



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
CURSO DE MESTRADO

PAULO EDUARDO LOPES AGUIAR

**O PAPEL DO(A) TÉCNICO(A) DE SOM NA REALIZAÇÃO DO SHOW AO VIVO:
uma investigação sobre o mundo da arte que envolve o(a) técnico(a) de PA**

RECIFE

2025

PAULO EDUARDO LOPES AGUIAR

**O PAPEL DO(A) TÉCNICO(A) DE SOM NA REALIZAÇÃO DO SHOW AO VIVO:
uma investigação sobre o mundo da arte que envolve o(a) técnico(a) de PA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Música. Área de concentração: Música e Sociedade.

Orientador (a): Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes

RECIFE

2025

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Aguiar, Paulo Eduardo Lopes.

O papel do(a) técnico(a) de som na realização do show ao vivo: uma investigação sobre o mundo da arte que envolve o(a) técnico(a) de PA / Paulo Eduardo Lopes Aguiar. - Recife, 2025.

116f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós Graduação em Música, 2025.

Orientação: Josimar Jorge Ventura de Moraes.

Inclui referências.

1. Show ao vivo; 2. Sonorização; 3. Técnico(a) de PA; 4. Mundos da arte; 5. Howard Becker. I. Moraes, Josimar Jorge Ventura de. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

PAULO EDUARDO LOPES AGUIAR

**O PAPEL DO(A) TÉCNICO(A) DE SOM NA REALIZAÇÃO DO SHOW AO VIVO:
uma investigação sobre o mundo da arte que envolve o(a) técnico(a) de PA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Música. Área de concentração: Música e Sociedade.

Aprovado em: 14/11/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Daniela Maria Ferreira (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco (PPG Sociologia)

Dedico este trabalho aos meus filhos, Lis e Dante.

Ao meu avô Everaldo, in memoriam.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Maria Helena Vasconcelos Lopes Ferreira e Antonio Luiz Aguiar, pelo apoio incondicional desde sempre.

Aos meus familiares, pelo suporte e apoio irrestrito.

À professora Carol Couto, pelo incentivo, parceria e apoio.

Ao professor Jorge Ventura, por ter se disposto a me orientar no mestrado.

Aos entrevistados, amigos e parceiros, Roberta, Ed, Fernandão, Soffiatti, Victor, Brigídio, Bolinho, Pepeu e Buguinha, por aceitarem o convite em participar e contribuir com a pesquisa.

Aos colegas de trabalho e de estrada que sempre discutiram questões relativas ao trabalho técnico envolvido no show ao vivo, e que alimentaram o desejo por realizar esta pesquisa.

Aos colegas da turma de 2023.2, pelas trocas de experiências, conhecimentos e percepções, pelo apoio mútuo e pelos momentos divertidos juntos.

A todos os professores e professoras do PPGMUS da UFPE, pelo trabalho na educação e pesquisa acadêmico-científica, e toda a dedicação ao processo de formação de novos pesquisadores.

RESUMO

Esta dissertação investiga o papel do(a) técnico(a) de som de PA na realização da obra artística do show ao vivo. O problema central consiste em compreender como e em que medida esses(as) profissionais contribuem para a construção da experiência musical do público. O referencial teórico baseia-se na sociologia da arte de Howard Becker, especialmente na obra *Mundos da Arte*, que entende a produção artística como fruto de cooperação, convenções e divisão de tarefas. O corpus empírico é formado por nove entrevistas semiestruturadas, realizadas com técnicos(as) de som atuantes em diferentes contextos musicais, e analisadas qualitativamente. A pesquisa indica que o(a) técnico(a) de PA é um agente estético e social indispensável, cuja atuação evidencia o caráter coletivo da arte e a complexidade do trabalho na música ao vivo.

Palavras-chave: show ao vivo; sonorização; técnico(a) de PA; mundos da arte; Howard Becker.

ABSTRACT

This dissertation examines the role of the public address (PA) technician in the artistic creation of live music performances. The central question is how, and to what extent, these professionals contribute to shaping the audience's musical experience. The theoretical framework draws on Howard Becker's sociology of art, particularly his concept of art worlds, which understands artistic production as a cooperative process structured by conventions and the division of labor. The empirical corpus consists of nine semi-structured interviews with sound technicians working across different musical contexts, analyzed through a qualitative approach. The findings demonstrate that the PA technician acts as an essential aesthetic and social agent, emphasizing both the collective nature of art and the complex forms of labor that underpin live musical performance.

Keywords: live music; sound system; PA technician; art worlds; Howard Becker

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
1. O TRABALHO DO TÉCNICO DE PA NO SHOW AO VIVO	13
1.1 Da experiência profissional para a pesquisa acadêmica	13
1.2 O universo do trabalho do(a) técnico(a) de PA no show ao vivo	16
1.3 Uma possível aproximação com o mundo da arte de Howard Becker	24
1.4 Revisão de literatura: o trabalho no campo do show ao vivo	29
1.5 Metodologia de pesquisa e o trabalho de campo	32
1.6 Aspectos objetivos e subjetivos do trabalho com o show ao vivo	35
2. A SONORIZAÇÃO NO SHOW AO VIVO: EVOLUÇÃO, DOCUMENTOS E FUNÇÕES DE TRABALHO	40
2.1 A evolução dos processos de produção musical e o trabalho técnico de sonorização	40
2.2 Os desafios da sonorização e o potencial comercial dos shows ao vivo	45
2.3 O marco histórico do Rock in Rio I	48
2.4 Documentos e procedimentos técnicos	51
2.5 Equipe técnica e suas funções de trabalho no show ao vivo	54
2.6 O trabalho do(a) técnico(a) de PA	61
2.7 Discutindo a nomenclatura: uma percepção sobre o trabalho técnico-artístico	64
3. O MUNDO DA ARTE QUE ENVOLVE O(A) TÉCNICO(A) DE PA	69
3.1 Formação e trajetória	73
3.2 A função de técnico(a) de PA e o mercado de trabalho	77
3.3 A rotina e as atividades de trabalho	86
3.4 As relações e as condições de trabalho	91
3.5 A responsabilidade do(a) técnico(a) de PA	96
3.6 O caráter artístico do trabalho técnico	99
3.7 A contribuição do trabalho do(a) técnico(a) para o show ao vivo	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS	114

APRESENTAÇÃO

Este trabalho de pesquisa se insere na linha de pesquisa Música, Cultura e Sociedade do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Ao mesmo tempo em que dialoga com debates acadêmicos sobre sociologia da arte e estudos da música, também busca valorizar e legitimar a prática profissional dos(as) técnicos(as) de PA¹ conferindo certa visibilidade a um trabalho central para a música ao vivo.

A motivação para a escolha do tema desta dissertação nasce da minha própria trajetória profissional no campo da música, área em que assumi diferentes funções relacionadas às apresentações ao vivo. A partir dessa experiência, surgiram algumas inquietações acadêmicas sobre o trabalho com o show ao vivo. De um lado, a percepção clara de que esses profissionais, que atuam como técnico(a) de PA, eram decisivos para a qualidade artística do espetáculo, e consequentemente o êxito do show. Do outro, a constatação de que o seu trabalho permanece, em grande medida, invisível e pouco reconhecido, tanto por alguns agentes que trabalham no processo de produção do show ao vivo quanto pelo público e pela literatura acadêmica.

Como trabalhador do setor de shows e eventos, pude observar de maneira concreta o quanto a atuação do(a) técnico(a) de PA é decisiva para o êxito de um show ao vivo, de um espetáculo musical. O público recebe a obra artística do show através do trabalho desses profissionais, que traduzem o discurso musical e a performance artística executada no palco, em uma experiência artística, estética e sonora, que é compartilhada com, e entre, o público. No entanto, a importância dessa função para a realização do show contrasta com a pouca visibilidade que lhes é atribuída tanto nos discursos artísticos quanto na literatura acadêmica. Essa contradição despertou o desejo de compreender mais profundamente o trabalho e a função do(a) técnico(a) de PA, suas práticas e o impacto de sua atuação na realização da obra ao vivo.

Do ponto de vista acadêmico, tal inquietação se correlaciona com a área da sociologia da música, buscando compreender a música em suas múltiplas dimensões - estética, social, cultural e profissional. Considerando que a maior parte dos estudos encontrados privilegia o campo da produção musical, da gravação e do estúdio, ainda permanecem lacunas significativas quando se trata de investigar os agentes que, nos bastidores de uma obra ao vivo, tornam possível a realização do show. Entre esses agentes, destaca-se o(a) técnico(a) de

¹ A sigla PA vem da expressão em inglês public address - que livremente traduzimos como endereçado ao público. Ou seja, o PA é o sistema de som que projeta o som para o público.

PA, cuja atuação permanece, em grande medida, invisibilizada. Sua contribuição, contudo, não se restringe ao domínio técnico, envolve também escolhas criativas, negociações coletivas e decisões estéticas que impactam diretamente a experiência artística do público. Sendo assim, é a partir dessa reflexão que se formula o problema central da pesquisa: De que forma e em que medida o(a) técnico(a) de PA contribui para a construção artística do show ao vivo?

Tal questão orienta a investigação realizada, a qual se desdobra em algumas problemáticas como por exemplo: de que maneira a prática do(a) técnico(a) se articula com o dos músicos, produtores e público? Como as convenções estéticas e expectativas culturais moldam essa atuação? Em que medida as condições sociais e de trabalho - como vínculos de trabalho, precarização e desafios da estrada - interferem no fazer profissional e nas dinâmicas de atuação? E, por fim, quais são as fronteiras entre o trabalho técnico e a criação estética na sonorização ao vivo?

A fim de responder a tais perguntas, este estudo foi organizado a partir de um tripé composto por reflexão teórica, contextualização e análise empírica. Desse modo, busca-se compreender de que maneira o(a) técnico(a) de PA participa da realização da obra artística no show ao vivo — seja no plano técnico, no artístico ou nas condições e relações de trabalho que moldam essa atuação.

Em relação ao capítulo 1, apresenta-se a fundamentação da pesquisa, iniciando pela exposição das motivações que originaram o estudo e pela formulação da problemática investigada. Em seguida, é desenvolvido o referencial teórico que sustenta a investigação, com ênfase nas obras *Uma Teoria da Ação Coletiva* e *Mundos da Arte*, de Howard Becker. São discutidos conceitos centrais como cooperação, convenções, divisão do trabalho e reconhecimento, que possibilitam compreender a produção artística como resultado de redes sociais de interdependência. Esse panorama é ampliado por meio do diálogo com estudos identificados na revisão bibliográfica, a qual abrange pesquisas sobre produção musical e o processo de mixagem.

Ainda nessa seção, apresenta-se a metodologia adotada, pautada em uma abordagem qualitativa, com foco em entrevistas semiestruturadas realizadas com nove profissionais atuantes na função de técnico(a) de PA. Também são detalhados os critérios de seleção dos participantes, o processo de elaboração do roteiro de entrevistas e os procedimentos de coleta e organização dos dados. O último tópico do capítulo contempla o referencial relativo aos aspectos objetivos e subjetivos envolvidos no processo de trabalho investigado.

Enquanto o capítulo 2, dedica-se à contextualização da prática e da atividade de sonorização de espetáculos musicais, apresentando um panorama histórico do

desenvolvimento da profissão de técnico(a) de PA e de sua incorporação gradual ao processo de produção do show. Neste capítulo, são também expostas informações relativas ao contexto de trabalho, contemplando os documentos técnicos utilizados na produção do show, os momentos específicos da rotina profissional, como a passagem de som e o showtime, bem como um perfil das funções técnicas envolvidas nesses processos. Por fim, apresenta-se uma discussão sobre a nomenclatura empregada, tomando como referência as relações entre o trabalho técnico e o artístico.

O capítulo 3, é dedicado à análise dos dados coletados, organizada em torno de categorias fundamentadas tanto no referencial teórico de Becker quanto nas recorrências identificadas nos depoimentos, tais como cooperação, convenções, negociações, caráter artístico do trabalho, recursos materiais e reconhecimento da função no processo de produção. Em cada seção, articulam-se excertos das falas dos(as) entrevistados(as) aos conceitos teóricos, de modo a evidenciar como o trabalho do(a) técnico(a) de PA se configura a partir de dimensões técnicas, estéticas, sociais e laborais. Este capítulo constitui o núcleo analítico da dissertação, demonstrando de que maneira os(as) técnicos(as) de PA participam ativamente da concretização da obra artística no espetáculo ao vivo.

Por fim, apresentamos as considerações finais, nas quais são discutidas as questões que constituem o pano de fundo desta investigação, tais como o vínculo de trabalho, a remuneração inferior ao reconhecimento da importância da função, o processo de precarização e de uberização da prestação de serviços, bem como os aspectos sociais que permeiam essa prática, incluindo as relações interpessoais e o status social do agente investigado. Esses elementos evidenciam a necessidade de uma abordagem ampliada sobre o objeto de pesquisa, a fim de promover uma compreensão mais abrangente e aprofundada acerca da contribuição do(a) técnico(a) de PA para a realização do show ao vivo. Ademais, são indicadas possibilidades para investigações futuras que possam ampliar e aprofundar os resultados alcançados neste trabalho.

Desse modo, ao longo desta dissertação, buscou-se articular a experiência profissional do pesquisador à observação empírica e à reflexão teórica, com o propósito de demonstrar que a música ao vivo não resulta apenas da performance de artistas e músicos, mas constitui-se como produto de um conjunto complexo de agentes, práticas de trabalho e convenções que, em cooperação, tornam possível a realização da obra artística compartilhada com o público.

1. O TRABALHO DO TÉCNICO DE P.A. NO SHOW AO VIVO

Neste capítulo, apresenta-se a problematização da pesquisa submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, a qual se fundamenta na experiência profissional do pesquisador, por meio da qual foram produzidas observações acerca do trabalho envolvido na realização de shows ao vivo. Além disso, busca-se contextualizar o campo de atuação correspondente ao objeto de estudo, estabelecendo um diálogo entre o referencial teórico selecionado — cuja escolha se justifica por sua afinidade com o tema investigado — e o trabalho empírico desenvolvido.

1.1 Da prática profissional para a pesquisa acadêmica

Para contextualizar a produção das observações derivadas da prática profissional, apresento, a seguir, um breve relato da minha trajetória no campo da música a fim de construir um referencial sobre as experiências acumuladas ao longo de minha atuação como trabalhador do setor de shows e eventos. Essa trajetória é resultado das escolhas profissionais, dos desafios enfrentados e das oportunidades aproveitadas nos últimos vinte e quatro anos.

Iniciei minha atuação no campo musical de forma amadora, em Campina Grande (PB), no ano de 2001, quando passei a integrar a banda autoral *Neura*. Para viabilizar apresentações na cidade, tornou-se necessário criar as próprias oportunidades de exibição; assim, em 2002, passei a fazer parte do grupo de produção *Theia Produtores Associados*. Nessa fase inicial, o trabalho coletivo e o processo criativo se destacaram como aspectos mais significativos da experiência.

Em 2003, mudei-me para Recife, motivado pela percepção de que a cidade oferecia maiores possibilidades de formação e inserção profissional no setor cultural. Iniciei o Curso de Licenciatura em Artes, com habilitação em Artes Plásticas, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), concluído em 2008. Durante esse período, a música consolidou-se como material de pesquisa e reflexão, ainda que de modo mais individual e menos expositivo.

No ano de 2007, próximo à conclusão da graduação, recebi o convite para atuar como produtor técnico em apresentações da banda *Mundo Livre S/A*, acompanhando uma amiga produtora executiva. Essa experiência marcou minha entrada no mercado profissional, levando-me a exercer a função de roadie, técnico responsável por assessorar músicos no palco e organizar a logística de montagem dos equipamentos.

Entre 2007 e 2011, além da banda MLSA, trabalhei com vários artistas locais como, Mônica Feijó, Otto, DJ Dolores e Orchestra Santa Massa, Banda Eddie, entre outras, e também com artistas e bandas nacionais, como Marcelo D2 e a banda Cidadão Instigado. Nesse mesmo período, integrei a equipe técnica de alguns eventos, como o Festival de Inverno de Garanhuns (FIG), a Mostra Internacional de Música de Olinda (MIMO), a FEIRA MÚSICA BRASIL, e também tive minhas primeiras experiências como diretor de palco, função que exerci pela primeira vez na MIMO, em 2010.

Durante esses quatro anos iniciais de profissionalização, percebi a necessidade e visualizei a possibilidade de fazer uma formação técnica em áudio, pelo Instituto de Áudio e Vídeo - IAV, na cidade de São Paulo. A busca por uma formação técnica de qualidade estava presente nas minhas observações sobre o mercado de trabalho, e querendo ampliar as possibilidades de atuação para além da função de roadie, decidi realizar o curso.

Morei em São Paulo entre os anos de 2012 e 2017, momento em que pude expandir meus horizontes profissionais, ingressando no mercado nacional do show ao vivo. Nesse período, ampliei as possibilidades de atuação na área técnica do show ao vivo e passei a realizar novas funções, como produtor técnico de Otto e do BNegão e Seletores de Frequência, além de ter as primeiras experiências como técnico de som, fazendo a monitoração, ou o PA, de algumas bandas. Esse foi um período de intensa atividade, aprendizado e consolidação profissional, considerado por mim um marco formativo essencial na trajetória.

Acerca das funções já citadas, a saber: roadie, diretor de palco, produtor técnico, técnico de monitor, e técnico de PA, serão detalhadas no próximo capítulo, com o intuito de esclarecer suas especificidades e relações de cooperação.

Vale destacar, ainda, que a execução de um show demanda a realização simultânea de múltiplas atividades, o que implica a divisão de tarefas e funções técnicas entre profissionais especializados e contratados para atender às demandas de cada artista ou banda. Sendo assim, sob esse contexto, a atuação em diferentes funções nesse cenário de trabalho com shows ao vivo me possibilitou observar o trabalho a partir de múltiplas perspectivas, ampliando a compreensão sobre o campo de atuação técnica. Dentre as observações, destacam-se o trabalho coletivo, a criatividade na resolução de problemas, a otimização de recursos, a necessidade de formação profissional e o estabelecimento de relações de confiança, que emergem como dimensões fundamentais da prática.

Em 2017, após passar na seleção do concurso para técnico administrativo da UFPE, retornei para a cidade de Recife, assumindo o cargo de servidor público federal,

especificamente a função de técnico de som no Departamento de Música. Junto ao cargo de servidor público, o retorno a Pernambuco também foi um retorno ao mercado de trabalho local de shows e eventos; não mais como roadie, mas como técnico de som, PA ou monitor, acompanhando bandas e artistas como, Fim de Feira, Academia da Berlinda, Uana, Cordel do Fogo Encantado e Nação Zumbi, e como diretor de palco em alguns festivais como, o Painel do Jazz e o No Ar Coquetel Molotov, nos quais venho atuando nos últimos anos.

A reaproximação com o campo acadêmico possibilitou a participação, como palestrante, em um seminário organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Música, no ano de 2019, no qual apresentei o universo da produção técnica para shows e eventos. Tal oportunidade foi fundamental para apresentar o contexto de trabalho com a música na perspectiva da área técnica, o que, muitas vezes, não é discutido em debates e eventos acadêmicos sobre música.

Após essa apresentação tive contato com a obra *Mundo da Arte*, de Howard Becker, por indicação da professora Ana Carolina Couto. A partir da leitura do livro, consegui relacionar os conceitos apresentados por Becker a muitas das minhas reflexões, observações e questionamentos a respeito do campo de trabalho com a música, principalmente, o campo do trabalho técnico que envolve os shows ao vivo.

O contato não só com a literatura de Becker, mas também com os conceitos discutidos em sua obra, foi fundamental para despertar o desejo de realizar um projeto no Programa de Pós Graduação em Música, da Universidade Federal de Pernambuco. Assim, surge o primeiro desafio: a definição do tema de pesquisa. Após algumas reflexões, e levando em consideração a minha trajetória profissional, optei por um tema voltado ao trabalho realizado pelo(a) técnico(a) de PA.

O caráter coletivo do trabalho necessário para a realização de um show é fundamental para a nossa perspectiva, pois permite observar como diferentes funções se articulam até o resultado final. Ao mesmo tempo, esse olhar coletivo abre espaço para focar na função específica do(a) técnico(a) de PA, analisando o seu papel dentro da cadeia produtiva. Desse modo, a análise e/ou estudo acerca da função do profissional de PA, parte do entendimento de que essa função concentra o resultado de muitas outras atividades realizadas, o que reforça a dimensão colaborativa envolvida na produção das apresentações ao vivo.

No caso deste objeto de estudo, torna-se mais evidente o caráter da colaboração individual do(a) técnico(a) de PA, sobretudo quando o resultado sonoro de um show é avaliado negativamente pelo público ou apresenta falhas técnicas que comprometem a

execução do espetáculo, recaindo sobre esse profissional a responsabilidade pelo desempenho geral do som

Portanto, interessa investigar o universo de trabalho do(a) técnico(a) de PA, buscando compreender como se dá sua contribuição para a execução do show ao vivo. Partindo da premissa de que essa função possui grande responsabilidade e relevância artística, pretende-se analisar as práticas, atividades e habilidades mobilizadas no exercício profissional e identificar de que modo — e em que medida — o trabalho técnico interfere e contribui para o resultado final do espetáculo.

1.2 O universo do trabalho do(a) técnico(a) de PA no show ao vivo

Para uma compreensão mais ampla das atividades, do ambiente e da dinâmica de trabalho do(a) técnico(a) de PA, e, assim, situar essa função na cadeia produtiva do show ao vivo, faz-se necessário observar o universo de trabalho no qual ela se realiza. Dentre as diversas atividades envolvidas na realização de um espetáculo, foi selecionada a função que acompanha diretamente os artistas e as bandas, estabelecendo com eles uma relação de colaboração contínua, marcada tanto por demandas técnicas quanto por interações criativas e comunicacionais.

Essa característica do objeto de estudo insere o(a) técnico(a) de PA em uma posição específica dentro da cadeia produtiva do show ao vivo, e o reconhecimento dessa posição constitui um dos principais pontos de análise desta investigação.

Assim, o propósito dessa pesquisa é trazer uma maior perspectiva sobre o trabalho do nosso sujeito dentro da cadeia produtiva e da indústria do show ao vivo, em que se observa que sobre o objeto de estudo recai a responsabilidade em concentrar o resultado do trabalho de outros agentes envolvidos, e em entregar um bom trabalho ao final do processo de sonorização do show ao vivo.

Ao escolher tal campo de investigação, uma questão veio à tona: qual nomenclatura utilizar? Dentre tantas utilizadas nos diferentes materiais encontrados nas referências bibliográficas, e também em diferentes ambientes de trabalho, encontrou-se tais designações: engenheiro de som, engenheiro de áudio, técnico de áudio, técnico de som, técnico de mixagem, ou operador de mesa; optou-se em escolher o termo “técnico(a) de PA”, para referenciar aos trabalhadores e trabalhadoras que executam a função de entregar o conteúdo musical apresentado pela banda e artistas para o público, no show ao vivo. A escolha por tal termo se deu, porque ele é frequentemente utilizado no mercado do show ao vivo. No

próximo capítulo discutiremos a diferenciação entre alguns termos e suas respectivas relações com o trabalho técnico e artístico envolvido no campo da música.

Entre algumas das observações sobre o trabalho do(a) técnico(a) de PA, destaca-se a responsabilidade existente na origem da função. Na indústria da música, o show ao vivo tem uma importância grande na carreira de qualquer artista ou banda, que queira se manter no mercado. Isso porque o som, a audição, é um elemento essencial para o público de uma apresentação ao vivo. Assim, percebe-se a grande responsabilidade do técnico de PA ao administrar tal estrutura sonora.

Se for importante o artista ter cuidados com a qualidade de um disco, em relação ao show esses cuidados devem ser dobrados. Um show sem emoção e com um som ruim acaba com a imagem de qualquer artista. O público dificilmente dará uma segunda chance. Já um bom show emociona, transmite energia e motiva o público para comprar o disco do artista no final da apresentação (Salazar, 2010, p.27).

A responsabilidade inerente ao objeto de estudo se observa, também, quando estudiosos sobre a indústria da música, da cultura e do entretenimento, apontam a importância do show ao vivo na dinâmica econômica e sociocultural do país. Tal atividade, se mostra de grande relevância para as indústrias citadas, e é apontada como a segunda atividade cultural mais frequentada pelo brasileiro (Salazar, 2010), de acordo com uma pesquisa realizada pelo Fecomércio/RJ e Ipsos, em setenta cidades do país.

Em seu artigo intitulado ‘Um modelo conceitual de megaeventos musicais’, (Fabrício Barbosa, 2015), faz referências a estudos que apontam que aproximadamente 330 mil eventos musicais são realizados anualmente no Brasil. Esses eventos atraem cerca de 80 milhões de participantes, gerando receita e alavancando o turismo nas regiões onde se inserem.

Junto a essa realidade, pode-se perceber que o show ao vivo é uma atividade relevante dentro da indústria da música, atuando com relevância econômica, social e cultural. Por isso, é importante que este possua qualidade como produto. A responsabilidade inerente à atividade analisada remete a questões relacionadas ao processo de produção, ou, mais precisamente, ao processo de reprodutibilidade técnica necessário para assegurar que a realização de um show ocorra de forma padronizada, garantindo o resultado esperado.

Dessa forma, é preciso levar em consideração algumas questões importantes sobre o trabalho desse agente. O que parece ser um trabalho técnico, numa linha de montagem, ganha contornos mais amplos diante do fato de tudo acontecer no exato momento em que está executando o show, a música, as interferências de som, de luz, etc. Essa característica do trabalho traz uma outra dimensão para perceber o quão delicado é o contexto de sua

realização. O trabalho no ao vivo traz um tom de emoção que envolve a experiência de realizá-lo na fugacidade do tempo.

Para um melhor entendimento do que é o trabalho realizado pelo(a) técnico(a) de PA e o lugar que essa função ocupa na cadeia produtiva da música ao vivo, faz-se pertinente contextualizar historicamente a evolução da função durante o século XX, na indústria da música. Para isso, segue um breve panorama sobre a evolução do áudio, da indústria da música, da tecnologia aplicada ao show ao vivo, e da função de técnico(a) de PA num show.

A evolução da indústria da música foi diretamente acompanhada pelo desenvolvimento tecnológico, em que acompanhou a chegada da eletricidade e todas as suas possibilidades de aplicações, como no áudio e nos processos de produção e comercialização da música. Em paralelo, a indústria cultural e a do entretenimento consolidaram-se como forma de escoamento da produção artística e, também, da tecnologia de produção e consumo da música.

Inicialmente, foram desenvolvidas e aplicadas tecnologias mecânicas, no campo da gravação e reprodução sonora, como no caso do fonógrafo e do gramofone. Esses dispositivos marcam o que Frith chama de a segunda etapa na revolução da indústria da música, entre o final do século XIX e início do XX, apontando que tal revolução

Resultou do desenvolvimento das tecnologias de gravação, que permitiram armazenamento em discos e cilindros. A partir daí se passou a ter música em casa, sem necessariamente se dominar o ofício de ‘fazer música’ (Frith, 2006, p. 56-61).

A partir dessa revolução, é possível perceber uma evolução exponencial da indústria da música que desloca o foco para a música gravada, abrindo espaço para a construção de uma cultura de produção e consumo de música como a conhecemos. Com o advento da energia elétrica, por exemplo, desenvolveu-se a linguagem do áudio, que é a linguagem técnica aplicada à manipulação tecnológica do som e ao manuseio dos equipamentos de sonorização. A música, então, começou a ser produzida em gravações cada vez mais minuciosas, possíveis graças à evolução técnica e dos equipamentos disponíveis, abrindo espaço para maiores interferências dos produtores e técnicos no processo de produção musical.

Ao mesmo tempo que se desenvolviam as tecnologias aplicadas à música, também se desenvolviam as formas de produção e consumo da música. A mídia, a imprensa e os meios de comunicação ocuparam um lugar de fomento ao consumo dos produtos culturais, dentre eles a música, sendo esta ao vivo ou gravada. Mesmo com o foco da indústria voltado para a

música gravada, a música ao vivo nunca deixou de ser ofertada ao público, apesar de sua maior lentidão em assumir um formato industrial como o utilizado atualmente.

As primeiras grandes empresas de sonorização surgiram entre 1940 e 1950, e a tecnologia aplicada à música ao vivo ainda não era tão experimentada como no estúdio. No ambiente do ‘ao vivo’ os desafios se apresentaram com maiores dificuldades de resolução. Os primeiros equipamentos de áudio eram pesados e muito sensíveis, o que tornava seu uso na realização de shows um processo desafiador e oneroso.

Os primeiros shows ao vivo sonorizados, utilizavam equipamentos elétricos para a amplificação do som individual de vários instrumentos. Sendo assim, os instrumentos elétricos eram ligados em amplificadores, como a guitarra, o baixo, o teclado, e para os instrumentos não elétricos, como a voz, usavam-se esquemas simples de amplificação com caixas de som e microfones. Não se trabalhava com sistemas de sonorização que pudessem projetar o som, mixado, misturado, para o público. Ou seja, o que o público escutava era a soma de sons projetados pelos amplificadores e caixas de som, com o som da sala de apresentação. Assim, era preciso lidar com as propriedades acústicas do local para obter o melhor resultado.

Tal realidade é, até hoje, uma dinâmica presente no trabalho do(a) técnico(a) de PA, pois mesmo com todo o aparato tecnológico disponível em sistemas de sonorização cada vez mais evoluídos, ainda precisa lidar com as questões acústicas que envolvem o ambiente sonorizado.

Ainda em relação à sonorização de um show, deve-se levar em consideração que as dificuldades e desafios enfrentados se apresentam de modo particular, uma vez que o local de apresentação é um fator decisivo para a produção do show. A partir de variantes, como por exemplo, a relação entre o ambiente de apresentação e a quantidade de público no local, é que se calcula a demanda de equipamentos de sonorização e como estes deverão ser utilizados para obter o melhor resultado sonoro. Essas questões também podem ajudar a entender o mercado de atuação em questão, isso porque os locais ou casas de shows estão relacionados às questões sociais, econômicas e culturais, que dialogam com os diferentes tipos de mercados de acordo com os gêneros musicais.

Quanto ao desenvolvimento da indústria da música e das tecnologias aplicadas ao show ao vivo, os shows de grandes dimensões em ambientes abertos foram desafios construtivos. O caso clássico do show dos Beatles no Shea Stadium, em Nova York, realizado em 15 de agosto de 1965, exemplifica os desafios enfrentados pela indústria da música naquele período. Diante de um público de aproximadamente 55.600 pessoas, o sistema de

sonorização utilizado mostrou-se incapaz de competir com o intenso barulho dos fãs, tornando impossível que tanto a banda quanto o público ouvissem adequadamente a apresentação. Esse episódio tornou-se um marco na história da produção e organização de shows de grande porte, evidenciando a necessidade de avanços técnicos e estruturais no setor.

Além disso, o Woodstock, em 1969, também apresentou problemas no sistema de sonorização. O festival, que aconteceu na cidade de Bethel, no estado de Nova York, nos Estados Unidos, teve um público estimado em 400.000 pessoas. A organização do evento não estava esperando um público tão numeroso, tampouco a equipe da Hanley Sound, a empresa responsável pelo sistema de sonorização, e uma das pioneiras do ramo, inclusive, sendo a empresa que sonorizou o show dos Beatles, citado anteriormente.

Com esses e outros grandes eventos que aconteceram nas décadas de 1960 e 1970, a indústria da música percebeu o potencial dos grandes shows e eventos e o impacto destes como produto da música. Logo, os esforços da indústria se voltaram para conseguir estruturar um padrão de realização de grandes shows, com a utilização de equipamentos e tecnologia cada vez mais evoluídos de forma a não comprometer o som, tanto para os músicos e artistas, no palco, quanto para garantir uma boa experiência musical ao público presente.

Nos anos 1980, há a consolidação desse formato de show - e que a posteriori se tornou referência para outros nichos de mercado que não os de grandes shows -, e um marco temporal na realização de shows de grande porte no Brasil. A primeira edição do festival Rock in Rio, em 1985, realizado na cidade do Rio de Janeiro, na qual participaram artistas nacionais e internacionais, finca o Brasil no mapa dos grandes shows no mundo, com uma estrutura nunca antes vista em terras tupiniquins.

