

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Sonoridades em espaços cênicos alternativos – experiências de gestão do Espaço PÉ DiReitO

Pedro Martins
César Lignelli

Para citar este artigo:

MARTINS, Pedro; LIGNELLI, César. Sonoridades em espaços cênicos alternativos – experiências de gestão do Espaço PÉ DiReitO. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 45, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103452022e0108>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



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



Sonoridades em espaços cênicos alternativos – experiências de gestão do Espaço PÉ DiReitO¹

Pedro Martins²

César Lignelli³

Resumo

A partir do diálogo entre sonoridades da cena e a experiência de 10 anos da gestão do Espaço PÉ DiReitO, localizado em periferia da capital do País, este artigo tem como objetivo apresentar possibilidades de resoluções criativas que viabilizem e potencializem aspectos sonoros de obras performáticas em circulação. Para isso, abordam-se aspectos acústicos e *riders* do espaço e de obras, lista de profissionais envolvidos nas sonoridades da cena, assim como inúmeros desafios e atribuições relacionadas aos gestores de espaços cênicos alternativos.

Palavras-chave: Teatro. Sonoridades. Espaço cênico alternativo. Gestão cultural.

Sounds in alternative scenic spaces – management experiences of Espaço PÉ DiReitO

Abstract

Based on the dialogue between the sonorities of the scene and the management experiences of Espaço PÉ DiReitO, located on the outskirts of the country's capital, this article aims to present possibilities for creative resolutions in order to enable and enhance sound aspects of performance works in circulation. To this end, acoustic aspects and riders of space and works are discussed, as well as a list of professionals involved in the sounds of the scene, as well as challenges and multi-perspective assignments related to the managers of alternative scenic spaces demanded by the reality of recurrent scarcity.

Keywords: Theater. Sounds. Alternative scenic space. Cultural management.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Fabiano Nogueira da Gama Cardoso. Bacharel em Letras Português, Universidade de Brasília (UnB).

² Mestrando em Processos Composicionais da Cena pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília (UnB). Bacharel em Interpretação Teatral pelo Departamento Artes Cênicas (CEN) da Universidade de Brasília. Gestor do Espaço PÉ DiReitO. Participante do Grupo de Pesquisa Vocalidades & Cena.

 pedromartinsprodutor@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/2056352201796903>

 <https://orcid.org/0000-0001-9852-9903>

³ Pós-Doutor pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG 2021 – 2022) e pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ 2014 – 2015). Doutor em Educação e Comunicação, FE/Universidade de Brasília (UnB – 2011). Mestre em Arte e Tecnologia IDA/UnB (2007). Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO – 2000). Professor Associado de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília.  cesarlignelli@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/2723749173803350>

 <https://orcid.org/0000-0003-2684-3172>



Sonoridades en espacios escénicos alternativos – experiencias de gestión del Espaço PÉ DiReitO

Resumen

A partir del diálogo entre las sonoridades de la escena y las experiencias de gestión del Espaço PÉ DiReitO, ubicado en la periferia de la capital del país, este artículo tiene como objetivo presentar posibilidades de resoluciones creativas para habilitar y potenciar los aspectos sonoros de las obras escénicas en circulación. Para ello, se discuten aspectos acústicos y jinetes del espacio y de las obras, así como un listado de profesionales involucrados en los sonidos de la escena, así como desafíos y encargos multiperspectivos relacionados con los gestores de espacios escénicos alternativos que demanda la realidad de escasez recurrente.

Palabras clave: Teatro. Sonoridades. Espacio escénico alternativo. Gestión cultural.



Espaço cênico alternativo

Dia de montagem, foram semanas produzindo e se preparando para essa temporada. Você é informado que levará 11 minutos dirigindo após passar pela rodoviária do Plano Piloto, ou meia hora sentado em um ônibus que de lá partiu. Você nunca ouviu falar da Vila Telebrasília, mesmo tendo nascido no Plano Piloto de Brasília. Procura através do *Google Earth* e obtém a seguinte sequência de imagens:

Figura 1 - Plano Piloto de Brasília - DF



Figura 2 - Vila Telebrasília – DF

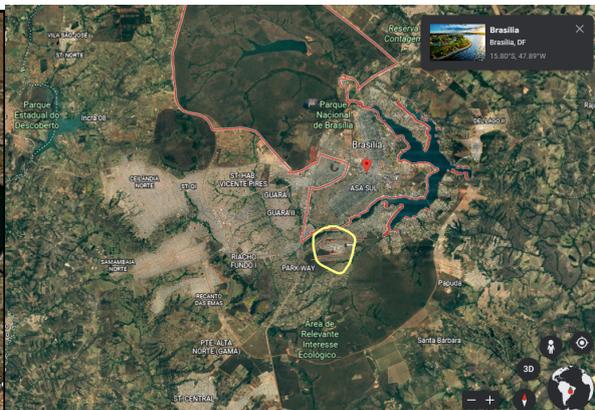


Figura 3 - Vila Telebrasília - DF



Figura 4 - Espaço PÉ DiReitO, rua 1 da Vila Telebrasília - DF⁴



⁴ As figuras 1, 2, 3 e 4 foram obtidas no *Google Earth* em 25 out. 2022. Estão desatualizadas, são de 2017.

Você percebe o quão próximo está da imponente área tombada de Brasília, e ainda assim se encanta com essa periferia tão diferente do restante da capital, cheia de casas, com o povo na rua, com essa comunidade que lembra, de alguma forma, uma cidade do interior. Uma vila onde crianças, animais e bebuns parecem ter prioridade nas ruas. Você pergunta pelo Espaço PÉ DiReitO e te indicam uma pequena porta vermelha.

Figura 5 - Espaço PÉ DiReitO



Figura 6 - Espaço PÉ DiReitO⁵



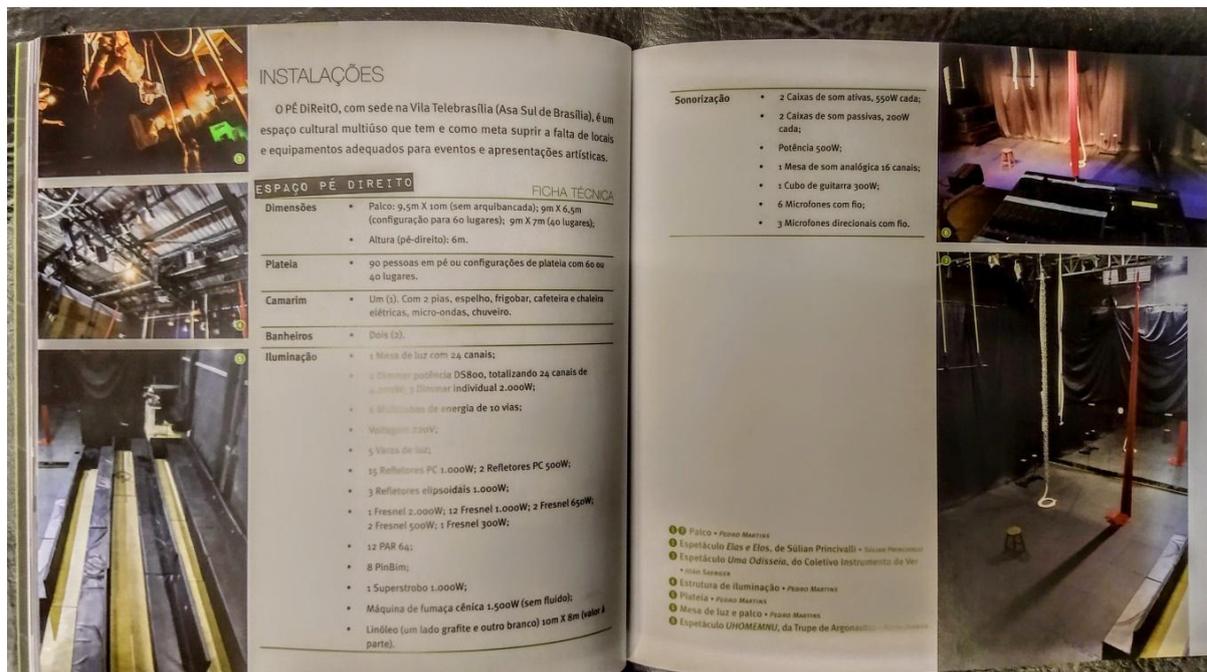
Atravessando a porta, podem-se contar 18 passos por um corredor escuro e estreito. Parece que a cidade vai ficando para trás, você vai se distanciando da realidade cotidiana. A expectativa é baixa. Algo muda.

Ao final deste trajeto, o que você vê? De acordo com a figura abaixo, retirada do catálogo de Espaços Cênicos Alternativos do Distrito Federal, irá encontrar um local que acolhe 60 espectadores em sua plateia. Um espaço equipado, com dimensões respeitáveis, com um pé direito⁶ de 6 metros e área de atuação com 9 x 6,5 metros – um espaço cênico! Ernst Neufert define um teatro como um espaço cênico convencional, como uma edificação planejada e concebida para receber performances cênicas (1976, p.338-344).

⁵ As figuras 5 e 6 foram obtidas no *Google Earth* em 25 out. 2022. Estão desatualizadas, são de 2017.

