

Microfone *headset* e lapela no Teatro Musical nacional e internacional: Entrevista com Gabriel Bocutti

Júlia Barcelos ⁱ

César Lignelli ⁱⁱ

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil ⁱⁱⁱ

Resumo - Microfone *headset* e lapela no Teatro Musical nacional e internacional: Entrevista com Gabriel Bocutti

A presente entrevista tem por objetivo apresentar aspectos técnicos e estéticos do uso do microfone *headset* e lapela no Teatro Musical no mercado nacional e internacional. E também ressaltar os processos e demandas comportamentais que envolvem o uso o equipamento, no qual são de suma importância para a precisão da performance do Artista de Teatro Musical. O Entrevistado é Gabriel Bocutti *designer* de som e programador de áudio, que ao longo de sua carreira adquiriu experiência com Teatro Musical, *Broadway* shows, shows internacionais, e festivais de música e dança.

Palavras-chave: Microfone *Headset*. Microfone Lapela. Teatro Musical. Técnico de Som. Passagem de Som. Mercado.

Abstract - Headset and lapel microphone in national and international Musical Theatre: Interview with Gabriel Bocutti

This interview aims to present technical and aesthetic aspects of the use of headset and lavalier microphones in Musical Theatre in the national and international market. And also highlight the processes and behavioral demands that involve the use of equipment, which are of paramount importance for the precision of the Musical Theatre Artist's performance. The Interviewee is Gabriel Bocutti sound designer and audio programmer, who throughout his career has acquired experience with Musical Theatre, Broadway shows, international shows, and music and dance festivals.

Keywords: Headset Microphone. Lapel Microphone. Musical Theatre. Sound Technician. Sound Check. Market.

Resumen - Auriculares y micrófono de solapa en Teatro Musical nacional e internacional: Entrevista a Gabriel Bocutti

Esta entrevista tiene como objetivo presentar aspectos técnicos y estéticos del uso de micrófonos de diadema y de solapa en Teatro Musical en el mercado nacional e internacional. Y también resaltar los procesos y exigencias comportamentales que involucran el uso de equipos, los cuales son de suma importancia para la precisión de la actuación del Artista de Teatro Musical. El Entrevistado es Gabriel Bocutti diseñador de sonido y programador de audio, quien a lo largo de su carrera ha adquirido experiencia con Teatro Musical, espectáculos de Broadway, espectáculos internacionales y festivales de música y danza.

Palabras clave: Micrófono de Auriculares. Micrófono de Solapa. Teatro Musical. Técnico de Sonido. Mercado.

Introdução

Os microfones *headset* e de lapela estão presentes em espetáculos de Teatro Musical devido as suas características específicas de qualidade sonora, e sobretudo de estrutura, que dispõem de proporções pequenas e cores que se aproximam de diversos tons de pele. Dessa forma, se torna um facilitador estético e proporciona novas possibilidades a performance. Afinal, o Teatro Musical:

Está altamente conectado com a tecnologia, que pode ser uma facilitadora da execução técnica, como também, propulsora para a concretização de ideias artísticas. Nesse âmbito, o uso do microfone auxilia na amplificação da voz, de sonoridades e ruídos, o que possibilita ao público, inclusive às pessoas que se encontram em locais menos favoráveis, dentro do espaço em que vai acontecer a performance, uma relação mais efetiva com a escuta e o entendimento do que é expresso em cena (Barcelos; Lignelli, p.155, 2023).

Para que aconteça o funcionamento do microfone headset ou de lapela, é necessário o uso de equipamentos como o *bodypack*, receptor, transmissor e a mesa de som. Além disso, há pessoas que operam e monitoram o desempenho de todo o mecanismo para garantir que a voz seja amplificada de forma plena. Desse modo, é imprescindível que exista colaboração, foco e compromisso entre os envolvidos.

O entrevistado é Gabriel Bocutti, *Sound Designer* e operador de áudio, atua na área desde 2006. Atualmente é responsável por todo o sistema de áudio da empresa inglesa de cruzeiros marítimos *Virgin Voyages*¹, além de outros diversos projetos voltados ao Teatro Musical em todo o território nacional. Ao longo de sua carreira já trabalhou em espetáculos profissionais como *Funny Girl*² SP/RJ, Brasil – 2023; *Bonnie & Clyde*³ SP, Brasil – 2023; *Cantando na Chuva*⁴, Brasil – 2017 e entre outros. Em seu portfólio⁵ ressalta que

Trabalhar com som profissional significa ter a responsabilidade de conectar os artistas que estão no palco com as pessoas que estão na plateia. Fazer essa conexão nem sempre é uma tarefa fácil, e esse tipo de desafio é a maior missão do técnico de som. Dentro do universo do áudio desde 2006, atuei em todas as áreas, como: gravações ao vivo, teatro musical, *broadway* shows, shows internacionais, e festivais de música e dança (Bocutti, 2023).

A entrevista foi realizada de forma virtual através da plataforma *Google Meets*, no dia 19 de julho de 2024. E como guia foram realizadas dez perguntas com o objetivo de buscar

¹ Disponível em: <https://www.virginvoyages.com/>

² Disponível em: <https://www.instagram.com/funnygirlbrasil?igsh=MXRmczNsNHBqNWxmbg==>

³ Disponível em: <https://www.instagram.com/bonnieclydemusical?igsh=MWJvNWxtNjlllOGZpcg==>

⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JG_LXRlTkYk

⁵ Disponível em: <https://www.gabrielbocutti.com/about?lang=pt>

informações e instruções relevantes para auxiliar o ATM (Artista de Teatro Musical) no contato com o microfone, seja *headset* ou lapela e com as pessoas envolvidas durante o processo do uso deste equipamento.