Para os brasileiros, o primeiro Rock in Rio foi um divisor de águas tanto em questões artísticas quanto em questões de produções, especificamente, na área técnica. Segundo Franklim Garrido (cf. PAPO com o Clê #52, 2021), técnico brasileiro que trabalhou no show da banda Os Paralamas do Sucesso, “o Rock in Rio foi um divisor de águas, porque injetou a metodologia nas produções brasileiras, de olharem para o público”. Nessa passagem, Franklim Garrido, indica que o evento trouxe um outro referencial ao processo de produção de shows no Brasil, baseado no olhar para o público a fim de entregar um produto com qualidade. O que ele sugere, no decorrer da entrevista, que só pode ser algo possível se houver técnicos(a) envolvidos para garantir o melhor resultado para o público do show.

O Rock in Rio trouxe para os profissionais brasileiros uma prática de trabalho bem diferente do que se tinha como padrão no país, em que houve um choque de culturas, de línguas e de conhecimentos, relacionados ao processo de produção do show ao vivo. Com a

falta de prática com os equipamentos disponíveis, alguns técnicos brasileiros tiveram dificuldades em realizar seus trabalhos, chegando a passar por situações constrangedoras com a equipe técnica do evento — vinda dos Estados Unidos — o que trouxe resultados não muito positivos aos shows de alguns artistas nacionais.

De fato, a primeira edição do Rock in Rio promoveu uma nova perspectiva de trabalho para a área técnica do show ao vivo no Brasil, como indica o trecho a seguir:

Nós tínhamos pouco tempo de soundcheck. O brasileiro ainda não tinha o hábito do soundcheck, então havia uma grande confusão, pela falta de profissionalismo, que nós ainda não tínhamos, tanto do lado técnico, quanto do lado de produção, uma confusão entre o que era ensaio do artista, e o soundcheck da parte técnica (Papo com o Clê #52, 2021),

Até esse momento a figura do(a) técnico(a) de PA acompanhando bandas e artistas nacionais ainda não era uma realidade comum, como aponta Marcelo Sussekind (cf. PAPO com o Clê #42, 2021), que trabalhou ao lado de Franklim Garrido no show da banda “Os Paralamas do Sucesso” durante o Rock in Rio. Ele explica que a consolidação dessa função foi dificultada principalmente por questões financeiras, já que os artistas e produtores relutavam em arcar com os custos desse profissional, muitas vezes por temerem que ele recebesse mais do que a própria banda.

A presença do(a) técnico(a) de PA começou a ser mais corriqueira nas *gigs* (como são chamados os trabalhos realizados com bandas e artistas em shows ao vivo) a partir da percepção da importância de ter uma pessoa responsável para extrair o melhor som do show, e que possa entregar um som com qualidade ao público. Com a adesão de grandes artistas nacionais em utilizar estruturas de grande porte para a realização de seus shows, fez-se necessário abrir o mercado de trabalho e absorver tal mão de obra.

Em relação à execução do show ao vivo, nos seus diferentes formatos e tamanhos, é necessário a presença de uma grande equipe técnica especializada, ou seja, de trabalhadores e trabalhadoras que possam planejar e executar as tarefas, gerenciar equipes, manusear e utilizar equipamentos, e organizar toda a produção técnica do show oferecendo uma estrutura compatível com o resultado almejado. Entre muitas equipes de trabalho, observa-se a equipe técnica de um artista ou banda, a qual trabalha em prol de garantir o melhor resultado nas linguagens técnico-artísticas presentes no show.

A partir de um padrão de mercado que busca garantir o atendimento às demandas técnicas necessárias para a realização de um show, a equipe técnica que acompanha um artista, ou banda, é constituída com a presença de técnicos(as) de som, cuja atuação abrange

tanto o PA quanto o monitor, que é responsável pelo som direcionado a quem está se apresentando no palco. Desse modo, o objeto deste estudo se situa nas equipes de artistas e bandas que atuam em um contexto distinto daquele vivenciado por outros(as) técnicos(as) de som na cadeia produtiva.

O reconhecimento por parte de muitos participantes do mercado da música, como produtores e empresários, sobre a necessidade de manter a qualidade sonora do show, aponta a importância de ter um(a) profissional capacitado e qualificado para garantir essa qualidade, como pode ser visto na fala de Marcelo Sussekind, (cf. PAPO com o Clê #42, 2021) “Vocês vão ter um engenheiro de som que vai trabalhar com vocês agora, em show. A banda: Ah! Mas a gente não tem dinheiro para pagar! Eu falo: Não tem agora. Vocês vão ter que pagar ele por show, e depois, no futuro vocês vão ficar ricos e ele não” citando uma conversa com a banda Os Paralamas do Sucesso, no período em que trabalhou para o lançamento do disco *Passo do Lui* (1984).

Diante disso, torna-se evidente que a função de técnico(a) de PA alcança um reconhecimento relevante no processo de produção de um show ao vivo. Diante da necessidade de absorver mão de obra qualificada para a função, mas sem o devido cuidado — evidenciado pela ausência de métodos formais de formação e profissionalização —, o mercado de trabalho revela-se desafiador para aqueles que ingressam nessa área.

No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, a indústria da música passou por transformações profundas em seus pilares, nas quais assistimos a um processo de transição, com mudanças significativas na estrutura de sua cadeia produtiva. Dentre elas, o surgimento de novas profissões e a consolidação de outras, como as de técnico(a) de PA e técnico(a) de monitor, que empregam, especialmente, as novas tecnologias aplicadas à música. Essa abertura do mercado de trabalho trouxe implicações diretas para os profissionais que trabalham no setor do show ao vivo (Herschmann, 2010), e trouxe uma nova dinâmica de trabalho, principalmente, com o advento da tecnologia digital, no show ao vivo.

Nessa fase de transição, em que muitas das estruturas da indústria da música estavam se remodelando, foi perceptível o crescente interesse e valorização da música ao vivo executada especialmente nos centros urbanos (Herschmann, 2010). Acompanhando esse movimento, é possível reconhecê-lo no início da minha trajetória profissional na área da música. As transformações e mudanças ocorridas ao longo desse processo evidenciam que a inserção profissional nesse campo se deu em meio à abertura e à expansão do mercado de trabalho musical.

No processo de transição, o setor de shows e eventos foi tomando um protagonismo econômico relevante na indústria musical. Os novos padrões de mercado, principalmente, o da música independente, que apontam para a autogestão de carreira, fez com que o show ao vivo se tornasse a principal fonte de renda de artistas e bandas independentes, como afirma (Leonardo Salazar, 2010) e (Micael Herschmann, 2010). A partir de colocações dos autores e com base na minha experiência profissional, posso afirmar que é possível estendermos para alguns dos trabalhadores e trabalhadoras da cadeia produtiva da música, que a execução do show ao vivo tenha se tornado a principal fonte de renda.

A partir da análise realizada por (Micael Herschmann, 2010) sobre o momento de transição da indústria da música vivenciada na virada do século XXI, e observando o meu processo no mercado de trabalho no final desse período, pode-se apontar que a música ao vivo não é mais tão periférica em relação à gravada como já se foi no passado. Além disso, é possível constatar, sem muito esforço, que tanto a música *ao vivo* quanto a *gravada* estão onipresentes no cotidiano da sociedade contemporânea (Herschmann, 2010).

Conforme o processo de transição já apresentado, a indústria da música teve que se remodelar, o que implicou, significativamente, nos diferentes tipos de mercados musicais. Foram criados nichos de mercado relacionados aos gêneros musicais, às práticas de produção e às formas como os produtos musicais são absorvidos e consumidos por seus respectivos nichos. Dessa forma, pode-se pensar que mesmo com as mudanças, não houve uma ruptura plena com a indústria da música do século XX; e é possível identificar, portanto, continuidades e rupturas nesse processo (Herschmann, 2010), que modelaram os diferentes mercados da música brasileira.

Entre os anos de 2000 e 2010, o Brasil vivenciou um *boom* de shows em cenas, circuitos e festivais independentes. Nesse período, emergiram em diferentes localidades do país novos circuitos musicais indie, que alcançaram expressivo êxito (Herschmann, 2010). Tal êxito pode ser apontado quanto a criação e a solidificação de um nicho de mercado de trabalho para diversos agentes da cadeia produtiva da música.

Essa foi uma realidade que acompanhei tanto como público quanto como trabalhador do setor. No final da década dos anos 2000, havia um circuito de festivais consolidado, o que garantia uma boa circulação de vários artistas e bandas, inclusive as com que eu trabalhei nessa época. Tal circuito, junto com as cenas locais e regionais, contribuíram para a consolidação do mercado de trabalho com a música, o qual não é classificado como *mainstream*, mas se estabelece como um mercado de trabalho vindouro, e que absorveu não só uma ampla produção musical, mas também uma grande quantidade de agentes.

Herschmann, apresenta uma percepção sobre a importância desse circuito de festivais para bandas e artistas — e que estendemos aos outros agentes —, ao ponto de dizer que “provavelmente grande parte dos artistas de grande destaque no mercado hoje (independentes ou não) tais como Nação Zumbi, Los Hermanos, Autoramas e Detonautas, teriam sua carreira profissional dificultada ou atrasada” (Herschmann, 2010, p.96). Essa afirmação do autor se conecta diretamente com a minha atuação como técnico de som no mercado, já que trabalhei e trabalho com muitas bandas e artistas que circularam e circulam em grandes eventos, como no caso citado da banda Nação Zumbi, com quem tenho trabalhado atualmente.

Esta pesquisa, então, insere-se no contexto do mercado de trabalho da música ao vivo, o qual passou a absorver não apenas bandas e artistas, mas também os profissionais de suas equipes técnicas, promovendo uma maior circulação de mão de obra, conhecimentos e experiências profissionais.

Assim, considerando as singularidades de cada mercado de trabalho ligado à música — que se diferenciam não apenas pelos gêneros musicais, mas também pelas relações laborais —, o foco do presente estudo recai sobre o mercado identificado por Herschmann, consolidado pelos festivais de música independente, pelos circuitos culturais e pelas cenas locais de diferentes regiões.

1.3 Uma possível aproximação com o mundo da arte de Howard Becker

O aspecto coletivo do trabalho nas artes me aproximou do quadro teórico escolhido para utilizar na pesquisa acadêmica, a qual se debruça no campo dos estudos da sociologia da música e no trabalho coletivo da arte. As obras ‘Mundos da Arte’ e ‘Uma Teoria da Ação Coletiva’, do sociólogo americano Howard Becker, são a base do quadro teórico. Utilizando alguns conceitos (mundo da arte, convenções, divisão do trabalho, feixe de tarefas, atividade nuclear, trabalho artístico) enunciados por Becker, como suporte teórico para elucidar a observação realizada sobre o objeto de pesquisa.

Partindo da tese de (Becker 1997, 2010), segundo a qual todo trabalho artístico — assim como qualquer atividade humana — resulta da ação conjunta de diversas pessoas, torna-se evidente que é por meio dessa cooperação que a obra de arte se concretiza e permanece existente. Desse modo, o caráter coletivo do trabalho nas artes revela-se fundamental para sua própria constituição e continuidade. Apesar de concordar com a perspectiva referida, vale enfatizar que o foco dessa pesquisa recai na cooperação de apenas uma função específica, a saber: o ambiente técnico de PA do show ao vivo.

Ao afirmar que o resultado da cooperação se manifesta na obra e que “as formas de cooperação podem ser efêmeras, mas, na maioria dos casos, transformam-se em rotinas e dão origem a padrões de atividade coletiva aos quais podemos chamar mundos da arte” (Becker, 2010, p. 27), torna-se possível estabelecer uma relação direta com o objeto desta pesquisa. Trata-se de um trabalho que, embora efêmero em sua realização, apresenta características de repetição e de padronização coletiva, o que permite dialogar com o conceito de “mundo da arte” proposto por Becker.

Na definição do conceito de *mundo da arte*, Becker aponta para uma questão que dialoga com o objetivo geral da pesquisa, quando afirma que “as marcas dessa cooperação se encontram sempre presentes na obra” (Becker, 2010, p. 27). É sobre essa marca de cooperação relativa ao trabalho do(a) técnico(a) de PA que esse estudo se propõe a investigar. Assim, buscou-se as marcas de cooperação para entender de que forma e em que medida, o trabalho do(a) técnico(a) de PA contribui para a realização do show ao vivo.

Ao utilizarmos o conceito de *mundo da arte* ao contexto de realização de um show ao vivo, como obra e produto artístico, nota-se que *o mundo da arte do show ao vivo* é constituído,

[...] Por todas as pessoas cujas atividades são necessárias à produção das obras que esse mundo, bem como outros, define como arte. Os membros dos mundos da arte coordenam as atividades através das quais as obras são produzidas, reportando-se a um conjunto de esquemas convencionais incorporados em práticas comuns e nos artefatos de uso mais frequente. As mesmas pessoas cooperam frequentemente de modo regular, mesmo rotineiramente, e de modo semelhante para produzirem obras semelhantes, de tal forma que podemos pensar num mundo da arte como uma rede estabelecida de cadeias cooperativas que ligam os participantes entre si (Becker, 2010, p. 54).

A partir da definição de Becker, evidencia-se uma grande semelhança com o ambiente de produção de um show ao vivo, o qual demanda a execução de diversas atividades e tarefas, em diferentes áreas da produção como, logística, estrutura, divulgação, marketing, equipe, equipamentos, segurança, alimentação, banheiro, pronto socorro e entre outras. Algumas dessas demandas são tidas como demandas técnicas, que envolvem as linguagens técnico-artísticas envolvidas na construção do show, como o som, a luz, a projeção, o cenário, etc.

Pode-se, assim, identificar, dentro do *mundo da arte* do show ao vivo, um campo específico de trabalho na área técnica, que abrange as atividades realizadas no palco — como sonorização, iluminação, projeção, montagem de equipamentos e instrumentos musicais, entre outras. Essas tarefas envolvem o trabalho de técnicos(as) de som, de iluminação, de projeção

e de palco, também conhecidos como *roadies*. Cada uma dessas linguagens apresenta demandas técnicas próprias, que exigem conhecimentos, equipamentos, métodos e aplicações específicas.

Dentro deste *mundo da arte* os(as) técnicos(as) de som configuram um grupo de atuação com demandas e linguagens específicas, que envolvem tecnologia, o fenômeno acústico do som e a música. Sendo assim, estes e estas atuam diretamente com o sistema de sonorização, abrangendo o dimensionamento, a montagem, a configuração, a operação e a mixagem. Entre os(as) técnicos(as) de som envolvidos(as) no show, temos o(a) técnico(a) de PA, que acompanha um artista ou banda em seus shows, e é responsável pela mixagem e qualidade sonora do show desse artista ou banda.

No presente estudo, a observação recai em analisar o trabalho do(a) técnico(a) de som, em consonância com a diretriz de Becker, segundo a qual “para analisar um mundo da arte, procuramos as categorias de trabalhadores que caracterizam esse mundo e o feixe de tarefas que cada um desempenha” (Becker, 2010, p. 32). Assim, ao definir a categoria profissional que constitui o objeto de investigação, torna-se necessário compreender o conjunto de tarefas desempenhadas pelas diferentes funções que a compõem.

Cada indivíduo que participa na realização de obras de arte tem, portanto, de realizar um feixe de tarefas muito específico. Portanto, todas as artes se baseiam numa ampla divisão do trabalho. Isto é bastante evidente no que diz respeito às artes do espectáculo (Becker, 2010, p. 37).

Citando as artes do espetáculo, entre as quais entendemos estar situado o show ao vivo, percebe-se uma forte aproximação entre a pesquisa e os conceitos expostos por Becker, pois como colocado, para a execução de um show ao vivo é necessária a execução de diversas atividades técnicas, cada uma com suas especificidades. Tem-se, assim, a perspectiva de que o show ao vivo é a obra a ser executada, o produto final da música, e tal aspecto deve ser levado em consideração ao observar a colaboração dos agentes envolvidos no trabalho coletivo, na realização do show.

Entre as atividades da área técnica no show ao vivo, destacam-se as atividades que envolvem o som e os equipamentos de sonorização, as quais são executadas por técnicos(as) de som em funções diversas como, *técnico(a) de sistema, de monitor, de PA, de RF (Radio Frequency), patchman, microfonista*. A necessidade da divisão das atividades se faz à medida que cada uma dessas funções possui seu próprio feixe de atividades específicas, e que devem ser executadas simultaneamente no trabalho coletivo.

Dentre as atividades, funções e atribuições, destaca-se o conjunto de tarefas atribuídas ao(a) técnico(a) de PA, com o objetivo de observar de que modo o trabalho desempenhado por esse(a) profissional interfere e influencia no resultado do show ao vivo. No palco, e entre as diversas atividades técnicas, é importante que os trabalhadores executem os seus feixes de tarefas relativos às suas funções e atribuições, para que o resultado do trabalho coletivo seja válido e dentro do esperado para a produção de um show.

Na realização de seu feixe de tarefas, os(as) técnicos(as) de PA trabalham com equipamentos que compõem o sistema de sonorização direcionado ao público. São muitos equipamentos interligados e que demandam um conhecimento prático para o melhor uso do mesmo. A utilização dos equipamentos em questão deve seguir os padrões do gênero e estilo musical do show e garantir que exista qualidade no som capturado pelo público. Essa pode ser uma indicação de um aspecto da cooperação do(a) técnico(a) de PA, dialogando com esse trecho:

Nos segmentos do mundo da arte que se ocupam dos equipamentos e materiais, a cooperação acontece por intermédio das convenções incorporadas nesses artefatos. ... O mesmo se aplica às pessoas que manuseiam o material segundo as diretrizes dos artistas (Becker, 2010, p. 72).

O conceito de convenção apresentado por Becker serve como referência para a compreensão do campo de atuação do trabalho que constitui o objeto de estudo, uma vez que as convenções são entendidas como regras, normas e práticas vigentes que possibilitam a realização do trabalho coletivo sem maiores complicações entre os participantes, conforme indica o autor na seguinte passagem:

Diferentes grupos de participantes detêm o conhecimento de diferentes partes do conjunto de convenções utilizadas por um mundo da arte. Em geral, conhecem aquilo que lhes é indispensável para facilitar a sua parte da ação coletiva. No intuito de organizar a cooperação entre alguns dos seus participantes, cada mundo da arte recorre a convenções conhecidas de todos, ou quase todos, os indivíduos plenamente integrados na sociedade onde estão inseridos (Becker, 2010, p. 59).

Pode-se, então, afirmar que o(a) técnico(a) de PA recorre ao conhecimento das convenções incorporadas tanto no uso das habilidades sociais quanto na operação dos diversos equipamentos e tecnologias aplicadas, além dos saberes relacionados ao áudio e à música, para o pleno exercício de sua função. Assim, em virtude do domínio das convenções próprias desse mundo da arte específico, tal função pode ser considerada o núcleo desse universo artístico (Becker, 2010).

Seguindo o raciocínio de Becker e aplicando-o ao mundo da arte em questão, pode-se perceber que o(a) técnico(a) de PA desempenha uma atividade nuclear no contexto do trabalho coletivo — conceito que, conforme proposto por Becker, é especialmente relevante por oferecer uma nova compreensão acerca do tipo de contribuição envolvida nesse processo. Diante disso, ao relacionar o conceito de atividade nuclear ao trabalho do(a) técnico(a) de PA, surge a possibilidade de compreender essa atuação sob uma perspectiva de contribuição artística.

É o que indica Becker ao expor que são encaradas como atividades nucleares da arte, pois permitem a uma obra de arte distinguir-se de um produto industrial, de um artigo artesanal ou de um objeto natural. Ele ainda acrescenta que o título de “artista” apenas é atribuído aos que executam as atividades nucleares (Becker, 2010). Essa característica das atividades artísticas exigirem dons ou uma sensibilidade que só o artista possui, também pode ser discutida no ambiente de atuação do nosso objeto de estudo.

Para essa observação, o conceito de atividade nuclear e o seu caráter artístico, aplicados ao trabalho do(a) técnico(a) de PA, “postula uma correlação perfeita entre exercer a atividade nuclear e ser um artista” (Becker, 2010, p. 41), além de ampliar o campo de observação sobre a contribuição deste agente, no show ao vivo. Essa associação será levada em consideração uma vez que é possível perceber a existência de uma sensibilidade artística, relacionada ao trabalho do(a) técnico(a) de PA.

Ao propor uma investigação sobre a forma como se dá a contribuição do(a) técnico(a) de PA na realização do show ao vivo, e partindo do conceito das *convenções*, na busca por entender o campo de atuação e participação do nosso sujeito, observa-se em Becker uma questão interessante, e que alimenta a perspectiva sobre o aspecto do trabalho coletivo, pelo qual as obras de arte:

Não representam a produção de autores isolados, de “artistas” possuidores de dons excepcionais. Pelo contrário, elas constituem a produção comum de todas as pessoas que cooperam segundo as convenções características de um mundo da arte tendo em vista a criação de obras dessa natureza (Becker, 2010, p. 54).

Observando a prática do trabalho como técnico(a) de PA, ela requer uma contínua adaptação de acordo com as demandas técnicas e condições de trabalho, ou seja, dentro das convenções estabelecidas do seu mundo da arte, o olhar de Becker dialoga com essa percepção uma vez que indica que as convenções “traduzem a adaptação continuada dos agentes da cooperação às condições de exercício das suas atividades” (Becker, 2010, p. 72).

Como já posto anteriormente, é possível observar uma aproximação muito interessante entre este estudo e os conceitos apresentados por Becker, em *Mundos da Arte*. Há, inclusive, um exemplo, em que ele cita o artigo “From Craft to Art: The Case of Sound Mixers and Popular Music”, de Edward Kealy (1979), o qual apresenta uma transformação no estatuto do trabalho do engenheiro de som e misturador, contextualizando historicamente alguns fatos, e relacionando-os, a essa evolução de estatuto, deixando de ser um trabalho meramente técnico, e absorvendo não só uma dimensão, mas também um caráter artístico dentro do processo de produção musical.

O artigo comenta que, com o resultado do crescente avanço tecnológico durante a segunda metade do século XX, os músicos incorporaram o desenvolvimento da tecnologia eletrônica e começaram a utilizar, de forma experimental, as técnicas de gravação como parte integrante da criação musical. Os novos equipamentos possibilitaram a montagem e a combinação de elementos gravados separadamente, no formato *multipistas*, permitindo manipulações dos sons de cada pista, separadamente.

Essa participação, do indivíduo que manipula e trabalha com as diversas pistas de instrumentos e sons gravados, passa a ser vista sob uma nova perspectiva. Isso pode ser observado no seguinte trecho do artigo de Kealy:

Por um lado, o trabalho de mistura, agora assinalado nas capas dos discos, começou a ganhar reconhecimento e impôs-se como uma atividade artística que requeria um talento especial. Por outro lado, indivíduos que se tinham afirmado como músicos famosos começaram a executar eles próprios essa tarefa ou recrutaram antigos músicos para a fazer. A mistura, outrora uma mera atividade técnica, tornou-se uma componente essencial do processo artístico e era reconhecida como tal (Kealy, 1979, p. 15-25).

É preciso contextualizar que a análise de Kealy foi feita sobre a atividade referente ao trabalho realizado no processo de produção musical, mas nos estimula a nos aproximarmos desse exemplo e questionar sobre o estatuto do(a) técnico(a) de PA. É possível observar algo parecido com essa evolução de estatuto, em relação à função de técnico(a) de PA nos últimos vinte anos? O que nos importa aqui é a reflexão que se faz sobre o reconhecimento do trabalho e da participação do(a) técnico(a) de PA no resultado do show, o qual resulta em um *status social* diferenciado dentro da cadeia produtiva.

1.4 Revisão de literatura: o trabalho no campo do show ao vivo

Com o intuito de identificar o que já foi produzido no campo acadêmico em relação ao tema desta pesquisa, apresenta-se, nesta seção, uma breve revisão de literatura, elaborada a partir do levantamento de trabalhos desenvolvidos na área de atuação do estudo que abordam o objeto de pesquisa ou que, de alguma forma, se conectam a ele por meio de temáticas correlatas. Para tanto, foram utilizadas as ferramentas de busca do Google Acadêmico, do Catálogo de Dissertações e Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e dos Anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), considerando trabalhos publicados nos últimos vinte anos, entre 2004 e 2024.

A análise dos conteúdos dos trabalhos selecionados na revisão — incluindo dissertações de mestrado, artigos publicados e trabalhos de conclusão de curso — possibilitou identificar a categorização dessas produções, em relação ao objeto de estudo desta pesquisa, em dois eixos centrais. O primeiro refere-se ao campo da produção musical e às funções desempenhadas nesse ambiente de trabalho, como nos estúdios, com foco na produção da música gravada, isto é, do fonograma. O segundo eixo trata da mixagem, tema também abordado, sob diferentes perspectivas, no artigo de Edward Kealy.

Os autores (Macedo, 2006) e (Campos, 2013, 2014) realizaram trabalhos sobre o campo da produção musical, em diferentes âmbitos. (Macedo, 2006) descreve em seu artigo o processo de produção musical, elencando as etapas necessárias no processo, tratando de questões técnicas e da divisão de tarefas entre os agentes envolvidos e abordando o caráter coletivo do trabalho na produção musical. (Campos, 2013 e 2014) trata de algo mais específico em suas pesquisas sobre a distribuição do espectro sonoro na produção musical, dando ênfase em um dos seus trabalhos, as questões que envolvem a região das frequências graves, no qual o autor observa aspectos teóricos e práticos relacionados ao processo de gravação e mixagem.

Tanto (Macedo, 2016) quanto (Campos, 2013 e 2014) dialogam com a pesquisa em questão, seja pela abordagem sobre a divisão de tarefas e o trabalho coletivo na produção musical, seja pela atenção na distribuição do espectro de frequência no contexto musical. Pode relacionar tais questões ao trabalho executado pelo técnico em PA, e a dialogar com os autores na construção de uma perspectiva mais ampla sobre o(a) técnico(a) de PA.

De forma mais específica, diversos autores abordam o tema da mixagem (Macedo, 2006; Araújo, 2015; Ferranddis, 2018; Barboza, 2017; Demin, 2017; Souza, 2021; Bracht, 2024), abordam o tema da mixagem, cada um com sua perspectiva de observação, mas dentro do processo de produção musical. Notoriamente, todos os autores apontam para além do

caráter técnico, a existência do caráter estético no processo de mixagem musical. Essa perspectiva, compartilhada pelos autores, dialoga perfeitamente com a proposta de investigação, a qual poderá fornecer elementos complementares nessa investigação empírica.

Por mais que existam grandes diferenças entre o ambiente de trabalho no estúdio e no show ao vivo, a base de conhecimentos de áudio e de tecnologia aplicada necessária para a realização do trabalho como técnico(a) de PA é a mesma do(a) técnico(a) de som que atua na produção musical. Assim, estabeleceu-se uma relação entre o conteúdo pesquisado acerca da produção musical — incluindo o processo de mixagem e outros temas correlatos — e o campo do show ao vivo, com o objetivo de identificar e discutir possíveis aplicações práticas.

Em sua gênese, a diferença entre esses ambientes dialoga com a diferença entre os produtos musicais. Enquanto um é produzido a partir do registro fonográfico que será reproduzido de forma diversa, o outro é apresentado aos olhos e ouvidos de quem se faz presente — o que não impede de haver o registro, claro —, o que molda toda a cadeia de produção, assim como o trabalho a ser realizado.

O outro eixo que categoriza os trabalhos selecionados na revisão, é o que apresenta temas diversos, fora do campo da produção musical, os quais dialogam diretamente com o nosso objeto de estudo. (Pereira, 2021) apresenta uma discussão acerca do material técnico empregado no ambiente de shows ao vivo, denominado “rider técnico”, elemento integrante da dinâmica de trabalho do objeto de estudo da presente investigação. Por sua vez, (Martins e Freire, 2023) abordam a reverberação como ferramenta tanto técnica quanto estética, aspecto que, conforme apontado nos dados empíricos, evidencia o uso recorrente do *reverb* por técnicos(as) de PA.

No campo das engenharias, (Rocha, 2004) discute as questões acústicas e técnicas relativas aos ambientes sonorizados, enquanto que (Conceição, 2020) estuda projetos de equalização de sistemas sonoros. O estudo de (Damaceno, 2017) trouxe uma perspectiva histórica sobre o técnico de som, no ambiente de estúdio e do show ao vivo, dentro da indústria cultural do Rio de Janeiro, no final do século XX, e traz elementos que dialogam bem com a investigação.

Todos esses trabalhos dialogam com o campo de observação do objeto de pesquisa e contribuem para a contextualização de questões relevantes à investigação, como o uso de documentos técnicos como guias de demandas e aplicação de materiais e equipamentos — alguns dos quais se consolidam como ferramentas tanto técnicas quanto estéticas —, além da atenção às especificidades do sistema de sonorização e do ambiente sonorizado, características inerentes ao trabalho do(a) técnico(a) de PA.

O exercício da função de técnico(a) de som envolve questões relevantes relacionadas ao contexto de trabalho do objeto de estudo, tais como a formação profissional, as dinâmicas do mercado e das relações laborais, além da evolução tecnológica e dos equipamentos empregados na realização de shows, os quais exigem constante atualização de conhecimentos.

A partir dessa breve revisão de literatura, identifica-se uma lacuna nas pesquisas acadêmicas referentes ao trabalho do(a) técnico(a) de PA, evidenciando a necessidade de estudos que tomem essa atividade como objeto central ou que aprofundem a compreensão acerca das práticas envolvidas na realização de shows ao vivo. Assim, esta pesquisa busca contribuir para o campo acadêmico ao reduzir essa lacuna e ampliar a percepção sobre o contexto de atuação desses profissionais, conferindo visibilidade a uma categoria de trabalhadores frequentemente marginalizada, ou invisibilizada, pela sociedade.

1.5 Metodologia de pesquisa e o trabalho de campo

Neste estudo, optou-se pela metodologia qualitativa que “é de particular relevância ao estudo das relações sociais devido à pluralização das esferas da vida” (Flick, 2009, p.20). Partindo desse pressuposto, percebe-se que “a pesquisa qualitativa se dirige à análise de casos concretos em suas peculiaridades locais e temporais, partindo das expressões e atividades das pessoas em seus contextos locais” (Flick, 2009, p.37). Em relação à coleta de dados, utilizou-se o método de entrevista semiestruturada na busca do “que se pretende saber sobre o objeto de investigação e o tema-chave que se pretende investigar” (Rosenthal, 2014, p.22), e onde, “a condução da entrevista é aqui caracterizada pela introdução de áreas de tópicos e pela formulação intencional de questões baseadas em teorias científicas sobre o tópico.” (Flick, 2009, p.150).

Acerca do trabalho de campo, este ocorreu por meio da realização de nove entrevistas semiestruturadas, sendo estas com oito técnicos e uma técnica de som, realizadas e registradas pela plataforma do Google Meet. Inicialmente, o estudo foi desenvolvido a partir de uma lista composta por dez profissionais, entre técnicos e técnicas de PA, identificados no âmbito profissional como potenciais participantes das entrevistas. A seleção dessa amostra buscou contemplar a diversidade existente entre os(as) profissionais da área, considerando aspectos como tempo de atuação, trajetória, formação e amplitude de experiência no campo de trabalho.

A primeira etapa do nosso processo de coleta de dados foi a elaboração do roteiro de entrevista, que foi dividido em três momentos: o primeiro, foi direcionado para a apresentação

do(a) entrevistado(a), e sua indicação de autorização do uso do conteúdo da entrevista para os fins da nossa pesquisa; o segundo, propõe uma aproximação com o universo profissional do(a) entrevistado(a), a partir da sua formação, da sua trajetória, de suas percepções sobre a atividade que exerce, e sobre o mercado em que atua; o terceiro, traz questões relacionadas à pesquisa, o qual foi dividido em quatro eixos, sendo eles: a rotina de trabalho, o caráter artístico do trabalho técnico, o trabalho do(a) técnico(a) e o resultado do show, e a mixagem como processo artístico.

Após orientação do Prof. Jorge Ventura, algumas perguntas foram reformuladas em seu conteúdo e a quantidade total de questões foi reduzida. Com o roteiro aprovado, realizou-se uma entrevista piloto em 13 de setembro de 2024. A análise dessa entrevista evidenciou determinadas dificuldades e pontos passíveis de aprimoramento quanto à condução da entrevista e à aplicação do roteiro. Ainda assim, a experiência inicial permitiu a obtenção de dados relevantes para o desenvolvimento da pesquisa.

