Cena. Musical O Fantasma da Ópera. Libretto e montagem original de Cameron Mackintosh e The Really Useful Theatre Company LTD. Montado em 2005 em São Paulo.

²³ FERNANDES, Luciano. Entrevista concedida para a autora em 10/07/2020

CENA 05		Pg 10 - CAMARIM DEGAS	
CUE ENTRADA: Mme. Giry :Ensaia AGORA!!!” (BATIDA)			
CUE SAÍDA: Raoul: “CHRISTINE!.....ANJO!”			
PERSONAGEM	ENTRA	SAI	CR / FIGURINO
Fantasma	E2	E3	Capa + Máscara + Chapéu
Christine	CENA	E3	Negligê + Sapatilhas
Raoul	E1	E3	Luvas
Firmin	E1	D1	Garrafa de Champagne
Andre	E1	E1	
Mme. Giry	CENA	D2	Carta Azul (da ENCHARPE)
Meg Giry	CENA	D2	
F1 - Camareira Chefe	E2	E2	Flores + Vaso

D3/D1 Entrar no AGORA da Mme. Giry Barra de Ballet + Caixa de Breu
E2 - Mesa + banco + vaso + flores + sapato + Negligê

Fonte: PIERCE, Leslie. *Teatro Musical: Um Guia Prático de Stage Managment*. 2013

A planta é feita cena por cena, e com a legenda do que cada objeto significa naquele cenário. Este documento é importante para os atores estudarem durante os ensaios os seus posicionamentos em cada cena, isto é, onde ficar e para onde ir. Um outro documento chamado *Breakdown* também é um dos mais importantes, em que é feito uma vista rápida exibindo quais personagens estarão presentes em cada uma das cenas. Isso ajuda muito na hora de realizar a programação, cronogramas e chamadas do elenco para ensaios, como atesta Leslie Pierce (PIERCE, 2013, p.77).

Podemos dizer então que durante a pré-produção o *stage manager* coordena o processo de ensaios e deve estar sempre alinhado com o diretor e produção. Assim que termina a marcação da sala de ensaios e chega de fato o elenco para o começo das atividades, o

profissional faz o seguimento do cronograma de ensaios, textos e partituras e distribui para o elenco. Ele será o responsável pela comunicação de todos os cronogramas e chamadas diárias do elenco e pessoas envolvidas na montagem, conforme demonstra Pierce (PIERCE, 2013, p. 40).

Os *stage managers* comandam a operação do espetáculo e são eles que têm que viabilizar as atividades do dia a dia. Tanto durante os ensaios como durante toda a temporada e o pós-espetáculo, para que todos os departamentos - iluminação, maquiagem, perucas, figurino, cenografia, maquinaria, contrarregragem, sonoplastia, orquestra e elenco - consigam cumprir suas funções. Através da elaboração de cronogramas diários e calendários de produção, o *stage manager* deve viabilizar a necessidade de todos, levando em conta o tempo que cada departamento necessita para realizar seu trabalho. A comunicação neste processo é fundamental para que tudo aconteça. Neste sentido, Pierce afirma que é relevante que o profissional possua as listas de contatos do elenco e da produção, para melhor informar sobre horários e cronogramas, e conseguir atender todas as necessidades (PIERCE, Op cit, p.83).

No momento que se começam os ensaios e a montagem do espetáculo, elenco e equipe técnica, inclusive *stage managers* começam a assimilar como funciona o espetáculo. Durante esse processo de ensaios e montagem, antes de começar a temporada, alguns dos processos pelos quais passa o *stage manager* e que merecem ser nomeados são o *Dry-Tech* e o *Sitzprobe*. O *Dry-Tech* consiste em ensaios técnicos sem o elenco, em que os *stage managers* junto com a equipe técnica aprendem a mover o espetáculo, isto é, a movimentar todos os objetos e telas no palco (PIERCE, 2013, p.113). E o *Sitzprobe* é o ensaio do elenco com a orquestra, e nesta etapa o *stage manager* auxilia o elenco e direção mantendo a ordem e o funcionamento desse ensaio (PIERCE, Op cit, p.125).

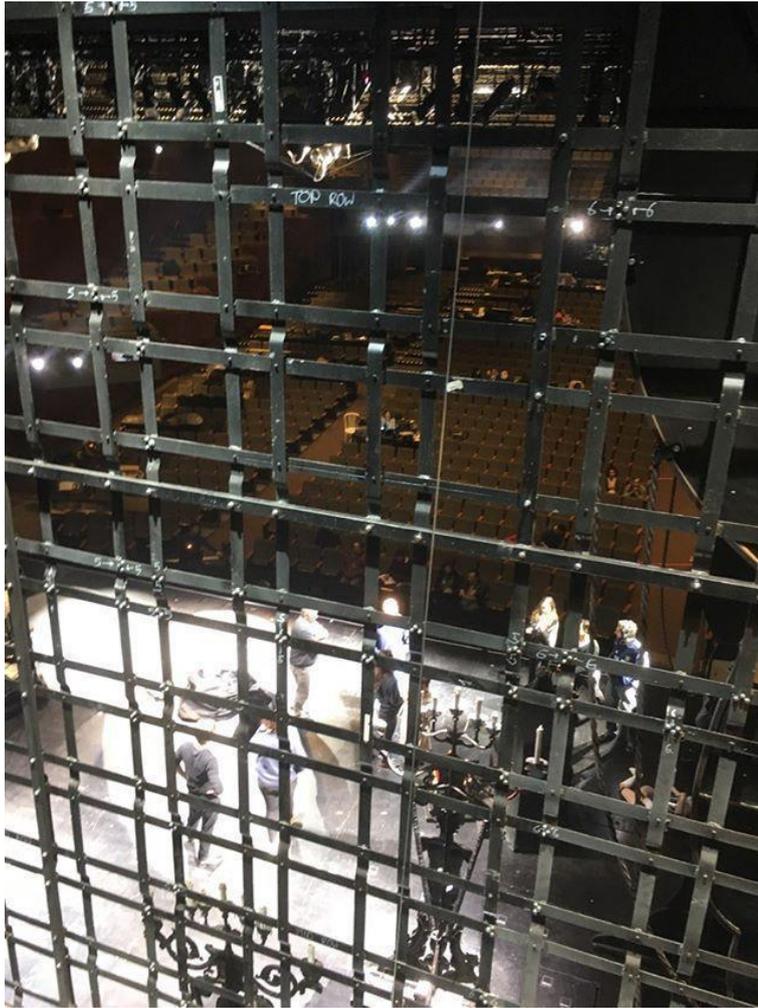
Com todos os ensaios anteriores prontos o próximo grande passo são os ensaios gerais no palco (ver figura 6 e 7), ou seja, é quando estão juntos equipe técnica, elenco e orquestra para ensaiar. As marcações das cenas no piso da sala de ensaios feitas anteriormente são transferidas para o palco, materializadas nos objetos cênicos reais e com todos os figurinos.

FIGURA 6 – Ensaios de *O Fantasma da Ópera* no palco – escada da cena Carnaval. Teatro Renault. Musical *O Fantasma da Ópera*. Libretto e montagem original de Cameron Mackintosh e The Really Useful Theatre Company LTD. Montado em 2018 em São Paulo.



Fonte: Acervo Luciano Fernandes

FIGURA 7 – Ensaio de *O Fantasma da Ópera* no palco – visão do *stage manager* no backstage. Musical *O Fantasma da Ópera*. Libretto e montagem original de Cameron Mackintosh e The Really Useful Theatre Company LTD. Montado em 2018 em São Paulo.



Fonte: Acervo Luciano Fernandes

Para melhor visualizarmos este processo, em relação a figura 6, Luciano Fernandes complementa: “[é] o cenário da escada [...] para compararmos com a foto da marcação dos degraus no piso (figura 1). A escada era curvada com cada degrau de um tamanho, e até isso tínhamos que fazer”.

Os *stage managers* tem grande participação nos ensaios no palco e fazem as resoluções junto com a direção e equipe estrangeira até o dia da estreia. São encarregados de muitas funções, entre elas: explicar ao elenco a mecânica de ensaios no teatro, checar com a iluminação, som, figurino as necessidades de ensaio, revisar as montagens das cenas, coordenar a entrada e saída dos cenários e transições na coxia, checar a pontualidade das pessoas e explicar a mecânica do uso dos microfones, provas de figurino, perucas e maquiagem, como demonstra Leslie Pierce (PIERCE, 2013, p.132-136).

Falando do lugar de Produtora Cultural, uma das características do produtor, e que tem extrema relevância durante a organização de uma produção no geral, é o exercício de prever possíveis problemas na tentativa de minimizar os imprevistos. No contexto de um espetáculo de Teatro Musical também funciona dessa forma. Como neste estudo lida-se com um espetáculo importado, já existe também um documento com os chamados “Planos B’s”, que são as instruções de como prosseguir e do que fazer caso aconteça algum dos imprevistos listados.