Após esta breve apresentação do tema e do entrevistado, segue a entrevista:

JÚLIA: Qual o objetivo do técnico de som durante a passagem de som?

GABRIEL: Parece meio óbvio, mas a gente busca a melhor qualidade sonora. A gente tem que levar em consideração o ambiente. Cada teatro tem um som específico por causa da questão estrutural. Depende se o teatro tem mais parede, se tem mais madeira... isso tudo interfere no som. E durante as passagens de som geralmente equalizamos os microfones. Com o passar do tempo, a gente já tem uma experiência, e já sabemos mais ou menos o som e a qualidade sonora que queremos atingir. A gente faz microfone por microfone, pra que eles tenham a mesma qualidade, usando diversos equipamentos, diversas coisas que a mesa (de som) proporciona, pra sempre chegar no melhor resultado sonoro possível.

JÚLIA: E qual o principal objetivo do técnico de som durante a passagem de som?

GABRIEL: Com certeza a qualidade de som, até porque a passagem de som é uma coisa muito importante durante uma temporada, por exemplo, se a gente vai ficar em cartaz por seis meses, tem muita coisa que fica por seis meses. Então, é muito importante que a gente faça uma passagem de som bem feita, porque se a gente fizer e as condições forem favoráveis e nada mude muito, aquilo que a gente fez vai ficar por bastante tempo. Se tiver um som legal, um som em que está todo mundo satisfeito, tanto a gente quanto as outras partes, como diretor, diretor musical... não precisa mais mexer nisso. Mas, caso as condições se mantenham a mesma. Então o principal objetivo é garantir essa qualidade sonora mais alta possível.

JÚLIA: Faz diferença para o técnico já ter trabalhado com o ATM em projetos anteriores?

GABRIEL: Isso é uma coisa bem importante porque quando as pessoas têm mais experiência e lidam com o microfone de forma séria, dão valor para isso. Tem gente que não tem cuidado, que não dá importância, não sabe nem sequer quanto custa, e é um equipamento extremamente caro. Tem muita gente que não tá nem aí e joga de qualquer jeito. Em compensação tem outras pessoas que dão um “super” cuidado, são “super” profissionais.

Então, para gente o que mais ajuda é quando a pessoa dá a devida importância e ajuda a gente no dia a dia, tanto na manutenção de cuidado, quanto em cena mesmo, por exemplo a pessoa vê que o microfone dela está ruim, por algum motivo saiu da posição... a pessoa vai lá e

dá um jeito de reajustar. Tem alguns artistas que são muito bons nisso, a gente sabe que quando dá problema ‘nossa ainda bem que é com ele, ele vai fazer alguma coisa para ajudar’, porque na hora do ao vivo ali, não tem muito o que a gente fazer, e muitas vezes eles tomam atitude por saber, por ter consciência da importância que é.

Já aconteceu comigo de um artista ter um solo, 5 minutos cantando só ele. E um pouquinho antes de começar o solo o microfone entrou para a peruca, era um microfone na testa, por algum motivo o microfone foi parar no meio da cabeça, não ia ter som, iam ser 5 minutos de tragédia. Eu lembro que era até o Saulo Vasconcelos⁶, que é um artista “super” famoso no Teatro Musical, ele virou para trás, enfiou a mão dentro da peruca, puxou e botou no lugar e cantou a música de 5 minutos, e ninguém sabe o que aconteceu. Então, quanto mais profissional e consciente for a pessoa, mais vai facilitar e ajudar a salvar a cena em momentos como esse.

É do dia a dia sabe, por exemplo como a gente que controla os microfones do show, praticamente *in real time*, aumentando e abaixando tudo⁷. A gente já sabe quem é mais constante, e tem gente que oscila muito, uma hora fala muito alto, outra hora fala muito baixo, a gente tá puxando o microfone a todo vapor para ouvir e a pessoa grita e fica um negócio que parece que vai cair o teatro.

Posso dar um exemplo que é o Jarbas Homem de Mello⁸, que ele é impecável, fala no mesmo volume, na mesma intenção, mesma tonalidade, todos os dias, não importa se ele está doente... então a gente já sabe, é o Jarbas está tranquilo, a gente não precisa se preocupar. Tem outros também que, prefiro não citar nomes, a gente sabe que são mais problemáticos, e tem que controlar melhor, e conhecendo esses artistas facilita no dia a dia.

JÚLIA: E como funciona a equalização dos microfones?

GABRIEL: Isso a gente faz na passagem de som geral que antecede as estreias, a gente segue um tipo de procedimento. Junta todo mundo com microfone, passa um por um. A gente pede pra que a pessoa converse um pouco, rapidinho, aí geralmente a pessoa dá um trecho de algum diálogo, ou um texto que ela tenha durante a peça e pedimos também para que eles façam isso o mais próximo possível do que eles vão fazer durante a temporada e durante o show e em seguida a gente pede para cantar um trequinho de alguma coisa. As vezes tem até

⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/saulovasconcelos?igsh=N2ZkN2R3em5xbDVh>

⁷ Mais informações disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=cN_jbAH02-k

⁸ Mais informações disponíveis em: <https://www.instagram.com/jarbashomemdemello?igsh=MWNjYmlxdXMwdHpjaQ==>

um piano já meio no jeito ali, o pianista começa a tocar, então já canta ali rapidinho. Assim que está soando bem, já passa para o próximo.