⁶ Trata sobre a altura do local, medida entre piso e ponto mais alto da localização, dá nome ao espaço cultural.

Figura 7 - Informações sobre o Espaço PÉ DiReitO



Fonte: Avelino & Corrêa, 2017 p.54 e 55.

Figura 8 - Espetáculo *Mini Cabaré Tanguero*, de Julieta Zarza



Foto: Martins.

Figura 9 - Espetáculo *De Salto Alto Céu e Concreto*, de Hanna Reitsch



Foto: Martins.

Na contramão da vertente que defende um espaço idealizado, planejado e construído para a performance cênica, Schumacher & Kurtti (2007) afirmam que um teatro é somente o espaço onde a performance cênica é realizada. Para os autores, as peças, espetáculos de dança e óperas acontecem em teatros, podendo ser tanto um edifício formal como um estrado elevado em uma garagem ou o porão de uma igreja. No caso do Espaço PÉ DiReitO há um galpão utilizado previamente como supermercado e transformado em espaço cultural para

receber espetáculos.

Figura 10 - Espetáculo *Uma Odisseia*, do Coletivo Instrumento de Ver. Foto: João Saenger



Além das edificações teatrais, praças, ruas, becos e ginásios, encontramos locais de apresentação em instituições, comumente chamados de auditórios. Tais edificações possuem infraestrutura específica, baseada na utilização de sistemas de amplificação de voz, curva de visibilidade diferenciada e capacidade de público em larga escala. Por outro lado, mais do que se referir a uma construção, ou um prédio, a palavra teatro costuma ser utilizada para se referir a tudo que é conectado com as artes cênicas, do local a seus saberes e fazeres.

A pesquisa de Lima (2010, 2019 e 2020) sobre arquitetura e teatro se mostrou bastante extensa e se torna necessária nesta pesquisa por abordar diferentes aspectos dos espaços cênicos tradicionais e alternativos. A autora (2020) elucida pontos de vista de Marvin Carlson, Gay McAuley e Juliet Rufford para tratar de espaços cênicos alternativos e sua relevância para o fazer teatral. Abordando o livro *Places of Performance* de 1989, no qual Carlson faz uma análise de diversos



teatros-monumento⁷ pelo mundo e explicita que quaisquer espaços identificáveis na cidade podem vir a ser espaços para encenação possibilitando acrescentar suas próprias conotações culturais e espaciais para a apresentação teatral. Lima apresenta também a autora Gay McAuley que aborda conceitos de espaço e lugar no processo da performance, ao investigar os espaços do edifício teatral.

[...] seja ele construído com tal propósito ou edificações que foram destinadas posteriormente à essa manifestação artística. Atendo-se não apenas às áreas públicas, mas também às coxias e camarins, até a implantação urbana da edificação teatral [...] (Lima, 2020, p.07).

Já sobre a autora, Juliet Rufford, Lima cita que nos anos 1970 ocorreram relevantes reflexões sobre as possibilidades de novos valores serem adotados no teatro, visto que inúmeros performers nova-iorquinos ocuparam espaços em desuso e abandonados para suas práticas teatrais, face aos altos aluguéis dos Teatros (Lima, 2020).

Sabe-se que as artes performáticas ocuparam historicamente diversos locais para suas apresentações. As feiras lotadas e as salas residenciais de pessoas abastadas, ao serem transportadas para locais planejados, buscavam uma experiência imersiva com menor interferência externa que permitisse de forma mais controlada o acesso do público, o trabalho dos artistas que ali se apresentavam, além da garantia de cobrança de ingressos. Inúmeras vezes essas demandas por locais adequados esbarram na ausência de recursos financeiros, ou mesmo de disponibilidade de pautas, tornando necessário buscar espaços alternativos para a realização das apresentações.

É fato que o teatro, a exemplo talvez da música, mas bem mais do que a literatura ou a pintura, é bastante dependente de sua infraestrutura material. Falar em encenação é sustentar um discurso que tem pelo menos tanto a ver com aspectos econômicos e políticos quanto com a estética (Lima, 2010, p.14).

Lima segue sua argumentação tratando sobre Jean-Jacques Roubine (1998) e explicita que a encenação proposta por diretores teatrais em Teatros de Bolso, condicionados pelas realidades da empresa privada, não podem ser a mesma dos

⁷ Teatro-monumento são considerados patrimônios culturais que convidam a sociedade a usufruir dos centros históricos. São espaços que possuem em sua história e arquitetura a identidade, a história cultural e a referência afetiva construída com a sociedade.



espetáculos montados nos grandes Teatros públicos e companhias estáveis subvencionadas pelo Estado (2020).

Uma das primeiras experiências reverberantes de ocupação de espaços alternativos no século XX foi a da diretora francesa Ariane Mnouchkine que, em 1970, ocupou uma antiga fábrica de armamentos parisiense desativada, tornando-a a sede oficial do Théâtre du Soleil.

Ariane Mnouchkine encontrou um lugar despojado, diferente do edifício teatral, e ocupou aquele patrimônio industrial com seu grupo, em caráter cooperativista, inaugurando o teatro colaborativo e defendendo um teatro com base humanista que buscasse novas formas de organização econômica e social e que se voltasse contra o modelo capitalista. Desde o início, as encenações ali exibidas foram um sucesso e suas práticas promoveram outras iniciativas de ocupação de galpões desativados. A famosa diretora entende que os artistas precisam ocupar os espaços e que toda ocupação artística é uma espécie de fertilização [...] (Lima, 2020, p.12).

Ao abordar e exemplificar propostas acerca do Espaço PÉ DiReitO, no contexto deste artigo, trataremos por espaço cênico alternativo todo local ou edificação que não foi concebido e construído inicialmente com a destinação de ser utilizado para a performance cênica. Este pode constituir-se como uma sala, um galpão, uma tenda, uma área adjacente a uma construção, uma ocupação, entre outros. Independente do formato, este ambiente é gerido por alguém que possua algum conhecimento na área e que tenha interesse em receber performances cênicas de outros agentes. Em nossa escrita vamos nos aproximar da ideia de ambiente, por abordar o local, seus frequentadores e a equipe, assim como as relações de trocas constantes entre esses agentes e o meio.

É necessário apontar que existem espaços cênicos geridos por instituições públicas, privadas, de forma coletiva, colaborativa, independentes, com fins sociais, culturais, educacionais, econômicos e de múltiplos interesses. Essas características podem afetar diretamente no acolhimento das obras, assim como outros fatores, tais como recursos humanos, financeiros, disponibilidade de agendas, ambientes multiusos, localização, vínculo institucional, religioso ou político.



Sonoridades

Ao adentrar no Espaço PÉ DiReitO, sugestão do início deste artigo, o que você ouve? Dependendo do dia e da hora, é possível ouvir sons de carros nas ruas, de cachorros latindo, de músicas, de eventos religiosos amplificados, da marcenaria ao lado e de conversas provenientes dos vizinhos.

Neufert defende que o objetivo acústico fundamental de um espaço cênico é que a inteligibilidade da palavra seja excelente em todos os pontos de emissão e recepção,

[...] a boa audibilidade é uma das condições principais à que deve satisfazer todo local destinado a concertos, conferências, representações teatrais, etc. Consegue-o quando, em qualquer ponto do local, ouve-se sem alteração o som produzido noutro ponto determinado (Neufert, 1976, p.87).

Em um espaço cênico planejado não se espera ouvir nada para além dos sons produzidos lá dentro. Possuindo uma acústica pautada em valorizar cada sussurro dito na área de atuação, amplificar cada som intencional da obra e minimizar qualquer som indesejável. Mas, em se tratando de um espaço alternativo, esses ruídos⁸ possivelmente estarão presentes na obra e, mesmo aquilo que convencionamos como silêncio, será composto por sons provenientes de ventoinhas dos refletores de Led, do sistema de ar-condicionado, dos racks de iluminação, além de uma gama de sons advindos de fora do ambiente. Todas essas sonoridades podem estar presentes e misturadas compondo este novo referencial de silêncio. E que silêncio seria esse? O que esse espaço grita, sussurra e infere durante a obra? Será que essas interferências vão prejudicar ou modular a recepção? Seria possível minimizar essas interferências? Ou melhor, potencializar a recepção da obra a partir do diálogo entre as sonoridades?

Sonoridades, do latim *sonoritas.atis*, condiz a qualidade daquilo que é sonoro, do que produz sons, sendo como tal, passível de ser ouvido. Desta feita, as sonoridades da cena relacionam-se a todo som, advindo de qualquer fonte sonora que pode ser apreendido pelas pessoas presentes no espaço performance.

⁸ Que, neste caso, tratam-se dos sons que não foram intencionalmente produzidos e moldados para a cena.



Para os fins deste artigo, considerar-se-á que, de modo geral, e com variáveis terminológicas, as sonoridades da cena envolvem palavra (falada ou cantada), música de cena, sonoplastia e a organização dessas instâncias em um tempo/espaço específico no âmbito de 360º (Lignelli, 2014).

No entanto, cabe salientar que, em espaços cênicos haver elementos como trilha sonora, paisagem sonora, música, sonoplastia, ambientação sonora, efeitos sonoros e tantos outros, por vezes entendidos como sinônimos, fazem menção a sonoridades específicas da cena.