A seguir, o roteiro de entrevista com as modificações realizadas após a entrevista teste.

Roteiro para entrevista

Primeiro momento

1. Indicação do entrevistado em estar de acordo com a utilização da entrevista no projeto de pesquisa em desenvolvimento.
2. Apresentação pessoal e profissional do entrevistado.

(Nome, idade, naturalidade. Qual a sua profissão e há quanto tempo a exerce.)

Segundo momento

1. Formação profissional: Qual a sua formação: técnica, acadêmica ou prática?
2. Trajetória profissional: Como se tornou técnico(a) de PA acompanhando bandas em shows ao vivo?
3. Atividade profissional: Como analisa/avalia a profissão de técnico de PA?
4. Como observa o mercado de trabalho em sua região e no Brasil?

Terceiro momento

ROTINA DE TRABALHO

1. Como é a sua rotina de trabalho?
2. Quais as tarefas típicas do seu trabalho?

TRABALHO TÉCNICO E O CARÁTER ARTÍSTICO DO TRABALHO

1. Fale sobre a mediação entre o trabalho técnico e o conteúdo artístico musical no seu trabalho.
2. Quais processos e procedimentos podem caracterizar o uso da técnica em função do caráter artístico?

O TRABALHO D@ TÉCNIC@ DE PA E O RESULTADO DO SHOW

1. Qual a importância do trabalho d@ técnic@ de PA para o resultado do show?
2. Como o contexto - relações e condições de trabalho - pode influenciar o trabalho d@ técnic@ de PA?

A MIXAGEM COMO PROCESSO ARTÍSTICO

1. Como observa o caráter artístico da mixagem no show ao vivo?
2. Como avaliar a mixagem e o resultado final do show?

PERGUNTA FINAL

1. Em que medida o trabalho d@ técnic@ de PA contribui para a realização da obra artística?

PERGUNTA EXTRA

1. O status social d@ técnic@ de PA é diferenciado de outras funções técnicas exercidas na realização de um show?

Após a análise preliminar da entrevista piloto e o aperfeiçoamento do roteiro de entrevista, teve início a segunda etapa do trabalho de campo, que consistiu no contato com as pessoas previamente listadas para o agendamento das entrevistas. Nessa fase, foram identificadas algumas dificuldades de comunicação, como ausência de retorno aos contatos realizados, demora nas respostas e descumprimento de agendamentos. Diante dessas limitações, optou-se por buscar novos participantes fora da lista inicial, priorizando profissionais com maior disponibilidade, ou que demonstrassem interesse efetivo em contribuir com a pesquisa.

Assim, tornou-se possível realizar nove entrevistas conforme apresentado na tabela 1, entre os dias 13 de setembro e 28 de outubro de 2024. A maioria das entrevistas ocorreu sem nenhum tipo de ocorrência. Algumas entrevistas sofreram interrupções causadas pela falha de conexão com a internet, mas sem causar comprometimento do conteúdo da entrevista. As entrevistas tiveram uma média de quase duas horas de duração, havendo apenas uma que se estendeu por mais de duas horas e meia.

Tabela 1: lista de entrevistados

	Nome	Apelido	Data da entrevista
1	Edjackson Henrique da Silva Guerra	Ed Wav	13/9/2024
2	Luiz Fernando Narciso de Oliveira	Fernando Narciso	30/9/2024
3	Sérgio Soffiatti	Sérgio Soffiatti	3/10/2024
4	Victor Gonçalves	Victor Vaughan	7/10/2024
5	Thiago Brigídio	Brigídio	10/10/2024
6	Ricardo Bolognini	Bolinho	17/10/2024
7	Júlio César Santana da Costa	Pepeu	17/10/2024
8	Roberta Siviero	Roberta Siviero	25/10/2024
9	Cristiano da Costa Botelho da Silva	Buguinha Dub	28/10/2024

Fonte: autoria própria

O processo de realização das entrevistas possibilitou maior familiaridade com a aplicação do roteiro, o que permitiu identificar sutilezas na formulação dos questionamentos. A partir dessas observações, optou-se por alterar a ordem de duas questões, modificação implementada entre a quarta e a quinta entrevistas. Além disso, incluiu-se uma questão surgida durante a entrevista piloto, que, embora não tenha sido incorporada formalmente ao roteiro, foi registrada nas anotações e passou a ser abordada em todas as entrevistas. A questão acrescentada foi a seguinte: diante de todo o trabalho coletivo e da diversidade de atividades existentes para a realização de um show, não seria muito dizer que o(a) técnico(a) de PA é o responsável pela qualidade sonora do show?

Diante das entrevistas realizadas e da análise preliminar dos dados coletados, pode-se apontar que a metodologia utilizada foi de extrema importância para o estudo em questão, trazendo questões e dados relevantes para o nosso campo de investigação, e que serão apresentados mais à frente, no capítulo dedicado à análise dos dados.

1.6 Aspectos objetivos e subjetivos do trabalho com o show ao vivo

A investigação tem como foco os aspectos objetivos e subjetivos do trabalho envolvidos na atividade do(a) técnico(a) de PA, considerando que tais dimensões integram a dinâmica de sua atuação profissional. Observa-se que ambos os aspectos mantêm uma relação constante de interdependência, caracterizada por um processo de interação no qual ocorrem influências e interferências mútuas.

Os aspectos objetivos e subjetivos que envolvem o trabalho ao qual estou investigando são diversos e contribuem diretamente na qualidade de trabalho executado, ou seja, influenciam e interferem na qualidade do show. A contextualização da prática de trabalho, relativa às atividades e suas condições de execução, como também as relações de trabalho se tornam material importante para a percepção de como funcionam os aspectos já citados. Para tanto, precisa-se entender como funciona o contexto de atuação e de trabalho relacionado técnico de som e, assim, sermos capazes de observá-lo em sua integração ao ambiente e as “regras do jogo”.

Sendo assim, é possível fazer questionamentos sobre como funciona o contexto de trabalho a ser observado, quais são, e como funcionam as regras do jogo na função de técnico(a) de PA? O que deve fazer o(a) técnico(a) de PA que acompanha um artista ou banda? Qual é a sua responsabilidade? Quais são as premissas de seu trabalho? Quais as ferramentas necessárias para a execução deste? Como se dá a negociação para a contratação do serviço de técnico(a) de PA? É possível negociar o valor do cachê? Quem define o valor? Como se paga? Quais são as condições de trabalho antes, durante e depois do show? Como se dão as relações de trabalho entre o(a) técnico(a) e o restante da equipe técnica, produção, banda, artista? Existe um diálogo prévio sobre como deve ser a mixagem para o show? Qual o nível de abertura para o(a) técnico(a) de PA interferir no show?

As questões apresentadas têm como finalidade aprofundar a compreensão dos elementos que compõem o trabalho em análise, possibilitando uma percepção mais precisa acerca da dimensão laboral do objeto de estudo. Com base em observações realizadas na prática, destaca-se que, no mercado de trabalho de shows ao vivo, a profissão de técnico(a) de PA caracteriza-se, de modo geral, pela informalidade e por um certo grau de marginalização. A maior parte desses profissionais atuam sem vínculo empregatício formal, seja por meio de contrato ou sob o regime da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT).

Sem uma legislação trabalhista atualizada que abarque ou contemplem todas as questões relacionadas ao trabalho no setor de shows e eventos, e junto com as transformações recentes sobre as formas e modalidades do trabalho, diante da expansão do novo proletariado

de serviços (Antunes, 2018), percebe-se o quão difícil pode ser entender como funcionam as questões do trabalho e trabalhistas, envolvidas no ambiente de atuação do nosso objeto.

A Lei nº 6.533, criada em maio de 1978, e que regulamenta as profissões de Artista e Técnico em Espetáculo de diversões diz que para um profissional ser contratado para atuar em rádio, TV, publicidade, teatro, cinema, espetáculos em geral, ele deve ter o registro profissional ou DRT (artigo sexto), sendo uma forma de certificação e qualificação profissional. Infelizmente, observa-se que essa não é a realidade do mercado de trabalho do show ao vivo ao qual estamos inseridos, e que também, a Lei 6.533/78 está completamente defasada com as demandas e questões do trabalho atuais, as quais estão relacionadas ao funcionamento do setor de shows e eventos.

Portanto, o campo de atuação do(a) técnico(a) de PA deve ser observado no que envolve o vínculo e relação de trabalho, como também nas condições de sua realização. Não é difícil identificar técnicos(a) cumprirem jornadas exaustivas de trabalho, sob condições precárias e insalubres, sem o mínimo de atendimento aos protocolos básicos de segurança, por exemplo. Considerando tais aspectos que compõem o contexto de realização do trabalho do objeto de estudo, observa-se a complexidade dos desafios enfrentados ao longo do processo de produção, especialmente diante da necessidade de se manter um ambiente de trabalho adequado e saudável.

O vínculo de trabalho é um aspecto importante a ser observado, pois objetivamente ele define como se dá a relação estabelecida entre o contratante e o(a) técnico(a) contratado(a), sobre o serviço em si e o pagamento por ele. Atualmente, é possível observar diferentes formas de vínculo, alguns formais, como contratos ou regidos pela CLT, outros como prestadores de serviço, o mais corriqueiro, no qual o(a) técnico(a) presta serviço como microempreendedor individual, o MEI. E há, também, a completa informalidade, na qual o trabalho é solicitado para o atendimento de uma demanda específica de show, ele é realizado e pago sem nenhum tipo de formalidade na contratação.

Subjetivamente, o vínculo de trabalho se relaciona diretamente com o campo do conforto social do indivíduo, pois sendo necessário manter-se economicamente, o(a) técnico(a) de PA precisa manter-se em atividade para garantir o seu sustento e o dos seus familiares, como também deve procurar atender aos seus anseios como profissional, buscando não se acomodar e se reinventar sempre.

Considera-se relevante discutir as práticas estabelecidas nos vínculos de trabalho adotados no mercado de shows, de modo a identificar alternativas mais seguras e saudáveis para os trabalhadores e trabalhadoras. Nos últimos anos, diversas modalidades de vínculo e de

organização do trabalho foram implementadas, entre as quais se destacam o *zero hour contract* e a chamada uberização. Ricardo Antunes, em *O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital* (2018), descreve o funcionamento do modelo *zero hour contract*.

Os contratos não têm determinação de horas — daí sua denominação. Nessa modalidade, trabalhadores das mais diversas atividades ficam à disposição esperando uma chamada. Quando recebem, ganham estritamente pelo que fizeram, nada recebendo pelo tempo que ficaram à disposição da nova “dádiva”. Essa forma de contratação engloba um leque imenso de trabalhadores e trabalhadoras (Antunes, 2018, s.p.).

O *zero hour contract*, demarca a relação que se estabelece com “a contratação de trabalhadores e trabalhadoras das mais diversas atividades, que ficam à disposição de uma plataforma” (Antunes, 2020, p. 12), à espera do chamado de trabalho, o que dialoga diretamente com a prática de trabalho do nosso objeto. Geralmente, o(a) técnico(a) de PA aguarda o chamado para a realização de um ou mais shows e como na prática citada, recebe o valor de cachê que leva em consideração o dia de trabalho do show, descartando o trabalho preliminar do(a) técnico(a).

O processo de uberização do trabalho, “no qual as relações de trabalho são crescentemente individualizadas e invisibilizadas, assumindo, assim, a aparência de “prestação de serviços” e obliterando as relações de assalariamento e de exploração do trabalho” (Antunes, 2020, p. 11), dialoga diretamente com alguns dos processos que trabalhadores estão vivenciando no setor de shows e eventos, o que leva ao esvaziamento dos direitos trabalhistas como os da categoria que investigamos.

É possível, a partir da minha prática de trabalho, e dos dados coletados nas entrevistas, associar esses modelos de vínculo e relação de trabalho, citados por Antunes, com a dinâmica e o vínculo de trabalho estabelecidos no mercado da música ao vivo. Outra questão pertinente apontada por (Antunes, 2020) é a da intermitência, a qual o autor coloca como um dos elementos mais corrosivos da proteção do trabalho e, que também, é comum na realidade de trabalho da qual se está analisando.

Para além do vínculo de trabalho, técnicos e técnicas de PA enfrentam dificuldades e desafios na realização de sua função, como longas jornadas de trabalho, grandes deslocamentos, alimentação irregular, cansaço exaustivo, privação do sono e entre outros. As condições adversas relacionadas tanto a logística quanto a estrutura de realização do show influenciam bastante o exercício das atividades do(a) técnico(a) de PA. Pode-se observar que

são muitas camadas que constroem o ambiente de trabalho do nosso sujeito, e que é preciso levá-las em consideração para um melhor entendimento de como acontece o trabalho do(a) técnico(a) de PA, e como pode se dar a sua contribuição na realização de um show ao vivo.

2. A SONORIZAÇÃO NO SHOW AO VIVO: EVOLUÇÃO, DOCUMENTOS E FUNÇÕES DE TRABALHO

As transformações tecnológicas, sociais e culturais vivenciadas no século XIX, mais especificamente, na segunda metade do século, foram amplamente absorvidas na sociedade da época. A música, como campo de trabalho e de atuação profissional entra, definitivamente, no processo industrial e pode ser apontada como a linguagem artística que mais mudou diante da evolução tecnológica durante esse período, como indica (Tim Blanning, 2011), no seguinte trecho do seu livro: “(...), resultante de uma revolução tecnológica. Todas as artes foram afetadas, mas a música foi o que mais mudou” (Blanning, 2011, p.189).

2.1 A evolução dos processos de produção musical e o trabalho técnico de sonorização

Acerca da música ocupar um espaço na sociedade industrial, Blanning diz que, “para poder se manifestar como atividade com valor próprio, essa arte teria que conquistar seu próprio espaço exclusivo” (Blanning, 2011, p.150). Logo, o substancial aumento do mercado da música no decorrer do século XIX implicou uma proliferação dos lugares e espaços para sua execução (Blanning, 2011).

Diante desse cenário de inserção da música na sociedade brasileira, tornou-se evidente que a evolução da indústria musical ocorreu em respostas às demandas provenientes de uma rápida industrialização entre as décadas de 1840 a 1860. Nesse período, o aumento do tamanho da classe trabalhadora e a renda disponível de muitos de seus membros, gerou uma tendência para menores jornadas de trabalho e o lazer como demanda social, o que viabilizou o surgimento da indústria cultural e do entretenimento (Blanning, 2011).

Em Londres, durante o século XIX, de acordo com (Blanning, 2011), houve uma proliferação das *music hall*, locais criados especificamente para esse novo grupo de consumidores da música, que dominaram o entretenimento urbano popular, e que atendiam a uma demanda específica de música, na qual os fregueses queriam uma melodia animada, que pudessem acompanhar batendo com os pés ou assobiar a caminho de casa (Blanning, 2011).

Um sinal seguro de que a instituição se consolidara foi a fundação de uma agência especializada por Ambrose Maynard em 1858, a publicação de uma revista do ramo - *The Magnet*, em 1866 - e a criação de associações de classe de promotores e artistas, respectivamente em 1860 e 1865 (Blanning, 2011, p.179).

A consolidação da instituição *music halls* contribuiu para a criação de um ambiente voltado tanto à produção quanto ao consumo da música ao vivo. Assim, em conjunto com as inovações tecnológicas, delineou-se a indústria da música tal como a conhecemos atualmente.

A partir dos processos de gravação e reprodução sonora, os avanços tecnológicos trouxeram novas possibilidades de desenvolvimento para a indústria da música. O surgimento do fonógrafo, criado por Thomas Edison no final do século XIX, e do gramofone, desenvolvido por Emile Berliner e conhecido como um equipamento de gravação e reprodução mecânica do som, inaugurou uma nova demanda de produção e consumo musical — agora baseada em registros sonoros — nunca antes observada. Até então, o consumo da música dependia necessariamente de uma apresentação ao vivo. A partir desse momento histórico, a relação do público com a música passa a ser mediada por equipamentos mecânicos capazes de gravar e reproduzir o conteúdo sonoro.

Nos equipamentos pioneiros, o processo de gravação consistia em posicionar os músicos e seus instrumentos em relação a fonte de captação, de forma que essas distâncias determinassem como os instrumentos e vocais soariam na música, podendo ser tal processo apontado como o princípio da mixagem (Demin, 2017). Buscava-se nesse processo, uma maior fidelidade entre o conteúdo musical que se executava na performance, e o produto musical entregue ao consumidor nos discos, o que de início se mostrou desafiador, devido a qualidade da tecnologia e dos materiais utilizados.

Diante de um processo de gravação com vários instrumentos ao mesmo tempo, havia a preocupação com o conflito entre eles; conforme se observa no comentário de Tim Blanning,

Para manter algum tipo de equilíbrio de forças, os instrumentistas de metais eram obrigados a se sentar de costas para o gravador, acompanhando o maestro com a ajuda de espelhos. Os cantores tinham que se afastar e aproximar conforme a dinâmica da peça (Symes, 2004 apud Blanning, 2011, p.213).

Nesta fase inicial da indústria fonográfica ficou evidente que realizar um bom registro sonoro para a indústria do entretenimento, mantendo a fidelidade ao conteúdo para posterior exposição, não se tratava apenas de dispor de uma performance em frente ao captador sonoro (Araújo, 2015). O trabalho técnico envolvendo a gravação musical já se fazia necessário, e era realizado por pessoas que estavam aprendendo de forma empírica. Inicialmente, o objetivo maior era garantir a presença de todos os instrumentos, de forma inteligível, e que não fossem tomadas por ruídos e sons indesejados. Mesmo que o processo de gravação fosse mecânico, o

trabalho técnico já se fazia presente e trazia consigo uma relativa importância, como aponta (Araújo, 2015)

Realizar um registro fonográfico nesse período era uma operação delicada que requeria técnicos dentro do estúdio extremamente experientes e competentes. Eles podiam definir, a partir da escuta e da observação no momento, como a sessão de gravação estava se desenvolvendo. Tais profissionais aprenderam empiricamente e desenvolveram habilidades específicas, como substituir os diafragmas do captador sonoro com membranas de maior ou menor flexibilidade, de acordo com o tipo de performance, a umidade do ar, e também contornar outros fatores capazes de influenciar negativamente no resultado final (Araújo, 2015, p.23).

e (Souza, 2021), citando o próprio Araújo indica que,

Realizar uma gravação fonográfica em um estúdio exigia a presença de técnicos que realizavam tarefas de modo a garantir uma gravação inteligível, como escolher o posicionamento correto dos músicos em relação ao único captador sonoro e escolher a sensibilidade do diafragma que iria atuar no captador (Araújo, 2015 apud Souza, 2021, p.4).

Já (Bracht, 2024) aponta que o técnico poderia determinar alguns procedimentos durante a gravação, além de possuir a autonomia de instruir os músicos em sua execução, interferindo em sua sonoridade. Essa autonomia em instruir os músicos pode ser vista como uma atribuição de um produtor musical, uma perspectiva de fato possível, uma vez que existem relatos que apontam para esse tipo de participação do(a) técnico(a), ou engenheiro(a) de som, no processo de gravação.

Durante esse primeiro período da evolução tecnológica aplicada à música, em que a indústria cultural e do entretenimento passou a absorver os produtos musicais gravados, as apresentações ao vivo praticamente não sofreram impacto. Contudo, o avanço tecnológico representava apenas o início de um processo que transformaria não apenas os modos de produção e consumo, mas, sobretudo, a vida cotidiana das pessoas. O uso da eletricidade modificou profundamente a maneira como o ser humano vive e produz, gerando um impacto significativo também na indústria da música.

Com o surgimento do sistema elétrico de gravação, em 1926, tem-se um marco significativo dentro da evolução do processo de gravação. O impacto tecnológico não só significou um diferencial na manufatura da indústria do disco, como também a transdução da onda sonora em corrente elétrica (Araújo, 2015). Ao contrário do que ocorria no sistema mecânico, o som gerado passou a ser transformado em sinal de corrente elétrica e transmitido para um amplificador de sinal no momento da gravação e reprodução. Isso possibilitou o

surgimento tanto de equipamentos de captação e amplificação quanto os microfones e os alto-falantes (Piccino, 2003 apud Araújo, 2015).

A aplicação da eletricidade na tecnologia de produção musical foi um catalisador de diversas e profundas transformações durante o século XX, como aponta (Macedo, 2006, p.1) “O processo de produção em estúdio sofreu diversas modificações ao longo da história da indústria fonográfica, estando intimamente ligado ao desenvolvimento das tecnologias de produção e reprodução do som”.

No âmbito da música ao vivo, com a inserção dos instrumentos elétricos nas orquestras e big bands, a necessidade de cuidados com a sonorização do ambiente passou a ser uma realidade nas apresentações de shows. Se, antes, já havia uma relação do som acústico com a acústica e arquitetura do local da apresentação, com a presença de equipamentos de sonorização, essa relação se transformou em uma demanda técnica. O trabalho necessário para ter uma boa relação entre os equipamentos de sonorização e o ambiente da apresentação já era responsabilidade do(a) técnico(a) de som.

Conforme explícito no capítulo anterior, as primeiras apresentações musicais sonorizadas utilizavam caixas de som amplificadas para os instrumentos elétricos como guitarra, baixo e teclado, e com o auxílio de microfones, era possível amplificar os vocais. Nesse tipo de situação, o(a) técnico(a) teria a responsabilidade de encontrar o equilíbrio entre os instrumentos acústicos e os amplificados e, as vozes, diante da acústica do ambiente da apresentação.

Após a segunda guerra mundial, os progressos técnicos tornam possível a “alta-fidelidade”, o “realismo das salas de concerto” (Becker, 2010), e a invenção do gravador de fitas magnéticas, que se tornou um equipamento padrão na indústria da música, permitindo a origem da gravação multicanal (Owsinski, 2014). Até nesse período, apesar do avanço da tecnologia, a forma de gravação ainda era muito semelhante com o processo mecânico, em que todos os elementos de uma música eram gravados numa performance e como um único produto final.

Edward Kealy indica qual era o trabalho do(a) técnico(a) de som, até meados dos anos 40 do século XX:

A perícia do engenheiro de som consistia em tirar o melhor partido possível das características acústicas do estúdio, escolher a posição dos microfones e corrigir ou equilibrar os níveis sonoros durante a gravação. As possibilidades de acertos eram muito limitadas porque a música era registrada diretamente num disco ou em fita magnética (Kealy, 1979 apud Becker, 2010, p.40).

Segundo (Macedo 2006),

Com o surgimento da fita magnética, o processo de gravação foi se tornando cada vez mais dependente de operações realizadas após o registro do som. (...) Esta técnica ofereceu uma grande flexibilidade ao processo de produção, possibilitando que várias decisões, antes tomadas durante a gravação, pudessem ser adiadas para outras fases do processo: a edição, a mixagem e a masterização (Macedo, 2006, p.1).

Dentro desse processo, para se chegar ao resultado sonoro desejado, o primeiro passo era captar o som na sua fonte por meio de microfones posicionados de acordo com o que se fazia necessário naquela sessão. “Como a mídia era mono, a mixagem dos vários microfones acontecia no ato da gravação. Decisões tinham que ser tomadas de antemão, o posicionamento dos músicos na sala era fundamental[...]” (Henriques, 2007 apud Demin, 2017, p.19).

Para (Kealy, 1979), nesse período de avanços tecnológicos, cabia ao operador de som garantir que nenhum ruído indesejável fosse captado, que os sons fossem registrados sem distorção e devidamente equilibrados. Nessa fase da evolução da indústria e dos processos de produção da música, o trabalho técnico já era, definitivamente, parte integrante, e com potencial definidor da qualidade final do produto. Sobre o trabalho do técnico de gravação nesse processo, (Souza, 2021, p.4) comenta “embora a figura do técnico de gravação pudesse se assemelhar à figura de um engenheiro de mixagem, a tarefa de mixagem como conhecemos hoje surgiu apenas no final da década de 1940, justamente com o advento da gravação multicanal”.

Em 1948, o guitarrista Les Paul [...] se tornou conhecido como gravação multicanal (Gronow e Saunio, 1998 apud Blanning, 2011). Complementando essa ideia, o autor afirma que “outros avanços fizeram que o técnico de estúdio, um gravador passivo da execução do músico, se transformasse em criador ativo do produto final” (Blanning, 2011, p. 238).

Para alguns autores, o aspecto criativo do trabalho investigado em questão é reconhecido no processo de mixagem, sendo uma das etapas na produção de um show. Segundo Araújo (Araújo, 2015), o termo mixagem passou a ser utilizado para descrever o processo de adequar a combinação de pistas de áudio gravado nos diferentes sistemas de reprodução sonora ou como cita (Barboza, 2017, p.12) “a mixagem é o processo em que as diferentes fontes sonoras gravadas ou sintetizadas são ajustadas conforme conceitos técnicos e artísticos definidos pelos artistas e produtores envolvidos na produção”.

No início da década de 1950, um gravador multicanal com oito canais de gravação e utilizando a tecnologia de fitas magnéticas pela empresa Ampex (Owsinski, 2014) foi um divisor de águas. O grande diferencial desse gravador era a tecnologia de gravação Sel-Sync

(Selective Synchronous ou Sincronia Seletiva em português), que representou um marco na função do engenheiro de mixagem, pois essa tecnologia permitia que cada elemento fosse manipulado individualmente dentro de uma gravação, e que um instrumento pudesse ser regravado de forma independente (Phillips, 2017 apud Souza, 2021).

Ao longo dos anos 1960, a gravação multicanal chamou atenção de grandes estúdios e de grandes artistas da época como os Beach Boys, os Beatles (Souza, 2021) e entre outros. Estes produziram obras primas musicais a partir dessa nova perspectiva de produção. (Blanning, 2011) expõe essa nova perspectiva ao colocar que a partir dos anos 1960, as bandas passavam dias, semanas, e até meses no estúdio, testando os novos recursos tecnológicos e desenvolvendo o próprio uso destes.

Nos anos 1960 e 1970, a atuação do(a) técnico(a) de som responsável pela gravação passou a adquirir relevância ainda mais significativa no processo musical. (Kealy, 1979) aponta que o trabalho de mistura, agora mencionado nas capas dos discos, começou a ganhar reconhecimento e se impôs como uma atividade artística que exigia um talento especial. O autor destaca ainda que a mistura e a mixagem, antes consideradas meras atividades técnicas, tornaram-se componentes essenciais do processo artístico e passaram a ser reconhecidas como tal.

É perceptível que, nessa fase de evolução da indústria da música impulsionada pelo uso das tecnologias disponíveis, o trabalho técnico passou a se destacar pela qualidade das produções realizadas pelos profissionais responsáveis pela mixagem. A partir desse momento, ao reconhecerem os aspectos complexos envolvidos em sua atuação, os(as) técnicos(as) de mixagem começaram a atribuir um valor criativo — e não apenas técnico — ao próprio trabalho, compreendendo que, embora suas habilidades sejam de natureza técnica, sua aplicação envolve também decisões estéticas (Kealy, 1979).

2.2 Os desafios da sonorização e o potencial comercial dos shows ao vivo

No campo da música ao vivo, a partir da década de 1960, é possível identificar uma fase de transição no que diz respeito à sonorização dos shows. Inicialmente, os equipamentos utilizados eram bem limitados e não possuíam grandes potências de emissão de som, o que se tornou um problema para a indústria. Há dois casos bem conhecidos que, certamente, somam-se a diversos outros ocorridos durante os anos 1960; dentre eles: a) o show dos Beatles, em 1965, e b) o festival Woodstock, em 1969, ambos nos Estados Unidos.

Nessa fase da indústria da música, os espaços públicos para a música estavam evoluindo para o gigantesco e o impessoal (Blanning, 2011). O show dos Beatles, em 15 de agosto de 1965, no Shea Stadium, em Nova York, diante de uma multidão de mais de 55 mil pessoas, é considerado um marco na história da indústria da música, como o primeiro show de grandes proporções em um estádio de beisebol, e que segundo Tim Blanning, “seria o primeiro de uma grande série, depois que empresários e músicos descobriram que grandes somas de dinheiro podiam ser auferidas da noite para o dia” (Blanning, 2011, p.186-187).

Apesar do sucesso de público da apresentação do grupo inglês, em termos de sonorização, esta não obteve o mesmo sucesso. No estádio, ninguém conseguia ouvir com clareza o que era cantado ou tocado pela banda — nem mesmo os próprios músicos conseguiam ouvir uns aos outros. Ficou evidente que os equipamentos de som não foram capazes de superar o volume dos gritos e da euforia do público presente. Sabe-se que, em praticamente todos os shows dos Beatles, o sistema de som era destinado apenas aos vocais, enquanto os amplificadores de guitarra e bateria eram considerados adequados para a época — o que se mostrou insuficiente diante do porte dessas apresentações.

Trabalhando com os equipamentos de sonorização disponíveis na época, a apresentação dos Beatles no Shea Stadium contou com um sistema de sonorização simples, composto por um conjunto de alto-falantes de coluna Electro-Voice LR4 espalhados pelo campo em direção aos torcedores, que basicamente estavam à disposição da mixagem vocal. “O atraso, combinando aqueles alto-falantes de campo e os alto-falantes barulhentos da casa, teria sido atroz; teria sido um show de horrores”, diz o lendário mixador ao vivo Bill Hanley².

Logo, esse show dos Beatles no Shea Stadium é tido como um divisor na história do show ao vivo, no qual, por um lado é possível observar o potencial do negócio de shows de grande porte e, por outro, a necessidade de evolução dos sistemas de sonorização. O desafio da sonorização de grandes shows se tornou uma demanda da indústria da música, e isso foi trabalhado durante a década de 1960, em um outro evento também apontado como marco histórico, o festival Woodstock.

O Woodstock trouxe uma outra proporção para eventos ao ar livre. Por mais que ao longo das décadas de 1950 e 1960, a tecnologia aplicada ao show ao vivo tenha passado por uma evolução lenta e constante em 1969, ainda não estava pronta para oferecer algo próximo de som de alta fidelidade para um público de mais de 400.000 pessoas. Os produtores do

²(<https://www.mixonline.com/recording/music-production/beatles-shea-stadium-429036>.(Último acesso: 30/4/2025)

Woodstock trabalhavam suas projeções para atender um público muito menor, tendo um som estruturado para atender uma audiência esperada de 150 a 200 mil pessoas.

Assim, para administrar a sonorização do evento chamou-se Bill Hanley, engenheiro de som com bastante experiência. “Bill Hanley viu o fracasso dos Beatles no Shea Stadium e entendeu que isso não funcionaria em Woodstock”, diz Michael Pettersen, Diretor de História Corporativa e veterano há 43 anos na Shure. O equipamento de sonorização utilizado em Woodstock pode, hoje, parecer algo que serviria apenas a uma grande banda de garagem. No entanto, à época, representou um marco na transição entre o som de PA ainda rudimentar e a busca científica pela transmissão acústica ideal entre o artista e o público³. Desde então, a tecnologia musical avançou significativamente, mas manteve o mesmo propósito: aperfeiçoar e fortalecer a conexão entre quem produz e quem ouve a música.

Bill Hanley criou um sistema de som personalizado que ficou conhecido como o “sistema de som Woodstock” — considerado por alguns como o mais avançado, o mais caro e o maior já construído. O sistema de Hanley aproveitou ao máximo o formato de tigela do campo e envolveu colunas de som personalizadas alimentadas por amplificadores valvulados McIntosh de mais de 10.000 watts⁴. O evento aconteceu num período chuvoso e, mesmo assim, segundo depoimentos, o sistema de sonorização não falhou em nenhum momento.

Para a época, o sistema de reforço de som de Woodstock demonstrou coisas importantes para a indústria da música, acima de tudo, provou que, se bem implementado, um sistema de som poderia ser projetado a grandes distâncias, mantendo a qualidade, a clareza e a inteligibilidade⁵. Sucesso de público, e superando as expectativas, a sonorização realizada em Woodstock demonstrou a real possibilidade em atender demandas cada vez maiores, e apontou caminhos para a evolução dos equipamentos.