A próxima etapa é a gente juntar os naipes. Por isso que durante a passagem, o cantor que é barítono, a gente já pede pra cantar alguma coisa mais grave. As vezes na própria equalização a gente pode puxar um pouco de grave no microfone, para dar uma ajuda nessa questão, então tudo isso faz parte da passagem. Mas tem várias etapas, que a gente vai fazendo até chegar no resultado final e essa é uma delas.

JÚLIA: Existem especificidades no processo de microfonação de uma franquia aqui no Brasil?

GABRIEL: Geralmente os espetáculos, quando são franquias podem ser que venham com o *sound designer* deles. Então, se é uma franquia da Disney que tenha o *sound designer* que já vem com todo o projeto de som, qual caixa de som vai usar, qual mesa de som... e o microfone é uma dessas coisas e nesse caso ele tem o padrão do show, que ele já sabe mais ou menos o que ele vai fazer e tudo mais. Independente de franquia ou não, sempre tem o *sound designer* que é o responsável, que vai falar 'eu quero tal modelo de microfone, eu quero na cabeça, na lateral, eu quero que essa música seja no bastão'. A franquia talvez venha com *sound designer* ou não.

JÚLIA: Como funciona essa parte de desligar o microfone do ATM quando ele está nas coxias e ligar quando ele entra em cena? Existe alguma indicação?

GABRIEL: Fica tudo a cargo do operador de som. Os artistas, colocam o microfone, e a gente sempre liga e trava o microfone. Então o microfone está ligado fisicamente, na bateria dele, e o sinal dele tá chegando na mesa de som o tempo inteiro. A partir do momento em que a pessoa colocou o microfone, o que ela tá falando tá indo pra mesa de som. Se da mesa de som vai para as caixas e tudo mais é uma outra história, mas a partir do momento que eles colocaram o microfone, se a gente colocar um fone de ouvido e solar o canal, a gente escuta tudo o que a pessoa está falando, é bem complicado. Então, tem que ter toda uma ética, claro que a gente não fica fazendo isso, mas dá para fazer, entendeu. Se você quiser ouvir o que a pessoa está conversando você vai lá e escuta.

E durante o show fica a cargo do operador de som, abrir e fechar nas horas certas. A gente tem umas programações na mesa de som que facilitam um pouco isso, pra que fique mais fácil de operar. Mas, é tudo feito ali na hora, na mão, 'ah o cara vai falar', então a gente sobe o microfone, ele saiu de cena a gente fecha e sobe o próximo.

As pessoas não têm ideia do quanto isso é difícil e complexo, porque a gente chama de operação linha a linha, ou seja, vai falar um texto a gente já abre o microfone, a pessoa parou de falar, a gente tira esse microfone, e isso tudo é feito manualmente⁹. Então, em um show de 2h:40min, você imagina quantos movimentos são feitos.

A gente costuma dizer que no começo da temporada, a gente nem olha pro palco, porque precisamos olhar pro roteiro. No roteiro tem todas as linhas, todos os textos, quem vai falar o que... por vezes, a pessoa fala 'você viu? Fulano caiu no palco', não, não vi por que a gente estava olhando para o roteiro. Aí, depois com o passar da temporada isso vai ficando mais mecânico, mais automático, até que você consegue ver o que está acontecendo. Mas no começo é muito tenso porque são muitas trocas de microfone. Não é como na luz que você aperta um botão e acende tudo e acabou, não é assim que funciona com a gente.

Pro artista não muda muito o que fazer não, colocou o microfone na posição certa, é isso, vai canta ou fala, e é isso.

JÚLIA: Os técnicos de som costumam estar presentes nos ensaios da montagem do espetáculo?

GABRIEL: É fundamental, a gente geralmente vai até a sala de ensaio, pega o texto e já começa a fazer nossas anotações, como que a gente vai programar, pra facilitar esse operacional, o texto é a nossa vida. O ator nesse aspecto ele tem que ajudar muito a gente no texto, no sentido de ser muito preciso, porque no teatro tem muito aquela coisa de caco... no musical, pelo fato do som ser todo linha a linha, operação de abrir e fechar microfone, não dá pra ter caco. Porque se o cara tá ali na cena, ele nunca falou nada, aí um dia ele pega e fala, o microfone dele vai estar fechado, porque não está programado pra isso, e aí parece que o microfone tá quebrado, não funcionou... então a gente bate muito nessa tecla com a direção, pra que os atores falem o que tá no texto e só o que está no texto, não dá pra improvisar. E isso não é uma coisa só do Brasil, é uma coisa de todo lugar, não existe improviso no Teatro Musical. É uma engrenagem, está todo mundo esperando o artista falar tal, tal, tal, se ele não falar, eu não aperto o botão pra soltar um som, o cara da coxia não puxa o cenário porque está esperando eu soltar o som, aí o ator não entra porque ele está esperando o cenário descer, então é uma engrenagem, que se uma das partes falha, nada dá certo, e começa geralmente por uma improvisação que nunca aconteceu. Então a gente é muito restrito do tipo, não vai

⁹ Exemplo de operação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RAmly5X2zII>

improvisar, porque caso contrário, não vai dar certo. É uma engrenagem, tem que ser tudo certinho, e é muito preciso sabe, Teatro Musical é muito preciso, porque se não dá problema.