A fim de situar terminologicamente na leitura, consideraremos sonoplastia como:

[...] todo o som de origem referencial (não caracterizado como palavra nem como música) que se encontre no uso habitual em um dado contexto, produzido para e/ou na cena teatral, que além de sua função referencial, pode exercer funções dramáticas e discursivas, onde se incluem ainda sons não pré-estabelecidos como algumas manifestações da plateia (tosses, interjeições, risadas), dos atores (queda de objetos de cena, trocas de figurinos), fenômenos naturais (ventos, chuvas e trovões) e demais sons externos ao local (buzinas, passeatas, shows) que podem afetar a cena (Lignelli, 2014, p.147).

E música de cena como:

[...] composições organizadas a partir de sons advindos de qualquer fonte que afetem o sistema nervoso humano, incluindo palavra e sons referenciais desde que estes se encontrem deslocados de seu uso habitual em um dado contexto. É imprescindível que ocorra em tempo e espaço específico e exerça na circunstância funções gerais de reforço e/ou contraponto e suas variáveis discursivas na cena (Lignelli, 2014, p.145).

Em 10 anos de existência do Espaço PÉ DiReitO, essa atenção ao diálogo entre as sonoridades do espaço e da obra tenderam a ser provocadas por seu gestor e não pelos contratantes, ocupantes, ou mesmo pelo público. Foi observado que essa temática vem sendo basicamente suprimida do diálogo. É possível, que pela expectativa criada ao alugar um teatro independente localizado na periferia, ou mesmo por uma perspectiva dos artistas e do público em superar essas intervenções sonoras, por se tratar de uma produção em um espaço cênico alternativo.

Quando houve demandas especializadas acerca das sonoridades das obras,



estavam, sobretudo, atreladas ao cumprimento de uma lista de materiais necessários à execução da performance – do *rider* técnico⁹ do espetáculo.

Ao refletir sobre projetos que pressupõem determinada especificidade estética, no que diz respeito às suas sonoridades, essa relação entre as características sonoras do espaço e da obra também precisam ser levadas em consideração. Ainda que o *rider* técnico do espaço seja bastante abrangente em relação à quantidade e à qualidade dos equipamentos disponíveis, é difícil se atentar a todas as especificidades deste documento no que tange aos aspectos arquitetônicos, urbanísticos e acústicos.

Retornando ao espaço adentrado, como a sensação de silêncio neste ambiente se mostra bastante relativa, as obras podem demandar adaptações para sua melhor recepção. Um exemplo simples nesta perspectiva, seria o aumento do volume da trilha sonora em um determinado espetáculo para criar um novo referencial para a plateia e, na cena seguinte, pausar abruptamente esses sons. Desse modo seria possível criar uma sensação de silêncio para a cena seguinte, na qual um ator realiza um solilóquio mais intimista.

É neste contexto de lidar com as sonoridades do espaço e de criações artísticas que propomos o diálogo entre os agentes culturais que levam suas obras para espaços cênicos alternativos e seus gestores e equipes. Assim como Pasmadijian (2017), Serroni (2002) e Lima (2020), também defendemos que qualquer local ou edificação pode ser utilizada para a performance cênica, mesmo que haja necessidade de adaptar algum aspecto do local ou da obra, que pode ou não, ter sido levada em consideração em suas concepções. Nesse artigo, nosso foco de possíveis adaptações se encontram nos aspectos sonoros do local ou da obra.

Um paralelo acerca da relação entre a sonoridade do espaço e da obra de arte pode ser observado no antológico exemplo de George Lucas que, em 1977, investiu na criação do sistema inédito de som THX¹⁰ para garantir que a trilha

⁹ Em apresentações de teatro, dança e música ao vivo, consiste em um conjunto de solicitações ou demandas que um artista define como critério de desempenho, que normalmente é atendido pelo local de hospedagem.

¹⁰ THX diz respeito a um padrão de qualidade de áudio para alto-falantes, cinemas e outros sistemas de som.



sonora de *Star Wars: O Retorno do Jedi* fosse reproduzida com a mesma qualidade em todas as salas de cinema em que o filme fosse exibido. Para se ter uma ideia, apenas 40 das mais de 1700 salas de cinema dos EUA daquela época possuíam alguma tecnologia estéreo¹¹, o restante trabalhava com sistemas mono¹². Essa relação entre os formatos de áudio e as salas de cinema se apresentou como uma forma de garantir uma aproximação entre aquilo que foi idealizado em uma obra e seu resultado junto ao público.

No meio teatral, recorrentemente com menores investimentos em seus espaços de exibição e meios de produção, essa aproximação entre as sonoridades da obra idealizada e sua recepção costumam se dar pela criação de um documento denominado *Rider Técnico do Espetáculo*, composto de lista de equipamentos, materiais, dimensões e demais especificações técnicas. Cabe destacar também a necessidade de visitas com os especialistas ao local de apresentação. É importante lembrar que cada espaço apresenta suas particularidades e pode exigir adaptações nas obras que ali serão acolhidas. O *rider* deve ser elaborado para cada tipo de projeto e para cada espaço cênico, e costuma ser alterado e atualizado ao longo do tempo.

Desafios da gestão

E quem é o responsável pela criação, implementação e manutenção desse rider em um espaço cênico alternativo e independente? Na realidade de escassez que nos perpassa: o gestor.

Faremos novamente o exercício de chegar ao local onde serão realizadas a montagem e as apresentações. O que você vê?

a) um técnico com as mãos sujas, em cima de uma escada a 6 metros do

¹¹ O som stereo, ou estéreo, é composto por um par de canais de som. Isso significa que a reprodução do áudio utiliza dois canais de som, DiReitO e esquerdo, com o tempo sincronizado. A montagem padrão para as caixas de som deve ser equivalente a um triângulo equilátero, sendo a mesma distância entre você e as duas caixas. Esse formato é o padrão para as músicas gravadas a partir dos anos 1960, e a maioria dos nossos sistemas de som atuais utilizam o estéreo. Sua maior característica é a capacidade de reproduzir e separar cada um dos instrumentos, trazendo uma maior imagem sonora, como em apresentações ao vivo.

¹² Essa tecnologia de som mono, ou monofônico, é definida pela maneira como o sinal de áudio funciona com apenas um canal, independente da quantidade de caixas de som. Sua característica é a reprodução e a captação por um único canal, simples como um microfone.



chão, acenando e dizendo que resolveu adiantar o serviço;

b) o gestor do local, uniformizado, de cabelos ainda úmidos, que oferece um café passado naquele instante, demonstrando que ele não só se preparou para te receber, como dá a devida importância à sua presença;

c) um produtor descabelado com dezenas de sacolas nas mãos, pedindo desculpas por estar 5 minutos atrasado e justificando que precisou buscar fluido de máquina de fumaça, um cabo específico, ou qualquer outro item de última hora, que achou ser necessário para sua montagem, e que nem havia sido solicitado.

Todas as respostas acima são passíveis de acontecer no Espaço PÉ DiReitO e se remetem à mesma pessoa, o gestor de um espaço cênico alternativo e independente. Este profissional se desdobra em diferentes funções para viabilizar que as obras sejam ali performadas da forma mais aproximada tal qual foram idealizadas.

Você pode percebê-lo de maneiras distintas; seja como alguém cuidadoso e prestativo que está realmente interessado em viabilizar sua circulação da melhor forma possível, respeitando cada escolha estética prévia e propondo pequenas soluções pautadas em experiências anteriores, como pode também se sentir sufocado e acuado pela quantidade de questões levantadas e possíveis soluções apresentadas advindas de alguém que não conhece seu trabalho e que está ultrapassando o limite esperado, ou até mesmo ético, de um prestador de serviço. Salienta-se que há infindas variáveis entre estes extremos de interpretação que são atravessadas por relações de poder no campo das artes cênicas. Este artigo propõe exatamente estabelecer um diálogo franco e honesto, que possibilite evitar ao máximo esses atritos em relação aos diferentes agentes necessários para a circulação de obras performáticas

Reiterando a realidade dos espaços cênicos alternativos, que lidam cotidianamente com a escassez de pessoal e de recursos, são levantadas algumas sugestões de ações tomadas no Espaço PÉ DiReitO.

Uma estratégia que vem surtindo efeito para viabilizar riders técnicos mais amplos e complexos foi a implementação de estruturas colaborativas, nas quais



grupos residentes e o espaço adquirem equipamentos e os colocam à disposição para uso coletivo. Essa ação foi idealizada pela gestão do PÉ DiReitO em 2015, visando um ambiente compartilhado. Ambiente no sentido de ações, reações e relações entre espaço e frequentadores se afetarem mutuamente e gerarem novas trocas e possibilidades.

Na perspectiva almejada neste artigo, um ambiente compartilhado seria como um oásis em que artistas param, se abastecem, encontram outros viajantes, convivem e seguem seus caminhos, alterando aquele local e as pessoas que ali estão. Um local que atende às necessidades dos viajantes, onde se trocam informações, suprimentos, sonhos e planos. No qual se compartilham a estrutura, os bens materiais e imateriais, muitas vezes inviáveis de serem adquiridos individualmente, mas, que se tornam viáveis numa perspectiva colaborativa.