No Woodstock o sistema de sonorização não contava com consoles, mixers, ou como chamamos, aqui, no Brasil, mesas de som. Para controlar os canais de input (entrada) foram utilizados gravadores e amplificadores, que por sua vez, distribuem os sinais entre os diversos amplificadores que alimentam as caixas de som. Segundo Bob Snelgrove, fundador e presidente da GerrAudio Distribution Inc. — uma das maiores distribuidoras de equipamentos de áudio profissional do Canadá —, os consoles de mixagem propriamente ditos começaram a surgir em meados da década de 1970. Nessa mesma época, os monitores de palco inclinados

³ (<https://wifihifi.com/a-look-back-at-woodstock/>. Último acesso: 5/5/2025)

⁴ (<https://www.cbc.ca/radio/q/blog/woodstock-at-50-fascinating-facts-about-the-weekend-that-defined-a-generation-1.5245497>. Último acesso: 5/5/2025)

⁵ (<https://fohonline.com/articles/milestones/woodstock-50-years-after/>. Último acesso: 5/5/2025)

também se tornaram populares e, em geral, possuíam seu próprio console de mixagem, muitas vezes localizado fora do palco, nos bastidores⁶.

Durante a década de 1970, os shows de grande porte já contavam com tecnologias mais sofisticadas e em constante aprimoramento, inaugurando uma fase propulsora de novos avanços que, mais uma vez, revolucionariam o campo da produção e do consumo musical: o advento da tecnologia digital. Contudo, os avanços tecnológicos não aconteciam da mesma forma em todos os lugares em que se produzia e consumia música, como no caso do Brasil. De toda forma, a década de 1980 parece ter colocado o nosso país na rota dos grandes shows e da grande indústria da música.

2.3 O marco histórico do Rock in Rio I

No Brasil, o campo do show ao vivo ainda engatinhava durante a década de 1960. Existiam festivais de música, muitos deles televisionados, e que demandavam sistemas de sonorização, que era uma estrutura bem simples. Os shows ao vivo com uma estrutura de sonorização mais robusta ainda não eram uma realidade cotidiana. As apresentações musicais, muitas vezes, realizadas pelas bandas de baile, utilizavam uma estrutura muito menor do que viria a ser padronizado no mercado, inicialmente no exterior, para só então chegar ao Brasil na década de 1980.

Em 1985, o festival Rock In Rio é realizado no Brasil, e marca a história do show ao vivo no país. A primeira edição do Rock In Rio foi realizada entre os dias 11 e 20 de janeiro de 1985, em um terreno de 250 mil metros quadrados em Jacarepaguá (o equivalente a 12 Maracanãs), no Rio de Janeiro, abrangendo cerca de 1,4 milhões de pessoas. Diante dessa magnitude, o Rock In Rio é apontado pela mídia como o divisor de águas em termos de organização de festivais de grande porte na América Latina⁷. Foi com a realização da primeira edição do Rock in Rio que os profissionais da área, no Brasil, tiveram contato com uma estrutura e com procedimentos que estabeleceriam um novo padrão de trabalho na produção de shows ao vivo.

Sobre esta questão, Franklim Garrido, técnico e engenheiro de som atuante no Rio de Janeiro, indica que o artista Lulu Santos foi um dos pioneiros, no Brasil, a trabalhar com uma estrutura de shows que se baseava na experiência vivenciada no Rock In Rio de 1985,

⁶ (<https://wifihifi.com/a-look-back-at-woodstock/>. Último acesso: 5/5/2025)

⁷ ([Página do Som - História do Áudio](#). Texto: [Marcos Ski](#) 8 de setembro de 2022. Último acesso: 7/5/2025)

Esse tamanho de estrutura, dele, era bem exigente. Um caminhão de palco, um caminhão de luz e um caminhão de áudio. Que era o necessário para ele replicar todo dia a mesma coisa, concorda? Trazia conforto pra ele, e o público ia ter sempre o mesmo espetáculo. Isso o Rock in Rio, acho que trouxe pra gente (PAPO com o Clê #52, 2021).

A sonorização do Rock In Rio I ficou por conta da empresa Clair Brothers de Lititz, Pensilvânia, EUA. A Clair trouxe para o Brasil, 100 toneladas de equipamento com potência estimada em 70 mil watts, um recorde em shows nos anos 1980, com um sistema com 250 caixas de som, amplificadores, consoles especificamente projetados pela própria empresa. Uma estrutura nunca antes vista no país, como disse Franklim Garrido, “por acaso foi o maior P.A. que já teve no país. Nunca teve nada maior do que aquilo, aqui”⁸.

Na época da sua realização, muitas problemáticas sobre o evento foram apontadas pelas equipes das atrações brasileiras, que iam desde questões de camarim até as que envolviam o uso dos equipamentos e do sistema de sonorização. Marcelo Sussekind, técnico de som e produtor musical, comenta sobre a participação dos técnicos brasileiros no RIR, dizendo que “os técnicos de som brasileiros, eles estavam mais perdidos do quê... completamente perdidos”⁹.

Sussekind indica que a problemática estava relacionada à falta de conhecimento sobre os equipamentos, como as mesas de som utilizadas. Marcelo também diz que foi realizada uma reunião com a equipe da Globo e com os técnicos brasileiros, na qual ele e Franklim negaram uma possível sabotagem da equipe de sonorização do evento, para com os técnicos locais, e apontaram a falta de conhecimento em relação ao equipamento como o ponto crucial da questão.

Eu e o Franklim tocamos o terror nessa reunião. Chegamos e dissemos: - ninguém tá sendo sabotado, porra nenhuma! Ninguém sabe mexer em nada! Ninguém sabe mexer, cara! Nunca viram um P.A. desse tamanho. Você levanta e morre de susto! (PAPO com o Clê #42, 2021).

Sussekind e Franklim trabalharam juntos no show da banda brasileira Os Paralamas do Sucesso, no RIR, e mesmo sem o conhecimento prévio sobre os equipamentos disponíveis, ele comenta que o resultado do show teve a ver com o trabalho executado pela equipe de técnicos de som. Ele fala,

⁸ (Entrevista com Franklim Garrido, no Papo com o Clê, no canal do YouTube, Corredor 5: <https://www.youtube.com/watch?v=7A-6XPtyYdQ>. Último acesso: 17/3/2025)

⁹ (Entrevista com Marcelo Sussekind, no Papo com o Clê, no canal do YouTube, Corredor 5: <https://www.youtube.com/watch?v=K-J8sZIBaDs>. Último acesso: 17/3/2025)

Nesse Rock in Rio, nós fomos em três técnicos, eu, Franklim e o Savalla. A gente começa a passar o PA juntos, eu e Savalla, e o Franklim acertando o monitor. Depois eu corro pra mesa de televisão, aí você vê o resultado do Paralamas e vê o resultado dos outros. Um triozinho, saiu um sonzaço, foi o melhor som nacional, disparado (PAPO com o Clê #42, 2021).

Fica evidente para a indústria do show ao vivo nacional, com a experiência dos shows nacionais no Rock in Rio, que uma boa estrutura de palco, som e luz são fundamentais para que o show ao vivo se torne um espetáculo musical, que seja visto como uma obra artística, e que possibilite ao público uma experiência única. Para tanto, no que diz respeito ao som que o público escuta, foi perceptível a necessidade da presença de um(a) técnico(a) de PA que possa entregar o melhor som da apresentação musical. Para Gabriel Damaceno,

O técnico de som desempenhou papel fundamental para a existência dessa indústria, já que eles são necessários por serem responsáveis, e deterem o conhecimento necessário para tal atividade, (...) nas produções de espetáculos e *shows* ao vivo (Damaceno, 2017, p.31).

A partir do primeiro RIR a indústria de shows ao vivo, no Brasil, começa a trabalhar dentro de um certo padrão técnico e de produção, ainda um pouco atrasada em relação ao que acontecia nos Estados Unidos e na Europa. Entre as décadas de 1970 e 1980, aconteceu mais uma evolução tecnológica importante para o cenário musical. Os recursos da tecnologia digital começaram a ser utilizados no campo do áudio, da música e da sonorização. Equipamentos, instrumentos e ferramentas digitais são inseridos no processo de produção, gravação e reprodução sonora e, conseqüentemente, chegam ao campo do show ao vivo.

Entre os anos 1990 e os 2000, a indústria do show ao vivo acompanhou as transformações tecnológicas aplicadas ao setor, como a inserção da tecnologia digital nos equipamentos utilizados. Desde então, a evolução da tecnologia aplicada à música avançou de forma acelerada, marcada pela incorporação crescente de equipamentos e ferramentas digitais em diferentes campos de atuação, como os shows ao vivo. Nesse mesmo período, a indústria da música ao vivo passou por um considerável boom: diversos gêneros musicais se consolidaram e novos postos de trabalho surgiram, ampliando significativamente o mercado do entretenimento.

A mudança do analógico para o digital trouxe uma demanda de conhecimento a mais para quem trabalhava como técnico de som, independentemente da função. Assim, tornou-se necessário aprender a linguagem digital e como ela é aplicada aos processos analógicos. As transformações no mercado não se restringiram apenas aos equipamentos ou a tecnologia aplicada à música; ela também abrangeu o campo da produção, em suas relações,

procedimentos e protocolos. É nesse período que a função do(a) técnico(a) de PA se torna, notavelmente, relevante no mercado de trabalho do show ao vivo no Brasil.

2.4 Documentos e procedimentos técnicos

As primeiras informações que um engenheiro de áudio deve ter em mãos são: a formação instrumental do grupo musical, a disposição dos músicos no palco, e quais os equipamentos serão utilizados no show. Para isso, é necessário ter todas estas informações pertinentes ao grupo em forma de linguagem técnica, ou seja: input list, mapa de palco e rider técnico (Pereira, 2021, p.380).

No processo de produção de um show, solicitam-se diversos documentos desde a contratação de artistas e/ou bandas até a aprovação efetiva do espetáculo. Entre esses documentos, destacam-se aqueles relacionados ao atendimento das demandas técnicas, como ocorre no caso da sonorização. O *rider técnico* de uma banda é um documento que indica todas as necessidades relacionadas às linguagens técnico-artísticas necessárias para a realização do show da banda ou artista contratado(a). Segundo Leonardo Salazar,

As necessidades técnicas variam de uma banda para outra. Em geral, dizem respeito aos equipamentos necessários para a realização do show. Existem três documentos muito importantes que o artista precisa enviar com antecedência para que o contratante tome as devidas providências: mapa de palco; backline; input list (Salazar, 2010, p.28).

O *rider técnico* exige uma mediação de cláusulas contratuais para garantir o atendimento das demandas técnicas necessárias à realização do show, como aponta Romulo Avelar (2013),

A seguir, são enumerados alguns pontos a serem observados na elaboração de um documento desse tipo: Rider técnico. É imprescindível mencionar a obrigatoriedade de atendimento, pelo tomador do serviço, das exigências especificadas no *rider técnico* fornecido pelo contratado. O *rider técnico* deve conter itens relativos ao espetáculo, tais como: mapa de palco com a determinação das dimensões mínimas e do posicionamento de cenários, equipamentos e elementos de cena; mapa de luz; *input list*; especificações de aparelhagens de som e luz e outros tipos de equipamentos necessários; necessidades de carregadores e pessoal para montagem (Avelar, 2013, p.367-368).

O profissional em questão está diretamente vinculado às demandas técnicas descritas no *rider técnico*, especialmente aquelas relacionadas à sonorização do show. Dentre esses aspectos, destacam-se as especificações referentes aos sistemas de PA (Public Address) e FOH. (*Front of House*). FOH corresponde ao local de trabalho do(a) técnico(a) de PA,

conhecido como *House Mix*, espaço onde são instalados os equipamentos de controle do sistema de sonorização. Essa área é estrategicamente posicionada no ponto mais adequado para a escuta fiel do som estéreo direcionado ao público

Nem sempre o *rider técnico* de uma banda ou artista se fez presente no processo de produção de shows e eventos. Alguns técnicos indicam que, na experiência do Rock in Rio, eles tiveram contato pela primeira vez com o documento chamado “*rider técnico*”. O rider contém as informações necessárias para o atendimento das demandas técnicas de sonorização, iluminação, painel de LED, material pirotécnico, cenário e entre outros elementos audiovisuais de um show. Segundo Avelar,

O *rider técnico* é um documento preparado pela produção do espetáculo no qual são especificados todos os requisitos para a montagem e execução das apresentações. Nele devem constar itens como o mapa de palco, o *rider* de som, a *input list*, o mapa de luz, o *rider* de luz e a relação de carga ou relação de material (Avelar, 2013, p.280).

Em termos de sonorização, o *rider técnico* deve conter informações sobre os equipamentos necessários, assim como indicar os canais de entrada na mesa de som, conhecido como *input list*, o qual também apresenta informações descritivas sobre a instrumentação e os canais utilizados (Pereira, 2021), indicando o tipo de captação necessária para os elementos sonoros da apresentação musical. Além disso, apresenta-se também uma lista com a indicação de como serão utilizadas as saídas da mesa de som, chamada de *output list*, e que geralmente está relacionada ao sistema de monitoração dos músicos, no palco. Como parte integrante do rider, há ainda o *stage map* ou mapa de palco, em que se apresenta o posicionamento dos equipamentos, instrumentos, músicos, e tudo o que for necessário para estar no palco na hora do show.

O mapa de palco mostra a arrumação do palco onde cada músico se posicionará; o *backline* informa as necessidades quanto aos equipamentos — amplificadores, bateria, estantes, bancos etc; e o *input list* diz a relação de canais e microfones com instrumentos e equipamentos periféricos (Salazar, 2010, p.28).

O *rider técnico* se tornou um documento primordial para a produção do show ao vivo, uma vez que este é composto por diversas informações técnicas que representam elementos cruciais para o show, trazendo consigo características intrínsecas sobre o grupo, como a disposição dos músicos e equipamentos no momento da performance no palco (Pereira, 2021). As informações contidas no *rider técnico* orientam toda a demanda do atendimento

técnico necessário, por parte do contratante do show, e também para as equipes técnicas do evento, ou do local que está recebendo o show.

Para Ralmon Pereira, o rider técnico pode ser visto como um instrumento de orientação para o(a) técnico(a) que realizará a mixagem do show. Segundo ele,

Por fim, esta discussão traz alguns apontamentos sobre o uso da linguagem técnica como norte para auxiliar o engenheiro no processo, da captação à mixagem, ao mesmo tempo em que apresenta indícios da identidade musical como elemento característico do grupo, sua estética sonora, sua performance e outras impressões que podem ser decodificadas a partir de imagens e de textos descritivos (i.e., linguagem técnica) (Pereira, 2021, p.384).

O *rider* técnico configura-se como um protocolo essencial de produção, pois viabiliza a execução do show ao vivo. As negociações para a realização de um espetáculo devem considerar as demandas técnicas da banda ou artista, especialmente no que se refere à sonorização. Embora alguns requisitos possam ser objeto de negociação para adequação à estrutura disponível, é indispensável que as exigências técnicas sejam atendidas de modo a não comprometer o trabalho das equipes envolvidas nem o resultado final da apresentação.

Outra inovação introduzida na primeira edição do Rock in Rio, conforme relatado em entrevista por Franklim Garrido, foi o uso do *line check*, procedimento técnico de verificação dos canais de entrada nas mesas de som. A equipe técnica do festival estabeleceu que essa etapa deveria ser realizada exclusivamente pelos técnicos das bandas e artistas. No entanto, a presença de músicos e produtores no palco gerou momentos de tensão entre a equipe do evento e as equipes das bandas brasileiras, resultando, em alguns casos, no desligamento do som assim que o tempo destinado ao *line check* se esgotava.

Até então, no Brasil, artistas, bandas e técnicos realizavam ensaios gerais, nos quais se executava toda — ou grande parte — da apresentação, com a participação das equipes de som, luz, projeção e demais setores técnicos. Esse procedimento correspondia, para a equipe estrangeira do Rock in Rio, ao *sound check*, conhecido nacionalmente como passagem de som. Nessa etapa prévia ao show, a execução musical era utilizada para ajustar o sistema de P.A., a monitoração dos músicos no palco, bem como os recursos de iluminação, projeção e outras demandas técnicas indispensáveis à realização do espetáculo.

Após a passagem de som vem a apresentação do show, o *showtime*. O protocolo básico para a realização do show ainda conta com um *line check* pré show, para garantir que tudo esteja funcionando, o que demanda uma atenção prévia de toda a equipe técnica para a checagem dos equipamentos e instrumentos utilizados. É possível, portanto, perceber que

existe um cronograma de atividades que organiza o processo de produção do show ao vivo, e deve ser seguido por todos da equipe presente no processo.

2.5 Equipe técnica e suas funções de trabalho no show ao vivo

Se o cuidado com a qualidade de um disco é fundamental, no caso do show esses cuidados devem ser redobrados. Uma apresentação sem emoção e com má qualidade sonora pode comprometer a imagem de qualquer artista, já que o público raramente concede uma segunda chance. Em contrapartida, um bom espetáculo tem o poder de emocionar, transmitir energia e incentivar a plateia a adquirir o disco ao final da performance (Salazar, 2010).

A música é um elemento importante do show. Boas composições e bonitas melodias cativam a plateia. Mas o show é formado por outros elementos não auditivos. O figurino, a iluminação, o cenário, o desempenho dos músicos, tudo influencia o conceito do público sobre a obra do artista e também sobre o show como um todo. Trata-se de uma mistura de elementos sonoros, visuais, sensitivos e performáticos (Salazar, 2010, p.27).

A realização de um show ao vivo requer uma série de atividades de trabalho voltadas ao atendimento das demandas técnicas envolvidas. Dependendo da estrutura do evento, é possível identificar equipes em que há acúmulo de funções entre os profissionais ou, ao contrário, uma divisão mais precisa, com cada integrante desempenhando uma função específica. Na prática, trata-se sempre de um trabalho coletivo, no qual diferentes equipes atuam de forma colaborativa.

Entre elas podem estar envolvidos no processo de produção a equipe técnica do fornecedor dos equipamentos de sonorização, a equipe técnica do evento, no caso de um festival ou de uma casa de shows, e a equipe técnica da banda ou artista que realizará o show. A partir dessa premissa, pode-se identificar algumas funções técnicas que estão envolvidos no processo de produção de um show ao vivo, e que envolvem a dinâmica de interação entre os membros dessas equipes, a qual será abordada mais à frente.

Acerca do processo de produção de um show ao vivo, existem os fornecedores, os quais são empresas que fornecem a estrutura e os equipamentos necessários para o atendimento às demandas técnicas do show ou evento. Entre elas, destacam-se, por exemplo, as empresas de sonorização, iluminação, estrutura de palco, de painel de LED, e outros. Segundo Leonardo Salazar (2010),

Fornecedores são pessoas físicas ou jurídicas que fabricam produtos, comercializam mercadorias ou prestam serviços ao produtor musical, ao artista ou ao promotor de evento. São os principais fornecedores de um artista, produtor musical ou promotor de evento: (...) empresas de locação de equipamentos de sonorização e iluminação, empresas de montagem de palco e outras estruturas (Salazar, 2010, p.27).

(Salazar, 2010) também indica que a categoria de fornecedor pode ser aplicada aos serviços técnicos especializados, prestados por pessoas físicas sem vínculo empregatício, como técnico de sonorização e iluminação, *roadie*, diretor artístico, cenógrafo, figurinista, jornalistas, *designers* e entre outros. Essa percepção comunga com a ideia de empreendedorismo aplicada ao mercado da música ao vivo, no qual o trabalhador é obrigado, muitas vezes, a se tornar MEI (Micro Empreendedor Individual), para atuar no mercado de trabalho.

Apoiando-se na experiência prática do trabalho, visualizou-se algumas funções que envolvem diretamente os(as) técnicos(as) de som que atuam pelas empresas fornecedoras dos equipamentos de sonorização, como o(a) técnico(a) de sistema, o patchman ou a patchwoman, o(a) microfonista, entre outros, os(as) técnicos(as) auxiliares. Em um evento com shows ao vivo ainda é possível encontrar a figura do(a) diretor(a) de palco, sendo este muito importante para o gerenciamento do trabalho realizado no palco e no backstage.

Nas apresentações de bandas e artistas, observa-se a atuação de equipes técnicas especializadas, responsáveis pelas diferentes dimensões técnico-artísticas que compõem o espetáculo. No início das atividades, os(as) técnicos(as) de PA assumem a coordenação do sistema de sonorização e dos equipamentos utilizados. Em conjunto com os(as) profissionais da empresa fornecedora, desenvolvem um trabalho de natureza coletiva e colaborativa, que, entretanto, preserva uma dimensão subjetiva singular, inerente à responsabilidade de garantir a qualidade do produto final do show.

O tamanho da equipe técnica de uma banda ou artista depende da estrutura de produção envolvida e do mercado no qual atua. Muitas vezes, se trabalha com uma equipe técnica mínima, como sugere Leonardo Salazar, quando diz que “normalmente a equipe técnica de uma banda é formada por quatro profissionais: produtor, técnico de som, iluminador e *roadie* (ou *contraregra*).” (Salazar, 2010, p.27)

A seguir, apresenta-se a descrição de algumas funções importantes para a realização do show ao vivo.

Diretor(a) de palco

O diretor ou a diretora de palco é responsável tanto pela coordenação das atividades realizadas no ambiente do show ao vivo quanto como gerenciamento de equipes de apoio - como roadies, técnicos(as) de som, técnicos(as) de iluminação, carregadores, equipe de limpeza, segurança e outros - acompanhando a chegada, a circulação e a saída de equipamentos e equipes técnicas de bandas e artistas, no palco.

Também conhecido como *stage manager*, a função de um(a) diretor(a) de palco é fazer com que as atividades técnicas necessárias para a realização do show sejam executadas dentro de um cronograma de horários elaborado junto às produções do evento, das bandas e dos artistas. Além disso, tal profissional pode atuar com uma banda e/ou artista ou em um evento. Assim, “torna-se imprescindível todas as vezes em que estejam previstas mudanças de cena complexas ou haja grande número de pessoas envolvidas” (Avelar, 2013, p.328).

Dentre as atividades do diretor de palco, destacam-se as seguintes: analisar os *riders* técnicos de cada artista ou grupo participante e discutir previamente os detalhes das montagens; supervisionar os serviços de construção e montagem do palco, dentro das especificações necessárias à realização do evento; coordenar a equipe de palco e a movimentação de carregadores contratados; orientar a atuação dos *roadies*; organizar a montagem e a passagem de som de cada artista ou grupo participante; definir o posicionamento dos instrumentos e equipamentos no palco; zelar pela organização e pela funcionalidade dos espaços nos bastidores; autorizar a equipe de produção a abrir as portas para o público; orientar as entradas e saídas dos artistas e técnicos durante as apresentações; orientar as mudanças de cenários e trocas de equipamentos; zelar pelo cumprimento dos horários das montagens, passagens de som e apresentações (Avelar, 2013, p.329).

Carregadores

Os carregadores desempenham funções essenciais relacionadas ao transporte e à movimentação de equipamentos, materiais e instrumentos utilizados no palco, tanto pela equipe técnica quanto pelos músicos. Sua atuação ocorre nas diversas áreas do evento, viabilizando o acesso dos itens ao backstage e ao palco. Trata-se de um trabalho fundamental para a realização do espetáculo, uma vez que o deslocamento de equipamentos pesados constitui uma etapa indispensável à execução do show.

Produtor(a) executivo(a)

Para (Salazar, 2010, p.27), “a produção executiva se refere ao trabalho por detrás do palco — os bastidores, os equipamentos, os técnicos, a venda do show e sua logística”. O mesmo indica que o(a) produtor(a) executivo(a) cuida da logística e das necessidades

operacionais cotidianas de um artista ou banda, prestando assistência aos integrantes da equipe.

O(a) produtor(a) executivo(a) constitui um elemento central na operacionalização do processo de produção. Suas atividades envolvem três etapas principais: pré-produção, produção e pós-produção. Na fase de pré-produção, são organizadas e sistematizadas as informações referentes à logística do espetáculo, incluindo horários, locais, dinâmicas de deslocamento, diárias de alimentação, cronogramas e demais aspectos práticos que viabilizam a realização do show.

A etapa da produção ou da execução é a etapa na qual se executa o planejamento realizado na fase de pré-produção. É possível haver imprevistos e problemas durante a realização dessa etapa. Por isso, é importante que o(a) produtor(a) executivo(a) tenha habilidade para lidar com imprevisibilidades, objetivando o bem-estar e a saúde de sua equipe, além do cumprimento do compromisso de realização do show.

Por fim, a pós-produção é a etapa em que se conclui o trabalho de um show, com o fechamento do *bordereau*, a entrega de uma planilha de custos, o retorno da equipe, dos músicos e dos artistas para seus locais de origem, e o pagamento dos cachês.

Produtor(a) técnico(a)

O produtor(a) técnico(a), como o próprio termo indica, é o braço da produção executiva que lida com as questões técnicas para a realização do show ao vivo. Esse profissional pode atuar em uma empresa de produção, trabalhando para um evento, banda, artista, ou uma casa de shows. A depender do ambiente no qual atua, atribui-se demandas específicas à sua atuação.

Desse modo, tal produtor é responsável por garantir que todas as demandas técnicas sejam atendidas de forma organizada e eficiente, tanto no que se refere à estrutura do espetáculo quanto ao suporte necessário à equipe técnica. Dentre suas atribuições estão o gerenciamento de sua equipe, a coordenação do transporte e do armazenamento de instrumentos, cases, cenários e equipamentos da banda ou artista, bem como o acompanhamento dos processos de montagem e desmontagem.

Quando vinculado(a) a uma produção de artista ou banda, o foco de sua atuação recai sobre os equipamentos específicos utilizados por esses profissionais; já em contextos de eventos ou festivais, sua responsabilidade se estende aos sistemas de sonorização, iluminação, projeção e demais recursos técnicos envolvidos na realização do espetáculo. No contexto de

eventos e festivais, por exemplo, o(a) produtor(a) técnico(a) desempenha papel fundamental no gerenciamento da logística, considerando variáveis como as distâncias entre cidades, o tempo de deslocamento das equipes, a chegada do material ao local da apresentação, o descarregamento dos caminhões, a montagem das estruturas, a passagem de som e a troca de bandas. A coordenação adequada desses elementos contribui diretamente para a eficiência operacional do evento.

Em resumo, o desempenho desse(a) profissional requer uma comunicação clara, objetiva e constantemente atualizada com todas as partes envolvidas no campo técnico do espetáculo, de modo a assegurar as condições necessárias para a execução do show. Ademais, exige capacidade de tomada de decisão diante de imprevistos que possam surgir durante o trajeto, a montagem ou a realização do evento.

Técnico(a) de som (PA, monitor, RF, patch)

No campo do ao vivo, a função do(a) técnico(a) de som é primordial, pois é o responsável pelas questões da sonorização (Salazar, 2010).

O trabalho do Técnico de Som é fundamental para garantir a qualidade do áudio em diversas situações. Um som bem captado, mixado e reproduzido pode fazer toda a diferença em uma produção audiovisual, em um show ou em um evento corporativo. Além disso, um Técnico de Som experiente e qualificado é capaz de solucionar problemas técnicos de forma rápida e eficiente, evitando contratempos durante as apresentações (O QUE É, 2023, n. p.).

No show ao vivo há funções específicas para o(a) técnico(a) de som que vai desde a montagem dos sistemas de monitoração e de PA, passando pela microfonação (captação), cabeamento e *patch* dos canais de entrada e, por fim, a mixagem do show. Geralmente, os técnicos(as) que atendem essas demandas trabalham diretamente com a empresa fornecedora dos equipamentos de sonorização, seja na modalidade contratado ou prestação de serviço.

No que se refere às responsabilidades relacionadas à monitoração em palco — tanto aquela voltada aos artistas quanto à sonoridade percebida pelo público —, essas funções são desempenhadas, respectivamente, pelo(a) técnico(a) de monitor e pelo(a) técnico(a) de PA. Tais profissionais, em geral, acompanham e trabalham diretamente com a banda ou artista responsável pela apresentação.

Para (Gabriel Damaceno, 2017), os engenheiros de monitor e de PA, precisam ter intimidade com a arte musical, entenderem a linguagem, para sonorizar e mixar o espetáculo

em harmonia com a expressão musical. É um trabalho que, além da necessidade de conhecimento técnico e específico, requer pesquisa e criatividade.

Nos dias atuais, com a grande utilização de equipamentos sem fio, torna-se cada vez maior a demanda de trabalho para os(as) técnicos(as) que se dedicam ao sistema de R.F. (radiofrequência). Esses profissionais podem atender as demandas de uma empresa de sonorização, as demandas de uma equipe de festival ou, ainda, podem fazer parte da equipe de bandas e artistas que possuem a demanda de uso de equipamentos sem fio.

Logo, temos uma diversidade de funções para a atuação do(a) técnico(a) de som que trabalha no campo do show ao vivo, descrita resumidamente no quadro abaixo:

Tabela 2: Funções exercidas por técnico de som

Função do(a) técnico(a) de som	Atribuições
Sistema de sonorização	Dimensionamento, montagem e alinhamento dos sistemas de sonorização
Patchman	Endereçamento dos canais de entrada
Microfonação	Montagem dos microfones e fontes de captação necessários
RF	Radiofrequência para os equipamentos sem fio
Monitor	Mixagem dos monitores da banda ou artista
PA	Mixagem do PA, o som que o público ouve no show

Fonte: autoria própria

Os técnicos(as) de som desempenham um papel essencial em qualquer cenário, cujo som é o protagonista. São as referências do áudio, responsáveis por criar experiências sonoras memoráveis e impactantes. Os técnicos de som são os guardiões da qualidade do áudio, o que é crucial para transmitir a mensagem e a emoção desejada. Em eventos ao vivo, como os shows, os técnicos de som têm o poder de criar uma experiência envolvente para o público. Através do uso de sistemas de som avançados, fazem com que o som envolva os espectadores, criando uma atmosfera única que intensifica a emoção e a imersão¹⁰.

Roadie

¹⁰ <https://35mm.pt/noticias/que-tipos-de-empresas-ou-clientes-precisam-de-tecnicos-de-som/> (Último acesso: 13/05/2025)

O termo “roadie” no Brasil é usado, na maioria das vezes, de forma equivocada, para designar o responsável por carregar ou afinar o instrumento do músico. Porém, a essência da palavra é muito mais ampla. Do inglês, “road” significa estrada, e “roadie” em uma tradução livre, significa “estradeiro”. A expressão surgiu para denominar todos os profissionais que, por conta da sua função principal, sempre estão na estrada viajando, ou seja, “on the road”¹¹.

Segundo (Salazar, 2010), o(a) roadie é responsável pela montagem e desmontagem do palco. Ele ou ela, participa da montagem e desmontagem do palco, posicionamento e afinação dos instrumentos, testes de som, e assistência aos músicos durante a apresentação¹².

Técnico(a) de iluminação

Um(a) técnico(a) de iluminação é responsável por diversas tarefas relacionadas à criação, configuração e manutenção de sistemas de iluminação em diferentes contextos, como em eventos ao vivo. O trabalho desse profissional envolve entender as necessidades específicas de iluminação de cada projeto e colaborar para alcançar os resultados desejados. Isso pode incluir a criação de atmosferas específicas, realçar cenários, destacar personagens ou elementos importantes e garantir que a iluminação contribua para a narrativa visual de um espetáculo ou produção.

Além das funções conceituais, o profissional é encarregado da configuração e operação de equipamentos técnicos, incluindo refletores, luzes LED, gobos, gelatinas e outros aparatos. O escopo de seu trabalho engloba a instalação e a manutenção preventiva dos equipamentos, bem como a programação de consoles. Por meio destes, desenvolve sequências de iluminação ou opera os ajustes em tempo real, de acordo com as necessidades do espetáculo, garantindo a plena funcionalidade do sistema durante o show¹³.

Segundo (Salazar, 2010), o iluminador, ou a iluminadora, também chamados de técnico ou técnica de luz, é responsável pelos efeitos visuais que utilizam o sistema de iluminação.

V.J. (Video Jockey)

¹¹ <https://tumfestival.com.br/afinal-o-que-faz-um-roadie/>. (Último acesso: 13/05/2025)

¹² <https://e1.globo.com/sp/campinas-regiao/e-pra-cantar/noticia/2024/04/04/entenda-o-que-faz-um-roadie-uma-das-profissoes-ocultas-no-universo-das-bandas-de-rock.ghtml>. (Último acesso: 13/5/2025)

¹³ <https://querobolsa.com.br/carreiras-e-profissoes/tecnico-de-iluminacao>. (Último acesso: 13/05/2025)

V.J. é uma sigla que se refere a “Video Jockey” ou “Visual Jockey”. Um VJ é um profissional que cria e manipula imagens em tempo real durante o show ao vivo. Tradicionalmente, o trabalho de um VJ envolve a mixagem e a projeção de vídeos, animações, efeitos visuais e outras formas de mídia visual para criar uma experiência visual imersiva e sincronizada com a música ou o evento em questão¹⁴.