A gente usava muito microfone na cabeça, aqui na testa, e cada vez mais a gente tem usado na lateral, por uma questão cultural de volume. O microfone na testa é muito mais bonito esteticamente, você praticamente não vê né, mas ele fica mais distante da fonte sonora, que é a boca no caso, então a gente tem que puxar muito mais volume para chegar no som que a gente precisa. Quando o *headset* está aqui do lado, é muito mais perto da boca, então a gente não precisa de tanto volume na mesa de som e no sistema de som e isso evita muitos problemas. Como aqui no Brasil todo mundo gosta de som alto para a maioria dos shows, a gente precisa desse volume, dessa pressão sonora, por isso as pessoas estão usando mais o *headset* hoje em dia, porque a gente não consegue o mesmo nível de pressão sonora como um todo com o microfone de lapela. Se você tem microfone na testa, você aumenta muito ele, e começa a dar muito mais microfonia, que é na verdade o som do microfone captando ele mesmo, aí ele realimenta... e dá aquele barulho horrível. Então, quando os microfones estão na testa e a gente precisa desse volume que eles gostam aqui, os diretores, diretores musicais... a solução é trazer para a lateral para ficar mais perto da boca. É uma questão cultura, por exemplo, eu fui pra Nova York recentemente e assisti o Moulin Rouge¹⁰, e o De Volta Pro Futuro¹¹. Moulin Rouge é baixinho, os textos eu tinha que fazer força pra entender o que eles estavam falando, porque eles querem um som mais natural, eles não querem aquele som de teatro tipo 'tem microfone amplificando o som', tanto que os microfones são escondidos, você não vê, você sente que eles estão falando acusticamente, lá de baixo. O teatro é grande e alto sabe, não tem aquele som de microfone, que é completamente o contrário do De Volta Pro Futuro, que é um musical muito mais tecnológico, muito mais novo né, que todo mundo está com o microfone na lateral. E é Rock in Roll, é alto, barulho, explosão. É um outro conceito.

E depende da estética, porque não faz muito sentido também, por exemplo, as vezes tem um show que é de época, com figurinos trabalhados e aí tem um microfone no meio da bochecha da pessoa. E aí fica nesse 'vocês querem volume ou vocês querem estética?', fica sempre nessa batalha.

¹⁰ Mais informações disponíveis em: <https://moulinrougemusical.com/new-york/about/>

¹¹ Mais informações disponíveis em: <https://dicasnovayork.com.br/ingressos-de-volta-para-o-futuro-broadway/>

JÚLIA: As formas de amplificar a voz passaram por diversas mudanças ao longo da história até chegar no microfone headset e no de lapela, você acha que ainda existem transformações que vão acontecer?

GABRIEL: Olha é difícil dizer, por que eles já são tão pequenininhos, tão tecnológicos, mas a gente nunca sabe onde que a tecnologia vai chegar. Eu trabalhei muitos anos com a Cláudia Raia, e eu lembro muito bem dela falar para mim que quando ela começou a carreira dela, ela ia atrás dos microfones. Os microfones estavam posicionados, pendurados, e ela tinha que ir até eles para falar, entendeu? Ela me falou isso várias vezes, que era isso o que ela fazia, sei lá 20, 25 anos atrás. Hoje em dia a cápsula de lapela, da testa, é um negócio que você não consegue nem ver praticamente, é microscópico, então eu sinceramente não sei para onde isso pode ir, mas a gente nunca pode duvidar da tecnologia, sempre pode aparecer alguma coisa.

JÚLIA: Como os microfones e os demais equipamentos que o acompanham são posicionados?

GABRIEL: O *bodypack*, que é o equipamento que o microfone é conectado, é aquela caixinha pequenininha, hoje em dia a pessoa coloca dentro da peruca. A Cláudia Raia foi uma das primeiras a fazer isso. Coloca os dois *bodypacks* na cabeça, o fio enrolado mesmo, na própria cabeça e a cápsula descendo pela testa, e aí põe a peruca em cima, acabou. É a posição mais segura que tem, porque quando eles põem no corpo, geralmente eles colocam os *bodypacks* aqui na cintura né, eles têm tipo um cinto com velcro, sobe o fio pelas costas e vem até a cabeça, só que eles dançam, por exemplo, faz coreografia, rola no chão, então está sempre em contato, dando pancadas e tudo mais. A partir do momento que está na cabeça, ninguém dá cabeçada no chão, então a chance de quebrar é muito pequena. E os peruqueiros, que é o pessoal responsável por isso, eles prendem muito bem. As chances de uma peruca cair em cena é 0, porque eles põem um monte de grampos. Eu trabalho com isso a 15 anos, eu vi 1 vez uma peruca sair do lugar. Eles põem grampos nos *bodypacks*, no fio do microfone, então fica tudo muito travado ali, é a melhor posição que tem. Só que assim, para fazer isso, você precisa ter um sistema de qualidade e moderno, que são as caixinhas pequenininhas, porque se você colocar o mais barato e o mais simples, é um negócio grande e pesado, aí já não tem como pôr na peruca.