A fim de ampliar nossa discussão entre o papel do gestor do espaço cênico alternativo e os aspectos sonoros do ambiente e da obra apresentaremos um breve levantamento dos profissionais envolvidos não apenas no momento de criação, mas também de execução¹³. Tratam-se dos artistas e técnicos que concebem, montam, executam ou operam elementos sonoros de um espetáculo de acordo com a Classificação Brasileira de Ocupações dentro do campo das artes – CBO 26, podendo ou não possuir registro profissional específico pela Delegacia Regional do Trabalho¹⁴, ou que são citados nos sites dos sindicatos dos artistas e técnicos de espetáculo – SATED de SP, RJ e RS, podendo também atuar como Microempreendedores Individuais – MEI, possuindo um código referente à Classificação Nacional de Atividades Econômicas – CNAE.

Na realidade brasiliense, é possível observar que diversos profissionais das artes cênicas se desdobram em inúmeras funções dentro e fora dos palcos. Esses profissionais podem ter sido motivados por necessidades econômicas, modo de trabalho em grupo, formação plural, ausência de ações de órgãos fiscalizadores, sindicato inoperante ou mesmo por características culturais da cidade. Vide (abaixo) tabela com levantamento realizado em sindicatos, órgãos e leis

¹³ Será apresentado um quadro destas atribuições em momento posterior.

¹⁴ DRT é um registro profissional emitido pela Delegacia Regional de Trabalho nos termos dos artigos 6 e 7 da Lei 6533/78.



trabalhistas referente aos profissionais envolvidos nas sonoridades da cena.

Tabela 1 – Profissionais Envolvidos nas Sonoridades da Cena – Elaborada por Martins (2022)

Função	Código da CBO	Estado do Sindicato, CNAE
Produtor de teatro	2621-20	
Diretor teatral	2622-20	RS
Compositor	2626-05	
Músico arranjador	2626-10	
Músico regente	2626-15	
Musicólogo	2626 -20	
Músico intérprete cantor	2627-05	
Músico intérprete instrumentista	2627-10	
Ator / atriz	2625-05	RS, SP, RJ
Diretor de Produção		RS, SP, RJ
Diretor de Cena		RS, SP, RJ
Assistente de direção		RS, SP, RJ
Excêntrico musical		RS, SP, RJ
Figurante		RS, SP, RJ
Operador de som		RS, SP, RJ
Técnico de som		RS, SP, RJ
Contrarregra		RS, SP, RJ
Sonoplasta		SP
Sonoplastia ¹⁵		RS, RJ
Ensaaiador		RS
Lista dos profissionais encontrados na lista do cinema que, por vezes, também atuam nas artes cênicas		
Dublador		SP, CNAE 5912-0/01
Microfonista		RS
Operador de Áudio		RS
Técnico Operador de Mixagens		RS
Técnico de Som		RS, RJ
Técnico de Tomada de Som		RS
Técnico em Transferência Sonora		RS
Cantor(a)/músico(a) Independente		CNAE 9001-9/02
Disc Jockey (Dj) ou Vídeo Jockey (Vj)		CNAE 9001-9/06
Instrutor(a) de Artes Cênicas		CNAE 8592-9/02
Instrutor(a) de Música		CNAE 8592-9/03
Proprietário(a) de Casas de Festas e Eventos		CNAE 8230-0/02
Técnico(a) de Sonorização e de Iluminação		CNAE 9001-9/06

¹⁵ Para os SATED RS e RJ existe a profissão Sonoplastia que não aparece em outros sindicatos ou mesmo na CBO – esse profissional elabora o fundo musical ou efeitos sonoros especiais, ao vivo ou gravados, selecionando músicas, efeitos adequados ao texto e de comum acordo com a equipe de criação; pesquisa as músicas ou efeitos, para montar a trilha sonora; pode operar a mesa de controle, produzindo os efeitos planejados ou ensaiar o Operador de som.



Para além das funções delimitadas na tabela, de fato, no momento de criação de uma obra, diversos agentes podem atuar nas questões relativas à palavra falada, cantada, música de cena e sonoplastia. Entre estes estão: direção, composição, sonoplasta, musicistas, intérpretes, treinadores, preparadores, produção, operadores, designers de som, técnicos de som, coordenação de palco, entre outros. No entanto, no momento de buscar pautas para temporadas e apresentações, quem assume essa prerrogativa está ligado diretamente à produção, que pode, ou não, estar assessorada pela equipe técnica de som, sonoplasta e musicistas. Tal fato pode se dar por questões logísticas, financeiras, estéticas ou outras, reiterando que os temas acerca de sonoridades costumam se concentrar na contemplação do rider técnico do espetáculo.

A partir deste documento, elaborado pelos técnicos e artistas, são especificados equipamentos, dimensões e disposição dos elementos sonoros do projeto. Em momento posterior a produção dialoga com os gestores ou técnicos dos espaços para tentar dar conta de suprir estas demandas e, quando necessário, viabilizar ou adaptar o material que falta. Essa troca de informações orienta, inclusive, a implementação de novas ações das equipes gestoras e de produção do espaço cênico alternativo.

Rider

Diferentes autores problematizam a questão no *rider* dos espaços no meio teatral brasileiro. Em entrevista, Edézio Aragão e Gregory Slivar destacam questões que fazem parte do cotidiano no que tange à ausência de um *rider* específico de equipamentos de sonorização na ocorrência de circulação de um espetáculo. Slivar aborda determinada limitação da criatividade e execução em razão das dificuldades econômicas e das restrições dos locais de apresentação acerca de microfones, amplificadores, caixas de som para espacialização e outras problemáticas.

Trabalhando com música, principalmente para teatro, sempre me deparo com a falta de ferramentas. Se um sonoplasta quer usar, por exemplo, um set de 10 instrumentos e eles não são suficientemente fortes, ele precisa colocar um microfone em cada um deles, e portanto, ele dependerá de um lugar que tenha essa infraestrutura, o que é raro [...] Os



limites criativos impostos por esse embate econômico começaram a me incomodar muito. Outro exemplo é a espacialização do som: em qualquer lugar um pouco menos convencional, para trabalhar com mais de duas caixas, é preciso adquiri-las. Para espacializar o som em dezesseis canais, efeito relativamente banal no teatro, ainda que o sonoplasta possua os equipamentos para fazê-lo a maioria dos espaços cênicos não possuem um sistema de amplificação capaz de comportar tal dispositivo (Wegner & Uhiara, 2021, p.201).

Para lidar com os desafios sonoros no Espaço PÉ DiReitO, vislumbramos possíveis transformações e adaptações da obra como opções estéticas definidas e não somente como ruídos do ambiente. Vamos exemplificar essa questão com a presença do latido de cães durante os ensaios e a temporada do espetáculo *Paradoxo Zumbi*¹⁶ (2016).

Neste contexto, um vizinho do PÉ DiReitO possuía 5 cães em uma pequena área adjacente à parede sul do palco. Latidos ocorriam ao longo do dia e seus sons adentravam o espaço. Durante o processo de criação do espetáculo, o gestor realizou uma visita e conversou com o morador sem obter os resultados esperados. Dias depois, durante um ensaio, foi percebido que, em determinada faixa musical do espetáculo, os cães paravam de latir, retornando após seu término. Quando apontado tal fato para o técnico de som Bruno Gurgel, ele propôs utilizar uma frequência específica¹⁷ ao longo do espetáculo que poderia manter os cães em silêncio sem prejuízo para os animais. O interessante foi que esta frequência proposta, tocada em um *subwoofer* durante o espetáculo, não somente silenciou os cães, mas também provocou uma sensação estranha nas pessoas ao redor, um incômodo do qual não se identificava a origem. Por outro lado, quando a frequência era pausada, os cães podiam latir em momentos mais oportunos do espetáculo, e pessoas da plateia relataram que este incômodo passava. Ou seja, essa ação suscitou comentários de que os latidos dos animais poderiam estar associados a um alívio temporário dos artistas e do público. Foi necessária a relação entre um espaço cênico alternativo, sua localização, a falta de determinada infraestrutura prévia, uma gestão que observasse a coincidência e disponibilizasse os recursos necessários, um técnico de som que produziu a

¹⁶ Espetáculo da *Trupe de Argonautas*, com Direção de Cyntia Carla, Trilha Sonora de Munha e Técnico de Som Bruno Gurgel.

¹⁷ Frequência que oscilava entre 12 Khz e 14 Khz.



frequência, o compositor da música de cena e a direção do espetáculo que assumiram tanto os latidos como a frequência proposta em sua criação. Assim, obteve-se um resultado interessante e inesperado para o espetáculo advindo de um problema externo e operacionalizado a partir do diálogo entre os profissionais, das características do espaço e das demandas estéticas da obra.

Retomando o tema dos espaços cênicos vale ressaltar que na criação de um teatro convencional temos idealmente uma equipe multidisciplinar. Esta seria composta por arquitetos, engenheiros elétricos, mecânicos e acústicos que, dentro de suas expertises, se debruçam sobre as questões ligadas à acústica. No PÉ DiReitO somente seu gestor foi responsável por tratar da acústica do ambiente, da criação de seu rider técnico e das adaptações do palco para mediar as questões relacionadas às sonoridades.