Como o espetáculo estudado *O Fantasma da Ópera* tem uma trajetória de mais de 30 anos, já são listadas ocasiões comuns e que já aconteceram em outras versões ao redor do mundo. Alguns exemplos são: problemas na descida de cenários, falha nas movimentações de objetos cênicos, em quais casos parar o show e o que dizer para a plateia em cada uma dessas ocasiões. Em todos os casos de parar o show e informar à plateia, ou mesmo no caso de cancelamento do espetáculo daquela noite, são os *stage managers* que ficam encarregados dessa posição de comunicar. O *stage manager* Luciano Fernandes durante sua masterclass realizada em 05/07/2020 aponta que “até os textos do que a gente tinha que falar para a plateia vem tudo isso pronto do espetáculo, porque eles [os criadores/equipe estrangeira] consideram a experiência do espetáculo do momento que ele começa, até o momento que termina”.

Relacionado a esta prática de “Plano B’s” podemos atestar a importância de um documento de avaliação na prática de um produtor. Isso implica um profissionalismo extremado e a busca de eficiência, visto que, a partir de processos de avaliação e provavelmente análises de experiências anteriores conseguiram produzir um documento baseado nas operações que deram errado nas montagens.

2.4 A TEMPORADA – O ESPETÁCULO EM CARTAZ

Quando finalmente chega a estreia e, portanto, o período em cartaz do espetáculo o *stage manager* tem o controle de tudo o que acontece dentro e fora do palco (PIERCE, 2013, p.40). É ele que vai manter o funcionamento e bem estar da equipe, dos atores, montar e distribuir os cronogramas semanais de todo o funcionamento, contendo o horário de chegada de todos no teatro, horário de teste de microfone e figurino, até o início do show, tanto da parte de elenco como todos os outros departamentos técnicos e orquestra.

Ao longo de toda a temporada o *stage manager* deve fazer relatórios de apresentação por apresentação realizada. É montada uma tabela com todas as ocorrências daquele espetáculo do dia, especificando se houve atrasos, mudança no elenco, quem foi o regente da orquestra e como ocorreu o funcionamento de todos os departamentos como perucaria e figurino.

Luciano Fernandes especifica a etapa dos relatórios,

Nesse relatório tem que conter se teve alguma substituição de elenco, que horas exata começou o espetáculo, que horas exata deu o intervalo, quanto tempo deu de intervalo, quando começou o segundo ato, que horas acabou o show [...] todas as ocorrências. [...] se não tem nenhuma ocorrência geralmente a gente escreve “não houve ocorrências envolvendo esse departamento na apresentação de hoje” [...]. (informação verbal)²⁴

Com os relatórios se torna possível manter o controle de como estão acontecendo as atividades e se tudo está funcionando da maneira como orientado, mantendo sempre a qualidade do espetáculo, a energia e projeção, as marcações de cena e o texto (PIERCE, 2013, p. 159). Desta forma, a equipe estrangeira criadora do espetáculo pode acompanhar seu andamento.

Leslie Pierce também explica,

Durante a temporada, o *stage manager* é responsável por manter o espetáculo nas mesmas condições e com a mesma qualidade da estréia. Isto inclui chamar as deixas, supervisionar que todos os objetos de cena e contraregragem estejam em bom estado e no lugar pré estabelecido para todas as apresentações. Passar notas e ensaiar, se for necessário. (PIERCE 2013 p.40)

Baseado nas informações disponíveis no Instagram da produtora T4F, iremos agora descrever detalhadamente o passo a passo da função do profissional do *stage manager* na montagem brasileira de 2018 de *O Fantasma da Ópera*.

²⁴ FERNANDES, Luciano. Entrevista concedida para a autora em 10/07/2020

Durante um dia de apresentação, os *stage managers*, junto com a equipe técnica são os primeiros a chegarem ao teatro, cerca de duas horas antes do elenco. Neste período é preciso fazer o *preset*, que consiste na pré-organização do palco para checar todos os elementos antes de começar a montar o show, como objetos cênicos, marcas de palco, e funcionamento dos efeitos especiais. Com a chegada do elenco, o *stage manager* confere a pontualidade de todos e torna-se o responsável por certificar de que todos se preparem para o início do espetáculo e abertura das cortinas.

Uma vez começado o musical, cada *stage manager* se posiciona em uma lateral do palco para durante o espetáculo auxiliarem os atores a entrar e sair, assim como os objetos cênicos. É preciso que outro *stage manager* sempre se encontre na posição do “*calling*”, isto é, chamando o espetáculo, dando os comandos de mudança de cenário para a maquinaria, e de efeitos de luz e som na hora que precisam acontecer. O *calling*, como veremos mais adiante, é a maior responsabilidade de um espetáculo.

Durante o intervalo de 15 minutos, ocorre o *preset* do segundo ato também realizado pelo *stage manager*, em que é preciso montar um novo cenário para adentrar a segunda parte do espetáculo. Ao final do espetáculo, o profissional auxilia na saída de cena dos atores, para que se retirem com segurança pelas laterais do palco e se dirijam aos seus respectivos camarins.

Após a apresentação terminar, se houver duas apresentações no dia, começa-se novamente todo o processo de preparação para o segundo show e segue-se o mesmo esquema da primeira parte. E no final da noite é feito notas sobre os shows com a direção e a elaboração dos relatórios. O *stage manager* reporta a saída do teatro com o encerramento de todas as atividades às 23h.

2.5 CALLING – REGENDO O ESPETÁCULO

Em meio ao departamento de *Stage Management* existe uma função de extrema importância para o funcionamento de todo espetáculo e que, portanto, merece uma atenção especial, é o chamado “*calling*”. O *calling* é a atividade de dar os comandos ou as “deixas” para acontecer todos os movimentos em cena, mexer, entrar e sair todos os cenários, subir e

abaixar telas e inclusive a mudança de iluminação. Um dos *stage managers* é o denominado “*caller*” e é ele que vai ser encarregado de “chamar” o espetáculo (PIERCE, 2013, p. 165), que assim como o maestro que rege a orquestra, o *caller* é conhecido por ser o regente técnico do espetáculo, como aponta Luciano Fernandes²⁵.

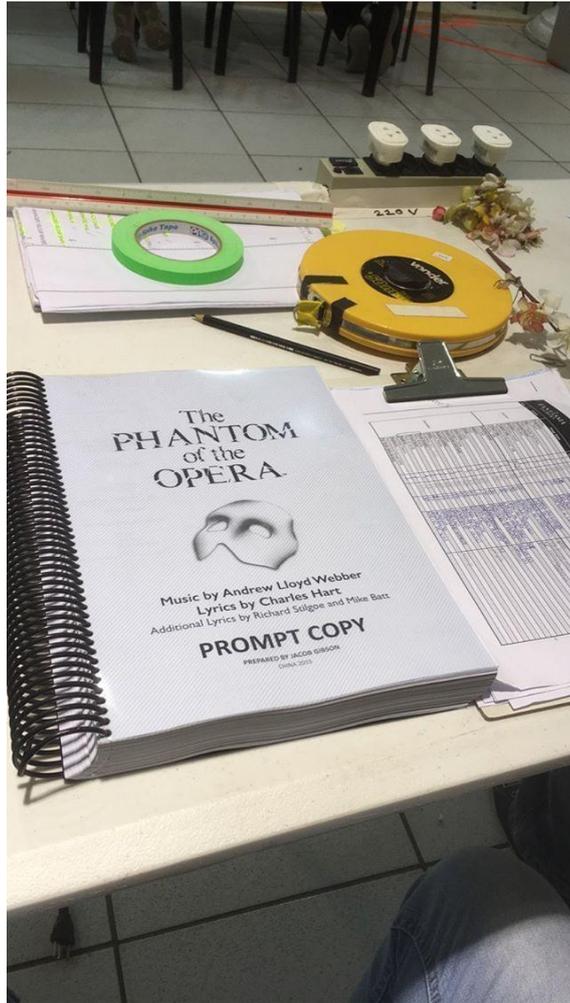
Leslie Pierce complementa,

A maioria das peças de teatro em que há transições de cena com movimentos de maquinaria e telas sempre teve uma pessoa encarregada de “apontar” os movimentos. Nas produções da Broadway optaram pelo *stage manager*, já que é ele quem está envolvido diretamente com os aspectos técnicos e artísticos do espetáculo. (PIERCE, 2013, .165)

Existe um documento chamado “*calling script*”, conhecido também como *Prompt Copy* (ver figura 8), que é um livro com todo o roteiro, isto é, com os textos, músicas, e o que o diferencia é que ele contém todas as deixas do espetáculo (DUARTE, 2015, p.403). Quando nos referimos às deixas, quer dizer um pequeno comando ou anotação do lado de determinada frase ou letra de música, que implica que naquele momento é para acontecer uma ação, como uma troca de luz, ou uma subida de certa tela, ou entrada de algum cenário. Esse comando para a ação é apontado pelo *stage manager*, que faz com que a equipe de maquinaria ou de luz realize o movimento que foi apontado.