Então, na verdade o microfone é a primeira coisa a ser colocada quando os atores estão se preparando, o microfone vai por baixo de tudo, porque independente do que eles façam por cima, o microfone vai estar lá, então geralmente não tem problema se eles trocam de figurino

durante o show. Uma coisa que acontece é, por causa das trocas, geralmente tem trocas que são muito rápidas, tem troca de 20 segundos, 15 segundos. Por causa dessa correria, tem troca que é assim, o ator sai, literalmente ele sai, estica o braço e espera, as pessoas vão fazer tudo para ele e aí ele volta em cena depois de 15 segundos. Pode ser que enrosque um negócio no microfone e o microfone saia do lugar. E quando isso é meio perigoso a gente cria um *preset* que é dar uma olhada nessa troca, vai alguém da equipe de som lá e fica lá. E enquanto as pessoas estão trocando, o profissional do microfone fica de olho, se ele perceber que saiu do lugar ele vai lá e empurra para o lugar, as vezes entra de qualquer jeito, mas na próxima cena ele arruma, coisas desse tipo.

JÚLIA: Existe uma preocupação específica para o microfone de sapateado? E como acontece a transmissão de sinal, uma vez que o ATM está com o microfone para captar a voz e outro para captar o sapateado?

GABRIEL: Geralmente os atores têm 2 microfones, os principais, pra se der problema em um, chaveia pro segundo. A gente só faz com os principais porque é uma questão até de orçamento, pra ter todo mundo dobrado, não tem condição porque é muito caro. Então os principais, que geralmente estão cantando mais têm dois microfones. Ou seja, dois microfones, duas caixinhas nas costas ou na cabeça. E aí quando tem sapateado, a gente já experimentou usar mais dois microfones, um em cada perna. Então, o fio do microfone em vez de subir para a cabeça, desce para a perna, mesmo microfone, mesmo modelo, ou seja, um kit a mais de microfone, prendendo com elásticos na altura dos tornozelos. A gente já fez isso com cada perna, mas a gente descobriu que não precisa, como os pés estão muito próximos na hora que eles estão sapateando, um microfone só em uma perna já resolve o problema, já pega ali super bem o som, independentemente de onde o ator está sapateando.

A gente tem esse microfone na perna, mas também usamos alguns microfones no palco, chamados de *PZM* (*Pressure Zone Microphone*) que são microfones quadradinhos de contato. A gente posiciona vários na frente do palco, no proscênio. E quando eles estão sapateando a gente abre tanto o da perna, quanto os *PZMs*. Em um musical grande, geralmente tem o microfone dos solistas que sapateiam, tipo esse da Cláudia Raia que tinha um na perna, Jarbas Homem de Mello tinha um na perna. E aí geralmente tem o diretor que fala assim ‘ah esse fulano é o que sapateia melhor, essa, esse, esse e esse...’, que ele quer amplificar aquele som. Geralmente todo o elenco sapateia, quando é um musical de sapateado, mas tem os que

são melhores sapateadores, as vezes eles até são piores cantores, mas são melhores sapateadores, e aí na hora que soma tudo isso com a orquestra fica tudo certo, não dá para saber por exemplo que de 20 pessoas sapateando só 4 estão microfônados, ou 6 ou 8, depende da quantidade de microfone que a gente tem, depende da quantidade de dinheiro que a gente tem para gastar, porque se a gente tem muito dinheiro, a gente põe todo mundo e acabou, mas na maioria das vezes não é assim.

JÚLIA: Muitos microfones em uma pessoa podem gerar problemas?

GABRIEL: Tem que saber o que está fazendo para poder balancear da melhor maneira possível, mas eu vou falar pra você, os musicais que a gente fez de sapateado o som era muito bom, o som do sapateado era impecável. Eu lembro que nesse do Jarbas, entrava um carro e ele sapateava em cima do carro. Nesse caso, os microfones do proscênio, de contato, não chegam, porque ele estava lá no fundo em cima do carro, e aí a gente só usava o da perna, e o som era maravilhoso. Mas tem que saber o que está fazendo, tem que ter uma escolha certa de microfone, tem que estar muito bem posicionado. Tem que ter as pessoas que cuidam dessa posição para que o microfone esteja na perna, porque se o microfone sai do lugar e começa a arrastar na calça e começa a fazer barulho... tem um monte de coisa assim, que para chegar em um resultado legal é todo um esquema. Mas, depois que organiza fica muito bom.

Em um musical grande a gente controla pelo menos uns... para a gente seriam os cantores e a orquestra, e adiciona o sapateado na nossa mixagem ali, mas são pelo menos uns 80, 90 microfones que a gente tem que controlar, o número é muito grande. E a gente fez um musical também, uma vez, que era o “Cantando na Chuva”, que além de tudo isso, era o Jarbas sapateando na chuva, na água, entendeu? Microfone e água são duas coisas que não combinam. E assim, ele tinha que sapatear, a gente tinha que ouvir ele cantando, tinha que ouvir a orquestra tocando e a chuva caindo, e muita chuva, não são duas gotinhas de água não. Nesse caso entra uma outra coisa também, como proteger os microfones da água, é toda uma história.

Tem como proteger, tem um microfone específico que aguenta um pouco mais essa questão da água, mas a prova d'água não existe. O que faz o microfone funcionar é uma membrana que fica dentro dele, colocou água no meio, não tem como a membrana mexer, assim não existe microfone a prova d'água e eu acredito que nunca vai existir. Mas, existem microfones que são mais resistentes, que são os modelos mais caros, obviamente, e posicionar esses microfones de um jeito que pegue menos água possível. E funcionava muito bem, eu não

fiz essa temporada inteira, eu fiz só um pedaço dela e a quantidade de problemas foi muito pouca e o resultado era incrível.

JÚLIA: Você teve alguma experiência desafiadora nas montagens profissionais que fez parte?