O som no espaço cênico

Neufert afirma que para uma boa audibilidade são levadas em consideração a forma do local, as dimensões, a decoração, os adornos, a localização das fontes sonoras e o tempo de ressonância. Em sua obra são apresentados diversos esquemas de reflexão do som e condicionantes para uma acústica efetiva dos locais (Neufert, 1976, p.338-344).

Para salas de performance cênica recomenda construções de formas alongadas na direção da propagação de som, preferencialmente retangulares ou trapezoidais e sugere evitar formatos quadrados, circulares e ovais por serem desfavoráveis, assim como tetos em cúpula e abóbadas. Para a disposição do público, afirma que “são favoráveis as filas em assentos ascendentes para trás e a subdivisão de tetos e paredes...” (Neufert, 1976, p.87). Em relação ao tamanho do local, explica que o alcance da voz natural na sua direção principal de emissão é de 20 m a 30 m, 13 m para os lados e 10 m para trás. Sugere também uma altura máxima não superior a 8 m. Sobre guarnecimento, alerta que tetos e paredes maciças são mais desfavoráveis do que revestimentos vibrantes montados em vãos. Explicita que um desnível entre os assentos da primeira fila em relação ao



palco e seguindo em curva ascendente¹⁸ para trás com desnível regular de 8 cm proporciona boas condições de visão e de audição no caso de palcos elevados (Neufert, 1976, p.338-344).

Também ressalta a importância de uma parede refletora de som na parte de trás dos emissores, assim como um teto refletor no palco se a altura permitir. Conceitua que nesses espaços o eco é um defeito acústico enquanto a ressonância, pelo contrário, é até certo ponto, conveniente. Para evitar o eco apresenta as relações sobre as distâncias da emissão sonora e das superfícies de reflexão. Sobre disposição de caixas amplificadoras de som propõe que:

Se os mananciais sonoros são vários, devem-se dispor de maneira que produzam a sensação dum som só. Por exemplo, vários alto-falantes num mesmo local não devem ser colocados a mais de 34 m do emissor sonoro original, quando se transmitir palavras, nem a mais de 23 m quando se transmitir música (Neufert, 1976, p.87).

Ainda desenvolve temas como de tempo de ressonância, absorção, rendimento da fonte de som e difusibilidade apresentando diversos esquemas e tabelas técnicas acerca de materiais e suas especificidades de uso, e questões normativas para áreas específicas da edificação.

As proposições construtivas de Neufert pressupõem investimentos impensáveis para espaços independentes no atual contexto de 2022, em meio a uma pandemia, crise econômica e conflitos políticos em relação à pasta da cultura. Porém, o reconhecimento destes aspectos técnicos possibilita o vislumbre de ações e resoluções que podem ser aplicadas em menor escala ou adaptadas na implementação de espaços cênicos alternativos.

O Espaço PÉ DiReitO, com área de 100 m² apresenta consonâncias com aspectos defendidos anteriormente por Neufert. Tais quais a proximidade entre público e artistas; o desnível escalonado de 30 cm entre cada uma das 4 fileiras de arquibancadas; os materiais empregados como alvenaria, gesso e madeira; assim como as cortinas de tecido que vão do teto ao chão. Esses aspectos foram

¹⁸ Essa curva ascendente de 8 cm, citada no texto, não se trata de um desnível direto entre as alturas dos assentos, mas de uma relação entre as distâncias entre os espectadores, considerando 1 m entre as fileiras e levando em consideração um palco elevado a 0,8 m do piso, com a primeira fileira de plateia a 1,1 m de distância do palco. A sugestão de 8 cm de desnível em curva seria um exemplo mais palatável do que uma relação matemática apresentada como uma fórmula.

implementados para viabilizar uma acústica mais eficiente, uma vez que não havia recursos financeiros para fazer um isolamento acústico efetivo.

Figura 11- Bate papo após espetáculo no Espaço PÉ DiReitO. Foto: Martins



Outro ponto a ser apontado é que devido as suas dimensões, os sons amplificados possibilitam nuances sem criar um distanciamento da fonte sonora. Um artista sussurrando ainda será ouvido, e sua voz amplificada pode se tornar um efeito ou complemento de encenação.

Assim como os sussurros, a produção de sons em altas intensidades por parte dos artistas é potencializada pelas dimensões do Espaço PÉ DiReitO e pela possibilidade de amplificação afetando sua emissão e recepção cênica alinhadas e moduladas às diretrizes estéticas do espetáculo.

Atores e atrizes de teatro são profissionais da voz de alta demanda, que trabalham em longos períodos de ensaios e temporadas em condições variáveis, o que pode incluir espaços acusticamente inadequados e ausência de amplificação sonora. É muito importante conhecermos os meios em que irão atuar – cinema, teatro, TV, lugares abertos, além dos recursos disponíveis (ambientes acusticamente tratados, microfones etc.) para que tenhamos maior segurança na emissão vocal, principalmente em se tratando de sons de forte intensidade (Celeste, Baltar & Becker, 2021, p.115).

De acordo com a perspectiva deste artigo, ao abordarmos a acústica em um espaço, se torna importante trazer para o diálogo todos os envolvidos tais como



arquitetos, artistas, gestores e técnicos, pois “falar de arquitetura teatral é difícil, porque ela necessita combinar tecnologia teatral com os sonhos e as fantasias que lá acontecerão” (Serroni, 2002, p.29).

Mesmo as premissas de Neufert sobre acústica em espaços cênicos planejados, em que a inteligibilidade da palavra e da música seja excelente em todos os pontos, são passíveis de falhas como aponta Serroni em seu levantamento dos teatros brasileiros. Ele afirma que, se a visibilidade e a cenotecnia não eram levadas em consideração, a

[...] Acústica então, nem pensar! Não existe preocupação com volumetria, difusão, áreas reflexivas, absorventes, desenho de forro ou uso de materiais adequados. O princípio básico parece ser sempre o do isolamento: o som não deve entrar na sala nem vazar, como se isso bastasse! (Neufert, 2002)¹⁹.

Como apontado anteriormente, essa premissa da arquitetura de edificações teatrais previamente planejadas leva em consideração as dimensões do ambiente, os materiais de isolamento, reflexão e de acondicionamento acústico, a distância entre público e plateia, os formatos e texturas de anteparos para concentrar e condensar ondas sonoras²⁰, a distância adequada de fontes sonoras ruidosas²¹ como geradores, lâmpadas, aparelhos de ar-condicionado, banheiros etc. É realizado um planejamento para minimizar interferências indesejadas e potencializar a emissão vocal dos artistas, suas nuances e sua recepção tornando o som compreensível, nítido e audível mesmo em sussurros por parte dos atores.

Para emular a qualidade acústica proposta para edificações teatrais e seus desdobramentos foram realizadas no Espaço PÉ DiReitO as seguintes adaptações quanto a:

- 1) Proximidade das fontes ruidosas: foi necessário substituir os dois

¹⁹ A versão *online* gratuita do livro não possui numeração, mas a obra está aberta e disponível em pdf no endereço <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=OvyrDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT4&dq=espa%C3%A7o+c%C3%Aanico&ots=UelJBR28ly&sig=9fvfJQr-Vumchtxilca4xjmFuo#v=onepage&q=espa%C3%A7o%20c%C3%Aanico&f=false>.

²⁰ Ondas Sonoras percebidas por humanos constituem-se em ondas mecânicas que vibram em uma frequência de 20 a 20.000 hertz.

²¹ Ruído, neste caso, é tratado como som não proposital, ou seja, não desejado.



ventiladores, localizados atrás da plateia, por sistemas de ar-condicionado do tipo inverter²² que produzissem baixo ruído. Somado a isso, as condensadoras dos equipamentos foram instaladas a aproximadamente 4 m de altura, uma vez que não era viável isolar os aparelhos em outro cômodo por falta de local para a troca de ar.

2) Materiais de isolamento: os ruídos causados pelas telhas de fibrocimento²³ produziam um som de estalar ao dilatar e contrair por variações de temperatura, e causavam um ruído desproporcionalmente alto ao receberem gotas de chuva. Estas dificuldades foram sanadas utilizando uma cobertura de *sombrite*²⁴ instalada 20 cm acima das telhas e apoiadas sobre fios de arame esticado acima de toda a área do telhado. Assim a chuva não cai diretamente sobre a telha que reverbera o som, e a variação de temperatura fica menor evitando a dilatação e contração exacerbadas. Esta solução é financeiramente mais viável do que a substituição de todas as telhas por peças com isolamento termoacústico. Essa experiência foi reproduzida posteriormente no Teatro Goldoni, espaço independente da cidade de Brasília, localizado na Asa Sul, após consultoria com o gestor do Espaço PÉ DiReitO.

3) Conforto térmico e eficiência energética: a instalação da cobertura de *sombrite* também foi responsável por evitar o aquecimento das telhas e conseqüentemente do espaço, e assim, reduzindo os custos energéticos na utilização dos climatizadores e viabilizando maior conforto térmico para os usuários.

As centrais de climatização, redes elétricas e maquinários que emitem ruídos

²² No ar-condicionado tradicional, os motores trabalham sempre com a mesma rotação e não existem sensores de temperatura. No tipo inverter, a velocidade varia de forma a se ajustar à necessidade de refrigeração exigida no ambiente, evitando toda a velocidade dos motores que o tradicional exige. Isso faz com que ele precise consumir menos eletricidade. Essa capacidade de variar a rotação é feita pelo inversor de frequência que dá nome aos aparelhos. Estes modelos são mais eficientes, mantêm a temperatura fria constante no ambiente e geram menos ruído.