2.6 O trabalho do(a) técnico(a) de PA

A presente seção dedica-se a delinear a atuação profissional do técnico de PA no acompanhamento de bandas e artistas. Para contextualizar a dinâmica de suas atribuições, recorre-se a uma análise que articula a experiência profissional do pesquisador com os dados obtidos em entrevistas de campo. Busca-se, com isso, sintetizar as tarefas características dessa função, a fim de estabelecer sua relevância para o escopo desta investigação.

As tarefas técnicas de um profissional de PA durante um show podem ser listadas como etapas de um processo que culmina na mixagem. Contudo, antes mesmo que esse processo chegue ao palco, sua etapa inaugural ocorre fora dele: o trabalho se inicia com a formalização do acordo para a participação do técnico no evento para o qual foi contratado.

Dependendo da estrutura da produção e do artista, o técnico de PA pode acumular outras funções. É comum que assuma o papel de produtor técnico, o que amplia suas responsabilidades: ele passa a ter comunicação direta com a equipe do evento e fornecedores, além de um contato mais próximo com a equipe técnica que o acompanha. Em outras situações, também pode assumir a função de técnico de monitor, outra atribuição frequentemente acumulada por este profissional.

Quando o trabalho com a banda ou o artista não é recorrente, a primeira etapa do técnico, após a confirmação do show, consiste em estudar o repertório musical e o rider técnico do projeto. No entanto, caso o(a) técnico(a) trabalhe corriqueiramente com a banda ou artista, esse processo de estudo do rider não será necessário em todos os shows, pois já haverá um conhecimento prévio que, inclusive, agiliza todo o processo de trabalho.

Em meados dos anos 90, junto com as inovações tecnológicas digitais inseridas neste contexto de produção sonora, a dinâmica de trabalho com equipamentos de som evoluiu significativamente. Atualmente, por exemplo, é possível acessar simuladores das consoles ou mesas de som, utilizadas no mercado, as quais possibilitam o preparo da “cena” do show que será realizado. Essa cena contém os parâmetros e o *workflow* que cada técnico(a) utiliza de

¹⁴ <https://mobiuss.com.br/design-expectations-vs-reality/>. (Último acesso: 13/05/2025)

acordo com as possibilidades de uso das mesas de som e as informações técnicas do rider técnico.

O workflow trata do caminho de processamento dos sinais de áudio, dos recursos disponíveis nas consoles, e dos ajustes em relação ao sistema, que formam a base do trabalho de mixagem ao vivo. O caminho de processamento dos sinais de áudio indica como cada canal será trabalhado no seu percurso pela mesa de som. Com isso, é necessário fazer a checagem dos parâmetros dos *periféricos* utilizados como os equalizadores, os compressores, os *gates*, os *reverbs* e os *delays*. Mesmo que a “cena” da mesa já esteja pronta ou até já tenha sido utilizada, é sempre importante checar os caminhos do sinal bem como os parâmetros dos periféricos.

A utilização de cenas programadas agiliza o processo de trabalho *in loco*, ou seja, no local do show. Em muitas situações, como nos casos de festivais ou eventos com mais de uma atração, o tempo disponível para a realização da passagem de som e ajustes, muitas vezes, é bem curto, e a trabalhar com uma cena pré montada, ou que esteja sendo utilizada durante uma turnê, por exemplo, agiliza o trabalho.

A fase de preparação prévia ao show inclui a escuta atenta do *set list*, que servirá de guia para o processo de mixagem. Quando possível, o técnico também pode acompanhar um ensaio da banda ou artista. Essa é uma oportunidade para observar detalhes dos arranjos e da performance musical, bem como para estabelecer um contato direto com os músicos e artistas.

A primeira etapa consta na observação e checagem - ao chegar no local do show - do sistema de sonorização disponível. Realiza-se o teste para saber como funciona o sistema de PA, isto é, em resumo, as caixas de som voltadas ao público. O(a) técnico(a) pode utilizar um equipamento de medição específico para fazer leituras de como está funcionando o sistema. Essa etapa é realizada com o auxílio do técnico de som de sistema, geralmente, representando a empresa fornecedora, que é o responsável por todo o processo de dimensionamento, montagem e alinhamento do sistema utilizado.

A segunda etapa é a consequência direta da primeira, uma vez que é necessário fazer a avaliação do funcionamento e, se necessário, realizar a correção de parâmetros do sistema. Importante perceber a necessidade do bom dimensionamento do sistema, para que se tenha o melhor aproveitamento do mesmo, permitindo que o som seja distribuído igualmente e com a mesma qualidade em todo o ambiente do público. Ainda nesta fase, realiza-se o trabalho com o auxílio do técnico responsável pelo sistema.

Na terceira etapa, o técnico de PA organiza seu fluxo de trabalho (workflow) no console de mixagem disponível. O foco atual do mercado são os equipamentos digitais, que

oferecem maiores recursos e, por isso, são o objeto de análise deste trabalho. Uma das principais vantagens desses consoles é a otimização do tempo: o profissional pode carregar um arquivo pré-configurado compatível com o equipamento, conhecido como “cena do show”, que já contém todas as informações necessárias para a apresentação.

Com tudo organizado na *house mix* — o local onde geralmente se instalam os consoles de som e luz —, o(a) técnico(a) de PA deverá realizar a checagem do posicionamento dos microfones, no palco, para garantir a qualidade do material sonoro que ele trabalhará na mixagem. Se na equipe da banda tiver um(a) técnico(a) de monitor, possivelmente, este, ou esta, poderá cuidar do posicionamento dos microfones. É importante que a captação das fontes sonoras seja realizada da melhor maneira possível e para o trabalho do(a) técnico(a), uma boa captação é primordial para a qualidade da matéria prima do processo de mixagem.

De volta ao *house mix*, com todos os microfones posicionados e devidamente plugados, precisa-se a checagem dos sinais de entrada, do *input*, processo chamado de *linecheck*. É o momento em que se testa todos os canais de entrada a partir da fonte de captação, no qual é possível conferir como chega o sinal de cada canal. Nesse momento, se for necessário, poderá ser feita a troca de posição do microfone, de pedestal, ou até mesmo de algum cabo. O importante é garantir que o sinal chegue em bom nível e sem ruído.

Por último, realiza-se a etapa da mixagem, que é o processo de mistura sonora e musical de todos os sinais que chegam ao console, e que produz o resultado final para o público. Geralmente, o processo de mixagem é iniciado na passagem de som ou soundcheck, que é a etapa de teste e preparação de todos os equipamentos e estruturas de sonorização necessários para a realização do show. O processo de mixagem continua durante o show, pois novas variáveis, que não estavam presentes na passagem de som, podem surgir no ambiente.

A mixagem realizada pelo(a) técnico(a) de PA é a última fase do seu trabalho no processo de produção do show ao vivo. Por mais que a mixagem possa ser reconhecida como um processo artístico, propôs-me a investigar de que forma ela contribui para o resultado artístico de um show. Para tanto, é importante conhecer e analisar quais as práticas e os processos da mixagem, ao vivo, podem assumir um papel relevante no resultado final.

Além das atividades técnicas já elencadas, incluindo a mixagem, a presente análise busca observar outros aspectos do trabalho que indicam como o técnico de PA colabora para o resultado final do show. O referencial de que o trabalho que observamos está no campo técnico-artístico é importante para identificar que ambas as dimensões possuem a figura do(a) técnico(a) de PA como mediador(a) entre si e que dessa forma a própria mediação pode ser vista como uma forma de contribuição.

2.7 Discutindo a nomenclatura: uma percepção sobre o trabalho técnico-artístico

A realização deste trabalho exigiu uma reflexão sobre a nomenclatura a ser utilizada. O profissional pesquisado é o responsável por entregar ao público a melhor experiência sonora do conteúdo musical apresentado por uma banda ou artista ao vivo. Diante disso, optou-se pelo termo “técnico de PA”, por ser a designação corrente no mercado de trabalho em que atuam tanto a pesquisadora quanto os entrevistados.

A título de diferenciação dos termos encontrados durante o processo de pesquisa, gostaria de trazer alguns pontos para reflexão sobre o uso destes termos, de acordo com o ambiente de atuação, a perspectiva sobre a função e suas atividades, e a contribuição do trabalho realizado no resultado final. Os termos mais encontrados em boa parte dos trabalhos pesquisados foram: técnico-operador, engenheiro de som, mixadores, técnicos de mixagem, técnico de som, engenheiro de mixagem e engenheiro de áudio.

Para diferenciar os termos encontrados nesta pesquisa, é relevante analisá-los com base no ambiente de atuação e na natureza — técnica ou artística — das atividades. A bibliografia da área apresenta diversas nomenclaturas, como: técnico-operador, engenheiro de som, mixador, técnico de mixagem, engenheiro de mixagem e engenheiro de áudio.

Uma primeira distinção clara surge ao comparar os ambientes de trabalho. Em contextos de produção musical e gravação em estúdio, predomina o termo “engenheiro” (seja de som, de áudio ou de mixagem). A segunda diferenciação, talvez mais significativa, relaciona o termo à natureza do trabalho. Quando os processos envolvidos são de caráter mais técnico e operacional, a nomenclatura “técnico” (de som, de áudio) é mais comum. Em contrapartida, quando as atividades envolvem decisões e contribuições artísticas, os termos “engenheiro de som”, “engenheiro de mixagem” e “engenheiro de áudio” são mais recorrentes tanto no universo da produção musical quanto no de espetáculos ao vivo.

O termo mixadores indica um trabalho mais específico, de caráter artístico, que é a realização do processo de mixagem, algo que está no escopo de atividades do(a) técnico(a) de PA, que também é chamado de técnico(a) de mixagem. Nesse caso, vê-se em um único termo, a dualidade da função em que ao mesmo tempo possui uma dimensão técnica e uma dimensão artística. Essa dualidade é posta por:

Nós, que exercemos o ofício de técnicos de som (ou engenheiros de som), vivemos com um pé na arte e tudo que isso significa em termos de prazer e com o outro nas dificuldades de um trabalho técnico, por vezes mal entendido e até criticado, por conta de um certo desconhecimento (Henriques, 2007, p.11).

O termo “operador” ou “operadora”, seja utilizado sozinho ou em locuções como “operador de mesa” e “operador de som”, remete a uma função de mero manuseio de equipamentos. A designação sugere que a atividade se limita à operação do console de mixagem durante o show. Por essa razão, o termo é percebido como superficial, pois não traduz adequadamente a complexidade do trabalho realizado.

Sobre o trabalho de mixagem, (Danilo Araújo, 2015) diz que essa atividade envolve um nível considerável de conhecimento técnico e domínio de vários equipamentos, além de um treinamento auditivo que possibilita perceber adequadamente os resultados desses procedimentos sobre o som manipulado. O processo, na maioria dos casos, envolve também sensibilidade artística e conhecimento musical, influenciando não apenas no aspecto técnico da música trabalhada, mas também em seus aspectos artísticos (Araújo, 2015).

(Nikolas Ferranddis, 2018), citando (Edward Kealy, 1979), apresenta-nos uma perspectiva sobre o caráter técnico e a dimensão artística que existe no processo de trabalho do objeto de estudo em questão.

Durante o processo da mixagem, a pessoa responsável por ela toma decisões de cunho artístico que influenciam o resultado sonoro, “mixadores deixam claro que, enquanto suas habilidades são consideradas técnicas, a prática dessas habilidades técnicas também envolve decisões estéticas” (Kealy, 1979, apud Ferranddis, 2018, p.11).

(Ferranddis, 2018) afirma que é importante a discussão acerca do fazer técnico e artístico e enfatiza que em todas as fases da produção musical há o constante borramento entre a função técnica e a função artística. O mesmo autor contextualiza, historicamente, que na década de 1970, os técnicos de mixagem passaram a atribuir em seus trabalhos um peso criativo e não apenas o caráter técnico, como conta (Kealy 1979), “enquanto suas habilidades são consideradas técnicas, a prática dessas habilidades também envolve decisões estéticas” (Kealy, 1979 apud Ferranddis, 2018, p.11).

Segundo (Macedo, 2016) o técnico ou engenheiro de som tem o papel de traduzir em som as ideias musicais, viabilizando tecnicamente suas concepções e observando sempre a qualidade do produto, que pode ser a gravação em estúdio ou o show ao vivo. Pode-se, então, observar uma relação entre as decisões técnicas tomadas e os conceitos artísticos empregados, a qual se dá através da comparação das decisões técnicas e o objetivo estético que estas decisões pretendem alcançar (Barboza, 2017).

A análise entre o caráter técnico e a dimensão artística deste trabalho de pesquisa é importantíssima para compreender o nível de contribuição do(a) técnico(a) de PA no show ao vivo. Segundo (Barboza, 2017, p.42), “O responsável pela mixagem de áudio não é influenciado somente por suas capacidades técnicas, as decisões artísticas tomadas durante o processo de mixagem são parte essencial para o resultado final deste processo”.

(Fernando Campos, 2014) reforça o discurso ao propor que para além de escolhas técnicas, o profissional envolvido na produção musical está sempre em busca de um resultado estético, que é fruto de uma determinada concepção de sonoridade. (Rodrigo Lopes, 2014), ao analisar de que forma o engenheiro interfere no discurso musical ao produzir a gravação de uma obra, seja esta ao vivo ou gravada, percebe-se que tal profissional tende a levar mais em consideração bases estéticas e não técnicas.

Para (Campos, 2014), essas análises sugerem que, para além dos desafios técnicos, devem ser consideradas as abordagens estilísticas e as concepções estéticas dos profissionais que executam tarefas muitas vezes consideradas, de forma equivocada, como puramente técnicas. (Lopes, 2014) observa um dilema interessante, comum tanto aos engenheiros de áudio quanto aos intérpretes musicais. Segundo o autor, o profissional se depara com uma exigência dupla: precisa ter uma assinatura reconhecível e pessoal e, ao mesmo tempo, ser “invisível”, para não sobrepor sua personalidade à do compositor ou artista.

O engenheiro de áudio que trabalha com música é responsável pelo processo fonográfico de obras musicais, como a sonorização, no caso do show ao vivo. O processo de trabalho do(a) técnico(a) de PA se apresenta como uma mediação na transmissão da obra musical, agora mais complexa, com a participação de outros elementos além da música, mas ao qual é possível traçar uma analogia com a função do intérprete com relação à obra musical: o intérprete torna-se um mediador entre a obra e o público (Lopes, 2014).

No que diz respeito à participação do trabalho do engenheiro de áudio, no resultado final, (Lopes, 2014) aponta que, sendo ele o responsável pela captação, edição e mixagem do produto final, há uma interferência musical na obra. O autor indica que,

O engenheiro de áudio tem acesso a cada um dos elementos sonoros de uma composição, fica patente o seu poder de organização e interferência sobre esse material, pois ele trabalha com ferramentas capazes de alterar amplitude (intensidade), equilíbrio harmônico (timbre), duração/tempo de início-final (ritmo) e frequência (afinação) dos sons registrados. Cada um desses parâmetros físicos e seus correspondentes na linguagem musical tem a aptidão de alterar o resultado final de uma obra musical, podendo afetar diretamente a interpretação e a carga emocional decorrente da mesma (Lopes, 2014, p.943).

Mesmo que o campo de atuação do engenheiro de áudio apontado por (Lopes, 2014) seja o da produção musical, no trabalho realizado em estúdio, percebe-se a semelhança no processo de trabalho com o objeto de estudo analisado. Assim como Lopes, tem-se a perspectiva de que “o engenheiro de áudio se torna assim um segundo mediador. Se o discurso que ele faz a mediação é um discurso musical, a qualidade da sua mediação dependerá inevitavelmente do seu entendimento desse discurso” (Lopes, 2014, p.943).

Apoiando-nos na afirmação de (Gabriel Damaceno, 2017), na qual ele diz que podemos perceber que a produção do som executado pelo artista não é criação apenas do artista, e que o engenheiro de áudio é o responsável por se atingir a sonoridade pretendida, reafirmamos o mesmo em relação ao foco desta pesquisa. Logo, mesmo utilizando o termo técnico de PA, há a mesma perspectiva sobre a responsabilidade sobre a sonoridade do show ao vivo.

Em relação à aceção do termo “engenheiro de som”,

ressaltar que os profissionais que chamamos de “engenheiros” não são, necessariamente, por formação acadêmica, isto é, aqueles que cursaram uma graduação de engenharia. No Brasil não há curso superior específico para a formação de engenheiros de áudio como acontece em países centrais (Damaceno, 2017, p.57-58).

Ainda segundo o referido autor, “muitas vezes, os profissionais dessa área não se reconhecem como engenheiros e se definem, ou aceitam ser definidos, simplesmente como “técnico de som”, apesar do trabalho demandar mais do que apenas conhecimentos técnicos” (Damaceno, 2017, p.57-58).

De acordo com (Damaceno, 2017), não necessariamente o engenheiro precisa ser músico, mas a partir de sua intervenção no processamento de áudio, ele aprofunda e sublinha a linguagem musical, viabilizando e contribuindo para o estabelecimento de uma comunicação entre o artista e o público, em que se utiliza, por exemplo, de ecos e efeitos sonoros para complementar a linguagem expressa musicada pelas vozes e pelos instrumentos musicais.

Essa é uma forma de contribuição do trabalho do(a) técnico(a) de PA que é, relativamente, fácil de observar para os ouvidos mais atentos do público. Para executar o trabalho ao qual observamos, concordamos com (Damaceno, 2017), quando este afirma que,

É preciso talento, criatividade e conhecimento científico para processar todos os sinais que passam por vários canais da mesa de som, de maneira que o perfeito controle eletroacústico do espetáculo torne-se inteligível à audiência e a sonoridade

se aproxime o máximo possível do som que se ouve nos álbuns em estúdio, que é um ambiente onde tudo está sob controle (Damaceno, 2017, p.58-59).

O ambiente de trabalho do show ao vivo é inconstante. Cada espetáculo acontece em um local diferente e, por isso, nenhuma apresentação é igual à outra. Os engenheiros de áudio nunca encontrarão as mesmas condições acústicas, elétricas e climáticas. Diante disso, como aponta (Damaceno, 2017), eles precisam ser criativos para superar as dificuldades, sonorizando o espetáculo com os equipamentos disponíveis e adaptando-se às condições de cada lugar.

Com toda a evolução tecnológica que ainda permeia o desenvolvimento humano, das artes e do conhecimento, assim como da indústria e do consumo da música, percebemos o papel fundamental do(a) técnico(a) de PA no processo de produção do show ao vivo, e concordamos com a projeção que (Damaceno, 2017) faz sobre o técnico de som.

Independentemente da evolução e dos rumos que os meios de gravação e reprodução de sons tiveram ao longo do final do século XIX e todo o século XX, e terão no século XXI, o fato é que, trabalhadores foram necessários para viabilizar a existência de indústria fonográfica. O técnico de som desempenhou papel fundamental para a existência dessa indústria, já que eles são necessários por serem responsáveis, e deterem o conhecimento necessário para tal atividade, por todo o processo de gravação e produção dos discos (Damaceno, 2017, p.31).

E no nosso caso, dos shows ao vivo.

3. O MUNDO DA ARTE QUE ENVOLVE O(A) TÉCNICO(A) DE PA

O objetivo deste capítulo é apresentar e analisar os dados coletados sob a ótica do caráter sociológico da arte, que entende os produtos culturais como fenômenos de base social. A partir da teoria dos mundos da arte (Becker, 1977) — que analisa as circunstâncias da produção artística —, investigou-se o papel do técnico de PA na realização do show ao vivo. A análise, portanto, foca as dinâmicas e interações sociais, as condições de trabalho e a influência da tecnologia sobre as atividades desse profissional.

Os dados coletados trazem diversas informações acerca do fenômeno investigado no processo de produção do show ao vivo, como a relação do(a) técnico(a) de PA com o trabalho coletivo, colaborativo e cooperativo, a divisão do trabalho entre as diversas funções exercidas, a rotina, as relações, as condições de trabalho, as negociações e os conflitos existentes entre os envolvidos, a dimensão artística e estética do trabalho, os recursos tecnológicos, os equipamentos e os materiais utilizados, o reconhecimento da função de técnico(a) de PA no processo de produção e o reconhecimento do público como parte desse processo. Para a organização dos dados e elaboração de uma análise relevante, apresenta-se nesta seção as aproximações entre os dados obtidos, os conceitos de Becker e as questões de pesquisa apresentadas nos capítulos anteriores.

O conceito de *mundo da arte*, de Howard Becker, é fundamental para o que apontamos ser o campo de trabalho do objeto investigado, o *mundo da arte do show ao vivo*, no qual observamos os(as) técnicos(as) de som que acompanham as bandas e os artistas, e que são responsáveis pela mediação, tradução e interpretação do discurso musical e da performance do show para o som que o público escuta. Nesse mundo, há a realização de diversas atividades necessárias para a produção da obra em questão e, nesse contexto, analisa-se o tema da pesquisa a partir do conceito de *divisão de tarefas* (Becker, 1977, 2010), no qual as cadeias de produção das artes se baseiam para a organização de suas atividades e processos de produção.

Diante de uma grande e diversificada demanda de atividades a serem realizadas é preciso organizar o que cada pessoa deve fazer, quais atividades precisam realizar de acordo com a função que será exercida. Com a divisão das atividades, cada indivíduo que participa do trabalho coletivo realiza um *feixe de tarefas* bem específicas, o que fica ainda mais evidente no que diz respeito às artes do espetáculo, como no caso do show ao vivo. Sendo assim, há a percepção de que a função de técnico(a) de PA é um exemplo de atividade de

trabalho num contexto coletivo, no qual este realiza um conjunto de tarefas específicas no processo de produção artística.

Ao lado do conceito de “divisão de tarefas”, há outro de grande relevância: o de “convenções”. De maneira geral, as convenções são entendidas como os padrões que organizam a cooperação entre os envolvidos em um trabalho coletivo. Elas funcionam como as “regras do jogo” de um mundo da arte, e devem ser conhecidas por todos os indivíduos para que se integrem plenamente ao processo de produção. As estruturas e as práticas norteadas pelas convenções em seus costumes e hábitos, acabam por construir uma cultura profissional que compõe o terreno de atuação do nosso sujeito e ajudam a tecer o pano de fundo dessa investigação.

A partir do pressuposto de que existem atividades mais relevantes que outras, dentro do contexto do trabalho coletivo no mundo da arte, nos aproximamos de Becker quanto ao entendimento da existência de um *núcleo do mundo da arte*, ou seja, de um grupo que se define pela posse do conhecimento e das convenções que permitem a uma obra de arte distinguir-se de um artigo artesanal ou de um objeto natural (Becker, 2010). Essa aproximação a Becker é feita ao trazermos o nosso sujeito para o núcleo do mundo da arte, constatando que a função do(a) técnico(a) de PA é uma atividade nuclear no processo de produção do show ao vivo.

Entre as tantas atividades existentes nesse processo, algumas delas cumprem o papel de *atividades nucleares*, necessárias à produção de uma forma de arte como “artística”, que exigem sensibilidade e permitem a uma obra de arte distinguir-se de um produto industrial (Becker, 2010). Ao inserir a função do(a) técnico(a) de PA sobre a perspectiva de uma atividade nuclear, essa investigação se propõe a observar como o trabalho realizado pelo(a) técnico(a) contribui no processo de produção do show ao vivo. A partir de uma perspectiva coletiva, tem-se uma referência acerca do trabalho investigado que vai para além do aspecto técnico, ou seja, envolve uma certa sensibilidade artística necessária. Mas seria essa a função entendida como um trabalho artístico?

Tal questão também é abordada por Becker, que identifica algumas dificuldades quanto à correlação entre o exercício da atividade nuclear e ser um artista. Como no caso de “quando alguém que reclama o estatuto de artista se furta a exercer alguma atividade considerada como nuclear ao trabalho de um artista” (Becker, 2010, 41). Becker nos apresenta uma problemática interessante, a qual nos dá uma boa base para os questionamentos dessa pesquisa, quando ele pergunta: “até que ponto é possível restringir a atividade nuclear sem se perder o estatuto de artista?” (Becker, 2010, p.41).

Por mais que não estejamos interessados em debater se o sujeito em análise é considerado artista ou não, acredito ser importante haver uma abordagem sobre essa perspectiva, na qual a realização de uma atividade nuclear e o caráter artístico envolvido no seu exercício, envolvem o reconhecimento de uma contribuição artística no processo. Essa é uma questão que norteia a percepção sobre o trabalho executado pelo(a) técnico(a) de PA, que a partir dos dados obtidos, fortalece a perspectiva da contribuição artística.

A organização e análise dos dados coletados nas entrevistas também estão relacionadas a certos entendimentos sobre a música, como um fenômeno artístico, social e cultural; a indústria da música ao vivo, tendo o show como seu produto e, portanto, gera um mercado de trabalho profissional; enquanto o show, como produto artístico que necessita do trabalho coletivo e colaborativo no processo de produção; ao trabalho do(a) técnico(a) de PA, que possui uma responsabilidade inerente à função, baseia-se em um processo de trabalho com dimensões, técnica e artística.

Tais entendimentos são, portanto, cruciais para a análise do objeto desta pesquisa, pois norteiam a dinâmica das atividades, as relações com os demais participantes da produção coletiva e as condições de trabalho, indicando como esses fatores influenciam a atuação do técnico de P.A. e sua contribuição para o resultado do show ao vivo.

A música como fenômeno artístico, social e cultural pode ser observada pelo prisma da afetividade desenvolvida durante a experiência do ser humano em sociedade. Essa perspectiva contribui para a percepção do trabalho com a música estar envolvido com o campo afetivo dos trabalhadores. As referências e preferências musicais, de alguma forma, podem induzir o caminho profissional no trabalho com a música, levando o(a) técnico(a) a trabalhar com o estilo ou gênero musical de seu gosto.

O referencial musical adquirido durante os anos de escuta se torna uma importante ferramenta de trabalho para o(a) técnico(a) de PA pois é a partir deste referencial que se constrói uma percepção estética e subjetiva da música, com a qual o(a) técnico(a) irá trabalhar diante dos diferentes gêneros e estilos musicais com que esteja envolvido. Logicamente, o referencial musical pode ser ampliado com o intuito de atender demandas de trabalho que possam surgir. Essa é uma questão que deve ser percebida como um processo constante de aperfeiçoamento profissional.

Como produto da indústria da música, o show ao vivo se mostra um campo de trabalho em constante desenvolvimento e expansão, no qual, nos últimos vinte anos, houve uma maior abertura de mercado para absorção de mão de obra, acompanhada por uma evolução tecnológica digital aplicada ao áudio, e que trouxe novas dinâmicas e práticas de

trabalho. Dentro desse processo, destaca-se a solidificação e o reconhecimento da função do(a) técnico(a) de PA, que atualmente possui um lugar garantido na indústria do show ao vivo, muito diferente da que ocupava na década de 1980.

Existem diversos fatores que devem ser considerados acerca da temática central desse estudo. Dentre eles, o trabalho técnico necessário para a realização de um produto artístico, o que dimensiona a dualidade relativa ao trabalho investigado. Os dados coletados apontam para um processo de tradução e mediação do discurso musical, no qual o trabalho do(a) técnico(a) traduz e medeia a linguagem musical apresentada na performance ao vivo da banda, dos músicos e artistas por meio da linguagem técnica do áudio aplicada ao uso dos equipamentos de sonorização. Sendo assim, neste processo de mediação e tradução será que o(a) técnico(a) de PA atua, também, como um intérprete da música?

Para atender as demandas de trabalho na função de técnico(a) de PA, os aspectos objetivos e subjetivos se unem num conjunto de atividades necessárias para a realização do show. Tais atividades demandam ações objetivas em aplicações na utilização das ferramentas e equipamentos disponíveis, ao mesmo tempo em que também são avaliadas sobre uma perspectiva estética e subjetiva, pois o processo de trabalho do(a) técnico(a) de PA tem por objetivo entregar, com qualidade, o material musical e artístico do show.

O trabalho do técnico de PA envolve participação efetiva no processo de produção, subjetividade, julgamento estético e escolhas artísticas. Diante desse cenário, surge a questão: até que ponto o estado emocional, ou o “estado de espírito” do profissional, influencia o resultado final do show ao vivo?

Existem inúmeros fatores envolvidos no processo de produção que podem dificultar o trabalho do(a) técnico(a) de PA. Esses fatores podem ser de ordem objetiva, como a estrutura disponível e as condições de trabalho ou subjetiva, como o estado emocional do indivíduo e as relações interpessoais com a equipe envolvida. É fundamental perceber que o trabalho investigado é uma atividade humana e, como tal, envolve a subjetividade e as condições emocionais do indivíduo que o realiza.

Para a contextualização dos dados obtidos em relação às suas fontes, ou seja, os entrevistados dessa pesquisa, apresentaremos a seguir um quadro, a tabela 3, de informações básicas sobre os participantes, com o intuito de fornecer informações sobre suas trajetórias profissionais a partir do tempo de atuação, das funções que exercem e das bandas ou artistas com quem já trabalharam ou trabalham atualmente.

Tabela 3: informações-chave dos entrevistados

	Nome (Apelido ou como é conhecido)	Idade	Naturalidade	Profissão	Tempo de profissão	Artistas e bandas com quem trabalha ou trabalhou
1	Edjackson H. da Silva Guerra (Ed)	26 anos	Recife/PE	Músico, roadie, produtor musical, técnico de som	6 anos	Mundo Bitá, Estesia, Ciel Santos, Mirela Hazin
2	Luiz Fernando Narciso de Oliveira (Fernando)	51 anos	São Paulo/SP	Técnico de som	34 anos	Pedro Mariano, Mestre Ambrósio, Chico César, Titãs, Criolo, Nando Reis, Jairzinho, Luciana Melo, Wilson Simonal, Simoninha, Paulo Miklos, Arnaldo Antunes, Sandy e Júnior, Curumin, Anelis Assunção
3	Sérgio Soffiatti (Sérgio)	53 anos	Curitiba/PR	Músico e Técnico de som	29 anos	Fafá de Belém, Paulo Miklos, Ritchie, Paula Lima, Mutantes, Funk Como le Gusta
4	Victor Gonçalves (Victor)	32 anos	Guarulho/SP	Técnico e engenheiro de som	16 anos	Baiana System, Nação Zumbi, Chico César, Gilsons, Emicida, Los Sebozos Postizos, Academia da Berlinda, Escambo, Cascadura
5	Thiago Brigídio (Brigídio)	42 anos	Recife/PE	Técnico de som, diretor de palco, produtor técnico	20 anos	Mombojó, Emicida, Nação Zumbi, Academia da Berlinda, Chico César, Los Sebozos Postizos, Ivyson
6	Ricardo Bolognini (Bolinho)	53 anos	Santos/SP	Técnico de som, engenheiro de sistema	37 anos	Cordel do Fogo Encantado, BNegão e Seletores de Frequência, Zeca Pagodinho, Alcione, Katinguelê
7	Júlio César S. da Costa (Pepeu)	41 anos	Aracati/CE	Técnico de som, diretor técnico, músico	20 anos	Dom L, Mestrinho, Nação Zumbi, Ivyson, Academia da Berlinda
8	Roberta Siviero (Roberta)	45 anos	Barra do Pirai/RJ	Técnica de som, diretora e produtora técnica	25 anos	Gabi Amarantos, Johnny Hooker, Genival Lacerda, Luedji Luna, China, Vivendo do Ócio, Banda Uó, Caju e Castanha, Flora Matos, Rashid
9	Cristiano da Costa Botelho da Silva (Buguinha)	51 anos	Olinda/PE	Técnico de som	39 anos	Nação Zumbi, Mundo Livre SA, Banda Eddie, Otto, Racionais MC

Fonte: autoria própria

3.1 Formação e trajetória

A apresentação dos dados inicia-se com aqueles que dizem respeito à formação e à trajetória profissional dos entrevistados. Considera-se que estes podem fornecer uma referência importante para entender como tais fatores moldam as perspectivas dos profissionais sobre o objeto de investigação. O trabalho com a música no show ao vivo determina um tipo de conhecimento e de formação específica para o exercício da função de técnico de PA. A formação deste profissional, inserida no processo de produção artística, pode ser analisada a partir da perspectiva de (Becker, 2010), que afirma que,

A maioria destas coisas não pode ser feita de improviso. Exige uma certa formação prévia. As pessoas envolvidas devem aprender as técnicas inerentes ao tipo de trabalho que irão realizar, quer se trate da concepção de ideias, da sua execução, de uma das inúmeras atividades de apoio, ou ainda da fruição, da reação da crítica (Becker, 2010, p. 30).