FIGURA 8 – Livro *calling script* ou *prompt copy*. Musical *O Fantasma da Ópera*. Libretto e montagem original de Cameron Mackintosh e The Really Useful Theatre Company LTD. Montado em 2018 em São Paulo.

²⁵ FERNANDES, Luciano. Entrevista concedida para a autora em 10/07/2020



Fonte: Acervo Luciano Fernandes

Em relação ao *calling script*, Pierce ainda aponta,

O *calling script* é o texto oficial que contém todas as deixas (que chamamos também de cues) para os movimentos de cena de automação, varanda, iluminação, som, efeitos especiais, maquinaria etc. Estes movimentos ou “chamados” são controlados num espaço previamente montado, contendo vários monitores e uma estação de intercom, que são diademas com auricular e microfone, uma caixa de som com o retorno de orquestra e elenco, luminária e um espaço para colocar a pasta contendo o “*calling script*”. (PIERCE 2013 p. 172)

O *calling script*, deste modo, é considerado por Leslie Pierce como “a base da operação técnica e artística da produção” (PIERCE, 2013, p.41). Considerando uma produção de franquia, o *calling* original também vem incluso, e o *stage manager* tem que aprender a ler o documento junto com a equipe estrangeira e fazer em cima dele suas anotações, observações, adaptando para o texto traduzido e montando o esquema do musical a partir disso. No caso de musicais fora desse sistema, em que não há um *stage manager* chamando o espetáculo, os próprios técnicos são os responsáveis por decorar a hora certa de cada movimento e realizar eles mesmos (PIERCE, Op. cit, p.165).

A operação do *calling* é feita da seguinte maneira: o *stage manager* possui um local em que há vários televisores na sua frente que mostra tudo o que está acontecendo no palco e na orquestra. Na figura 9 podemos observar um quadro que descreve a quantidade de câmeras que irão auxiliar no acompanhamento do espetáculo, servindo para uma melhor organização.

FIGURA 9 – Esquema de distribuição de câmeras e monitores do *calling*

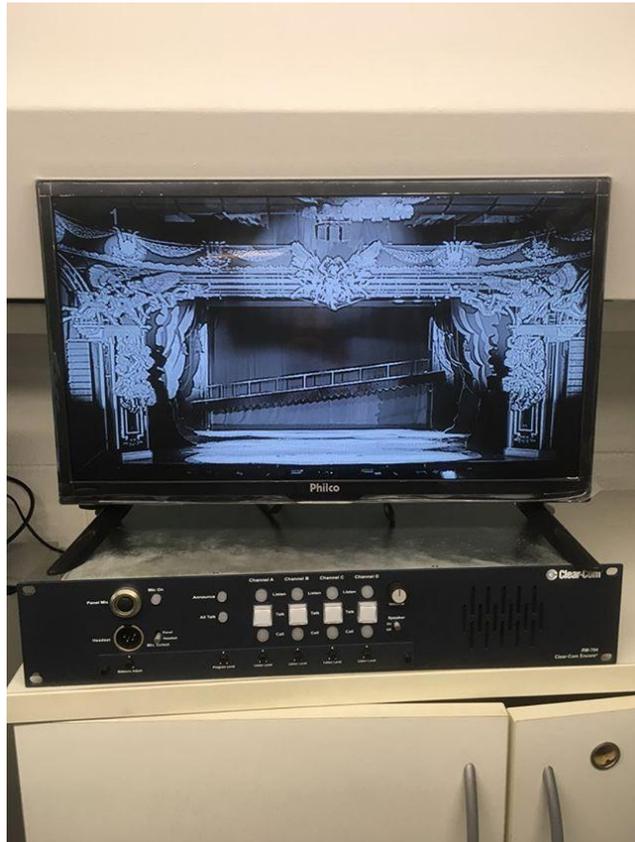
CÂMERAS	
PALCO FRONTAL (PF)	INFRASVERMELHA
PALCO FRONTAL (PF)	COLORIDA
LATERAL	INFRASVERMELHA
MAESTRO	INFRASVERMELHA

Fonte: PIERCE, Leslie. *Teatro Musical: Um Guia Prático de Stage Managment*. 2013

Os monitores do *calling* são: um infravermelho da visão frontal do palco (ver figura 10), um colorido também da visão frontal do palco, um monitor mostrando a visão lateral do palco, um monitor com o maestro, e no musical *O Fantasma da Ópera* também um monitor de cima para que possa ser visto a movimentação dos atores no piso, para que na hora de descer uma tela ou cenário, ter a certeza de que ninguém está embaixo e, portanto, o espaço está livre para determinado movimento de descida como apontou Fernandes durante sua masterclass realizada em 05/07/2020. E para os pontos cegos em que a câmera não mostra, existem os *stage*

managers nas coxias, para monitorar e avisar qualquer problema para o *stage manager* que está no *calling*.

FIGURA 10 – Monitor da câmera infravermelha – visão frontal. Musical *O Fantasma da Ópera*. Libretto e montagem original de Cameron Mackintosh e The Really Useful Theatre Company LTD. Montado em 2018 em São Paulo.



Fonte: Acervo Luciano Fernandes

O *stage manager* que está nessa posição opera as transições de cena acompanhando as movimentações no escuro através de uma tela infravermelha, como observado na figura 10. Com este monitor é possível ver a entrada de técnicos, atores, subida e descida de telas, entrada de cenário e toda a transição que o público, com as luzes do teatro apagadas, não consegue visualizar. Quando acesas, já se tem um novo cenário no palco.

Na figura 11 podemos observar um dos monitores que traz quatro diferentes ângulos do palco: ângulo frontal, das laterais esquerda e direita, e o ângulo da visão de cima do palco.

FIGURA 11 – Monitores do *calling*. Musical *O Fantasma da Ópera*. Libretto e montagem original de Cameron Mackintosh e The Really Useful Theatre Company LTD. Montado em 2018 em São Paulo.



Fonte: Acervo Luciano Fernandes

Além da atenção no monitores, o *caller* se mantém acompanhando o *calling script*, que se encontra na mesa, possui um fone de ouvido com os canais de rádio de todas as equipes para falar os comandos e dar a ordem de execução, e uma série de botões coloridos na frente dele. Para mandar o comando, ou dar as deixas de determinada ação, o *stage manager* na hora exata, pré-determinada no *calling script*, fala o número da deixa e aperta determinado botão que faz com que se acenda um sinalizador no local da maquinaria, ou da iluminação, ou qualquer que seja o setor que mexe o espetáculo, para os profissionais se atentarem que um movimento está prestes acontecer. Quando o sinalizador se apaga é o sinal para realizar a ação. Não é o *stage manager* que vai realizar o movimento, ele irá apenas orquestrar, isto é, ser o regente técnico dos movimentos, se certificando de que tudo aconteça na hora certa para que a história seja contada.

Todas as deixas vão ter um número, uma cor, um elemento correspondente que irá se mexer, para determinado lugar, com determinada velocidade e levando determinado período de tempo. Observamos na figura 12 um quadro contendo algumas deixas, sinalizando seu número, cor, número da vara que será acionada, objeto a ser movimentado, direção do movimento, sua velocidade, qual movimento vai fazer e a cor da sua marca. O documento com as deixas é enviado para a automação, varanda, maquinaria, e as deixas de luzes para a iluminação, para que esses departamentos se atentem quanto ao momento de efetuar os movimentos e transições.

FIGURA 12 – Cue Sheet Varanda. Documento com esquema das deixas ou *cues*: número, cor, objeto, direção, velocidade e marcas. Musical *O Fantasma da Ópera*. Libretto e montagem original de Cameron Mackintosh e The Really Useful Theatre Company LTD. Montado em 2005 em São Paulo.

ATO I							
CUE	COR	VARA	MOVIMENTO	DIR	VEL	FIRME	MARCA
ABERTURA							
2	Vlho	2	Bambolina Carnaval	Sae	M/Devagar	Sobe	AMARELA
		6	Bambolina Veludo Empresários	Sae	M/Devagar	Sobe	
3	Amarelo	9	Gaze Preta	Sae	Rápido	Sobe	AMARELA
4	Verde	14	Cachimire Empresários	Sae	Devagar	Sobe	AMARELA
5	Branco	19	Portal Hannibal	Sae	Devagar	Sobe	AMARELA
		28	Fundo Hannibal	Sae	Devagar	Sobe	AMARELA
			Terminam Juntos- 5 seg até firme				
HANNIBAL							
6	Vlho	18	Rolo Bosque	Entra	Med	AbPre	N/A/R
7	Vlho	18	Rolo Bosque	Sobe	Med	1 metro	Vde / Am
TRUQUE		18	Rolo Bosque <i>VERBAL</i>	Soltar corda de Piso			

Fonte: PIERCE, Leslie. *Teatro Musical: Um Guia Prático de Stage Management*. 2013

E no que diz respeito ao momento do espetáculo em que acontecem, podem condizer com qualquer momento específico, nas palavras de Leslie Pierce “[...] as deixas podem corresponder a certo momento musical, a um movimento de elenco, aspecto técnico ou ao texto” (PIERCE, 2013, p.166). Nas figuras 13 e 14 pode-se observar uma passagem do texto com as indicações das deixas ao lado, relacionadas a determinada fala ou movimento do maestro e indicando qual operação deve ser executada, tal como uma mudança de luz, ou acionamento de algum motor, sempre com o número e cor da deixa indicados, por exemplo: “MOT 11 Vlho”.