²³ A telha de fibrocimento é composta por fibras sintéticas e cimento. Trata-se de um dos tipos de cobertura mais usados em construções no Brasil pelo fácil manuseio e baixo custo. Nos últimos anos, o uso da telha de fibrocimento trouxe muitas dúvidas em razão da presença do amianto, substância proibida no Brasil por ser considerada cancerígena.

²⁴ As telas de sombreamento (*sombrite*) têm como função principal a proteção das plantas contra o sol. Porém, as diversas opções em fios e porcentagem de filtragem, possibilitam seu uso em construção civil e estacionamentos. A classificação do *sombrite* é dada em porcentagem e se refere à quantidade de proteção da luz.



comumente são instalados a distância específica do palco. Lima (2010, p.8) cita que:

[...] questões técnicas referentes à visibilidade e à acústica já haviam sido bastante estudadas e detalhadas desde o final do século XVIII por teóricos que pesquisaram as formas arquitetônicas ideais para atender aos requisitos mínimos de visibilidade e de acústica, como também todo o programa que deveria ser seguido pelos arquitetos. Já desde o Manual publicado por Chaumont e do L'architecture théâtrale de Pierre Patte, que os franceses estavam criando regras para o edifício.

Já Neufert explicita a presença de comissões reguladoras para a construção de prédios teatrais que determina parâmetros técnicos para sua aplicação (1976, p.338).

Nestes ambientes planejados e bem executados para a apresentação de obras cênicas, inspirados nos teatros europeus construídos a partir do século XVIII, existia uma perspectiva de não haver interferências ruidosas significativas nas obras que ali seriam realizadas. Em complemento, Barron apresenta que a inteligibilidade da palavra em teatros fechados depende igualmente da relação entre o som recebido e refletido, assim como do ruído de fundo²⁵. De fato, pode-se considerar que os sons produzidos no entorno, associados a um espaço fechado, possuem duas características. A primeira é proveniente do ruído gerado pelos sistemas internos de climatização, instalações elétricas e hidráulicas, bem como de sons vindos do ambiente exterior, tais como tráfego, conversas, sons de animais, pessoas, chuva, vento, de construções adjacentes, entre outros. Já a segunda característica está associada ao nível do campo reverberante²⁶, existente na sala, que consiste na região de campo sonoro nas quais as reflexões de paredes e outros objetos podem ser tão fortes como o som direto da fonte de ruído.

Como já destacado, na experiência do PÉ DiReitO, Martins lidou com latidos de cães, eventos religiosos amplificados que extrapolavam o espaço destinado ao culto, o barulho de preenchimento da caixa d'água, do acionamento das descargas

²⁵ Barron, 1993 em:

http://www.avaad.ufsc.br/moodle/mod/hiperbook/view.php?id=497&chapterid=361&navigationnum=2&target_navigation_chapter=224&parentnavchapterid=&show_navigation=1&pagenum=2.

²⁶ O Campo Reverberante é uma região de campo sonoro em que as reflexões de paredes e outros objetos podem ser tão fortes como o som direto da fonte de ruído.

<http://www.grmacustica.com.br/blog/57/diferenciacao-de-campos-de-som-em-relacao-a-reducao-de-ruído>.



dos sanitários, música advinda de carros que param próximos ao local, sons de buzina, e máquinas pesadas utilizadas na marcenaria vizinha. Para cada uma dessas experiências foi realizada uma tratativa para minimizar seus impactos durante os momentos de performance.

Uma questão relevante está associada à localização do espaço alternativo. Por estar inserido em uma comunidade periférica, percebemos uma cumplicidade dos artistas e do público que acolhem essas interferências sonoras e relevam parte destes ruídos, tratando os mesmos como parte da experiência cênica. Muitas vezes os sons externos foram captados pela plateia que acreditava serem parte do espetáculo. Este exemplo se dá mais pela boa fé do público e dos artistas do que pela gestão do Espaço.

Apesar dos reiterados apontamentos de Neufert sobre a palavra falada como fator prioritário de relevância na construção de teatros, não se intenciona aqui questionar as definições que privilegiam a inteligibilidade da palavra em detrimento a outros aspectos da sonoridade ou da cena, mas apontar que os conceitos empregados sobre o termo teatro utilizados por outras áreas do conhecimento como a arquitetura, nem sempre acompanham o desenvolvimento da linguagem. Esse fato inclusive justifica a necessidade de ampliar a elaboração e o alcance de publicações sobre questões específicas das artes da cena, que é uma das metas deste artigo. Existem diversas obras artísticas que trabalham com ênfase na ação, na sonoridade, na imagem ou mesmo no discurso, sem privilegiar o uso da voz falada, e estas obras precisam ser levadas em consideração no planejamento de um espaço cênico alternativo ou convencional, assim como as necessidades daqueles que criam, operam e atuam dentro e fora dos palcos como artistas, a produção dos espetáculos e a gestão de espaços alternativos.

Como citado anteriormente, no momento de buscar espaços para temporadas e apresentações, foi observado no Espaço PÉ DiReitO que a prerrogativa envolvendo os aspectos sonoros do espetáculo está ligada diretamente à produção que pode, ou não, estar assessorada pela equipe técnica de som, sonoplasta e musicistas.

Seja por questões de logística, financeiras, estéticas ou outras, foi observado



que os temas acerca de sonoridades se concentram na contemplação do rider técnico do espetáculo. Lembramos que tal documento foi organizado e utilizado pela produção, e elaborado pelos técnicos e artistas que especificaram os equipamentos, dimensões e disposição dos elementos sonoros do projeto. A produção dialoga com os gestores ou técnicos dos espaços a fim de suprir as demandas orientadas por este documento e, quando necessário, viabilizar ou adaptar o material que falta. Essa troca de informações orienta inclusive a implementação de novas ações das equipes gestoras e de produção do espaço cênico alternativo.

Gestão ou produção?

A possível diferenciação destas duas categorias profissionais gera diversas discussões no mercado cultural brasileiro, apontadas por Rômulo Avelar (2014). Dentre as mais relevantes estão as atribuições de cada uma destas áreas de atuação, nas quais encontram-se diversas semelhanças. Entre elas, intermediar as relações entre artistas e demais profissionais da área com o poder público, empresas patrocinadoras, espaços culturais, público, mídia, controle de despesas, arregimentação de meios técnicos, recursos humanos e materiais indispensáveis para a realização das obras, assim como administrar grupos e espaços culturais.

Avelar complementa sua reflexão trazendo pontos de vista de diferentes especialistas sobre o tema, das quais utilizaremos os seguintes. Primeiramente as considerações da produtora e gestora Miriam Brum, que defende a junção destes dois papéis, fazendo uma aproximação com o exemplo da empresa Mc Donald's acerca da progressão de carreira para se chegar à chefia ou gerência. É necessário que o profissional experiencie todas as atribuições dentro da empresa, passando por limpeza, preparo dos alimentos, atendimento ao público e até na participação nos processos de seleção para contratações futuras.

[...] passando por cada uma das funções, trabalhando de verdade. Ele faz estágio em cada uma delas, porque tem de entender toda a linha de produção e a influência de uma função sobre a outra. Assim aprende como um negócio se desenvolve, pelo estreito contato que estabelece com todas as áreas inerentes à atividade da empresa. Isso também vale para a formação de um gestor na área cultural. Ele tem que passar pela



prática. Por outro lado, o produtor cultural precisa ter a noção de como funcionam as coisas no sistema público e nas empresas (Avelar, 2014, p.55).

Em seguida, Gilberto Gouma²⁷ alude acerca da separação das funções de gestor e produtor, apresentando semelhanças ao processo ocorrido na área da medicina em que todos os profissionais formados são denominados médicos e posteriormente realizam uma especialização para sua área de interesse profissional. Sobre uma formação diferenciada para o produtor cultural e o gestor cultural no ensino superior, ele afirma que

[...] se começa a seccionar, vai acabar chegando naquela frase interessante: “o especialista é aquele que sabe cada vez mais sobre cada vez menos, até saber tudo de nada” [...] alguém que pretende trabalhar com cultura deve se preparar para toda essa amplitude de possibilidades: produtor, gestor ou administrador [...] (Avelar, 2014. p.53).

Partimos da premissa de que o gestor de um espaço cênico alternativo possui atribuições que ultrapassam os aspectos burocráticos e formais da administração de uma empresa. Neste contexto, o gestor atua na operacionalização, zeladoria, manutenção do espaço, captação e administração de recursos humanos e financeiros, aquisição de equipamentos, além de manter um diálogo direto com artistas e público, se responsabilizar pela curadoria das ações culturais relativas ao local, promover estratégias de comunicação com a mídia, público, comunidade, com fontes financiadoras, mercado e artistas. Assolado pela recorrente escassez de recursos para a contratação de especialistas em cada área, o gestor de espaços independentes acaba por multiplicar suas atribuições.