Embora a perspectiva de Becker indique a necessidade de uma formação para o técnico de PA, a presente investigação foca em como esse processo se relaciona com a inserção do profissional no mercado de trabalho e de que forma influencia sua trajetória. Os dados obtidos dão a entender que existe uma coexistência entre o processo de formação e a inserção no mercado de trabalho, e que juntos atuam no direcionamento da trajetória profissional do(a) técnico(a) de PA. Obviamente, a trajetória de cada técnico(a) se constrói em um processo a longo prazo, direcionado por escolhas, motivação e anseios individuais, e pelas oportunidades profissionais aproveitadas.

No Brasil, o processo de formação do(a) técnico(a) de PA mudou bastante nos últimos quarenta anos, à medida que também houve um maior reconhecimento da importância da função investigada no processo de produção do show ao vivo. Os dados obtidos indicam que nas décadas de 1980 e 1990, ser técnico(a) de PA era tido como o topo da carreira de um(a) técnico(a) de som, e que para chegar lá era necessário passar por um processo de evolução de funções, num processo de formação e de inserção no mercado de trabalho, vigente na época. O comum era iniciar a formação e a trajetória profissional, exercendo funções “secundárias” em empresas de sonorização, até evoluir para a função de técnico de som, ou então, a partir da experiência de trabalho em estúdios de gravação e mixagem, migrar para o ambiente do ao vivo.

Nesse período, o acesso a material especializado (como revistas, trabalhos acadêmicos ou outras publicações) era muito difícil e restrito. Grande parte desse material, aliás, exigia conhecimento de inglês, e também não havia cursos técnicos ou específicos na área de áudio ou sonorização. Diferentemente, hoje em dia, o acesso ao conhecimento utilizado para o trabalho como técnico(a) de PA é bem mais fácil, amplo e diversificado, já que existem diversos cursos, presenciais e virtuais, iniciativas de formação por projetos e articulações coletivas, além de muitos sites e plataformas que produzem material formativo na área.

Diante do exposto e na busca por contextualizar as diferentes possibilidades de formação e inserção no mercado de trabalho existentes, apresenta-se a seguir algumas informações sobre os processos de formação dos entrevistados. Alguns já possuíam uma proximidade com o ambiente de trabalho do show ao vivo a partir de referenciais familiares,

como os casos de Victor, Pepeu e Buguinha, em que seus pais eram técnicos de som atuantes, e o de Bolinho, que tinha um irmão mais velho trabalhando numa empresa de sonorização. Esses referenciais familiares trouxeram uma dinâmica de envolvimento pessoal e social, pela qual os técnicos indicados foram iniciados no processo de formação e na inserção no mercado de trabalho.

Outra possibilidade de iniciar a formação, conforme identificado a partir dos entrevistados, surge a partir do envolvimento com a música de forma prática, ou seja, como músico ou musicista, e que gera uma aproximação com o ambiente do estúdio, com o processo de gravação, no qual, muitas vezes, pode-se atuar como produtor(a) musical, ou engenheiro(a) de som. Esses foram os casos de Ed, Brígido, Sérgio e Roberta, que iniciaram suas formações a partir de experiências no âmbito da realização musical como músico, produtor(a) ou técnico(a). O caso em que vemos a trajetória profissional ser desenvolvida nos moldes dos anos 1980, foi o de Fernando, que iniciou sua formação e trajetória profissional como carregador em uma empresa de sonorização e foi evoluindo gradativamente até se tornar técnico de som.

É preciso se atentar que todas essas trajetórias possuem particularidades que as diferenciam e as tornam únicas, constituindo o mundo subjetivo e individual de cada técnico(a) de PA, e formatando a sua imagem profissional no mercado de trabalho. Aqui não abordou, por exemplo, questões de classe social, de formação escolar, de estrutura familiar, ou outros índices sociais que fazem parte da construção do sujeito, da sua subjetividade e individualidade do sujeito.

Sobre os processos de formação, a maior parte dos entrevistados indica ter passado por um percurso prático e autodidata, amparado pela presença de mentores e orientadores. Neste grupo se enquadram Fernando, Victor, Sérgio, Brígido, Pepeu e Buguinha.

Outro grupo de profissionais teve acesso a uma formação mais formal, frequentando cursos técnicos ou acadêmicos. É o caso de Ed, que estudou no Instituto Papiro (Recife); de Bolinho, no Instituto de Tecnologia de Melbourne (Austrália); e de Roberta, que fez um curso superior técnico na Faculdade Estácio de Sá. O caso de Fernando é notável por ser híbrido, combinando a formação prática com mentores e os estudos formais no IAV — Instituto de Áudio e Vídeo (São Paulo).

Contudo, sobre o processo de formação do(a) técnico(a) de PA observa-se a falta de uma padronização e de uma formalização, o que achamos ser necessário para a formação de profissionais capacitados e qualificados a exercer uma função que lida diretamente com questões de segurança do trabalho, como a energia elétrica, os equipamentos pesados e as

estruturas de edificação móveis, que são os palcos construídos para eventos e shows. A capacitação e a qualificação profissional baseadas numa formação institucional e padronizada pode ser de grande valia para a estruturação de uma categoria de trabalhadores profissionais e de um mercado de trabalho mais formal.

Os dados coletados apontam para uma diversidade de processos de formação e inserção no mercado de trabalho e entre eles há o processo em que o aprendizado se dá já na prática do trabalho, como os casos de Sérgio, Victor e Pepeu, que trouxeram suas experiências de formação e trabalho em casas de shows. Enquanto Fernando, Bolinho e Roberta trouxeram suas experiências de formação no trabalho com empresas de sonorização. Brígido e Buginha, por sua vez, comentam sobre o aprendizado que tiveram com técnicos mais experientes, com quem cruzaram em situações de trabalho. Conclui-se, assim, que em todas as situações apresentadas pelos entrevistados a prática do trabalho é tida como a melhor forma de aprendizado.

Além da formação obtida pela prática coletiva de trabalho, observa-se que todos os entrevistados se dedicam à educação continuada, realizando cursos sobre temas específicos de sua área de atuação, participando de workshops, seminários e *masterclasses*, e integrando grupos de comunicação com outros técnicos para troca de experiências e saberes.

Tais indicações deixam claro que a formação contínua do(a) técnico(a) de PA faz parte da realidade do seu trabalho e que essa demanda contínua de formação e atualização possui relação direta com o avanço das tecnologias aplicadas ao áudio, as quais desenvolvem novos recursos em equipamentos e suas aplicações, e que são absorvidas pela indústria do show ao vivo.

A evolução tecnológica e a necessidade de atualização sobre as tecnologias e equipamentos desenvolvidos é uma demanda bem atual do mercado de trabalho, que segundo os entrevistados, apresenta-se com maior amplitude e possibilidades de atuação na atualidade. Contudo, isso não garante que a inserção no mercado e permanecer atuante nele, sejam tarefas fáceis. Manter-se atualizado(a) sobre os conhecimentos e os avanços tecnológicos aplicados ao setor do show ao vivo é uma demanda profissional atual que pode garantir a longevidade do(a) técnico(a) de PA no mercado de trabalho.

O processo de inserção de novos profissionais na área é visto sob diferentes perspectivas, especialmente no que tange às suas dificuldades. Roberta, por exemplo, destaca o machismo como uma barreira de entrada. Ed, por sua vez, aponta a desconfiança do mercado em relação à pouca idade e à falta de experiência dos iniciantes.

Já Bolinho, um dos técnicos mais experientes entre os entrevistados, oferece uma análise diferente. Ele observa que alguns iniciantes entram no mercado já atuando como técnicos de PA, sem seguir a tradicional evolução de funções. Bolinho relaciona essa aparente “facilidade” a um processo de “uberização” do trabalho, no qual a demanda passa a ser atendida por qualquer profissional disponível, nivelando a experiência.

A questão da formação profissional é de grande relevância para o mundo da arte investigado, pois trata de pilares da profissão que envolvem as novas dinâmicas e relações de vínculo, principalmente no setor de serviços. Acredita-se que a formação do técnico de PA deva levar em consideração alguns aspectos cruciais para a boa execução de suas tarefas. Para aprofundar esses aspectos, recorre-se ao estudo de (Lopes, 2014), no qual o autor,

Aborda a posição do engenheiro de áudio enquanto mediador do discurso musical, colocando-o como filtro ou lente entre o intérprete e o público final, e como o discurso musical pode ser influenciado pelas ferramentas técnicas utilizadas pelo engenheiro em sua atividade (Lopes, 2014, p.940).

As discussões de (Lopes, 2014) sobre o engenheiro de áudio, quando aplicadas ao técnico de PA, ajudam a elucidar aspectos importantes da formação e, conseqüentemente, da função deste profissional. O papel de mediador do discurso musical e a utilização de ferramentas técnicas que o influenciam, nos indicam duas dessas questões que acreditamos ser norteadoras do processo de trabalho investigado.

A perspectiva de (Lopes, 2014) nos traz uma dimensão sobre a função do(a) técnico de PA que indica a necessidade de um processo de formação profissional, o qual possibilite a capacitação e qualificação para o exercício de uma função importante para a indústria do show ao vivo, pois ela é mediadora e tradutora do discurso musical entre o artista e o público final. É com esta perspectiva sobre a função de técnico(a) de PA que se fundamentará o próximo tópico.

3.2 A função de técnico(a) de PA e o mercado de trabalho

Sobre a função de técnico(a) de PA, os dados obtidos trazem informações importantes a respeito do contexto de trabalho que envolve o nosso objeto de investigação, e indicam a importância dessa função no processo de produção da indústria do show ao vivo. Para uma maior e melhor compreensão desse contexto, analisa-se o mercado de trabalho no qual o

sujeito da pesquisa está inserido. Busca-se, com isso, identificar quais estruturas, regras, práticas e relações de trabalho fazem parte de seu funcionamento e de sua dinâmica.

A perspectiva de (Lopes, 2014) sobre a importância da função do técnico de PA é também observada e compartilhada nas falas dos entrevistados. Eles confirmam o papel do profissional como tradutor e mediador do discurso musical e reconhecem a responsabilidade inerente à função. Conforme se observa na fala de (Victor, entrevista em 07/10/2024), “A função de técnico de PA é muito importante para o mercado de shows ao vivo. Porque o técnico faz a tradução do que está sendo reproduzido no palco, para o público apreciar. É uma responsabilidade muito grande”.

É perceptível que sobre o técnico de PA recai uma grande responsabilidade, inerente à sua função: a de garantir a qualidade técnica e artística do som no show ao vivo. É justamente por essa responsabilidade central que as produções de bandas e artistas o contratam para integrar suas equipes. Aprofundando essa questão da qualidade, um dos entrevistados afirma que:

Uma banda que quer ter uma boa tradução do trabalho que faz no palco, deveria sempre pensar em investir nesses interlocutores. Porque quando um técnico de PA tem interesse no trabalho, ele vai ter uma memória sonora do trabalho, e vai conseguir sempre, mesmo que as condições não sejam muito favoráveis, puxar para esse lugar, e imprimir uma qualidade técnica pra banda (Bolinho, entrevista em 17/10/2024).

Abordando o caráter coletivo do processo de produção artística, no qual é necessária a realização de diversas atividades e funções, os dados apontam para a importância do(a) técnico(a) de monitor no processo de produção do show ao vivo. Os entrevistados indicam que um bom técnico ou uma boa técnica de monitor é a melhor segurança que o músico, musicista ou artista pode ter no palco e assim executar uma boa performance ao vivo. Além do contato com os agentes que estão no palco, o(a) técnico(a) de monitor se comunica constantemente com o(a) técnico(a) de PA e o(a) roadie, durante os processos de montagem e execução do show.

Uma outra perspectiva sobre a importância relativa à função de técnico(a) de PA pode ser observada na fala de (Pepeu, entrevista em 17/10/2024), em que diz que “o cara que tá ali na frente, no PA, é uma figura muito importante. É legal ele tá envolvido até, tipo, na respiração do artista. É legal quando você já tá nessa intimidade do trabalho”. Entende-se que Pepeu aponta para uma intimidade relacionada ao trabalho do sujeito analisado – o técnico de PA –, o qual envolve um nível de minuciosidade e de detalhes, que se fazem presentes no processo de produção artística, ainda mais sendo o show ao vivo.

Contudo, o nível de intimidade com as minúcias da apresentação, como a apontada por Pepeu, depende diretamente da frequência de trabalho com o artista. Tal sintonia dificilmente é observada quando o técnico atua apenas como substituto ou de forma esporádica.

A substituição de um técnico por outro é uma dinâmica comum no mercado de trabalho analisado. Essa rotatividade é uma consequência da estrutura do setor musical, na qual os profissionais, sem vínculo empregatício fixo, frequentemente buscam melhores oportunidades. Tal prática levanta uma questão central: qual o impacto na qualidade técnica e artística de um show quando o técnico de PA é um substituto? Para analisar esse cenário, recorre-se à perspectiva de Becker (2010) sobre os mundos da arte, segundo a qual,

Se não forem exatamente as mesmas pessoas a intervirem em conjunto e de cada vez, os seus substitutos terão também um bom conhecimento das convenções em vigor, de modo a que a cooperação possa prosseguir sem dificuldades (Becker, 2010, p. 54).

A perspectiva de (Becker, 2010) não se aprofunda sobre as questões relativas ao trabalho ou à avaliação deste na situação como a que trouxemos. Mas diante dos dados empíricos que indicam que o(a) *sub* (substituto ou substituta) deve ser capaz de entregar um resultado dentro do padrão de qualidade que se espera, pode-se relacionar tais dados a perspectiva apresentada por Becker, na qual é preciso que o(a) substituto(a) tenha conhecimento das convenções e coopere em nível compatível com o que se espera desta função.

O aspecto social do trabalho se torna relevante dentro do contexto de uma produção realizada por diversos agentes, em diferentes funções. O entrosamento e a intimidade no trabalho se desenvolvem no ambiente da convivência social, nas experiências compartilhadas na convivência em grupo, dentro e fora do processo de produção do show, em viagens, hotéis, restaurantes e palcos, que trazem o senso de coletividade e de pertencimento de grupo, e formam memórias coletivas e afetivas. O senso de pertencimento ao grupo é uma importante característica do trabalho do nosso sujeito, que possibilita uma interação social específica, e que pode influenciar a forma de atuação do(a) técnico(a) de PA. De acordo com os dados, quanto maior a interação social entre o(a) técnico(a) e o(a) artista e os músicos, maior a possibilidade de interação artística por parte do(a) técnico(a).

A prática de substituição do(a) técnico(a) de PA faz com que Bolinho nos traga sua perspectiva sobre o processo de banalização da profissão, na qual ele relaciona tal prática com

o processo de uberização da prestação de serviço. Devido a questões financeiras e de logística relacionadas à produção executiva de uma banda ou artista, abre-se mão de ter uma equipe técnica completa acompanhando o artista ou a banda e dá preferência pela contratação de uma mão de obra local; tendo assim, a garantia de um baixo custo com profissional. Ainda para o referido entrevistado, a maior facilidade e acesso ao conteúdo teórico sobre áudio e a forma protocolar em ter um(a) técnico(a) de PA acompanhando um(a) artista ou uma banda, podem ser vistos como a base para o entendimento de que qualquer técnico de PA entregar um bom resultado no show.

Em sua perspectiva Bolinho argumenta que,

Virou uma necessidade de protocolo ter que ter um técnico. Mas, não tem que ter um técnico. Deve ter um técnico. Um técnico que seja entrosado com o trabalho artístico que esses artistas estão executando, é isso que eu acho (Bolinho, entrevista em 17/10/2024).

O entrosamento indicado por Bolinho e a intimidade comentada por Pepeu são questões interessantes para compreender o nível de envolvimento social do trabalho do objeto de estudo dessa pesquisa. Logo, é possível reconhecer que o entrosamento e a intimidade com os músicos e artistas envolvidos, colaboram para a expressividade artística do trabalho do(a) técnico(a) de PA na mediação e tradução do discurso musical. Mas se corroboramos com a perspectiva de (Becker, 2010) sobre o trabalho do(a) substituto(a), questiona-se: até que ponto a falta de entrosamento e de intimidade pode afetar o resultado final do show?

A função de técnico(a) de PA possui a premissa básica de acompanhar artistas e bandas na realização de shows, o que demanda, muitas vezes, o deslocamento para outras cidades, estados, e até outros países. Os dados coletados apontam as dificuldades enfrentadas quando se trabalha “na estrada”, com longas horas de espera e de viagens, tendo que lidar com a privação de sono, a alimentação irregular, além do afastamento familiar e social em datas comemorativas, como se pode observar nos trechos das entrevistas de Bolinho e Brigídio.

O trabalho do técnico de PA de uma banda começa quando ele sai de casa para pegar uma van ou um avião, que às vezes leva cinco ou seis horas, ou às vezes 10 horas para chegar num local, que provavelmente, dependendo da produção, ele vai chegar já para trabalhar nessa hora. Então, essa é a realidade da vida de um técnico (Bolinho, entrevista em 17/10/2024).

Porque você vai perder várias datas, vamos dizer assim, comemorativas. Você vai estar trabalhando no aniversário da sua companheira, no seu próprio, no aniversário, da sua mãe, e do seu pai, do seu filho (Brigídio, entrevista em 10/10/2024).

Uma observação interessante sobre a responsabilidade do técnico de PA foi feita por Roberta ao destacar a intensa pressão associada a esse ofício. Segundo ela, essa pressão decorre da grande influência que o profissional exerce sobre o resultado final do show, no qual se espera a entrega de um som com a qualidade ideal. Nas palavras de (Roberta, entrevista em 25/10/2024), “tem que ser incrível o PA”. De fato, infere-se que a responsabilidade pela qualidade sonora perante um público de milhares de pessoas se traduz em um fator de pressão psicológica sobre o(a) técnico(a), o que pode influenciar o resultado do trabalho realizado.

Sobre essa pressão citada por Roberta, é possível identificar que ela influencia cada técnico(a) de PA de forma diferente, assim como cada técnico(a) desenvolve a sua forma de lidar com a pressão. Para alguns, ela funciona como fonte de foco no processo e de antecipação aos momentos musicais; enquanto para outros desperta uma ansiedade emocional, a qual não só afeta negativamente o desempenho do profissional como também sua relação com o trabalho. Nesse sentido, saber lidar com a pressão inerente ao exercício da função de técnico(a) de PA é muito importante para quem deseja estar nesta função, sobretudo, quando essa pressão se dá sob condições desfavoráveis.

Tais condições não favoráveis do trabalho na estrada geram situações de cansaço e exaustão tanto fisicamente quanto emocionalmente. A rotina de shows, frequentemente realizados em cidades diferentes e em dias consecutivos, coloca à prova a saúde e o bem-estar do profissional. Essa é uma questão que influencia diretamente a dinâmica de trabalho do técnico de PA, pois a falta de descanso, alimentação adequada e relaxamento compromete sua capacidade de desenvolver um bom trabalho. Por isso, devido a tal realidade, pode-se até dizer que o técnico de PA se enquadra em uma função insalubre no sentido do profissional estar exposto a variantes que colocam não só a sua saúde mental em risco, mas também a saúde física.

Quando era só estrada, a imunidade, ela ficava baixa porque imagina você perder duas noites, no mínimo, dependendo de que horas você viaja para o show e que horas você volta, enfim, é desgaste. Perder uma noite já é um puta desgaste, imagine fazer isso toda semana durante muito tempo, muitos anos? (Victor, entrevista em 07/10/2024).

Essa preocupação envolve as condições de trabalho e está relacionada ao processo de logística para a realização dos shows. Em um país com dimensões continentais e com estados relativamente grandes, esse processo logístico demanda longas horas de viagem para as

equipes técnicas de artistas e bandas. Consequentemente, os desafios logísticos podem gerar cronogramas “apertados” que impossibilitam o descanso e a alimentação adequada. Realizar um trabalho nessas condições é um grande desafio, especialmente em uma função que exige capacidades sensíveis, como: atenção auditiva, foco visual e a habilidade de traduzir uma expressão artística por meio de equipamentos.

A dimensão artística do trabalho, em oposição ao seu caráter puramente técnico, é uma questão fortemente enfatizada pelos próprios entrevistados. A percepção de que a função possui uma “concepção artística que a galera não entende” (Roberta, entrevista em 25/10/2024) e de que “a parte artística tem que existir” (Buguinha, entrevista em 28/10/2024) reforça essa visão. Ed aprofunda essa ideia ao diferenciar o show de um álbum: para ele, o papel do técnico é valorizar e otimizar a estética do discurso musical, atuando como um tradutor entre a performance no palco e a experiência do público.

Essa é noção sobre o aspecto artístico do trabalho do nosso objeto de investigação que dialoga com o estudo de (Lopes, 2014), ao tratar do processo de formação do(a) técnico(a), e que também se faz presente nos dados coletados, conforme visto na fala de Fernando.

A função do técnico de PA é trazer uma coisa gostosa para as pessoas que estão ali assistindo o show, que elas estão se alimentando daquilo ali, da música do artista, e que tem uma questão emocional envolvida. O que o técnico(a) está fazendo tá envolvendo as pessoas, e as pessoas estão se comovendo com aquilo (Fernando, entrevista em 30/09/2024).

Embora o caráter artístico da função de técnico de PA seja detalhado adiante, é pertinente adiantar aqui uma dificuldade recorrente enfrentada por esses profissionais. Apoiando-se na fala de Roberta sobre a falta de entendimento da concepção artística do trabalho, percebe-se um frequente conflito de interesses na produção de shows. Nesse conflito, as demandas técnicas específicas para a realização de um espetáculo de qualidade muitas vezes não são atendidas, pois esbarram em questões financeiras que visam à diminuição dos custos para a maximização do lucro.

Diante das dificuldades existentes na realização do trabalho como técnico(a) de PA, alguns entrevistados trazem suas perspectivas sobre a função, destacando as dimensões subjetiva e afetiva, que perpassam suas trajetórias de vida e suas relações com a música. Essa perspectiva encontra eco no estudo de (Damaceno, 2017), que cita um técnico de som afirmando estar na profissão “por causa da música e não por ser um técnico de som”. (Damaceno, 2017) comenta que essa fala revela como as circunstâncias, muitas vezes penosas, da profissão são suportadas pela paixão pela arte.

(Damaceno, 2017) expõe que a motivação maior para o exercício da função é o trabalho com a música e que os aspectos técnicos e financeiros da profissão não seriam atrativos o suficiente. A partir dessa percepção, é pertinente questionar quais fatores tornam o trabalho de técnico de PA atrativo e, conseqüentemente, balizam a escolha por exercer essa função. Talvez, perceber a música como fenômeno artístico e social ou como um processo afetivo e subjetivo no desenvolvimento do sujeito ao longo do tempo, possa ajudar a compor o campo motivacional para trabalhar como técnico(a) de PA.

Alguns dados podem nos ajudar a identificar outros fatores. Para Brigidio, a identificação com a função e a dedicação ao trabalho são fatores importantes para a escolha por trabalhar como técnico(a) de PA.

É um trabalho, que, ou você se identifica muito com isso, ou é alguma coisa que você busca muito, ou também rapidinho você vai entender que não é bem por aí. Acho que o cara não fica muito tempo numa função dessa, principalmente técnico de PA, se ele não quiser bastante, e se ele não se dedicar o suficiente para isso também (Brigidio, entrevista em 10/10/2024).

Já Victor acrescenta sua perspectiva afetiva.

Se você não ama isso, você não vai aguentar ficar muito tempo, ou você vai se tornar uma pessoa amargurada. Então, só vai, se tiver amor no que tá fazendo. Acho que qualquer coisa que trabalhe, que envolva arte, tem esse viés assim, de ser uma entrega, e de ser muita renúncia, de muitas coisas (Victor, entrevista em 07/10/2024).

É inegável que a atuação como técnico de PA no universo do show ao vivo é uma profissão complexa. Ela apresenta inúmeros desafios e problemáticas, mas, em contrapartida, oferece experiências únicas aos profissionais da área. Tais experiências envolvem dimensões subjetivas que transcendem a lógica de um trabalho padrão, conferindo ao profissional uma percepção da importância de sua função no processo de produção do espetáculo. Percebe-se, assim, que a escolha por essa carreira representa a adoção de um estilo de vida, no qual o trabalho com a música não é apenas uma fonte de renda, mas também de realização pessoal.

A questão financeira apresentada no estudo de (Damaceno, 2017) pode ser vista entre os dados coletados e diz respeito ao cachê pago pelo serviço prestado. A demanda de melhoria relacionada ao valor do cachê é abordada por perspectivas diferentes, mas que se relacionam com as premissas básicas do trabalho do(a) técnico(a) de PA, como pode observar nesta crítica de Fernando.

Cara, o que precisa melhorar, às vezes, são os cachês dos técnicos. Porque o técnico de PA tá ali numa função que é tão exigido de você, que você tem que entregar aquele trabalho com maestria, né? Porque, muitas vezes, alguns artistas ganham uma baita grana com isso, e não valoriza o cara que tá colocando o trabalho dele para as pessoas curtirem (Fernando, entrevista em 30/09/2024).

Ao indicar que o trabalho do técnico de PA exige comprometimento e qualidade, Fernando defende que o valor do cachê deve ser correspondente a essa demanda. De fato, diversos fatores se somam para a necessária valorização da função, como: a responsabilidade inerente ao cargo, sua importância para a indústria, a pressão para garantir a qualidade do espetáculo e as adversidades do trabalho na estrada. Portanto, percebe-se um claro distanciamento entre o reconhecimento da importância dessa função no processo produtivo e sua efetiva valorização financeira, traduzida pelo cachê pago aos profissionais no mercado de trabalho.

Se por um lado existe a demanda por um valor maior de cachê por parte dos(as) técnicos(as) de PA, por outro, foi possível identificar que entre os agentes envolvidos em uma equipe, muitas vezes, o(a) técnico(a) de PA recebe o valor mais alto. A diferenciação de valores mediante as funções técnicas necessárias, assim como a indicação da necessidade de melhoria no valor pago ao cachê como técnico(a) de PA podem ser vistas como questões relacionadas ao status social da função e ao tipo de mercado em que o(a) técnico(a) atua.

O técnico de PA, às vezes, tá no lugar dessa representatividade de um nível, de uma classe, dentro desse universo. E, tem até alguns privilégios e maiores cachês. Às vezes, um quarto single, e até de poder escolher o equipamento que vai trabalhar, de dizer que não trabalha nesse equipamento. O que dificilmente um roadie vai ter, esse privilégio dentro desse universo da gig (Brigídio em dia 10/10/2024).

Em alguns casos, é possível que não haja diferenciação do status social das funções envolvidas, nem dos cachês pagos para os(as) técnicos(as) integrantes da equipe técnica de uma banda ou artista, e que esse cachê tenha um valor justo para a importância e responsabilidade da função dentro da indústria do show ao vivo. Geralmente, esses casos são observados no trabalho com bandas e artistas em um nível mais alto da indústria da música, como no mainstream.

Uma outra questão relevante e que influencia aspectos do trabalho em investigação, é o tipo de vínculo empregatício existente entre o(a) técnico(a) de PA e seus empregadores, artistas e bandas. Os dados indicam que os vínculos de trabalho se dão de formas diferentes, mas que quase todos estão no plano da informalidade. Formalmente, tem-se os vínculos que se dão por contratos temporários ou por contratação mais longa como funcionário(a) de uma

empresa de produção. Informalmente, os vínculos se fazem por comunicação direta entre o contratante e o(a) contratado(a), em que se oferece o trabalho com informações básicas sobre a produção do show, o valor de cachê e algumas condições já pré-definidas.

Atualmente, a forma de vínculo de trabalho mais presente que se observa no mercado é o da prestação de serviços, a partir da *pejotização* da mão de obra trabalhadora, via o programa de fomento ao empreendedorismo MEI (Microempreendedor Empreendedor Individual), e que segundo (Brigídio, entrevista em 10/10/2024), “é um avanço, mas que não resolve”. A análise do tipo de vínculo profissional em questão é motivada pela fragilidade das relações informais de trabalho. Essas relações, muitas vezes, expõem os técnicos a mazelas trabalhistas que acabam por influenciar sua dinâmica de atuação.

Para ilustrar essa questão do vínculo de trabalho, observa-se a fala de Victor, cuja preocupação se dá com o tempo de vida, atuação no mercado, saúde e aposentadoria. A relação de vínculo como autônomo é apontada em suas preocupações, e nos traz uma dimensão sobre a questão da seguridade social que não faz parte dos novos formatos de trabalho.

Uma coisa que eu me preocupo muito nessa profissão é que a gente é autônomo né, velho? Então, assim, se você não se planeja, você vai ficar como muitos colegas nossos estão ficando aí, tipo, e aí? E agora, a aposentadoria? Quando acabar a saúde, quando você não conseguir viajar? Porque essa profissão desgasta demais, né. E aí, o futuro como é que vai ser? O que eu preciso fazer para garantir? Porque a gente não tem isso (Victor, entrevista em 07/10/2024).

Essas questões permeiam o contexto subjetivo e social que envolve o trabalho do(a) técnico(a) de PA. Trabalhar em situações desfavoráveis, sem muitas condições, tendo que enfrentar dificuldades diversas para exercer a função, juntamente com a percepção de que o valor pago pelo trabalho não o valoriza, pelo contrário, desvaloriza, e dentro de uma perspectiva de vínculo de trabalho efêmero e sem garantias, e a projeção de um futuro descoberto de aposentadoria, tecem boa parte do pano de fundo que nos propomos a observar para o entendimento do quão desafiador pode ser o trabalho investigado.

Conforme exposto acima, percebe-se que tais questões são comuns na realidade do técnico de PA, e revelam os desafios compostos por diversos fatores interligados. Entre eles, destacam-se as condições de trabalho frequentemente precárias, com a necessidade de atuar em situações desfavoráveis e com recursos limitados; a desvalorização financeira, percebida em uma remuneração que não é condizente com a responsabilidade da função; a instabilidade contratual, dada a natureza efêmera e sem garantias dos vínculos de trabalho; e a insegurança

futura, marcada pela projeção de um futuro sem a segurança de uma aposentadoria. Juntos, esses elementos demonstram o quão desafiadora pode ser a carreira de técnico de PA.

3.3 A rotina e as atividades de trabalho

De acordo com os dados obtidos sobre a rotina e as atividades do(a) técnico(a) de PA, identifica-se um entendimento padrão: o vínculo e o próprio trabalho se iniciam logo após o convite que formaliza a participação do profissional no show. Enquanto o término se dá ao final da realização do show, faz-se interessante notar que, diferentemente do que se poderia supor em uma relação de serviço, a conclusão do trabalho não foi associada ao momento do pagamento. Evidentemente, essa lógica se aplica a trabalhos pontuais, pois, no caso de uma agenda contínua de shows, o vínculo profissional se mantém ao longo de todo o período.

Entre a confirmação do show e a sua realização, a rotina de trabalho do(a) técnico(a) pode variar de acordo com as convenções utilizadas pelos envolvidos na produção do show e por diferenças nos processos e metodologia de trabalho de cada técnico(a). Assim, é possível perceber que existe um certo padrão de atividades e tarefas com as quais os(as) técnicos(as) têm que lidar no seu processo de preparação e execução do trabalho.

A observação da rotina de trabalho do(a) técnico(a) de PA aproxima-se do conceito de “convenção” de (Becker, 1977, 2010). Esse conceito, por sua vez, ajuda a compreender como as regras da produção do show ao vivo definem o padrão de atividades e tarefas do profissional. *As convenções* direcionam e organizam as diversas atividades envolvidas na produção, ao mesmo tempo que estão relacionadas ao uso de equipamentos específicos e necessários para a realização do show. Como indica (Becker, 2010, p. 52), “deparamos sempre com a presença de um sistema de convenções nos equipamentos, nos materiais, nos temas, na formação, nos espaços e nas instalações disponíveis”.

Dessa forma, infere-se que as convenções fornecem os parâmetros para a organização da rotina do(a) técnico(a) de PA, a definição de suas atividades e tarefas direciona a utilização dos equipamentos e recursos técnicos disponíveis. Sendo assim, convencionalmente, a rotina de trabalho do referido técnico se inicia logo após o fechamento do show junto a produção do(a) artista ou banda, e tem como atividades iniciais a escuta do conteúdo musical, estudo das demandas técnicas de áudio e a sonorização para a sua realização.