GABRIEL: Eu acho que essa questão do ‘Cantando na Chuva’ é a mais difícil, porque quando envolve água é muito complicado. E o mais desafiador pra gente, falando de microfones e elenco, são as pessoas que transpiram, tem gente que transpira muito, assim, impressionante. Às vezes, a peça tem duas horas e quarenta de duração, a pessoa entra nos 5 primeiros minutos e ela já está derretendo de suor, e ela entra e o microfone já está com problema, o microfone fica entupido, que é como a gente chama, porque como a cápsula é pequenininha, uma gota de suor que entra ali, o microfone já para de funcionar, fica abafado, o som fica horrível. Eu acho que o mais difícil para a gente é isso. Esse é o mais difícil, disparado. Às vezes você pega um protagonista que transpira muito e não sai de cena, como que faz? O microfone dele entupiu de suor, e aí, o que faz? Então é muito difícil, tem que ter um cuidado muito grande para que isso não aconteça, é um trabalho mais de evitar o problema do que de resolver o problema se ele acontecer.

JÚLIA: E o que tem que ser feito quando o microfone para de vez?

GABRIEL: Depende, por exemplo, a gente fazia O Chaplin¹², que era com o Jarbas Homem de Mello também, e ele não saía de cena, ficava praticamente duas horas e quarenta em cena. Teve um dia, se eu não me engano, que entupiram os 2 microfones dele de suor, e era em uma cena que não tinha o que fazer, aí tem que fechar a cortina ‘senhoras e senhores estamos com problema técnico, tal, tal, tal’, resolve e continua. É uma questão de importância da cena isso, se é uma coisa muito vital tem que parar, não tem jeito, mas se é uma coisa que dá para continuar, tenta continuar o máximo possível, a gente evita parar o show a todo custo, só para se realmente não tem outra opção.

Tem uma questão interessante também, que é a seguinte, que o ator ser safo também ajuda. Volta na questão que você me perguntou anteriormente, que é, como esses microfones são omnidirecionais, eles captam 360º ao redor deles, do eixo, muitas vezes o microfone de um ator morre, o outro ator que já é mais safo, em vez de fazer a cena um de cada lado do palco, ele percebe que o microfone do outro está ruim, e vem mais perto e aí com esse microfone a gente consegue amplificar essa pessoa que está com o microfone morto, e salva a cena de uma

¹² Mais informações disponíveis em: https://www.cenamusal.com.br/jarbas-homem-de-mello-estrela-chaplin-o-musical/#google_vignette

maneira... que as pessoas não percebem que teve problema. E aí é muito legal nesse aspecto, quando a gente consegue resolver uma cena sem fazer nada. Essa pessoa que está com problema, faz a cena dela, sai e já vai ter uma pessoa esperando por ela, no primeiro passo que ela der fora do palco já vai ter alguém pra arrumar, arruma rapidinho, as vezes troca o microfone, as vezes usa ar comprimido, que é como se fosse um spray, um desodorante, mas só sai ar em alta pressão, tira o suor e o microfone volta funcionar.

Tem bastante dificuldade também, porque geralmente o som, não é todo mundo que dá muita importância, eles dão importância para o vestido de cristal Swarovski... Os diretores e produtores geralmente são ex-atores, eles pesam muito para o lado da iluminação. O orçamento do som as vezes acaba sendo menor, e o orçamento de som é muito caro, tudo custa muito caro, então a gente sempre tem esse problema, independente da produção, vai sempre ter um problema de custo. Tem o *rider*, que é a nossa lista de equipamentos, do que a gente vai usar pro musical, então vai precisar de tal caixa, tal microfone, tal mesa de som... a gente manda a primeira lista sempre no mundo ideal que a gente já sabe que não vai ser. Manda para empresa de som que vai alugar o equipamento e eles falam 'oh isso vai custar tanto', aí manda pra produção e eles falam 'não a gente tem metade disso', então volta uma segunda lista pra empresa de som. A mesa de som que era essa já é outra... A gente vai na prioridade, do que é mais importante. Ele pega uma mesa de som menor e um microfone melhor, e assim vai, vai balanceando. Mas a gente sempre vai brigar com o orçamento, porque esse é um orçamento muito caro. Eu posso falar para você que um musical hoje em dia por mês, de som deve custar uns 120 mil reais, só de equipamento de som, só de aluguel. É tudo muito caro, uma mesa de som custa 1 milhão de reais. E a gente aluga, a gente nunca compra material.

JÚLIA: Existe diferença entre a microfonação para Teatro e para Teatro Musical?

GABRIEL: Então eu acho que teatro hoje em dia as pessoas acabam não usando microfone de lapela nem *headset*, porque geralmente teatro mais simples é tudo mais acústico, até os atores têm muito mais projeção de voz porque eles já sabem que eles não têm o auxílio do microfone. Então, eles têm que falar para um teatro de 500 pessoas, 600 pessoas sem microfone. A projeção de um ator é muito diferente de um ator de musical. Acho que a diferença é essa. Eu lembro do Tarcísio Meira, ele já até faleceu, mas na época, quando ele fez sua última peça, ele já estava com a idade avançada, então não teve opção, teve que colocar o microfone nele para facilitar porque ele já não tinha mais aquela força, para falar pra um monte de gente. Mas acho

que a principal diferença é essa, até por uma questão de orçamento, um teatro com dois atores e uma trilha de som e alguma coisa... não tem dinheiro para alugar um microfone e tudo mais, ter uma pessoa para cuidar do microfone, ter toda uma estrutura. Não é só o microfone, se tem microfone tem que ter pilha que custa caríssimo, tem que ter gente para colocar pilha no microfone, tem toda uma estrutura grande que precisa estar envolvida ali.