As atribuições citadas influenciam diretamente na formação de plateia, capacitação de artistas e técnicos da cena, assim como mediam as relações entre equipe, obra performática, espaço, plateia e vizinhança. Tais funções se tornam importantes para dialogar sobre quesitos técnicos e estéticos das obras que ali serão performadas, incluindo aqui os aspectos envolvendo as sonoridades da performance e do espaço, afetadas por condicionantes externas, devido à

²⁷ Professor e idealizador do curso de Graduação em Produção Cultural pela Universidade Fluminense no Rio de Janeiro.



localização e urbanização do empreendimento.

Em se tratando de um espaço cênico alternativo vizinho a uma igreja evangélica, o Espaço PÉ DiReitO precisou adaptar seus horários e criar um diálogo com o pastor do local para viabilizar uma convivência harmônica, assim como realizar tratativas constantes com os demais vizinhos.

Modificar a disposição das caixas de som se mostrou eficaz para minimizar a sensação dos ruídos externos e diminuir o vazamento de som da sala de espetáculos, pois as paredes são geminadas com habitações residenciais. A solução encontrada foi instalar 2 caixas de som a 5 m de altura no fundo do palco e 2 caixas de som na parede oposta a 3,5 m de altura, atrás da plateia, posicionadas em diagonal descendente, evitando assim direcionar os sons amplificados para saídas de ar. Outra solução se deu ao trocar os ventiladores de parede por climatizadores, também do tipo inverter, minimizando ruídos dentro e fora do Espaço PÉ DiReitO. Por exemplo, a vibração causada pelos ventiladores ressonava pelas paredes geminadas gerando considerável desconforto acústico para uma vizinha.

Escolhas que envolvem os modelos de equipamentos de sonorização e iluminação, a quantidade de disjuntores e distribuição dos sistemas de áudio, iluminação, projeção e climatização interferem diretamente na criação de ruídos indesejados. Quando não se possui linhas suficientes, devidamente dimensionadas na rede elétrica, para separar os itens citados em concomitância, será necessário utilizar equipamentos que não consomem tanta energia.

Essa perspectiva fez com que fosse substituída a contraluz, comumente formada por refletores PAR 64 halógenos, por uma formada por refletores de LED. Por falta de recursos e experiência foram adquiridos refletores de LED PAR 64 RGBWA *pentaled* de uso externo, que possuem ventoinhas de resfriamento e produzem um som bastante presente e característico. Desta maneira foi evitado o ruído provocado pela questão elétrica e criado um ruído por causas mecânicas. Observamos que os ruídos constantes das ventoinhas parecem ser captados pelas pessoas no espaço de forma mais sutil do que os ruídos pontuais que surgiam ao ligar as luzes conjuntamente ao som. Assim, dentro das possibilidades,

consideramos positiva a substituição.

Figura 12 - Espetáculo *Noite de Quimeras* – O Circo da Mulher Barbada, da Trupe de Argonautas – Foto: Rodrigo Carletti



Ao retomar a estratégia para viabilizar *riders* técnicos mais efetivos, por meio de estruturas colaborativas, foi possível construir um acervo mais abrangente ao adquirir coletivamente 4 direct box, 2 mesas de som da *Behringer* modelo *Xenix*, sendo uma com e outra sem efeitos, 3 microfones direcionais, 3 microfones omnidirecionais *Xm1800s Behringer*, e 3 *Shure SM58*, 2 caixas ativas *Behringer 15" Eurolive b 115*, 2 caixas ativas *Yamaha DBR 12* de 465w, 1 subwoofer *Yamaha DXS*



12 de 950w, 2 caixas passivas da *Stanner* para retorno de palco, cabeamento, cubo de guitarra, bateria eletrônica *Roland TDK1*, instrumentos percussivos diversos e cortinas de tecido que atendem diversas montagens de grupos residentes e projetos que procuram o local para suas apresentações. Esses equipamentos proporcionam ao ambiente acolher diversas produções que não possuem estrutura própria ou mesmo meios econômicos para realizar suas performances em outros locais sem ampliação de custos.

Estratégias de ação ligadas à criação, circulação e viabilidade de obras são tomadas cotidianamente pelo gestor do Espaço PÉ DiReitO, e muitas vezes podem ser confundidas com funções da produção dos espetáculos. Encontramos nessa perspectiva de atribuições de um gestor de espaço cênico alternativo semelhanças com a função do produtor teatral proposto por Janiaski (2018, p.77),

É preciso que o produtor teatral não se deixe transformar em um produto. É imprescindível que ele seja um agente criativo e comprometido com o trabalho artístico, e se coloque sempre a serviço, primeiramente da arte, para não ser um mero serviçal do mercado. O produtor inserido dentro de um grupo de teatro será capaz de mostrar com o desenvolvimento de seu trabalho a importância que o teatro pode ter na vida individual e coletiva, e o teatro desta forma será capaz de penetrar espaços do mercado, buscando descobrir formas de apropriação e coexistência entre eles.

A produtora e Gestora Cultural Daniele Sampaio problematizou, certa vez, a função da produção teatral para além da venda da obra, provocando o leitor a repensar essa relação da produção com o artista, com a obra e com o público.

Qual o papel da produção na consolidação de uma trajetória artística de pesquisa? Como a produção pode agir de forma sensível e efetiva com a criação, de modo a não apenas executar tarefas, mas ajudar a “pensar” e “realizar” o projeto artístico em sua máxima potência? [...] [...] parecia-me demasiadamente pobre reduzir a função de produtores à venda de espetáculos. Perguntava-me: que lugar é esse que a produção ocupa no imaginário comum dos agentes culturais brasileiros? Será que essa miopia em torno da função desse agente não liquidaria uma vastidão de potenciais desdobramentos inclusive sobre o próprio objeto artístico? Qual seria o papel da produção e as diferentes nuances de sua atuação ao longo de todo o processo criativo? Quando começa e termina (se termina) a ação da produção? Como estabelecer um diálogo potencialmente criativo com os artistas, de maneira que a produtora ou o produtor não seja reduzido a uma/um executor de tarefas? Como, enfim, reconhecer as potências dessa parceria para um profundo



dimensionamento da obra, do artista e do próprio percurso artístico? (Sampaio, 2019, p.3).

Seria a gestão de um espaço cultural alternativo um braço amigo, um aliado, desta forma de produção? Ou seria parte dela? Estaria esse profissional capacitado e ciente da relevância de seu papel na fruição de um produto cultural e na consagração de uma trajetória artística? Como se preparar para essa função tão específica que se apresenta distante dos ideais da gestão empresarial com fins econômicos visando o lucro? Aponta-se aqui a necessidade de uma formação que pressuponha não somente os conhecimentos de administração, empreendedorismo, produção teatral, noção de iluminação e sonorização cênica, além de conhecimentos básicos de elétrica, acústica e urbanização, levando em consideração a localização do empreendimento e perspectiva de obras que ali serão realizadas, mas também aspectos relativos às dimensões mínimas, materiais de acondicionamento e reflexão para orientar arquitetos e engenheiros no momento de criar um programa de necessidades específico para o espaço cênico. Este documento especifica parâmetros para o planejamento das edificações levando em consideração a localização, o urbanismo, os usuários e a função do imóvel.

Este programa de necessidades seria a etapa do processo que orienta os profissionais nos planejamentos e projetos de construção acerca de elementos imprescindíveis para determinada obra. Sendo utilizado inclusive na elaboração de termos de referência para licitações, premiações e contratações e influenciar decisões de cunho urbanístico, econômico, cultural e político.

Abordando o aspecto empreendedor do gestor refletimos sobre a missão de um espaço cênico alternativo. O SEBRAE²⁸ relaciona a missão de empresa com seu produto, agentes e público-alvo,

Uma boa definição de missão deve esclarecer o benefício gerado pela empresa para o seu público-alvo. Em outras palavras, uma empresa deve existir não para produzir o produto ou prestar o serviço que consta em seu contrato (ou estatuto) social, mas sim, para levar o benefício (do

²⁸ Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas é uma entidade que apoia e fomenta a criação, a expansão e a modernização das micro e pequenas empresas do Estado, capacitando-as para cumprir com eficácia o seu papel no processo de desenvolvimento econômico e social. <https://www.sebrae.com.br/Sebrae/Portal%20Sebrae/Anexos/ME_Missao-Visao-Valores.PDF>.



produto ou serviço) ao seu público-alvo. Uma boa definição de missão também deve ser inspiradora e desafiadora, para que haja o engajamento de seus colaboradores e parceiros, comprometidos em levar um benefício cada vez melhor para um (maior) público-alvo.

Ao correlacionar os termos programa de necessidades da arquitetura e a definição de missão de uma empresa, pretendemos enaltecer as relações entre quem faz, o que faz, como faz, para quem faz e onde se faz. Neste sentido, faremos um paralelo com a noção de habitar, emprestada da antropologia ecológica de Tim Ingold (2013), em que o ambiente é dimensionado como elemento simbólico, vivo, permeado e poroso, que dialoga com os organismos que ali atuam. O espaço, seus ocupantes e seus observadores afetam-se mutuamente. É preciso considerar a relação do ambiente e seus agentes ao observar a influência do projeto acústico do espaço cênico nas sonoridades das obras que ali serão performadas. Seja para acolhê-las da melhor forma possível, seja para tornar claro aos artistas que as propõem a sua inviabilidade em determinado local.