Ouvir as músicas observando os detalhes musicais, os recursos técnicos utilizados e a estética trabalhada na mixagem, funciona como um mapa para a orientação do trabalho do nosso sujeito, que tem como referência a obra musical gravada. Essa perspectiva sobre as

etapas iniciais do trabalho do(a) técnico(a) de PA pode ser visualizada no trecho da entrevista de Pepeu.

O trabalho começa a partir do momento que me chamam, porque aí eu, a depender do trampo, eu vou ouvir o trabalho. Se for um artista que tem uma playlist muito grande eu pego o setlist, nem que seja do último show. Tento entender como é que é o workflow deles, tipo, mapa de palco, como é que é o input, eu tento me envolver nessa parada do todo, não só na parada artística que é a mix (Pepeu, entrevista em 17/10/2024).

Observa-se que há dois tipos de demanda de atividades que direcionam a preparação do(a) técnico(a) de PA antes do show. A demanda técnica, em que se obtém informações técnicas relacionadas ao show contidas no rider técnico da banda ou artista. Enquanto a demanda artística, lida com a escuta das músicas que fazem parte do show para a construção de uma referência sobre o discurso musical com o qual o(a) técnico(a) irá interagir durante o seu processo de trabalho. Obviamente, quanto mais referências, mais condições o(a) técnico(a) terá para desenvolver um repertório que atenda a diferentes gêneros e estilos musicais, o que pode gerar oportunidades no mercado de trabalho.

O conhecimento das informações técnicas de áudio e sonorização envolvidas na produção do show é importante para a preparação prévia do(a) técnico(a) de PA, pois elas contextualizam as demandas de sonorização e orientam que tipo de equipamentos e condições de trabalho são necessários para a sua execução. Faz parte da rotina do técnico(a) PA a atividade de mediação entre as demandas técnicas do show e a estrutura disponível para a sua realização. Portanto, o conhecimento anterior das informações se torna necessário para que o trabalho seja otimizado no processo de preparação, e se houver necessidade, que se negocie a melhor forma de resolver as demandas técnicas do show.

Você pode usar um recurso, se preparar, se munir de várias ferramentas para cada situação que você vai fazer. Ouvir o som, descobrir o que é que a gente vai ter disponível lá de equipamento. Se tem alguma pessoa fazendo isso, se sou eu próprio ou, quem quer que seja. Descobrir o que é que tá acontecendo lá, para também se preparar nesse sentido, dos recursos que a gente vai ter disponível e bora simhora. Trabalhar com as ferramentas que a gente tem (Brigídio, entrevista em 10/10/2024).

Nesse processo de mediação entre as demandas técnicas e a estrutura disponível, é possível que exista algum tipo de constrangimento¹⁵, principalmente, quando a estrutura não atende à demanda técnica solicitada no rider, e assim se faz necessário uma negociação por

¹⁵ O termo utilizado na versão em inglês é, constraints, que pode ser traduzido como restrições ou dificuldades. De toda forma, entendemos que o termo constrangimento pode ser relacionado a algo que é desagradável, um aborrecimento, um estado de desconforto dentro de uma situação, o que podemos observar nos dados coletados.

parte do(a) técnico(a) de PA e da produção executiva junto ao contratante do show ou até mesmo a empresa de sonorização. As negociações e os constrangimentos presentes no processo de produção se relacionam com as convenções utilizadas e envolvem algumas variáveis como o nicho de mercado, a estrutura e as condições de trabalho e as relações interpessoais entre os envolvidos na produção do show. Percebe-se, então, que as convenções se envolvem desde o uso de equipamentos até as relações de trabalho.

A utilização da tecnologia digital aplicada ao áudio e a sonorização trouxe uma série de convenções relacionadas ao uso dos equipamentos necessários para a realização do show. No que diz respeito ao trabalho investigado, a utilização de equipamentos digitais possibilita uma dinâmica mais ágil, mais versátil e com maiores recursos em relação ao uso de equipamentos analógicos. Atualmente, as empresas construtoras de mesas de som digitais oferecem o acesso a simuladores destas no formato offline, o que possibilita a organização e a configuração de *cenas*, de acordo com o workflow do(a) técnico(a) e as demandas técnicas do show.

Isso para mim é importante saber, a partir daquele momento, porque se é uma mesa que dê essa possibilidade, eu já vou criar uma cena para ela, para adiantar tudo que eu vou ter para adiantar, porque, enfim. Se for um festival ainda mais, porque a gente vai trabalhar com muito menos tempo (Sérgio, entrevista em 03/10/2024).

A *cena* de um show em uma determinada mesa de som digital é um arquivo com todas as informações sobre a organização do fluxo de sinais de áudio com que o(a) técnico(a) trabalha. A construção da cena pode ser vista como um processo que traz agilidade ao trabalho realizado no local do show, no qual o cronograma limita o tempo de trabalho. Portanto, a utilização de cenas está muito atrelada ao dinamismo que a tecnologia aplica sobre o processo de produção. Ainda é possível perceber que a evolução tecnológica constante, e o uso cada vez maior dos recursos disponíveis na aplicação ao áudio e à sonorização do show ao vivo, trazem questões que precisam ser analisadas de maneira crítica.

A dificuldade em acompanhar as constantes evoluções e mudanças tecnológicas aplicadas aos equipamentos causam impacto no uso destes por parte do(a) técnico(a) de PA. Há também aqueles que, sem o conhecimento básico sobre os fundamentos do áudio, da acústica e da sonorização, utilizam-se das “receitas de bolo” as quais são apresentadas em sites e plataformas que direcionam o seu conteúdo para o processo de formação na área. Sendo assim, ao mesmo tempo em que a evolução tecnológica traz agilidade para a produção do show, ela também pode ocasionar o empobrecimento da criatividade e da capacidade de personalização sonora por parte do(a) técnico(a) de PA.

Diante das informações supracitadas sobre o trabalho prévio ao show levantam um questionamento fundamental: o modelo de pagamento por cachê leva em consideração essa extensa etapa preparatória? Os dados coletados não permitem uma resposta definitiva a essa pergunta. O que eles indicam é que o acordo se baseia em um valor fixo por show, cujo montante é influenciado por dois fatores principais: o nicho de mercado em que o artista e o técnico se encontram e a negociação direta entre as partes.

Essa é uma questão que pode ser relacionada com o formato de trabalho do *zero count hour*, apresentado no capítulo dois, no qual o(a) técnico(a) de PA aguarda o chamado de trabalho e recebe o valor de cachê de acordo com o trabalho executado no show. Dessa forma, percebe-se que o valor pago por show não contempla duas atividades essenciais: o trabalho preparatório que o antecede e o tempo em que o profissional aguarda o chamado para trabalhar. Essa dinâmica de trabalho intermitente corresponde, justamente, ao formato analisado por (Antunes, 2018).

Sobre a dinâmica de atividades e do trabalho realizado no dia do show, os dados indicam a presença de um padrão convencional no processo de produção que possui diferenças individuais, mas que norteia o trabalho a ser realizado pelo(a) técnico(a) de PA. A rotina de trabalho no dia da realização do show pode variar devido a deslocamento, logística de produção, cronograma e planejamentos.

O trabalho do técnico de PA de uma banda, nem vou falar uma banda grande, de mainstream, uma banda midstream, começa quando ele sai de casa para pegar uma van ou um avião, que às vezes leva cinco ou seis horas, ou às vezes 10 horas para chegar num local, que provavelmente, dependendo da produção, ele vai chegar já para trabalhar nessa hora. Então, essa é a realidade da vida de um técnico (Bolinho, entrevista em 17/10/2024).

Os dados analisados apontam para a existência de “momentos” diferentes de atuação do(a) técnico(a) na realização de suas atividades de trabalho, como indica a seguinte fala de (Fernando, entrevista em 30/09/2024), “existem duas funções, existem dois momentos técnicos, tá?”. Em um primeiro momento, as atividades são voltadas para as questões técnicas relacionadas ao sistema de sonorização e aos equipamentos disponíveis, como a mesa de som, os microfones e as caixas acústicas. Num segundo momento, o trabalho se volta às atividades relacionadas ao processo de mixagem, que é relacionada ao caráter artístico da função, e que está dentro do *feixe de tarefas* do(a) técnico(a) de PA.

De acordo com os dados, o trabalho técnico do primeiro momento pode ser minimizado se o sistema de sonorização já estiver dentro de um padrão de funcionamento e de

qualidade sonora, o que se alcança com um bom dimensionamento e alinhamento do sistema. Para isso, aponta-se a necessidade do trabalho do responsável pelo sistema, normalmente, um(a) técnico(a) que trabalha para a empresa de sonorização. Essa é uma função bem importante no processo de produção, e que segundo Fernando,

Teria que ser um cara que é muito bem pago, e estudar também para isso. Porque ele é um cara que a todo momento eu tô cobrando ele (Fernando, entrevista em 30/09/2024).

Para alguns entrevistados, o alinhamento do sistema de PA é uma atividade fundamental, pois garante uma projeção uniforme do espectro sonoro por todo o ambiente. Um alinhamento bem executado permite que o sistema entregue ao público um som com qualidade técnica, de maneira homogênea e bem distribuída. Observa-se esse posicionamento sobre o alinhamento do sistema na seguinte fala de Sérgio.

É a fase mais importante que existe em todo o processo, porque é aí que você vai corrigir qualquer problema acústico que você tenha, principalmente, se for um lugar indoor, que aí a gente tá trabalhando com reflexões e com, enfim, materiais, dimensões e tudo mais. Ao ar livre isso fica mais tranquilo, porque você não tem interação com o ambiente, então, você praticamente vai fazer a sua correção ali de costume, na sonoridade que você acha que tem que ficar (Sérgio, entrevista em 03/10/2024).

As atividades que compõem a rotina de atuação do técnico de PA foram apresentadas para contextualizar sua prática de trabalho. O objetivo é compreender como essas atividades se relacionam com as convenções do mundo da arte em questão. Dessa forma, as atividades de trabalho seguem uma ordem cronológica desde a chegada da equipe e equipamentos no local do show ou no *backstage*, até a saída destes do local após a realização do show.

Dentre as atividades regidas pelas convenções do show ao vivo, a passagem de som é o momento dedicado a testar todas as demandas técnicas do espetáculo. Nessa etapa, são verificados os canais de áudio, os microfones e os sistemas de sonorização de PA. Funcionando como um grande ensaio geral, seu objetivo é deixar todos os aspectos técnicos prontos e organizados para a realização do show.

Em uma passagem de sua entrevista, (Fernando, entrevista em 30/09/2024) diz que “com todas as bandas que eu trabalhei, todo mundo vai passar som. Eu acho que é uma coisa super importante, pro músico se ambientar do que tá acontecendo, né?”. Pode-se apontar que essa “ambientação” ocorre também para a equipe técnica envolvida na produção do show ao vivo. A passagem de som é o momento em que se estabelece uma comunicação direta entre os

profissionais e em que se observa a dinâmica do trabalho coletivo. Essa interação é ilustrada no trecho da entrevista com (Sérgio, entrevista em 03/10/2024), na qual ele afirma que “os roadies podem tocar, e a gente consegue já ter também uma prévia das timbragens e tal”.

O momento ápice da rotina de trabalho é o *showtime*, em que se apresenta ao público o produto artístico do show ao vivo e, assim, o resultado do trabalho do(a) técnico(a) de PA. Os dados indicam que o trabalho deste agente exige atenção exclusiva e contínua na performance do palco, pois a mixagem é uma atividade de constante manipulação e interação com o material musical. O processo não se encerra na primeira música, mas se desenrola ao longo de todo o show. Exige-se, portanto, que o profissional mantenha total atenção aos detalhes de cada canção para construir uma expressividade sonora a partir do material com o qual trabalha. Essa perspectiva é corroborada pela fala de Sérgio.

E aí, vem o show que é um momento que eu gosto de trabalhar música por música, acho que cada música tem suas especificidades. Então, normalmente, eu vou desculpando o repertório primeiro, e fazendo, já mais ou menos o que eu preciso ter em termos de efeitos e de coisas, ali e tal (Sérgio, entrevista em 03/10/2024).

A rotina de trabalho de cada técnico(a) de PA é relativa à sua dinâmica de atuação no mercado de trabalho. Há quem consiga manter uma agenda de shows ao atender as demandas de bandas e artistas diversos, há quem mantenha uma prioridade em trabalhar com algumas bandas e artistas e há quem acabe trabalhando exclusivamente com uma banda ou artista. O cenário é diverso, mas tem como pressuposto o convite para a realização do show. Como exposto na fala de (Buguinha, entrevista em 28/10/2024), em que ele diz que a rotina de trabalho “como técnico de PA, é esperar a agenda e a gente executar a obra”. Ou seja, tudo acontece a partir desse chamado, o que pode ser para um show ou para o cumprimento de uma agenda de shows.

3.4 As relações e as condições de trabalho

Conforme já explicitado, a realização de um show ao vivo depende de um trabalho coletivo e colaborativo, que, por sua vez, gera relações de trabalho. Essas relações — somadas à estrutura, aos equipamentos e à logística de produção — formam o que se define aqui como as “condições de trabalho” do técnico de PA. O objetivo desta seção é, portanto, analisar como tais relações e condições influenciam a atividade do profissional investigado.

Dentro do mundo da arte que envolve o(a) técnico(a) de PA, as relações se dão entre os diferentes agentes envolvidos no processo de produção a cada show. O técnico que integra a equipe que viaja com a banda ou o artista, atua em colaboração com uma equipe técnica local em cada show. A composição dessa equipe local varia conforme o evento. Em shows convencionais, geralmente é formada por profissionais da empresa que fornece os equipamentos de sonorização. Já em festivais, é comum que a equipe local seja composta por técnicos contratados especificamente para a ocasião.

Logo, as relações interpessoais envolvidas no trabalho do(a) técnico(a) de PA podem ser divididas entre as que se desenvolvem na interação com os membros da equipe técnica da banda ou artista, e aquelas que fazem parte da interação com a equipe técnica local, seja da empresa fornecedora, da casa de show ou de um determinado evento. A natureza das relações de trabalho na equipe técnica varia conforme a frequência do contato entre os profissionais. Em equipes fixas, que acompanham uma banda ou artista de forma contínua, a convivência constante e muitas vezes intensa pode levar a dois desfechos opostos: por um lado, as relações podem evoluir para o campo pessoal e gerar amizades; por outro, o convívio diário em situações extremas pode dar origem a conflitos.

Já nas relações com a equipe local, a interação é momentânea, baseada no trabalho que dura apenas o tempo de sua realização, o que não exime a possibilidade de acontecer conflitos e problemas nas relações desenvolvidas. Embora os conflitos com a equipe local possam surgir por diversos fatores, a manutenção de relações de trabalho respeitadas e harmoniosas é fundamental para o bom fluxo do trabalho coletivo. Diante de um impasse, a negociação entre os envolvidos torna-se, portanto, a principal ferramenta para encontrar a solução mais adequada e garantir a continuidade do processo.

É possível apontar que todos os envolvidos no trabalho coletivo — como a equipe técnica de uma banda, a de um evento e a de uma empresa de sonorização — formam uma grande e única equipe, cujas relações desenvolvidas influenciam tanto no processo de produção quanto no resultado final do show. Observa-se essa perspectiva na seguinte fala de um dos entrevistados:

Ah!, influência para caramba porque assim, a equipe local é a equipe que vai dar o suporte para equipe da banda desenvolver um trabalho, então assim, naquele momento, isso é na minha visão, naquele momento é minha equipe, e eu sou da equipe deles, é uma coisa só. Cada equipe é uma equipe mas, acho que, enquanto objetivo é você buscar a melhor relação possível, porque isso vai influenciar na entrega final do show (Victor, entrevista em 07/10/2024).

Os dados coletados indicam que as relações de trabalho influenciam a atividade do técnico de PA e, conseqüentemente, o resultado final de seu trabalho. Para ilustrar os níveis de relação, selecionou-se um trecho da entrevista com Victor, em que ele expõe a necessidade de manter a boa relação entre os envolvidos na produção do show ao vivo, incluindo o(a) artista e a banda.

O artista, tem que ter uma boa relação com a equipe dele, porque é quem vai entregar. E a equipe dele tem que ter uma relação boa com a equipe local, porque são eles que vão ajudar. Todo mundo é uma engrenagem, cada um é uma engrenagem dentro dessa máquina toda (Victor, entrevista em 07/10/2024).

Partindo da premissa de que as relações interpessoais influenciam a qualidade do trabalho do técnico de PA e o resultado final do show, torna-se relevante investigar as causas dos conflitos e as formas de administrá-los. Frequentemente, a origem do atrito pode estar na própria conduta do técnico em sua interação com os demais profissionais, como ilustra a fala de Fernando.

É muito importante você saber se relacionar com todo mundo. Não só com as pessoas que estão dentro do teu convívio, mas quando você chega no convívio do outro, né? Quando você chega num festival, que você tem aquele monte de gente que tá trabalhando a horas, e você chega pisando em todo mundo, aquele cara ali pode atrapalhar você (Fernando, entrevista em 30/09/2024).

Essa fala de Fernando envolve a necessidade do respeito com o outro no ambiente e nas relações de trabalho, mas também aponta a presença de uma postura esnobe do(a) técnico(a) de PA, e uma hierarquia de funções dentro do contexto de trabalho em observação. O respeito nas relações interpessoais de trabalho é uma premissa básica de educação e postura profissional para manter o ambiente saudável e as relações harmônicas. Infelizmente, há técnicos e técnicas de PA que faltam com respeito e educação nas relações com os outros envolvidos.

O trabalho envolvido na produção e realização do show ao vivo, muitas vezes, é desgastante, estressante, e impõe uma forte pressão em alguns dos envolvidos, geralmente àqueles que desenvolvem as atividades nucleares, como é o caso do técnico em PA. Saber lidar com a pressão no trabalho e as situações de estresse é bem importante para manter o equilíbrio do trabalho coletivo, mas também é preciso saber impor um limite saudável nas relações. Nessa questão, concordo com a observação feita pela entrevistada:

Você tem que saber lidar com a pressão, e tem que saber lidar, principalmente, com as pessoas que estão pressionadas, e que estão, tipo, estressadas. Lógico que você não tem que aturar grosseria ou coisas muito rudes, falta de respeito (Roberta, entrevista em 25/10/2024).

Infelizmente existem casos em que a falta de respeito se faz presente nas relações de trabalho, conforme observado na fala de Ed, e com a qual compartilho da mesma experiência em algumas situações de trabalho.

Já aconteceu comigo, talvez tenha acontecido com você, às vezes, a gente leva um grito, às vezes a gente leva uma tirada que é desnecessária, sabe? E eu não sou conivente com isso, com destratar o técnico, que às vezes é o técnico de som da empresa, que tá ali há dois dias, dormindo no palco mesmo, comendo errado, comendo em horários extremos, e é essa humanização, sabe? (Ed, entrevista em 13/09/2024).

É pertinente, neste ponto, introduzir na discussão um elemento não abordado diretamente pelo conceito de “mundos da arte”: a hierarquização das funções de trabalho no show ao vivo. O fato de haver uma valorização de bandas e artistas como sendo o trunfo de eventos, pode acabar gerando, em alguns profissionais da equipe técnica dessas atrações, um senso de superioridade, em que se sentem num lugar diferenciado em relação aos profissionais que estão trabalhando para o evento ou empresa fornecedora, com maior prestígio profissional.

Pode-se, então, observar que na diferenciação entre as funções de trabalho, existe uma forma de hierarquia convencional baseada no aspecto artístico e criativo que envolve as funções de trabalho. Percebe-se, assim, que esse caráter artístico e criativo pode elevar a posição do(a) técnico(a) de PA entre as diversas funções como um trabalho artístico de maior relevância no processo de produção do show. Mas como observar essa hierarquização, de certa forma velada? Quais seriam os indícios dessa hierarquização?

Um dos principais indícios da hierarquia, observado nos dados, é a diferença no valor do cachê pago para cada função. Essa questão se manifesta nas falas dos entrevistados sobre a diferença de status social do técnico de PA em relação aos outros integrantes da equipe. Eles afirmam, por exemplo, que o cachê de um *roadie* é frequentemente menor do que o valor pago ao técnico de PA.

Não é difícil encontrar situações e momentos em que se nota esse tipo de conflito, principalmente quando há técnicos(as) que trabalham com bandas e artistas de renome nacional e chegam para fazer shows em cidades pequenas no interior do país. Pode-se apontar que convencionalmente, as produções de artistas desse porte possuem um *modus operandi* no

qual suas exigências precisam ser atendidas integralmente, inclusive nas questões técnicas de sonorização. Esse é o tipo de convenção que, muitas vezes, gera conflito e constrangimento nas relações de trabalho, uma vez que atender as demandas técnicas de grandes artistas integralmente como são postas no rider técnico é uma tarefa difícil de realizar em locais distantes dos grandes centros urbanos.

A percepção de que as relações e condições de trabalho formam um conjunto uma engrenagem dentro do processo de produção do show, pode ser interessante para balizar a necessidade das boas relações interpessoais no ambiente de trabalho do show ao vivo. Como se observa tal percepção no seguinte trecho da entrevista.

Sem dúvida. É como eu te falei, é um conjunto, é uma equipe, é um coletivo, ou seja, tudo tem que estar no seu lugar. Se a gente chega e não tem realmente um bom fornecimento de equipamentos, de trabalho, de mão de obra, a gente com certeza, a gente vai começar a perder aquela engrenagem, a gente vai ter que fazer muito mais para ver se não dá um desastre (Buguinha, entrevista em 28/10/2024).

Roberta, a única mulher entrevistada, aponta a questão do machismo, que está envolvida dentro das relações interpessoais de trabalho. Para a entrevistada, mesmo no ambiente artístico — geralmente idealizado como um espaço de maior liberdade de expressão e de luta contra preconceitos — o machismo ainda se faz presente.

Cara, então, isso é uma parada que aí eu tenho que falar sobre machismo. Porque infelizmente, mili anos nesse rolê né, sendo uma das poucas mulheres, ainda hoje, infelizmente, para minha tristeza, mas é foda. Porque, mesmo em gigs, como eu falei, eu trabalho com muitas gigs LGBTQIA+, ainda se tem muito a questão machista (Roberta, entrevista em 25/10/2024).

Apesar de alguns entrevistados comentarem sobre uma maior presença de mulheres no mercado de trabalho do show ao vivo, hoje em dia, chegando a indicar a diminuição do machismo no setor, diante da fala de Roberta não se pode deixar de reconhecer o machismo estrutural que se faz presente nas relações sociais e no mercado de trabalho em questão. (Roberta, entrevista em 25/10/2024), contextualiza o machismo estrutural com o seguinte depoimento, “aí, tem a questão da produtora, que é machista, pois sempre trabalhou com homens, tem pouco tempo, não tem tanta experiência, e ela tem competição feminina”.

Outro ponto de tensão observado é quando existe alguma reclamação por parte do(a) técnico(a) de PA, ou até mesmo de uma outra pessoa da equipe técnica para com a produção da banda ou artista, sobre questões relativas às condições de trabalho. Muitas vezes essas reclamações não afetam as relações de trabalho, mas é possível que as reclamações

recorrentes possam causar um mal-estar, dificultando uma boa relação entre a equipe. Conforme a fala.

Eu acho que a relação interpessoal influencia muito. Já vi gente caindo de *gig* porque reclamava. Você chega do aeroporto, vai passar som, você saiu da sua casa oito horas da manhã, deu cinco da tarde e você não almoçou ainda. A pessoa tá errada de reclamar? (Roberta, entrevista em 25/10/2024).

A tensão apontada levanta um questionamento sobre a hierarquia no trabalho em equipe. Embora o mundo da arte seja percebido como um ambiente de trabalho coletivo, é preciso reconhecer a existência de uma hierarquia entre os membros da equipe técnica, que pode se manifestar de forma sutil ou ser tão bem definida a ponto de não ser questionada. Isso leva à hipótese de que tal hierarquia seja regida por certas “convenções” do meio.

Nesse sentido, a hierarquização das funções torna-se evidente diante dos conflitos e das relações de poder entre os agentes envolvidos. Os dados afirmam a existência de conflitos relacionados à produção, ao planejamento e à execução do cronograma. A análise indica que, diante dessas falhas, questionamentos ou opiniões contrárias podem acarretar o desligamento do profissional da equipe.

Esses conflitos e tensões são exacerbados pelas situações extremas vivenciadas pelos profissionais. A privação do sono, a pressão de tempo, a alimentação irregular e as condições de trabalho insalubres colocam a equipe em um “estado limite”, o que pode influenciar negativamente o convívio e a execução das tarefas. Evidencia-se, portanto, a existência de uma linha tênue entre o ideal do trabalho colaborativo e a realidade da hierarquização em equipe, uma dinâmica que oscila constantemente diante dos conflitos e tensões do processo.

3.5 A responsabilidade do(a) técnico(a) de PA

Uma das características que colocam o trabalho investigado como atividade nuclear na produção do show ao vivo é a responsabilidade inerente à função de mediar e traduzir o discurso musical. Por meio de equipamentos, o técnico de som ou PA, precisa entregar um bom resultado com a qualidade técnica e artística que a indústria do show e o público exigem. No entanto, os dados indicam que a responsabilidade pela qualidade do show é, na verdade, compartilhada. Ela se divide não apenas entre os diversos agentes humanos envolvidos — como os músicos e a equipe técnica —, mas também depende de toda a cadeia de

equipamentos, desde o instrumento no palco até o sistema de sonorização. Essa perspectiva de responsabilidade distribuída é corroborada no depoimento a seguir.

É a função dele. É entregar o som da melhor forma para o público mas, também, depende de outras pessoas, outros profissionais que estão ali fazendo acontecer. O técnico depende do fornecedor do som, do músico executar bem o instrumento, de ser um instrumento legal, do cantor tá num dia bom, sabe? Acho que isso também conta. Outros profissionais dentro dessa cadeia, não que seja a resposta do cara, mas tipo, é a função, a função dele é tentar entregar o melhor (Ed, entrevista em 13/09/2024).

É possível estabelecer uma relação direta entre as condições de trabalho e a responsabilidade inerente à função do técnico de PA. Quando as condições são favoráveis, a probabilidade de se alcançar um bom resultado sonoro para o show aumenta consideravelmente. Contudo, nenhuma garantia é absoluta, pois a natureza do espetáculo ao vivo — um evento que acontece em tempo real e sujeito a inúmeras variáveis — sempre envolve a possibilidade de imprevistos. Ainda assim, boas condições de trabalho tornam o resultado esperado mais provável.

Inversamente, quando as condições de trabalho não são favoráveis, o risco de um resultado insatisfatório se torna maior. Diante de um cenário adverso, é um desafio para o profissional desenvolver seu trabalho técnico e artístico de mediação do discurso musical. É nesse ponto que a responsabilidade do técnico transcende a técnica e pode ser avaliada como uma questão de ética e comprometimento. Exige-se do profissional a capacidade de se adaptar às condições encontradas, buscando mitigar os impactos negativos sobre o resultado final do show.

Não tem como, é responsabilidade dele. Não tem como porque, por mais que um cara te entregue o equipamento cagado, você vai ter que fazer, você vai ter que se desdobrar para aquele negócio falar direito ali. Pelo menos, é uma responsabilidade que você chama para você, né? Então, você chama essa responsabilidade para você, muito grande, para que o evento aconteça muito legal, que o show aconteça legal. Então, o técnico de PA é muito importante nessa história. Não é narcisismo (Fernando, entrevista em 30/09/2024).

Sérgio assume que existe essa responsabilidade no trabalho do profissional de PA e comenta sobre a necessidade de estudar e se especializar, o que se entende como um processo de aprimoramento necessário para poder atingir o objetivo do trabalho.

Com certeza! É pra isso que a gente tem que se especializar, estudar. Porque eu realmente acho que nossa profissão é importante, como todas as outras são, acho que é mais uma profissão, mais que a gente tá aqui falando disso, então, ela tem que ter o

mesmo respeito das outras profissões. E essa carga de responsabilidade pros profissionais (Sérgio, entrevista em 03/10/2024).

A divisão da responsabilidade sobre o processo de produção e qualidade do show pode ser observada entre os integrantes da equipe técnica de uma banda ou artista e entre os músicos e artistas que se apresentam. Os dados indicam, por exemplo, a participação do(a) técnico(a) de monitor nesse processo de divisão da responsabilidade, uma vez que o trabalho de monitoração de uma banda é importante para dar segurança para a performance no palco, o que diretamente influencia na qualidade do que é executado pelo músico e enviado para o(a) técnico(a) de PA trabalhar na mixagem. Garantir que os músicos se sintam seguros para apresentar uma boa performance se torna um fator de colaboração do trabalho do(a) técnico(a) de monitor para o show. Observa-se essa perspectiva na fala de Victor, o qual acrescenta um certo papel psicológico à função de técnico(a) de monitor.

O técnico de monitor é extremamente importante. Eu acho que é tão importante quanto o técnico de PA, se não for mais. Porque assim, é o que eu te falei, não tem técnica que supra uma execução de palco, a fonte. Então, para a fonte vir boa, os músicos tem que tá a vontade, tem que tocar bem, tem que se ouvir. Porque eu acho que ele é mais importante, às vezes? Porque ele lida com o psicológico do artista (Victor, entrevista em 07/10/2024).

A fala de Victor corrobora com a perspectiva de participação dos artistas, dos músicos e da banda, na divisão da responsabilidade sobre a qualidade do show. Essa participação se dá mediante a performance musical executada no palco que define como o material musical chegará para o(a) técnico(a) de PA trabalhar, conforme cita o trecho da entrevista.

O técnico de PA é 90% ou 100%, mas, o que tá saindo ali, se a pecinha é ruim lá, se a pessoa canta mal, não emite, não sabe usar o microfone, você não faz milagre, você pode comprimir, colocar limiter, expander, mas você tipo, se a pessoa não souber colocar a voz dela, não vai ficar incrível como tá na gravação (Roberta, entrevista em 25/10/2024).

De acordo com a divisão da responsabilidade sobre a qualidade do show, uma performance dos músicos e artistas comprometida no palco, seja na execução musical, ou na qualidade dos equipamentos e instrumentos utilizados, o(a) técnico(a) de PA pode ter condições de reverter a situação, e melhorar o conteúdo musical entregue na performance utilizando os recursos técnicos disponíveis. Sendo assim, acreditamos que esta é uma forma do trabalho do(a) técnico(a) de PA contribuir para o resultado final do show, numa perspectiva que também é compartilhada por Brígido, no seguinte trecho de sua entrevista.

Porque se o cara não mandar uma bateria direito, bem tocada, num instrumento bom lá do palco, o técnico vai se arrombar todinho e não vai ter som não, tá ligado? Mas, ele pode sim transformar isso, ele tem esse poder. Um bom técnico, ele tem esse poder de pegar um negócio que não tá tão bom e transformar num negócio massa, incrível, tá ligado? (Brigídio, entrevista em 10/10/2024).

Nem sempre as condições de trabalho possibilitam que o(a) técnico(a) de PA possa atuar de forma a “salvar” o show e entregar uma boa qualidade sonora. Logo, diante de um resultado aquém do esperado no final do show, na hora de culpabilizar alguém sobre o resultado sonoro entregue, muitas vezes, esta culpa recai apenas sobre o(a) técnico(a) de PA, principalmente aos olhos do público, que não tem conhecimento da divisão da responsabilidade que apontamos aqui. (Brigídio, entrevista em 10/10/2024) corrobora com essa perspectiva e nos diz que, “com certeza, se der errado a culpa vai ser do técnico de PA, na vida real.”.

Diante dos dados obtidos e da nossa percepção sobre a prática de atuação no campo profissional, concordamos com a perspectiva de Roberta, na qual ela indica que “somos fundamentais, mas não somos os principais responsáveis. A gente tem uma responsabilidade muito grande” (Roberta, entrevista em 25/10/2024), e observamos que a responsabilidade inerente à função, somada a possibilidade do(a) técnico(a) de PA contribuir diretamente para o melhor resultado final, são pilares fundantes do trabalho que estamos investigando.