FIGURA 13 e 14 – Exemplo de formatação do *calling script*. Musical *O Fantasma da Ópera*. Libretto e montagem original de Cameron Mackintosh e The Really Useful Theatre Company LTD. Montado em 2005 em São Paulo.

RAOUL
 VOCÊ precisa mudar... de roupa. Vou pegar meu chapéu.
 Dois minutos... Linda Lotte. *(ele corre para fora)*

LUZ 61

Saída das bailarinas ☺

MOT 10 Vlho
 TÁPADEIRAS
 Fundo Fora

CHRISTINE *(Chamando)*
 Raoul! *(lentamente, pegando seu espelho de mão)* As coisas mudaram,
 Raoul.

PREV:
 MOT 11 Vlho
 TEL 15 Vlho

Voz do Fantasma
 BRAVO RAPAZ, MAS QUE INSOLENTÉ!
 JURA QUE VAI LONGE!

MAESTRO ↓

LUZ 62

TOLO INFELIZ
 ATRÁS DA GLÓRIA
 GLÓRIA QUE É SÓ
 MINHA!

LIVRE TAPADEIRAS DIR
 e ESQ COMPLETO - Auto

MOT 11 Vlho
 TAPADEIRA
 Frente Dir
 dentro

LIVRE TRAVELLATOR

TEL 15 Vlho

Christine
 ANJO, É VOCÊ,
 ESTOU TE OUVINDO
 ÉS MINHA LUZ
 FICA

PEÇO PERDÃO
 MINH'ALMA É FRACA.
 SÓ TU ÉS MEU
 MESTRE

Voz do Fantasma
 EIS QUE É CHEGADO O MOMENTO
 DE COMPREENDERES QUEM SOU
 OLHA O TEU ROSTO NO ESPELHO
 E EU ALI ESTOU

Christine
 ANJO DA MÚSICA
 ÉS MEU GUIA
 DÁ-ME TUA MÃO
 GLÓRIA

PREV:
LUZ 63 a 84
MOT 12 Vlho
TEL 16 Vlho
 17 Am
 18 Vde
TAPADEIRA Frente Esq. Vlho (dentro)
CANDELABROS na 2ª posição

LUZ 63

Fonte: PIERCE, Leslie. *Teatro Musical: Um Guia Prático de Stage Managment*. 2013

O *caller* aparece como uma posição de líder e operação lidando de certa forma com as tecnologias e automação dos cenários, fazendo com que o show aconteça e que todas as habilidades de todos os departamentos e equipes se encaixem e trabalhem juntos. Essa pessoa que está chamando o show vai ter o controle de tudo que está acontecendo no palco, vai coordenar com impecabilidade todos os movimentos, como afirma Leslie Pierce (PIERCE, 2013, p.165).

Leslie Pierce reforça ainda,

Tratando-se de uma peça musical, a responsabilidade é enorme, pois todo movimento que é executado tem que corresponder a um momento musical, visual ou de texto para que tenha o efeito esperado pelos

diretores, motivo pelo qual deve ter uma pessoa que coordene todos os movimentos de cena. A precisão é rigorosa tanto para o efeito quanto para a segurança. A função da pessoa que está chamando é ter o controle de tudo que acontece durante a apresentação, é coordenar com precisão todos os movimentos. (PIERCE, 2013, p.165)

Podemos atestar então, deste modo, que o *stage manager* é de extrema importância nesse tipo de produção, sendo o elo de todas as equipes e estando em todos os espaços (PIERCE, Op cit, p.165). Uma vez que conhece todos os aspectos técnicos e artísticos do espetáculo do seu começo ao fim, o *stage manager*, nas palavras de Leslie Pierce, está “ganhando seu lugar como “o elo das equipes”, “o relógio das companhias”, e aquele que auxilia a manter os objetivos, a qualidade e a segurança nas produções” (PIERCE, 2013, p.15).

O musical *O Fantasma da Ópera* levou cerca de dois meses em sua pré-produção para montar e ensaiar, sendo um espetáculo dessas proporções e formato, que já chega “pronto”. O show teve uma temporada de um ano e quatro meses e sua pós-produção durou sete dias, contados a partir do dia da última apresentação, pois é preciso desmontar todos os cenários e palco, e colocar tudo em caixas para ser enviado para o próximo país que irá receber o musical. O *stage manager* nessa produção ficou até o último cenário ir embora, acompanhando e ajudando em toda a desmontagem, conforme informação dada por Luciano Fernandes²⁶.

Neste capítulo pudemos observar a complexidade do profissional de *stage manager* descrevendo todas as suas funções necessárias à sua produção. Demonstramos uma série de documentos que fazem parte da prática deste profissional no exercício da sua profissão.

O domínio do conjunto de documentos cria parâmetros de qualificação do profissional *stage manager* e estabelecem uma função no processo da montagem do espetáculo. É importante nos questionarmos a partir disso, como ocorre a formalização desses profissionais para entendermos como adquirem essas habilidades e qualificações citadas neste capítulo e que lugar ocupam dentro do meio cultural. No capítulo seguinte refletiremos sobre a trajetória do profissional estudado neste trabalho, assim como o reconhecimento social desta profissão.

²⁶ FERNANDES, Luciano. Entrevista concedida para a autora em 10/07/2020

3. SOBRE A FORMALIZAÇÃO DO STAGE MANAGER

Quando voltamos o olhar para a qualidade do corpo teatral e das produções teatrais musicais brasileiras, observa-se que começam a se equiparar com a de países com longa trajetória no cenário musical, passando até mesmo a exportar talentos, de acordo com a autora Tainá Goulart em matéria para a revista *Contigo!*²⁷. Deste modo, torna-se interessante questionar como se deu o processo de formalização desses profissionais, como se profissionalizaram.

Para refletir e iniciar uma discussão acerca da profissionalização do *stage manager* será construído um diálogo entre o texto da Maria Helena Cunha (2005) intitulado *Gestão Cultural: Profissão Em Formação*, em que são abordadas as trajetórias profissionais dos gestores culturais. O texto referido será então relacionado com as informações dadas pelo profissional *stage manager* Luciano Fernandes em entrevista concedida à autora. Desta maneira, será possível comparar e analisar as diferenças e similaridades do processo de entrada no mercado do gestor cultural²⁸ em relação à trajetória do profissional estudado neste trabalho.

Ao estudar as trajetórias profissionais dos gestores culturais em Belo Horizonte, Maria Helena constata dois diferentes processos,

(...) Um em que a formação é fundamentalmente exterior, ou seja, é um processo institucionalizado, construído a partir dos parâmetros da educação formal; e outro, desenvolvido a partir da ideia de uma aprendizagem em situação do trabalho, ou seja, quando o desencadeamento das atividades profissionais é a própria formação, tornando-se a construção de um conhecimento específico. (CUNHA, 2005, p. 153)

²⁷Disponível em: <https://contigo.uol.com.br/noticias/exclusivas/especial-broadway-os-talentos-do-teatro-musical-brasileiro.phtml>. Acesso em: 19/10/2020

²⁸ Faço o uso do termo gestão em fidelidade à autora Maria Helena Cunha, conforme usado em sua pesquisa. Porém compreendo o termo produção cultural de uma forma mais ampla, de acordo com a graduação na Universidade Federal Fluminense, onde desenvolvo esta monografia.

De acordo com a autora, os processos diferenciados existem em “consequência do crescimento acelerado do próprio setor cultural que redimensiona o seu lugar na sociedade atual” (CUNHA, 2005, p.153).

Começando nossa reflexão a partir da ideia de desenvolver uma formação a partir da prática no trabalho, o *stage manager* Luciano Fernandes, com formação em artes cênicas e produção cultural relata,

(...) Eu comecei trabalhando com produção, só que assim, nas produções em que eu trabalhava, eu tinha que fazer de tudo, então é meio que um *stage manager* também. Eu já executava a função de *stage manager* sem saber que eu era *stage manager*. (informação verbal)²⁹

Com base na fala anterior evidencia-se o que Cunha diz ser “a prática profissional como fonte de produção de conhecimento” (CUNHA, 2005, p.154), ou seja, sua formalização de *stage manager* se deu a partir do aprendizado obtido no próprio ambiente de trabalho. E o fato de executar a função sem o conhecimento de qual seria o nome daquela profissão específica faz com que se torne possível perceber o quão diverso e amplo se apresenta o campo de trabalho no meio da cultura. Uma vez que abrigando internamente tantos setores diferentes (CUNHA, 2005, p.168), faz com que cada habilidade e atividades realizadas estejam ligadas a determinada profissão, muitas vezes ainda desconhecida e até mesmo relativamente nova.