JÚLIA: Ainda é utilizada a pilha ou já existe uma outra forma de fornecer energia para o *bodypack*?

GABRIEL: Hoje em dia está melhor, esses sistemas que a gente tem, o microfone já vem com bateria, carregador de bateria e tudo mais e as baterias duram por 8 horas, então você consegue fazer 2 shows no mesmo dia com a mesma bateria, sem trocar. Quando era pilha usava *duracell*, só que era assim, usava uma caixa dessas, sei lá, a cada 15 dias enchia um tonel de pilhas usadas, porque, faz a conta, são, sei lá, 25 microfones, cada microfone usa um par de pilha por show, tem 2 shows, são 4 pilhas por ator, 100 pilhas por dia, em um final de semana são 400 pilhas, então caríssimo. Compre um par de pilhas para o seu controle remoto e você vai ver quanto que custa. Hoje em dia está mais fácil porque já vem bateria com carregador e dura muito mais também, as baterias são muito mais confiáveis do que as pilhas.

JÚLIA: A pilha recarregável foi usada? É uma boa opção?

GABRIEL: É, a gente no começo usou pilha *duracell* normal, que era quando juntava esse tonel de pilha, depois a gente começou a usar pilha recarregável. Só que assim, isso era uma questão de produção para produção, tinha produção que preferia comprar pilha recarregável, só que você tem que pagar sei lá R\$5.000,00 de pilha de uma vez só e usar durante a temporada ou R\$10.000,00 de pilha, não sei quanto custa mas é um valor alto, ou você ia comprando *duracell* de pouquinho em pouquinho. Tinha gente que preferia comprar logo a recarregável porque é até uma questão mais sustentável, porque você não fica descartando pilha usada, e tinha gente que preferia a *duracell* normal. A gente teve esse período, depois a maioria das pessoas começaram a usar a recarregável. Tinha um quadro assim, que tinham todos os carregadores, um monte de pilha carregando ao mesmo tempo e aí mudou para esse sistema mais novo que já vem com tudo, com bateria, carregador e tudo mais.

JÚLIA: As pilhas são para o transmissor, e existe também o receptor certo?

GABRIEL: Isso, ele fica na lateral do palco, a gente chama de RX, que é um termo que os americanos usam pra *reception*, geralmente fica na coxa, em algum lado da coxa. É um rack,

um equipamento grande, que tem todos os receptores. O receptor é uma coisa grande, o transmissor que é uma caixinha, mas o receptor é uma unidade de *rack* que já faz dois microfones, então se você tem 20 pessoas, você vai ter 10 de cada um, um embaixo do outro. Todos esses receptores são ligados em 2 antenas, essas antenas vão receber o sinal desses microfones e essas antenas já alimentam todos os receptores, mas esse é o caminho do sinal, vem do transmissor, passa pela antena, da antena chega no receptor.

JÚLIA: Existe algum problema com relação à transmissão de sinal?

GABRIEL: É aqui em São Paulo é um caos essa questão dos microfones, porque aqui a gente escaneia as frequências que estão no ar, pra gente colocar os microfones onde não tem nada, pra não ter nenhum tipo de interferência. Aqui em São Paulo, na hora que você faz o *scanner* tem tudo praticamente ocupado, assim fica muito difícil achar lugares vazios para colocar os microfones e não ter problema. Os sistemas mais modernos e mais caros eles são digitais, eles ocupam uma banda muito menor. Imagina que aqui você tem um buraco que não tem nada de frequência, nesse buraco você consegue colocar mais microfones pelo fato dele ser digital e se ele é analógico você consegue colocar um só, se ele é digital você consegue colocar seis. Só que esses são sistemas muito mais caros e eles funcionam maravilhosamente bem, por mais que seja esse caos, os microfones não têm problema nenhum porque os microfones são muito bons. A gente usa algumas marcas que não dão problema de transmissão e recepção, praticamente zero, a gente tem problema de suor, o microfone quebra, porque as vezes o conector, onde conecta na caixinha, a pessoa senta e o conector dobra e quebra. Agora de transmissão e recepção, nos sistemas mais profissionais e mais caros, os que são muito caros, zero problemas. Mas todos os musicais grandes estão usando porque é fundamental.

JÚLIA: Existe preferência por algum tipo de microfone?

GABRIEL: A gente prioriza sempre a DPA¹³, são microfones caros também, custam 450 dólares cada cápsula, e o sistema de transmissão a gente usa um da *Shure*¹⁴, é o kit dos sonhos, a cápsula DPA 4066, transmissão da *Shure*, o modelo *Anxient*, que é super bom, praticamente zero problemas. Por isso que eu já falei, ele é digital e tudo mais, ele até troca de frequência, uma coisa bem técnica, por exemplo, se você está usando uma frequência, por algum motivo, sei lá, passou o carro da polícia e colocou em outra frequência, uma coisa assim que não estava esperando, já tem uma frequência *backup* que já troca. Assim, mesmo que você tenha problema,

¹³ Disponível em: <https://www.dpamicrophones.com/>

¹⁴ Disponível em: <https://www.shure.com/pt-BR>

ele mesmo se resolve. É bem mais seguro, mas é por isso que custa mais caro não dá para usar um microfone desse em uma produção menor porque não tem como pagar.

JÚLIA: A diferença é grande entre o equipamento utilizado no exterior e aqui no Brasil?