Reflexões finais

Considerando que na ficha técnica são atribuídos os nomes dos criadores de cada função do espetáculo no que tange aos seus aspectos acústico-sonoros, observa-se a relevância dada a estas sonoridades no processo de criação e construção. Quando se trata do processo de circulação de uma obra, as atribuições são passadas de forma velada à produção e não mais aos seus criadores. Nesse momento de fruição apontamos que os elementos técnicos, estéticos e identitários da sonoridade do espetáculo são transportados para locais que afetam diretamente sua emissão e recepção. Seria economicamente possível manter a coesão e participação de toda, ou parte da equipe para preservar essas qualidades, ou seria necessário concentrar seus saberes na figura do produtor que vai negociar as futuras pautas? Existe orçamento e disponibilidade dos envolvidos para participar deste momento? Um gestor que vislumbra as necessidades dos artistas, produtores e técnicos conseguiria dialogar em diferentes níveis e oferecer apoio nesta etapa?

Parte das reflexões levantadas surgiram de diálogos com artistas que criaram,



ensaiaram ou se apresentaram no Espaço PÉ DiReitO. Fatores como o tamanho do espaço, a disposição da plateia, as formas de captação por meio de equipamentos eletrônicos, o conforto acústico, o *rider* técnico e as intervenções sonoras advindas da vizinhança foram levantados e discutidos nestes processos de transformação dos espetáculos. Uma questão sempre colocada em pauta era a sensação do artista ao se relacionar com o Espaço. Alguns se diziam acolhidos e vislumbravam potenciais de sonoridade interessantes, mesmo que o criador do teatro ressaltasse as dificuldades de isolamento e contenção sonoras por falta de verbas e equipe especializada para tal, afirmando que as adaptações eram uma constante para os espetáculos que ali se apresentavam. Outra característica pontuada era a quase obsessão do gestor do espaço em resolver problemas e questões que ainda não haviam sido experienciadas, somente problematizadas. Em uma busca recorrente por equipamentos alternativos, de menor custo, mudanças estruturais e soluções logísticas para viabilizar obras que nem haviam procurado o local ainda.

Tais dificuldades apresentadas também podem ser vistas aqui como potencialidades estéticas e estimularam o gestor a interferir de forma mais frequente. Foram elaboradas diferentes estratégias para lidar com as demandas específicas de cada projeto recebido. Tais como ampliar o número de caixas de som e distribuí-las de forma equidistantes pelo espaço, adquirir microfones direcionais e omnidirecionais, mesa de som com diversas saídas independentes, colocar ou retirar cortinas de pano em determinados pontos do espaço, substituir ventiladores de parede por aparelhos de ar-condicionado que geram baixo ruído, limitar horários de ensaios e espetáculos, trocar refletores PAR 64 por refletores de LED para evitar ruídos por variação de tensão, criar vínculo com a comunidade para evitar o som de carros com música alta e anúncios na porta do espaço, negociar o horário de uso das máquinas da marcenaria vizinha ao local, até mesmo alugar a área utilizada por esta.

Mesmo as soluções mais criativas ainda esbarram em dois pontos importantes: o espaço não foi construído para sua finalidade atual e a falta de verba modula a aquisição de materiais para compor um *rider* técnico do espaço mais próximo do ideal a fim de atender os projetos recebidos. Retomando, este



documento denominado rider do espaço engloba todas as informações acerca de materiais, dimensões, logística e inclui pontos que vão além de uma lista como a de equipamentos de sonorização, iluminação, projeção, climatização, ou instalações físicas no que se refere a materiais de acondicionamento e reflexão de som, como também aos horários de funcionamento, localização das tomadas, dos acessos para entradas e saídas etc. Esse documento é criado para cada espaço e deve estar em conformidade com o programa de necessidades do empreendimento.

Ações de gestão de espaços cênicos alternativos podem ser parceiras da classe artística na resolução de questões atreladas às sonoridades das obras cênicas que ali serão realizadas se os agentes envolvidos possuírem conhecimentos e interesse acerca das funções técnicas e estéticas das artes cênicas, além de noções de arquitetura teatral e um desejo genuíno de cumprir sua missão de acolher as obras respeitando suas características e possibilidades únicas ao dialogar com seus criadores.

Para ampliar nosso entendimento acerca do tema, vislumbrou-se a necessidade de realizar pesquisas semelhantes em outros espaços cênicos alternativos e em espaços convencionais da cidade, como o elaborado nacionalmente por Serroni em 2002, além de refletir acerca dos projetos e obras de ocupação de espaços públicos e abandonados das cidades, como apontados por Lima (2020), Rufford (2017) e Carlson (1989).

Os estudos de Lima (2019, 2020) e Hildy (2022) tratam de diferentes perspectivas e realidades outras acerca dos espaços cênicos alternativos e podem vir a contribuir ainda mais em nossa pesquisa por trazerem um olhar especializado da arquitetura teatral, assim como o aprofundamento do texto *Historical Acoustics: Relationships between People and Sound over Time*, editado por Francesco Aletta & Jian Kang. Neste trabalho foram encontradas mais de 30 referências em outras línguas tratando sobre o tema deste artigo. Ou seja, torna-se relevante realizar um aprofundamento nestes materiais em língua estrangeira para futuros diálogos com nossa pesquisa.



Referências

ALETTA, Francesco; KANG, Jian. *Historical Acoustics: Relationships between People and Sound over Time*. Mdpi AG, 2020.

AVELAR, Romulo. *O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural*. 4. ed. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2014.

AVELINO, Lívio; CORRÊA, João Carlos (org.). *Catálogo de Espaços Cênicos Alternativos do Distrito Federal*. Rio de Janeiro: Funarte, 2017.

CARLSON, Marvin. *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

CELESTE, Guberfain; BALTAR, Mariana; BECKER, Lidia. Análise Acústica como uma contribuição para o estudo do grito cênico: relato de experiência nas vozes de atrizes. *Revista Voz e Cena*, Brasília, v. 02, nº 02, p.114-129, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>.

HILDY, F. J. Arquitetura teatral histórica: história do teatro aplicada em três lições. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2012. Disponível em: <http://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/2401>.

INGOLD, Tim. *Making: anthropology, archaeology, art and architecture*. Londres: Routledge, 2013.

JANIASKI, Flávia. O produtor e o produto no teatro de grupo. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 11, p. 067-077, 2018. DOI: 10.5965/1414573102112008067. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102112008067>.

LIGNELLI, César. *Sons & cenas: apreensão e produção de sentido a partir da dimensão acústica*. 2011. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

LIGNELLI, César. Sonoplastia: breve percurso de um conceito. *OuvirOUver*, Uberlândia, v. 10, n. 1, p. 142–150, 2015. DOI: 10.14393/OUV13-v10n1a2014-9. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/32065>.

LIMA, E. F. W. Arquitetura teatral no Brasil: da Colônia às formas contemporâneas. *Textos do Brasil*, n. 16 p. 84-115, Brasília: MINC, 2010.

LIMA, E. F. W. in: *Anais de resumos expandidos/ IV JORNADA NACIONAL – ARQUITETURA, TEATRO e CULTURA* Coord. Geral: Evelyn Furquim Werneck Lima. Rio de Janeiro, Brasil: UNIRIO/CNPq, Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana, 2019.

LIMA, E. F. W. Dos galpões industriais aos espaços públicos da cidade: alguns



processos de configuração espacial nas artes da cena brasileira. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-31, 2020. DOI: 10.5965/14145731023820200023. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18005>>.

NEUFERT, Ernst. *A Arte de projetar em Arquitetura*. Escola Politécnica de Darmstadt, 1900. Tradução da 21ª edição alemã, 1976.

PASMADJIAN, U. La utilización de espacios teatrales no-convencionales en São Paulo: antecedentes a la década del 90. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 041-059, 2017. DOI: 10.5965/1414573101021998041. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101021998041>.

RUFFORD, Juliet. Conferência “Constructive Play: Architecture, Theatre and the Culture of Late Capitalism” realizada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=92XP1XJtq-o&t=62s>. Acesso em: 19 abr. 2022.

SAMPAIO, Daniela. In: ENECULT, 01 a 03 de agosto de 2019, Salvador (BA).

SERRONI, José Carlos. *Teatros – Uma Memória do Espaço Cênico no Brasil*. São Paulo: SENAC, 2002. Versão online de livre acesso em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=OvyrDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT4&dq=espa%C3%A7o+c%C3%AAnico&ots=UelJBR28ly&sig=9fvfJQr-Vumchtxilca4xjmFuo#v=onepage&q=espa%C3%A7o%20c%C3%AAnico&f=false>. Acesso em: 19 abr. 2022.

SCHUMACHER, Thomas & KURTTI, Jeff. *How Does the Show Must Go On?* Disney Editions, 2007.

WEGNER, Ana Cristine & UHIARA, Rafaella. A Voz do ator em ambiente digital: entrevista com os sonoplastas e formadores da SP Escola de Teatro Edézio Aragão, Gregory Slivar e Raul Teixeira. *Revista Voz e Cena*, Brasília, v. 02, nº 02, p.194-211, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>.

Recebido em: 27/08/2022

Aprovado em: 15/10/2022