Quando falamos da profissão de *stage manager* é significativo refletir sobre sua visibilidade, uma vez que, mesmo sem uma formação em instituições de ensino formais é possível encontrar hoje diversos profissionais com essa nomenclatura, aptos a realizar tal função. Isso pode significar que nas últimas décadas, levando em conta desde o primeiro musical internacional a ser produzido no Brasil, houve uma “valorização e o reconhecimento de um aprendizado progressivo no próprio ambiente de trabalho” como afirma Cunha (CUNHA, 2005, p.154).

Nessa perspectiva, considerando o processo formativo pautado no que Cunha afirma ser de a “experiência construída no cotidiano das práticas culturais” (CUNHA, 2005, p.129), faz com que, durante esse processo, os sujeitos se tornem profissionais quase que por acaso, pois

²⁹ FERNANDES, Luciano. Entrevista concedida à autora em 10/07/2020

em muitas situações não há definitivamente uma escolha por seguir determinado caminho profissional.

A formação a partir da prática pode ocorrer com frequência, na medida em que o surgimento de cursos de produção cultural em nível de graduação possui um pouco mais de duas décadas. No entanto, apesar dessa ocasionalidade inesperada em se tornar tal profissional e não envolver uma escolha, no universo do *stage manager* pode ser diferente. Apesar da prática cotidiana, mesmo dentro de outros setores em uma produção musical, acabar realmente levando ao exercício dessa profissão, a decisão posterior de aceitar de fato uma posição de *stage manager* acaba não sendo tão ocasional.

Por ser hoje este meio de entrada um pouco restrito, sem grandes processos seletivos e por ser um papel de extrema relevância dentro de um musical, essa função é tomada com bastante seriedade. Acabam sendo selecionados apenas profissionais que saibam realizar as funções necessárias e realmente querem fazer aquilo. Sendo possível mais adiante aprender as demais funções específicas no próprio ambiente de trabalho. Para isso é necessário que se tenha certas qualificações tais como o possível domínio da língua inglesa, extrema capacidade de organização e trabalho em equipe, saber lidar com planilhas e interpretar os documentos e mapas, ter pontualidade, e compromisso, pois, de acordo com Leslie Pierce, essa função exige muitas horas de trabalho e dedicação (PIERCE, 2013, p.48).

Na concepção de Maria Helena Cunha,

Esse primeiro momento de entrada para o campo da gestão cultural pode ser identificado diante de um limiar muito tênue, pois era difícil afirmar “eu quero ser” este profissional e investir na formação de uma carreira que ainda não estava identificada no ambiente de trabalho no campo cultural, período em que se iniciava toda a estruturação interna desse setor, redimensionando o seu papel perante a sociedade, tanto no que se refere à área pública quanto à privada. O processo de entrada para esses primeiros profissionais mostrava-se como uma “coisa meio embolada”. (CUNHA, 2005, p.131)

Em contrapartida à dificuldade apontada em afirmar querer entrar para esse campo profissional e realmente atuar nele, Luciano Fernandes escolheu de fato ingressar neste meio. Ele afirma que desde que assistiu em 2005 ao espetáculo *O Fantasma da Ópera*, decidiu então

que queria trabalhar nesta profissão, acabando por não ser um processo tão aleatório assim, mas sim uma escolha. Nas palavras do profissional: “eu já tinha conhecimento do que o *stage manager* mais ou menos fazia, mas eu não tinha curso, eu nunca tinha executado”³⁰.

Apesar de já passados 15 anos da pesquisa de Maria Helena acerca dos primeiros profissionais a atuarem no setor cultural, é importante observar que pode existir casos dessa entrada ainda ser uma trajetória em que os profissionais aprendem na prática, mesmo que hoje em dia já existam mais processos para a entrada no meio, como cursos e faculdades. De acordo com os autores Souza, Santos, Nogueira, Costa e Mello em seu artigo intitulado *Formação em Produção Cultural na Universidade Federal da Bahia: uma análise dos alunos egressos* (2016), até o ano de sua escrita podia-se localizar cerca de 20 cursos de graduação plena e tecnológica na área de organização cultural no Brasil (SOUZA; SANTOS; NOGUEIRA; COSTA; MELLO, 2016, p.83).

Os pesquisadores Leonardo Costa e Renata Rocha (2017) confirmam,

Já se passaram algumas décadas desde que o mercado de produção, circulação e consumo de bens simbólicos brasileiros adquiriu uma complexidade que exige uma maior especialização dos profissionais que nele atuam. No entanto, ainda nos dias de hoje, a formação autodidata exerce um importante papel no setor específico dos agentes da organização da cultura. (COSTA; ROCHA, 2017, p.126)

E no caso do *stage manager*, ainda que presente há praticamente duas décadas no Brasil, surge como uma profissão ainda pouco conhecida e estudada, sem ter ainda algum curso de graduação ou uma abundância de material de estudo sobre esse profissional e suas atividades. Contudo, Luciano Fernandes relata que hoje existem diversos cursos livres de *Stage Management* no Brasil. Já no exterior pode-se encontrar diversas faculdades de *stage manager*, como cursos em nível de graduação.

Os autores Souza, Santos, Nogueira, Costa e Mello explicam o processo,

³⁰ FERNANDES, Luciano. Entrevista concedida à autora em 10/07/2020

(...) os diversos programas acadêmicos têm contribuído para a profissionalização da prática dessa área, ao abandonar aos poucos o campo do empirismo e requerer uma maior sistematização de reflexões. Esse processo de profissionalização tem sido gradual e diferenciado em diversos países, e a formação aparece como um fator que contribui para a construção dessa identidade profissional. Uma primeira etapa do processo é a emergência de um campo de ação, quando temos, por exemplo, a criação dos primeiros cursos universitários nos Estados Unidos, na década de 1960. (SOUZA et al, 2016, p.79-80)

Convém pontuar que os Estados Unidos, de acordo com Gabriella Bergamo, é um país onde o Teatro Musical tem uma preponderância na indústria do entretenimento, e como consequência há uma formação exclusivamente para ator de musical dentro das universidades (BERGAMO, 2014, p.57). E com o exercício de *Stage Management* acontece o mesmo. Pode-se observar essa graduação voltada exclusivamente para formar *stage managers* em diversas faculdades do país.

Estando em um processo de profissionalização gradual no Brasil, o *stage manager* muitas vezes tem suas atividades executadas por técnicos ou pela própria produção. E como esses outros profissionais não têm o conhecimento de todas as etapas e funções que o *stage manager* realiza, o trabalho pode acabar não sendo executado em sua forma completa. Luciano Fernandes coloca,

O Brasil não respeita muito essa profissão porque eles acreditam que a produção consiga dar conta. Mas eles mudam de opinião quando eles de fato contratam um *stage manager* e eles vêem que o *stage manager* vai aliviar muito o trabalho da produção porque a gente, assim como você viu, engloba tudo da produção. A gente tá tanto no artístico, quanto na produção, quanto na técnica, então tem assim pouquíssimas produtoras que dão valor pro *stage manager* (...) porque de resto eles tinham esse esquema de que o técnico tem que saber o que ele tem que fazer sem precisar de um *stage manager*. (informação verbal)³¹

O desafio então, assim como Maria Helena aponta relacionado aos gestores culturais “é conquistar o reconhecimento social dessa profissão, pois a gestão cultural ainda pode ser identificada como um perfil profissional em construção e em constante processo de transformação” (CUNHA, 2005, p.184). A profissão aqui estudada também pode ser identificada como este perfil profissional em construção e está caminhando para conquistar seu

³¹ FERNANDES, Luciano. Entrevista concedida à autora em 10/07/2020

reconhecimento social, se mostrando importante e essencial tanto no meio do Teatro Musical, como de grandes eventos, uma vez que como já vimos, ele está presente cuidando de grande parte de toda a produção.