GABRIEL: Não, vou te dizer que, o que eles usam lá é o que a gente usa aqui, 100% de certeza, eu já fui lá assistir e é igualzinho. Nossos musicais grandes não perdem nada, em termos de equipamentos. Ultimamente, a gente está no mesmo nível tanto de equipamento quanto de mão de obra das pessoas que operam equipamento. Hoje em dia, a gente tem um *know-how* muito grande dos operadores de som e microfonistas. A gente tem um nível que não perde nada para eles porque temos um grande mercado. Aqui em São Paulo, sou de São Paulo, e aqui a qualquer momento do ano tem 3 ou 4 shows acontecendo, mas rotatividade de show e profissionais não têm muito, então quem trabalha com isso está sempre trabalhando, são pessoas muito qualificadas.

O que está acontecendo é que a gente também está começando a exportar mão de obra. Antigamente vinham os americanos pra cá, e hoje em dia, a gente tá começando a ver, por exemplo, tem uma pessoa, que eu trabalho pra ele, a gente trabalha junto há muito tempo, ele é o *sound designer* do *Anastasia*¹⁵, que é um musical que veio pra São Paulo cheio de americano, mas o *sound designer* era brasileiro, eles optaram por usar a mão de obra dele, aí quando esse musical saiu de São Paulo e foi pro México, essa pessoa foi pra lá. Agora ele é o *sound designer* do musical. Quando o musical for para os Estados Unidos, ele vai ser o *sound designer*, então a coisa também está invertendo nesse aspecto. A gente só importava mão de obra, agora a gente está começando a exportar. Eu trabalho para uma companhia de navio de cruzeiro, que eu viajo para lá e eu que sou o responsável por lá. Então assim, a gente está exportando mão de obra, que é uma coisa que não acontecia antigamente.

Tem muita coisa que a gente desenvolveu aqui no Brasil, de técnica... Tem uma por exemplo, do microfone de lapela, aqui na testa, que a gente chama de *dusty cap*, que tem um fiozinho, uma cápsula, que é como se fosse um protetor pra essa cápsula, é uma pecinha muito pequenininha que acopla bem ali na pontinha do microfone e essa pontinha sempre sai, ela é só encaixada, por exemplo, ela vai desencaixando até que perde, e isso muda totalmente o som do microfone. Aqui no Brasil desenvolveram a técnica de passar esmalte de unha nessa emenda pra que essa pontinha não saia, e aí agora você sai por aí, mundo a fora, está todo

¹⁵ Disponível em: https://www.instagram.com/anastasia_omusical?igsh=dThlZnMwODFyMzNq

mundo usando esmalte. E eu vi o pessoal criando isso aqui, tem muita coisa que a gente faz aqui, que agora está sendo copiado lá fora, coisas básicas assim, mas que estão rolando.

JÚLIA: É evidente o quanto que o Brasil está ganhando espaço no mercado de Teatro Musical!

GABRIEL: A gente tem muito musical no Brasil que é 100% brasileiro, feito com história brasileira, com tema brasileiro, só feito por brasileiros e de qualidade maravilhosa, é muito legal.

Referências

BARCELOS, Júlia; LIGNELLI, César. Relações entre o uso do microfone de bastão e a precisão da voz cantada do Artista de Teatro Musical em formação. *Voz e Cena*, [S. l.], v. 4, n. 02, p. 154–173, 2023. DOI: 10.26512/vozcen.v4i02.51280. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozcena/article/view/51280>. Acesso em: 15 nov. 2024.

BOCUTTI, Gabriel. Portifólio. 2023. Disponível em: <https://www.gabrielbocutti.com/about?lang=pt>. Acesso em 07 dez. 2024.

Entrevista recebida em 15/11/2024 e aprovada em 27/11/2024.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56138>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Júlia Barcelos - Artista de Teatro Musical em formação; discente do curso de bacharelado em Interpretação Teatral na Universidade de Brasília; Participante do Grupo de Pesquisa Vocalidade e Cena (CNPq). juliabarcelos.oficial@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9354660539520991>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0907-823X>

ⁱⁱ César Lignelli - 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. Pós-Doutor pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2021 - 2022) e pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014 - 2015). É Doutor em Educação e Comunicação, FE/Universidade de Brasília (2011); Mestre em Arte e Tecnologia na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena, IDA/UnB (2007); Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2000). Atualmente é Coordenador do Curso de Licenciatura em Teatro (EAD/UnB). Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq desde 2003). Editor-Chefe do Periódico Voz e Cena. Membro do Conselho Editorial da Editora Universidade de Brasília. Membro da VASTA Voice and Speech Trainers Association (desde 2016). Membro da Rede Voz e Cena (desde 2011). Autor do livro Sons e(m) Cenas (2014 e 2019 - segunda edição), coorganizador do livro Práticas, Poéticas e Devaneios Vocais (2019) e de inúmeros artigos publicados em periódicos qualificados. Pesquisa e orienta temas que envolvam sonoridades, estéticas e pedagogias. Palavra falada e cantada. Glossolalias. Vocalidades e educação. Vocalidades e movimento. Vocalidades e tecnologias. Vocalidades e cultura. Sonoplastia. Música de cena. Música cênica. Desenvolve com recorrência produções estéticas em parcerias com os grupos de teatro Desvio, Sutil Ato, alaOca, Teatro do Concreto e Trupe dos Argonautas. Desde 2017, junto ao Grupo Desvio, circula com o DeBanda pelo Brasil, Singapura, Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile e Perú. cesarlignelli@gmail.com.

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

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

ⁱⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