Quando pensamos no fato de produções teatrais musicais operarem sem o *stage manager*, deliberando as funções para outras partes da produção e técnicos, o *stage manager* Luciano Fernandes adiciona,

(..) Isso possivelmente dava problema nos espetáculos. Eu tenho amigos *stage managers* que tiveram que fazer contrarregragem ou ser maquinista porque a produção não contratava *stage manager* e eles falavam que dava muita coisa errado e acabava que alguém começava a liderar o processo. Acabava sendo *stage manager* mesmo sem estar reconhecido nessa profissão. Então acho que o Brasil ainda está nos pequenos passos para acolher de fato essa profissão e ver que é extremamente necessária para qualquer tipo de espetáculo. Hoje em dia estão contratando *stage manager* para eventos também, porque tá funcionando bastante em evento corporativo. (informação verbal)³²

Pela fala de Fernandes podemos notar então que o *stage manager* se faz necessário em qualquer tipo de espetáculo. E ainda que em uma tentativa das produções de substituir o *stage manager* por outros profissionais, ou mesmo desconhecê-lo, se torna cada vez mais desafiador produzir sem ele. Isso acontece porque determinadas atividades, como no caso as desempenhadas pelo *stage manager*, passaram a demandar a existência de pessoas especializadas e que conheçam bem como realizar determinados processos dentro de um espetáculo, não podendo ser realizada por “qualquer um”. Neste sentido, concordamos com Leonardo Costa e Renata Rocha quando afirmam que “a atuação em uma área específica tem exigido uma formação também específica” (COSTA; ROCHA, 2017 p.121).

Para complementar a reflexão os autores Souza, Santos, Nogueira, Costa e Mello contribuem,

As atividades da organização da cultura passaram a demandar a existência de agentes determinados e profissões especializadas. E, nesse contexto de necessidades, surge a figura do profissional que

³² FERNANDES, Luciano. Entrevista concedida à autora em 10/07/2020

inicialmente foi descobrindo a ocupação pela experiência cotidiana das práticas culturais, levado pelas circunstâncias e oportunidades criadas pelo novo ofício. Cria-se então um terreno mais propício para inserção de novos agentes que atualmente, mediante formação sistemática e reconhecimento de pares, apresentam-se à sociedade de forma mais direcionada e profissional. (SOUZA; SANTOS; NOGUEIRA; COSTA; MELLO, 2016, p.80)

Torna-se importante então a presença de profissionais com o que Cunha denomina de saberes específicos (CUNHA, 2005, p.173), para atuar de forma mais direcionada e atender a todas as necessidades da produção. No caso do *stage manager* pode-se dizer que alguns dos saberes específicos são: conhecimentos de todos os aspectos técnicos de um espetáculo, saber dirigir uma companhia e ter conhecimento da parte de cada um, manter a qualidade de todos os elementos que fazem parte do show, manter a segurança do elenco, e reger o show, de acordo com Leslie Pierce (PIERCE, 2013, p.42-48).

Entretanto, é importante relembrar que o profissional *stage manager* precisou desenvolver os saberes e potencializar suas habilidades (CUNHA, Op.cit, 2005, p.173), na maior parte das vezes, sozinho, ou seja, direto no próprio ambiente de trabalho. E com as ferramentas e experiências adquiridas na atividade profissional, podemos dizer que “se tornaram profissionais que compõem o jogo de relações internas ao campo da cultura”, como diz Maria Helena Cunha (CUNHA, 2005, p.173). Assim tornando-se uma peça chave no jogo das produções musicais, contribuindo também para não sobrecarregar o produtor. Deste modo, pelos saberes advirem de experiências em um campo específico, como um processo de construção do profissional, não é algo que profissionais que estão executando outras funções conseguem fazer com a mesma qualidade, uma vez que as habilidades deles estão em outra área, em outro cotidiano de trabalho.

Nesta realidade em que se encontra a formação do *stage manager*, sendo em sua maioria por “saberes em ação” (CUNHA, 2005, p.168), e não por meio de cursos de graduação universitários, é interessante fazer uma breve reflexão se esse fator contribui para o reconhecimento social da profissão.

Pensando no que Maria Helena Cunha chama de “reconhecimento social da profissão” (CUNHA, 2005, p.184) é importante observar que no exterior esse profissional tem seu reconhecimento tão consolidado ao passo que na Broadway, nos cartazes que se encontram nas portas dos teatros (ver figuras 15 e 16) constando o nome do elenco e maestro da apresentação

do dia, indicam também quais são os *stage managers* que operam naquele show, reforçando o lugar do profissional como uma parte do elenco do espetáculo.

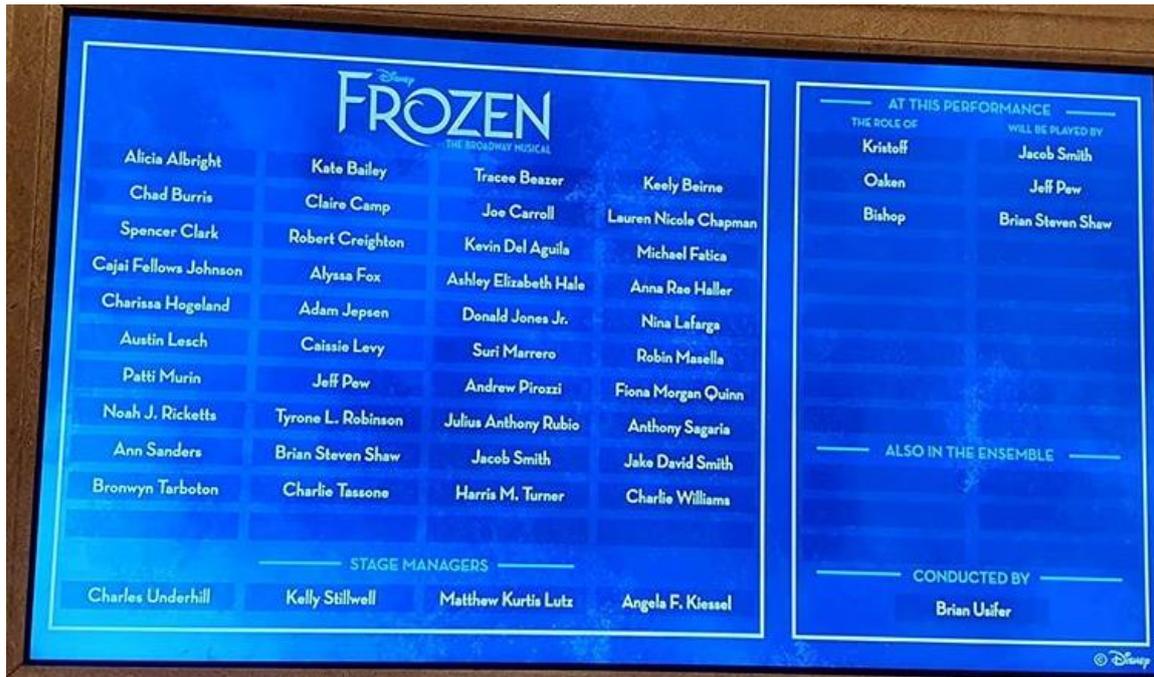
FIGURA 15 - Cartaz do espetáculo *Dear Evan Hansen*, musical da Broadway. Apresentado no Music Box Theatre, localizado na 45th Street em Nova Iorque, Estados Unidos.



Fonte: foto de Rafael Reis. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B81zgoHnqmE/>.

Acesso em: 19/10/2020

FIGURA 16 - Cartaz do espetáculo *Disney FROZEN*, musical da Broadway. Apresentado no St. James Theatre, localizado na 44th Street em Nova Iorque, Estados Unidos.



Fonte: foto de Rafael Reis. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B8pqSh2nhKk/>
Acesso em: 19/10/2019

Em relação ao reconhecimento desse profissional no exterior, Luciano Fernandes ainda observa que: “essa função [*stage manager*] utiliza-se muito, não só no teatro como para shows, para evento, para circo (...) contrata-se *stage manager* o tempo inteiro (...)”. Pode-se dizer que o *stage manager* hoje faz parte de tudo o que implica a organização de um palco, mesmo no Brasil. O profissional atua em outros universos além do Teatro Musical, tal como em shows de estádio, shows em espaços fechados, festivais como o Rock in Rio, eventos esportivos como a abertura de Olimpíadas, e eventos corporativos. Em geral, eventos de grande porte.

Certamente nessa reflexão é importante levar em conta o contexto em que cada país se insere e suas trajetórias culturais, pois estas serão distintas entre si e darão resultados também diferentes. Porém, tentando pensar em um contexto internacional, os autores Souza, Santos, Nogueira, Costa e Mello afirmam,

Num contexto internacional, cada vez mais as funções na área da organização da cultura ficam evidentes e explícitas, como um agente dentro do campo e da dinâmica das profissões, e, nesse sentido, os

diversos programas acadêmicos têm contribuído para a profissionalização da prática dessa área, ao abandonar aos poucos o campo do empirismo e requerer uma maior sistematização de reflexões. (SOUZA; SANTOS; NOGUEIRA; COSTA; MELLO, 2016, p.79)

Uma vez que no exterior existem diversas faculdades com graduação em *Stage Management* e no Brasil essa não ser uma realidade, pode-se abrir caminho para pensar que o fato de não ter cursos universitários pode dificultar o reconhecimento social dessa profissão. Entretanto, além de esse tipo de formação ser importante e também uma das formas de entrada para o campo profissional da organização da cultura (COSTA; ROCHA, 2017, p.126), ela pode estar mais ligada ao direcionamento e escolha de uma profissão, do que um fator necessário para a atuação. Cunha explica,

Assim, a segunda forma de inserção no campo da gestão cultural aparece, nesse terceiro momento, bem mais objetiva e direcionada para a escolha profissional, associada diretamente ao processo formativo, pois os sujeitos se encontram em um mercado de trabalho bem mais complexo e estruturado, e já se têm referências de seus pares profissionais. Buscam uma formação mais sistemática e específica para a área. (CUNHA, 2005, p.162)

Nota-se que o processo de uma formação mais sistemática surge para responder às demandas geradas pela transformação do campo cultural (CUNHA, 2005, p.165). A partir disso então, podemos dizer que a formação é sim importante, uma vez que ela surge com o propósito de acompanhar as complexidades e exigências do campo, em um campo que está constantemente mudando. Portanto, em algum nível ela contribui sim para o reconhecimento social da profissão, porém não é o mais importante.

Na visão de Maria Helena Cunha,

A construção dos saberes sobre determinada atividade profissional é um processo advindo da experiência coletiva no cotidiano do trabalho. No entanto, não é uma passagem simples, nem linear, a elaboração desses conhecimentos que se constituem no exercício diário da profissão, numa proposta que possa estabelecer um quadro de formação sistemática e inicial que consiga contemplar esses saberes. Isso, conseqüentemente, torna mais evidente que a criação de cursos universitários não é necessariamente o que constitui uma profissão,

mas, ao contrário, a ampliação de espaços de atuação profissional e o desenvolvimento de referenciais coletivos sobre determinados saberes que vão levar ao reconhecimento da profissão na sociedade contemporânea. (CUNHA, 2005, p.178)

Cunha considera então, que nem sempre uma formação sistemática vai conseguir contemplar todos os saberes adquiridos na atuação profissional. Mais importante do que uma formação sistemática é ter habilidades e saberes definidos que vão caracterizar uma categoria profissional (CUNHA, 2005, p.177), e o *stage manager* se enquadra nessa posição, sendo um profissional no Brasil em processo de crescimento e tentando alcançar o pleno reconhecimento social, construindo sua identidade.

De acordo com as pesquisas de Maria Helena Cunha, “é a experiência no cotidiano do campo de trabalho o espaço onde se constrói os saberes relativos ao desempenho dessa profissão e fornece os elementos formativos que poderão levar à constituição e ao reconhecimento do campo” (CUNHA, 2005, p.179). Além disso, creio que a formação deste profissional não existe no nível universitário pois a indústria do entretenimento dos musicais ainda é, de certa forma, recente. Ainda mais se considerarmos que os *stage managers* estão mais presentes em espetáculos em forma de franquia. Neste sentido, a demanda ainda sendo pequena, porém em constante crescimento, se faz necessário identificarmos a importância de espaços para atuar.

Deste modo, a ampliação dos espaços de atuação, para que o *stage manager* esteja mais presente, e desta forma, tenha maior visibilidade e a oportunidade de atuar em diversos lugares possa ser o meio mais efetivo para o reconhecimento da profissão. Em primeiro lugar, construindo sua identidade profissional e reforçando seu lugar de importância dentro das produções teatrais musicais, se tornando cada vez mais necessário e insubstituível dentro das produções, para que em seguida, seja natural estar não só dentro do Teatro Musical, mas de todos os outros tipos de espetáculo de toda natureza, não só a de grande porte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo objetivou analisar e compreender a função e importância do *stage manager* dentro do grandioso espetáculo *O Fantasma da Ópera* em um cenário em que o Teatro Musical brasileiro vem ganhando cada vez mais ênfase. Com o crescimento do número de produções, concentrada nas capitais Rio de Janeiro e São Paulo, e o Teatro Musical ganhando maior visibilidade nos últimos anos, o número de profissionalização na área também cresce, incluindo os profissionais *stage managers*.

Ainda que no Brasil não haja um curso de graduação nessa área, hoje se encontra um número significativo de cursos livres e até curso técnico sobre a atividade de *Stage Management*, localizando-se majoritariamente na capital de São Paulo. A função é oferecida em algumas instituições tal como a SP Escola de Teatro, com o curso técnico de Técnicas de Palco; On Stage Lab, com o curso de *Stage Management*; e cursos administrados pelo *stage manager* Rafael Reis, como o Workshop *Stage Management*. Esse fator significa que há uma demanda e um mercado crescente de profissionais querendo ingressar na área, interessados em executar tal função. Desta forma, apesar de hoje em dia haver poucos profissionais *stage managers* na área do Teatro Musical, esse número possivelmente já vem crescendo.

Outro ponto relevante a se concluir, levando em consideração os diversos cursos hoje administrados, é o fato de observar-se um maior preparo dos novos profissionais para ingressar na área de *Stage Management*. Esses profissionais têm ingressado na área mais preparados, sabendo o contexto em que estão se inserindo e as funções que irão realizar. Ou seja, cada vez mais, os *stage managers* não estão entrando ocasionalmente nesse meio, mas estão se preparando para adentrar a profissão.

Observa-se então que, a partir do grande número de funções destinadas a esse profissional, ele tem grande importância dentro da produção teatral musical, se tornando uma peça chave para seu funcionamento harmônico. A presença desse profissional, apesar de nesta pesquisa ser voltada para suas funções dentro de um espetáculo de Teatro Musical, aparece também em outros tipos de eventos, ajudando na organização técnica e artística destes. Portanto, com a área do entretenimento crescendo no Brasil, podemos esperar que haja mais espaços para

o profissional atuar, uma vez que se tornando mais comuns e essenciais dentro das produções, tenha maior visibilidade por parte das empresas do ramo do entretenimento.

Quanto às produções de Teatro Musical, tanto as nacionais originais como as importadas da Broadway, estão cada vez mais presentes nos palcos dos teatros, e isso é importante para a repercussão do gênero. No ano de 2019, de acordo com a agenda de estreias e reestreias disponibilizada pelo site *A Broadway é Aqui* estavam previstos 37 espetáculos musicais para São Paulo e 19 para o Rio de Janeiro (<https://abroadwayeaqui.com.br/2019/01/01/agenda-2019-saiba-o-que-estrela-e-reestrela-no-eixo-rio-sp/>). Mesmo com a vinda de diversos musicais estrangeiros todo ano, as produções originais continuam surgindo e presentes nos teatros, e atraindo grande público. Entre os espetáculos nacionais, pode-se observar que aqueles denominados biográficos ainda são os que mais fazem sucesso.

Independentemente de o *stage manager* ser uma profissão de certo modo “importada”, ela é hoje executada com a mesma grandeza pelos nossos profissionais, que regem as superproduções musicais nos palcos brasileiros.

Por fim, acredito que a pesquisa tenha contribuído ao abrir caminho para os estudos dos profissionais que fazem parte de uma produção de Teatro Musical e que não se tem muitas discussões a respeito deles dentro da universidade. É relevante voltar atenções para as novas profissões dentro do meio cultural e que ajudam na construção de peças de entretenimento, pois compreendem-se em algo novo e expressivo. É evidente que ainda há um longo caminho para se atingir o reconhecimento social da profissão de *stage manager* no Brasil, porém não podemos ignorar que o departamento de *Stage Management* está expandindo e espera-se que haja cada vez mais lugares de atuação para o profissional. Num cenário posterior à pandemia, quando os teatros possam retornar ao seu funcionamento normal, acredita-se, então, que o *stage manager* deve estar cada vez mais presente nas produções, uma vez que tem o potencial de atuar nos inúmeros lugares aonde demanda este profissional dotado de grande carga técnica e artística a respeito de um show.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGAMO, Gabriella Nunes. **O TEATRO MUSICAL NOS PALCOS DO BRASIL: Questões do processo histórico do gênero musical**. 2014. 70 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Artes Cênicas) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.

BRITO, Rubens José Souza. **O Teatro de Entretenimento e as tentativas Naturalistas**. Livro História do Teatro Brasileiro, v.1, p. 219-233, 2012.

BROOK, Peter. **A porta aberta**. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CARDOSO, A. B.; FERNANDES, A. J.; CARDOSO-FILHO, C. **Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos**. Revista Música Hodie, Goiânia, V.16 - n.1, p. 29-44, 2016.

CARIBÉ, Yuri Jivago Amorin; MAIO, Bruno Alves Massineli de. **Versão Nacional: A adaptação de musicais da Broadway no Brasil e o caso “Priscilla a Rainha do Deserto”**. Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores, nº27, p. 121 – 137, 2013.

CASTELLON, Lena. **O melhor ano dos musicais no Brasil**. Meio e Mensagem, 2012. Disponível em: <<https://www.meioemensagem.com.br/home/marketing/2012/04/16/o-melhor-ano-dos-musicais-no-brasil.html>>

COSTA, Leonardo; ROCHA, Renata. **A formação e a profissionalização do gestor cultural: emergências, políticas e desafios**. Os trabalhadores da cultura no Brasil: criação, práticas e reconhecimento - (Coleção Cult). Salvador: EDUFBA. 276 p. 2017

CUNHA, Maria Helena Melo da. **Gestão Cultural: Profissão em Formação**. Dissertação apresentada ao Curso de Educação - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2005.

DUARTE, Márcia de Freitas. **Práticas de Organizar na Indústria Criativa: A Produção de um Espetáculo de Teatro Musical em São Paulo – SP**. 2015. 469 f. Tese de doutorado – Escola de Administração de Empresas de São Paulo, da Fundação Getúlio Vargas (EAESP/FGV), 2015.

ESTEVEES, Gerson da Silva. **A Broadway não é aqui. Teatro musical no Brasil e do Brasil: Uma diferença a se estudar.** São Paulo, 260 f, 2014

FREIRE, Vanda Bellard. **As mágicas, segundo periódicos e produtores teatrais: Brasil e Portugal.** Brasília: Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), 2006.

GRANATO, Luísa. **A magia dos musicais nos teatro brasileiros.** J. Press. 2011. Disponível em: < <http://jornalismojunior.com.br/a-magia-dos-musicais-no-teatro-brasileiro/> > Acesso em: 07/04/2020

KENRICK, John. **How Broadway Musicals Are Made.** 2004. Disponível em: <https://www.musicals101.com/makemusi.htm>

LEITE, Pollyanna Santos Pereira; PEREIRA, Mayara Calixto; DANIEL Felipe Noris; COSTA Simone Cristina da; SANTOS, Leticia Meneses dos; BECATE, Renata Boutin. **Da Broadway aos Palcos do Brasil.** 2013. 11 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Comunicação Social) – Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio, Salto, SP. 2013

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo - Viver na era do capitalismo artista.** Companhia das Letras. 2015

MACHADO, Bernardo Fonseca. **Empreendedorismo na “Broadway Brasileira”: análise do discurso de produtores nacionais de Teatro Musical.** 29ª Reunião Brasileira de Antropologia. Natal, ago. 2014.

PIERCE, Leslie. **Teatro Musical: Guia prático de Stage Management.** São Paulo. Editora Giostri, 2013.

REICHE, Eduardo; GASPARANI, Gustavo. **Em Busca de um Teatro Musical Carioca Otelô da Mangueira Opereta Carioca - É Samba na Veia, É Candeia Oui, Oui... A França É Aqui! A Revista do Ano.** Coleção Aplauso. São Paulo, 2010.

RUBIM, Mirna. **Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: Sonho, realidade e formação profissional.** *Revista Poiésis*, Rio de Janeiro, n. 16, dez. 2010.

SEVERO, Ricardo. **Em Busca de uma Dramaturgia Brasileira de Musicais.** Revista A[L]BERTO 4.ed. São Paulo, pp. 35-46, 2013.

SOUSA, Raimundo Expedito dos Santos; SILVEIRA, Éderson Luís; TOLENTINO, Magda Veloso Fernandes de. **Do Teatro de Revista às incorporações da Broadway em palcos tupiniquins: singularidades, inspirações e desafios na história do Teatro Musical brasileiro**. Revista Letras Raras. 2018.

SOUZA, Fernanda; SANTOS, Gabriela; NOGUEIRA, Jonas; COSTA, Leonardo Figueiredo; MELLO, Ugo Barbosa de. **Formação em Produção Cultural na Universidade Federal da Bahia: uma análise dos alunos egressos**. Formação em organização da cultura no Brasil: experiências e reflexões - (Coleção Cult). Salvador: EDUFBA, 256 p. 2016.

VENEZIANO, Neyde. **A Arte do Ator no Teatro de Revista**. Caderno Registro Macu, v.1, p. 72-81, 2015.

VENEZIANO, Neyde. **É brasileiro, já passou de americano**. Revista Poiésis Virtual. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense Niterói: PPGCA/PROPP, 2010. n. 16. Pp 52-61

VENEZIANO, Neyde. **Melodrama e Tecnologia no Musical Brasileiro**. Anais do V Congresso ABRACE, GT Dramaturgia: Tradição e contemporaneidade, Belo Horizonte, 2008.

MÍDIA E INTERNET

Especialistas explicam por que ‘O Fantasma da Ópera’ é tão popular. **Isto É**, 2018. Disponível em: <<https://istoe.com.br/especialistas-explicam-por-que-o-fantasma-da-opera-e-tao-popular/>>. Acesso em: 20 de jun. de 2020

O musical há mais tempo em cartaz na Broadway, O Fantasma da Ópera, estreia no Brasil em agosto. Revista RMC, 2019. Disponível em: <<https://revistacampinas.com.br/o-musical-ha-mais-tempo-em-cartaz-na-broadway-o-fantasma-da-opera-estrela-no-brasil-em-agosto/>>. Acesso em 20 de jun. de 2020.

Atração O Fantasma da Ópera. **Veja São Paulo**, 2019. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/atracao/o-fantasma-da-opera/>> Acesso em: 1 de jul. de 2020.

Musicais transformam SP na Broadway brasileira. **O Estado de S.Paulo**, São Paulo, 20 de mar. de 2012. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,musicais-transformam-sp-na-broadway-brasileira,850897>> Acesso em: 15 de abr. de 2020.

BRASIL, Ubiratan. A consolidação dos musicais. **O Estado de S.Paulo**, São Paulo, 28 de dez. de 2010. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-consolidacao-dos-musicais-imp-,658817>> Acesso em: 10 de jun. de 2020.

CAVALHEIRO, Rodrigo. Após 13 anos, “O Fantasma Da Ópera” reestrea hoje (01) no Teatro Renault – Saiba tudo o que aconteceu na Coletiva de Imprensa. **Mundo dos Musicais**, 2018. Disponível em: <<https://mundodosmusicais.com/2018/08/01/apos-13-anos-o-fantasma-da-opera-reestrea-hoje-01-no-teatro-renault-saiba-tudo-o-que-aconteceu-na-coletiva-de-imprensa/>> Acesso em: 10 de jun. de 2020-08-23

CURTO, Erika. Técnicas de Palco | A direção de cena e os desafios do artista que gerencia o espetáculo. **SP Escola de Teatro**, 2016. Disponível em: <<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/tecnicas-de-palco-a-direcao-de-cena-e-os-desafios-do-artista-que-gerencia-o-espetaculo/>> Acesso em: 14 de jul. de 2020.

FIORATTI, Gustavo. Brasil disputa musicais da Broadway. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 30 de abr. de 2010. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/04/728227-brasil-disputa-musicais-da-broadway.shtml>> Acesso em: 15 de abr. de 2020.

GOULART, Tainá. Especial Broadway: Os talentos do Teatro Musical Brasileiro! **Contigo!**, 15 de mai. de 2018. Disponível em: <<https://contigo.uol.com.br/noticias/exclusivas/especial-broadway-os-talentos-do-teatro-musical-brasileiro.phtml>> Acesso em: 19/10/2020

JUNIOR, Dirceu Alves. ‘O Fantasma da Ópera’: um dos musicais de maior sucesso no mundo. **Veja São Paulo**, 2019. Disponível em:<<https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/o-fantasma-da-opera-numeros/>> Acesso em: 10 de jun. de 2020.

JUNIOR, Dirceu Alves. Musicais ganham espaço nos palcos paulistanos. **Veja São Paulo**, 2010. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/cidades/musicais-estrea-mamma-mia/>> Acesso em: 15 de abr. de 2020.

PISACANE, Grazy. Agenda 2019: Saiba o que estreia e reestrea no eixo Rio-SP. **A Broadway é aqui**, 2019. Disponível em:<<https://abroadwayequi.com.br/2019/01/01/agenda-2019-saiba-o-que-estrea-e-reestrea-no-eixo-rio-sp/>> Acesso em: 19/10/2020

PRADO, Miguel Arcanjo. Musicais investem R\$ 60 milhões no Brasil. **Blog do Arcanjo**, 24 de abr. de 2012. Disponível em: < <https://www.blogdoarcanjo.com/2012/04/20/musicais-investem-r-60-milhoes-no-brasil/> > Acesso em: 07/04/2020

PRADO, Miguel Arcanjo. Musicais brasileiros ganham fôlego e enfrentam produções da Broadway. **R7 Entretenimento**, 15 de abr. de 2014. Disponível em: <<https://entretenimento.r7.com/musicais-brasileiros-ganham-folego-e-enfrentam-producoes-da-broadway-06102019> Acesso em: 19/10/2020

ANEXOS

ANEXO I: Livro/encarte da apresentação de *O Fantasma da Ópera* no Brasil. São Paulo, 2018.