3.6 O caráter artístico do trabalho técnico

O caráter artístico do trabalho executado pelo(a) técnico(a) de PA é indicado nos dados das entrevistas a partir de uma percepção compartilhada por todos os entrevistados e que dialoga diretamente com (Becker, 2010), ao classificar a função de técnico de PA como uma atividade nuclear no seu mundo da arte.

A ideologia em vigor postula uma correlação perfeita entre exercer a atividade nuclear e ser um artista. Se se tem essa atividade, então é-se forçosamente um artista. E reciprocamente, sendo um artista, aquilo que se faz é forçosamente arte (Becker, 2010, p. 41).

A responsabilidade e a importância do trabalho do técnico de PA o caracterizam como uma atividade nuclear, o que aponta para a existência de um forte caráter artístico inerente à função. Essa dimensão artística, contudo, é frequentemente ofuscada por uma percepção que limita o trabalho apenas ao seu aspecto técnico. O foco dessa análise não é debater se o

técnico de PA é ou não um artista, mas sim reconhecer que seu trabalho envolve uma dimensão subjetiva e artística. Essa dimensão contribui de forma relevante para o processo de produção e, conseqüentemente, para o resultado final do show.

A relação entre o caráter artístico de um trabalho técnico já foi posta anteriormente por (Kealy, 1979), que indicou a mudança do status da função de engenheiro de som e, conseqüentemente, do trabalho de mixagem, em que outrora foi tida como uma mera atividade técnica, mas que se tornou reconhecidamente um componente essencial do processo artístico. Na presente investigação, proponho-me a identificar o caráter artístico do trabalho do(a) técnico(a) de PA, e como essa característica pode contribuir na realização de um show.

Entre as convenções relacionadas ao mundo da arte do(a) técnico(a) de PA, e de acordo com a perspectiva coletiva dos entrevistados, existe o entendimento de que a função do(a) técnico(a) de PA trabalha com um conhecimento técnico aplicado à manipulação de equipamentos específicos para atingir o objetivo da produção do show ao vivo. Nesse processo, o profissional em PA possui responsabilidade direta pela mediação do discurso musical e qualidade sonora apresentada no show. Isso levanta um questionamento sobre a existência de uma contribuição artística em seu trabalho. A análise dos dados aponta para uma resposta afirmativa, revelando que o caráter artístico da função reside no fato de que o material manipulado pelo técnico é a própria linguagem da música. Essa perspectiva é corroborada pela fala de Victor.

O nosso produto final é arte. A gente trabalha para isso. A gente trabalha para tocar música e o público curtir, vibrar, pular e etc. É para isso. Esse é o objetivo. Então, assim, a parte técnica é o que a gente precisa fazer, porque o som é física, uma ciência exata ali e tal. A gente precisa saber o que é exato para manipular aquele equipamento e chegar na arte (Victor, entrevista em 07/10/2024).

Se puder fazer uma distinção básica entre o aspecto técnico e o caráter artístico do trabalho, pode-se dizer que o aspecto técnico deve garantir a qualidade técnica do processo de produção do show com o objetivo de apresentar uma qualidade artística sonora e que tal aspecto está diretamente relacionado à utilização dos equipamentos de sonorização que projetam o som para o público. Enquanto o caráter artístico se desenvolve no processo de utilização dos equipamentos disponíveis em busca de um resultado que cause impacto ao público através de emoções e sentimentos, o que acontece dentro do processo de mediação e tradução do discurso musical apresentado.

Essa perspectiva pode ser observada na fala de (Fernando, entrevista em 30/09/2024), em que ele diz “o técnico é aquele que vai pôr tudo para funcionar, quando você tem tudo

funcionando, você consegue colocar o teu artístico”. No trabalho do(a) técnico(a) de PA existe uma relação direta entre o aspecto técnico e artístico das atividades realizadas. Essa interdependência se manifesta principalmente no uso dos equipamentos, que, por sua vez, é regido por um sistema de “convenções” sobre como o profissional deve operá-los. A fala de Roberta, a seguir, ilustra como o domínio técnico dos equipamentos serve de base para a atuação artística.

Eu acho que nessa questão você tem as ferramentas, que aí é o técnico, a questão técnica. Você tem a mesa de som, você tem os amplificadores que estão processando as caixas, ou o PA, o posicionamento, a quantidade de caixas, você tem as ferramentas de alinhamento de sistema, o Smart, o Rita. (Roberta, entrevista em 25/10/2024).

É possível identificar, ainda, que a utilização de uma ferramenta técnica está frequentemente atrelada a um objetivo artístico. Portanto, é fundamental que o técnico de PA saiba utilizar os recursos criativos dos equipamentos para que possa, assim, contribuir artisticamente com o processo de produção do show. Entre os equipamentos necessários para a realização do show, a mesa de som é uma importante ferramenta, pois concentra grande parte das atividades técnicas e artísticas do trabalho do(a) técnico(a). Segundo (Roberta, entrevista em 25/10/2024) o(a) técnico(a) de PA, “tem que entender o quê que artisticamente ela (a mesa de som) vai poder te ajudar, de efeito, de compressores, de equalizadores, e entender também ela como uma ferramenta técnica no contexto todo”.

A necessidade de o profissional dominar todos os recursos de um console de mixagem levanta uma questão relevante no cenário atual. A grande diversidade de modelos disponíveis no mercado torna virtualmente impossível que um técnico de PA tenha pleno conhecimento de todos os equipamentos com os quais pode vir a trabalhar. Diante dessa realidade, torna-se necessário a atualização constante do profissional de PA.

Apesar de uma grande diversidade de equipamentos, existem limitações e constrangimentos relacionados ao uso destes, em que há necessidade de uma negociação no campo da produção executiva, na qual o técnico de PA acaba participando ao mediar as questões técnicas sobre os equipamentos necessários para a realização do show. Em algumas situações, os equipamentos disponibilizados não atendem as demandas técnicas indicadas no rider; em outras, o equipamento não é o que foi solicitado, mas é compatível e atende a demanda técnica necessária.

Diante das limitações e constrangimentos existentes, os anos de experiência profissional possibilitam ao técnico uma melhor percepção de como utilizar os recursos e

equipamentos disponíveis para entregar um trabalho artístico com a qualidade que se espera. Assim, faz-se necessário que tal profissional mostre capacidade de lidar com as adversidades envolvidas no seu trabalho. Brigídio comunga desta perspectiva, conforme consta no trecho a seguir:

Termina sendo uma coisa de mais usar a experiência mesmo, dos anos de estrada, para tentar, com aquele equipamento que está disponível naquele dia, a gente tentar replicar o mesmo sentimento, ou próximo daquilo, que seja pra mensagem ser passada, seja pra voz ser ouvida, ou o que quer que seja. É você administrar a situação. O ao vivo, o agora, o que é que tá acontecendo aqui e agora, o que a gente tem? (Brigídio, entrevista em 10/10/2024).

Os entrevistados indicam que o conhecimento aprofundado sobre o sistema de sonorização é de suma importância, pois conecta o domínio técnico à expressão artística. O uso do sistema de PA exige um trabalho técnico de preparação, com o objetivo de garantir que o equipamento responda com fidelidade aos comandos do profissional durante o processo de mixagem, uma etapa reconhecidamente artística. Assim, a atividade técnica se revela um pré-requisito para a expressão artística, perspectiva que é ilustrada na fala a seguir.

Quanto ao técnico de PA, não tem muito segredo. É você estudar mesmo o sistema, aprender como é que funciona, principalmente. E depois de tudo isso daí, aprender como é que alinha, o que você precisa fazer, como é que mede, onde é que mede, o quê que faz, como é que faz e depois aplicar a mixagem (Victor, entrevista em 07/10/2024).

Embora o processo de mixagem seja inerente à função do técnico de PA, sua execução ao vivo difere substancialmente da realizada em estúdio. Os dados indicam que a música gravada serve como referência ou parâmetro para a mixagem do show. Contudo, as dificuldades técnicas do ambiente — como a acústica do local e a interação com o público — impedem uma reprodução fiel do que foi feito na gravação. Essa dinâmica é detalhada na seguinte explicação.

Porque você tem um monte de fatores às vezes jogando contra você. Eu não posso colocar aquele bumbão grave aqui dentro, porque a sala não vai aguentar. Não é que ela não vai aguentar. Aquele grave todo vai voltar para o palco, vai atrapalhar todo mundo. Aquele sub grave que o cara colocou no disco, eu não consigo colocar aqui hoje, porque a sala é pequena (Fernando, entrevista em 30/10/2024).

A distinção entre os processos de mixagem ao vivo e em estúdio pode ser observada na seguinte fala de Fernando. Ao citar o produtor Ganjaman¹⁶, ele resume a ideia de forma

¹⁶ Daniel Ganjaman é um produtor musical, músico, técnico de PA, paulistano.

categórica: “disco é disco, PA é PA” (Fernando, entrevista em 30/10/2024). A razão para essa diferença é que o ambiente do show ao vivo é completamente distinto do estúdio, impondo desafios e adversidades à tentativa de reproduzir fielmente as características do material gravado. De toda forma, há a percepção de que o processo de mixagem no show ao vivo é realizado de maneira a contribuir artisticamente com o discurso musical e, assim, faz-se necessário que o técnico de PA atue de forma criativa, trazendo a sua percepção e contribuição artística.

Deve-se refletir que todo o trabalho técnico é realizado com o intuito de apresentar o melhor conteúdo artístico do show. Dito isso, se a matéria prima que vem do palco, como a performance dos músicos e dos artistas, não colaborar para um bom resultado, pode acabar desfavorecendo o trabalho do técnico em PA.

Levando em consideração tudo isso que eu falei, do sistema, da mixagem e tal, quando você tem todas essas coisas resolvidas, a única coisa que vai jogar contra você é o que tá saindo lá do palco. Porque, realmente se isso aí não tiver bom, não tem jeito. Se a fonte não for boa, não tem o sistema bem alinhado, a microfonação perfeita, não tem, não tem como (Victor, entrevista em 07/10/2024).

Essa questão reafirma a percepção de que a produção de um show envolve tanto uma divisão de atividades quanto de responsabilidades sobre o produto final. Cada função possui sua própria esfera de importância e, conseqüentemente, sua parcela de responsabilidade no processo coletivo.

Partindo para uma análise sobre o processo de mixagem, compreende-se esta como um processo artístico no qual o(a) técnico(a) de PA é atuante e tem influência direta no caráter artístico do trabalho. A mixagem é um processo que lida com a percepção, com a subjetividade, com a criatividade do(a) técnico(a), como consta na fala:

A partir do momento que a quantidade de baixo ou de guitarra, a equalização, se é mais médio, se é mais agudo, se é mais grave, se é menos grave, se a voz é mais alta ou é mais baixa, ou seja, o que for diferente, não é uma coisa técnica, é uma percepção do indivíduo para aquele som (Bolinho, entrevista em 17/10/2024).

Os dados demonstram que a mixagem é um indicador da colaboração direta do trabalho do(a) técnico(a) de PA no processo de produção e, portanto, no resultado final do show, em que é possível reconhecer a presença da personalidade, da expressão e da sensibilidade do(a) técnico(a). Observa-se tal perspectiva na fala de Bolinho.

Então, não dá para reproduzir 100% do que tá no disco, mas, a gente tende a tentar trazer mais perto do que está no disco. Apesar de que não dá, é praticamente

impossível fazer isso, não tem como. Sempre vai ter essa questão de você expressar o seu lance lá, entendeu (Bolinho, entrevista em 17/10/2024).

Dessa forma, infere-se que o campo subjetivo do(a) técnico(a) se faz presente no seu processo de trabalho, dando a este um caráter artístico que faz parte do próprio processo de produção do show.

Dentre os dados coletados, demonstram a utilização de aspectos técnicos como forma de inserção e demonstração da personalidade, da expressão, e da sensibilidade do(a) técnico(a) no caráter artístico do trabalho. Como exemplo, o uso do delay, um recurso de efeito sonoro no qual há a repetição do som sob parâmetros que pode ser configurado pelo(a) técnico(a) de PA de acordo com o objetivo estético. Ainda se faz interessante perceber que o uso do delay pode ser visto sob dois pontos de vista diferentes, mas que dialogam em relação aos aspectos técnico e artístico. Primeiramente, apresenta-se tal perspectiva, na qual,

O artístico anda de mão dada com o técnico. Até para soltar um delay tem que ser técnico, por mais que seja algo artístico. Não dá para você soltar um delay e só soltar um delay. Se é técnico, você tem que entender de tempo. Tecnicamente, você tem que entender o workflow que está acontecendo ali, até que ponto eu posso abrir o feedback (Pepeu, entrevista em 17/10/2024)

Segundamente, apresenta-se a percepção de Bolinho, segundo a qual uma ferramenta técnica depende do fator humano para ser bem utilizada.

Dependendo do show, uma banda entra num beat ou entra em outro. Então, por isso, você no PA precisa ter o recurso de *tap* nos tempos das coisas, se não, você não consegue usar legal os efeitos. Não tem nada mais humano do que um *tap*, na mesa de som. Porque a cada dia a banda é um beat diferente, é um show diferente, é uma mix diferente. Nunca vai ser igual a outra, pode ser boa, mas nunca igual, é fato. Realmente, tem esse lado artístico mesmo da mixagem ao vivo (Bolinho, entrevista em 17/10/2024).

A fala de Bolinho oferece um indício da contribuição artística do técnico de PA, que se manifesta no processo de mixagem através do uso de efeitos sonoros. Segundo ele, essa prática envolve a proposição de soluções estéticas que, com base na experiência, sabe-se que funcionam bem no ambiente ao vivo. Tal escolha, portanto, não é meramente técnica, mas está relacionada a uma concepção artística do momento. Essa perspectiva dialoga com a seguinte fala.

Eu acho que no PA tem essa colaboração mesmo, sabe? Eu acho que você tem que também propor coisas ali, que no ao vivo funcionam. Chamar o público para você, fazer uma música super emocionante, você faz um delay, e aí o público, a galera

gosta, sente no peito, sabe? Então, eu acho que tem uma concepção artística que a galera não entende (Roberta, entrevista em 25/10/2024).

A concepção artística do técnico de PA se manifesta no momento do show e está diretamente ligada à dinâmica do ao vivo, na qual, como afirma (Victor, entrevista em 07/10/2024), “cada show é um show”. Essa expressão artística se materializa através da utilização de equipamentos e recursos tecnológicos, que funcionam como ferramentas para a criatividade do profissional. A profundidade dessa contribuição, contudo, é variável. Conforme aponta Sérgio, ela depende da interação e do tempo de trabalho conjunto entre o técnico e o artista, o que determina o nível de sintonia e confiança criativa. Em última análise, trata-se de uma arte colaborativa que, nas palavras de Buginha, precisa “tá caminhando junto”, unindo os esforços do palco e da técnica.

3.7 A contribuição do(a) técnico(a) de PA para o show ao vivo

A partir da exposição e da análise dos dados realizada até aqui, apresentam-se algumas respostas à questão central desta pesquisa: de que forma e em que medida o técnico de PA contribui para o show ao vivo? Tais respostas são articuladas com base no pressuposto teórico que fundamenta este trabalho, no qual se argumenta que,

Todo o trabalho artístico, tal como toda a atividade humana, envolve a atividade conjugada de um determinado número, normalmente um grande número, de pessoas. É devido à cooperação entre estas pessoas que a obra de arte que o observamos ou escutamos acontece e continua a existir. As marcas dessa cooperação encontram-se sempre presentes na obra (Becker, 2010, p.27).

Entende-se que a função de técnico(a) de PA se enquadra como uma das atividades conjugadas e envolvidas no processo de trabalho coletivo, colaborativo e cooperativo necessário para a produção do show, numa relação de interdependência com outros trabalhos realizados em diferentes funções como os músicos, os artistas, o(a) técnico(a) de monitor, o(a) roadie e os(as) produtores, e deixando sua marca de contribuição de diversas maneiras. Tal perspectiva, observada nos dados, possui uma relação direta com a apresentada por (Becker, 1977, 2010), em que a obra de arte não é produto de um indivíduo isolado, mas sim de uma rede cooperativa de diversos agentes envolvidos no processo de produção artística.

Nesta perspectiva, as obras de arte não representam a produção de autores isolados, de “artistas” possuidores de dons excepcionais. Pelo contrário, elas constituem a produção comum de todas as pessoas que cooperam segundo as convenções

características de um mundo da arte tendo em vista a criação de obras dessa natureza (Becker, 2010, p. 54).

Nessa perspectiva, a contribuição do(a) técnico(a) de PA se dá à medida que executa uma função, um trabalho, de relevante importância para a realização do show ao vivo.

Não existe show sem técnico de PA. Independente se o técnico é o seu técnico, ou se é um técnico contratado só para aquele evento, ou se é a empresa que colocou o técnico, não importa, o que importa é que sem o técnico não existe o show business (Bolinho, entrevista em 17/10/2024).

Ao fazer parte do “mundo da arte” do show ao vivo, o(a) técnico(a) de PA opera dentro de um conjunto de convenções. Segundo (Becker, 2010), essas convenções estão incorporadas tanto nas práticas comuns de trabalho quanto nos equipamentos utilizados, abrangendo todas as decisões tomadas para se produzir a obra.

Desta forma, percebe-se a presença constante dessas convenções no trabalho do profissional investigado. A contribuição do(a) técnico(a) para o espetáculo está diretamente relacionada ao seu conhecimento e à sua aplicação dessas regras, o que garante a organização do processo coletivo, colaborativo e cooperativo entre todos os envolvidos. Essa forma de colaboração, regida por convenções, pode ser percebida nos dados coletados em diversas áreas. Ela se manifesta no uso dos equipamentos, nas relações interpessoais, no cumprimento de tarefas e, de forma central, no processo de mediação e tradução do discurso musical. Tais observações dialogam diretamente com a teoria de (Becker, 2010), na qual se postula que,

Diferentes grupos de participantes detêm o conhecimento de diferentes partes do conjunto de convenções utilizadas por um mundo da arte. Em geral, conhecem aquilo que lhes é indispensável para facilitar a sua parte da ação coletiva. No intuito de organizar a cooperação entre alguns dos seus participantes, cada mundo da arte recorre a convenções conhecidas de todos, ou quase todos, os indivíduos plenamente integrados na sociedade onde estão inseridos (Becker, 2010, p. 59).

A observação do trabalho coletivo do(a) técnico(a) de PA revela uma série de fatores que definem sua dinâmica social. Entre eles, estão: as convenções do “mundo da arte” em que atua, as relações interpessoais, os constrangimentos a que está sujeito e as negociações necessárias para a resolução de problemas. Em conjunto, esses elementos configuram as questões sociais do ambiente de trabalho. Desse modo, para compreender a contribuição do técnico para o show, é imprescindível considerar esses aspectos sociais. Essa dimensão do trabalho exige, como aponta (Becker, 2010), uma “adaptação contínua dos agentes da cooperação às condições de exercício das suas atividades”.

O aspecto social do trabalho é especialmente relevante em produções coletivas. Segundo (Becker, 2010), a interação entre os participantes gera um sentimento compartilhado sobre o valor daquilo que produzem. Esse sentimento é reforçado pela apreciação comum das convenções do meio e pelo apoio mútuo entre os profissionais, o que os convence de que seu trabalho tem mérito.

Portanto, o senso de pertencimento ao grupo emerge como uma característica fundamental no contexto social do(a) técnico(a) de PA. Esse pertencimento possibilita uma interação mais aprofundada, que, por sua vez, pode influenciar a forma e o alcance de sua contribuição artística. De fato, os dados da pesquisa indicam uma correlação direta: quanto maior a proximidade do técnico com o artista e a equipe, maior a sua possibilidade de interação criativa no processo de produção do show.

Na minha visão, assim, eu acho que a função do técnico de PA, a importância dele no show é traduzir, é você fazer o público ouvir bem, você reproduzir bem o que tá vindo do palco, e aí, dosar as ferramentas, o conhecimento que você tem. E você estudar sobre isso que o artista quer, o som dele e tentar reproduzir. Como eu falei, eu o considero o quinto Beatles. Então, eu acho que realmente o técnico tem uma importância fundamental e crucial (Roberta, entrevista em 25/10/2024).

Uma das formas de como acontece a contribuição do(a) técnico(a) de PA na realização do show ao vivo se faz pelo processo de tradução, mediação e interpretação do discurso musical para o público. Essa contribuição acontece com a utilização e manuseio de equipamentos necessários para a realização do show ao vivo, mediante as referências musicais e estéticas do(a) técnico(a), e dentro das convenções utilizadas no gênero e estilo musical da banda ou artista. Logo, essa forma de contribuição é indicada no processo de cooperação no mundo da arte.

Nos segmentos do mundo da arte que se ocupam dos equipamentos e materiais, a cooperação acontece por intermédio das convenções incorporadas nesses artefatos [...]. O mesmo se aplica às pessoas que manuseiam o material segundo as diretrizes dos artistas (Becker, 2010, p. 72).

Conclui-se, portanto, que a contribuição do técnico de PA para o show ao vivo é multifacetada, manifestando-se tanto no produto final quanto em todo o processo de produção. A sua dimensão mais evidente é o caráter artístico da mixagem — um processo reconhecido como tal pelo “mundo da arte” e pela literatura da área. Por meio de decisões estéticas e do uso de equipamentos, o profissional produz resultados artísticos sobre o discurso musical, atuando como um mediador crucial.

Contudo, a análise revela que as marcas de sua cooperação se estendem para além da mixagem. Elas estão presentes em todo o processo produtivo: nas relações com os outros envolvidos, nas negociações necessárias para a resolução de problemas e na atenção constante exigida durante a performance. Fica claro, assim, que a contribuição do(a) profissional não se limita ao resultado sonoro, mas permeia toda a dinâmica do trabalho coletivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como propósito investigar o papel do(a) técnico(a) de PA na realização do show ao vivo, com o intuito de apontar de que forma e em que medida este agente contribui para o melhor resultado da obra artística. Ao longo do percurso, foi possível constatar que essa função ocupa um lugar central na concretização da experiência estética do show ao vivo, compartilhada entre artistas, músicos, técnicos(as) e o público. O estudo permite observar que a prática de trabalho do(a) técnico(a) de PA não pode ser compreendida apenas no aspecto técnico da função, mas também deve ser observada e analisada nas dimensões estéticas e sociais que envolvem o seu exercício.

O conjunto das entrevistas analisadas trouxe à tona um pano de fundo que é determinante para entender o trabalho desse(a) profissional, no qual se revela um quadro marcado pela ausência de vínculos formais de trabalho, pela intermitência do exercício do trabalho e pela necessidade constante de adaptação a condições adversas. Assim, para compreender o papel do(a) técnico(a) de PA no processo de produção do show ao vivo, precisa-se também ter a compreensão tanto do contexto do trabalho quanto das questões sociais que o envolvem.

Atualmente, de acordo com o estudo empírico, o vínculo de trabalho mais recorrente se faz por meio da contratação e prestação do serviço de técnico(a) de PA, num regime de atuação deste(a) como “freelancer”, no qual existe uma negociação por show, sem garantias de continuidade, sem direitos trabalhistas ou segurança profissional. Esse tipo de vínculo aproxima a atuação profissional do(a) técnico(a) de PA da precarização das condições de trabalho, e do processo de uberização do setor de serviços, no qual a flexibilidade e a autonomia profissional aparente camuflam a falta de garantias sociais, a instabilidade financeira e a responsabilidade transferida integralmente ao indivíduo.

Nesse sentido, o(a) técnico(a) de PA encara uma contradição que caracteriza boa parte das profissões do setor artístico-cultural no Brasil, em que a sua participação é indispensável para a realização do show, mas o seu reconhecimento é limitado, e as condições de trabalho, muitas vezes, são desafiadoras e/ou até mesmo insalubres. Portanto, se por um lado, sem a mediação do técnico de som não há como realizar um show, por outro, a posição social que tal profissional ocupa não lhe garante a visibilidade, a valorização ou a estabilidade financeira correspondentes à sua importância para a indústria do show ao vivo. Essa contradição evidencia a necessidade de se pensar o show ao vivo não apenas como uma prática artística e do entretenimento, mas também como um campo de trabalho marcado por relações sociais.

Outro aspecto fundamental revelado pela pesquisa, e que precisa ser levado em consideração na análise das formas de contribuição do nosso agente investigado, é a experiência do trabalho “na estrada”. Os dados mostram que a vida profissional do(a) técnico(a) de PA é permeada por longas jornadas de trabalho, com deslocamentos frequentes que acarretam em condições precárias de descanso e alimentação, além da convivência com uma certa pressão pelo cumprimento de horários estabelecidos diante de logísticas cansativas.

Portanto, o cotidiano “na estrada” expõe o(a) técnico(a) de PA ao desgaste físico, mental e emocional envolvido no trabalho em questão. Essa é uma questão que raramente é observada nos discursos daqueles que promovem debates e estudos sobre o campo do trabalho com a música ao vivo. Ao contrário, culturalmente, prevalece nos discursos, uma narrativa romantizada de que o trabalho na estrada é provido apenas de liberdade e aventura, deixando de lado o peso concreto dos vínculos empregatícios, das relações sociais, e das condições de realização que a acompanham.

Mesmo diante das dificuldades encontradas no show, não pode parar, e cabe ao técnico(a) de PA encontrar soluções práticas, dentro das condições de limitação de tempo, de infraestrutura e de equipamentos, para conseguir realizar o seu trabalho e entregar o melhor resultado possível. Nesse contexto, a improvisação e a criatividade na resolução das problemáticas existentes deixam de ser apenas atributos artísticos e se tornam exigências de sobrevivência profissional.

É nesse contexto que se manifesta, de maneira ainda mais clara, a criatividade e a inventividade do(a) técnico(a) de PA. As soluções encontradas em situações de improviso, a capacidade de lidar com imprevistos e a sensibilidade para adequar a sonoridade a diferentes espaços e condições, mostram que o(a) técnico(a) de PA não é somente um(a) técnico(a) operador(a) de equipamentos, mas sim um agente produtor que participa ativamente da construção estética e artística do show. Cada ajuste feito na mixagem, cada decisão tomada em tempo real diante das condições e limitações materiais, constitui intervenções estéticas e artísticas que afetam diretamente a recepção e percepção da obra pelo público.

O pano de fundo que emerge desta pesquisa evidencia que o trabalho do(a) técnico(a) de PA não pode ser compreendido apenas como atividade técnica, mas também como uma prática profissional atravessada por questões estéticas, artísticas e sociais. Essas são questões relativas ao processo de trabalho coletivo e colaborativo, necessário para a realização do show que abordamos neste estudo, e que se mostra de grande relevância para a perspectiva de como se desenvolve o trabalho investigado.

Contudo, a dimensão estética do trabalho convive com a invisibilidade social da função. Os depoimentos mostram que, apesar de sua importância, o(a) técnico(a) de PA raramente é lembrado, pelo público, ou até mesmo pelos músicos e artistas, como parte integrante da realização artística. Em muitos casos, o seu trabalho só é notado quando algo dá errado, e todos os olhos se voltam para o(a) técnico(a). Essa invisibilidade observada se soma à precarização dos vínculos e às dificuldades da estrada, formando um quadro no qual a centralidade da função e a sua importância no processo de produção, convivem com sua marginalidade social simbólica.

Ao mesmo tempo, esta pesquisa evidencia que o trabalho do(a) técnico(a) de PA é sempre realizado de forma coletiva e cooperativa, e que o show ao vivo só acontece porque há uma rede de interdependência entre músicos, técnicos, produtores e público. Nesse processo coletivo, o(a) técnico(a) de PA é responsável por traduzir o discurso musical e a performance artística que acontecem no palco, em uma experiência artística e musical que só ganha sentido quando compartilhada com o público. Esse caráter coletivo confirma a perspectiva de Howard Becker, segundo a qual a arte não é fruto de um trabalho isolado, e sim, de um trabalho coletivo e colaborativo que constituem os mundos da arte, compostos por múltiplos agentes que cooperam, negociam convenções e dividem tarefas.

Portanto, o trabalho coletivo se expressa tanto nas interações rotineiras durante montagens, passagens de som e shows quanto na própria natureza do espetáculo, o que depende de uma engrenagem e que cada peça é indispensável. Essa engrenagem, contudo, não é isenta de conflitos, uma vez que os relatos apontam tensões entre demandas artísticas e limitações técnicas, entre as expectativas do público e as condições materiais ou entre a hierarquia de funções e a cooperação colaborativa. A análise dessas tensões mostra que a realização do show ao vivo é sempre resultado de um conjunto de negociações, cujo técnico(a) desempenha papel de mediador entre diferentes demandas técnicas, artísticas e sociais.

De certo, nosso sujeito não atua de forma isolada no processo de produção do show, ao contrário, o seu trabalho depende da coordenação e realização das atividades de diversos agentes no processo de produção, como também das condições disponíveis para a realização de seu trabalho. Sobre a cadeia de atividades, sua organização, e também no que diz respeito ao uso de equipamentos e materiais, os conceitos apresentados por Howard Becker como, as convenções, a divisão de tarefas, as atividades nucleares e os mundos da arte, mostram-se importantes no processo investigativo e na construção de uma interpretação sociológica de como se dá a contribuição do(a) técnico(a) de PA no processo de produção do show ao vivo.

Desse modo, pode-se afirmar que a contribuição do(a) técnico(a) de PA para a obra artística do show ao vivo pode ser vista em três eixos complementares. No eixo técnico e estético, suas decisões moldam diretamente o discurso sonoro e a sonoridade percebida pelo público. Enquanto no eixo social e profissional, sua prática é atravessada por relações e condições de trabalho, as quais demandam negociações e articulações, e que influenciam no processo de produção, provenientes de vínculos empregatícios informais e frágeis, no contexto da prestação de serviço. No eixo coletivo e cooperativo, sua atuação se insere em uma rede de interdependência de trabalhos e atividades, que confirma a tese de Becker sobre os mundos da arte. Esses três planos são inseparáveis, e não é possível compreender o trabalho do(a) técnico(a) de PA sem levar em consideração, simultaneamente, sua dimensão artística, social e profissional.

Desta forma, esta pesquisa evidencia uma perspectiva sobre o trabalho do(a) técnico(a) de PA melhor compreendida quando observada a sua inserção em uma rede de cooperação e colaboração que inclui artistas, músicos, produtores(as), técnicos(as) e o público. Nessa rede, o(a) técnico(a) de PA desempenha um papel fundamental ao traduzir e media o discurso musical e a performance artística executados no palco, para o público. Essa mediação, no entanto, não se dá em condições neutras e é influenciada pelas condições e relações de trabalho.

A partir desses achados, acredito que esta dissertação traz contribuições relevantes para os estudos no campo da música, ampliando a compreensão do show ao vivo como prática de trabalho coletivo, que envolve múltiplos agentes e não apenas artistas, músicos e intérpretes. No campo da sociologia da arte, confirma a pertinência dos conceitos de Howard Becker em um campo pouco explorado. Para o debate sobre o trabalho no campo artístico e cultural, dá voz a uma categoria de trabalhadores, e evidencia como os processos contemporâneos de precarização e uberização de serviços atuam na prática do trabalho artístico, afetando diretamente os agentes que o viabilizam.

Reconheço, no entanto, as limitações deste estudo quanto ao número de entrevistados e o recorte específico de contextos, que não dão conta da totalidade do campo. Logo, é possível indicarmos algumas perspectivas para pesquisas futuras no campo do trabalho com o show ao vivo, como, a comparação entre os diferentes circuitos do show ao vivo, dos festivais independentes a eventos de grande porte com patrocínio; a escuta de artistas, de músicos, de produtores(as) e do público, sobre a função e o trabalho do(a) técnico(a) de PA; a exploração de temas como gênero, diversidade, classe social, escolarização e outros, que abordem o

contexto social no universo de atuação do(a) técnico(a) de som, e na produção do show ao vivo.

Em síntese, esta pesquisa confirma que o(a) técnico(a) de PA é um agente técnico, artístico e social, fundamental para o processo de produção do show ao vivo, e com grande responsabilidade por garantir que a música seja apresentada com qualidade, numa experiência artística coletiva, ainda que em meio a vínculos frágeis, condições precárias e invisibilidade simbólica. Reconhecer a sua atuação, e contribuição, é também reconhecer que o show ao vivo não se realiza de maneira individualizada, mas através do trabalho coletivo, cooperativo e colaborativo, organizado por convenções transmutáveis que envolvem negociações diante da prática de cooperação, reafirmando a música como prática social e cultural.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Ricardo. **O privilégio da servidão**: o novo proletariado de serviços na era digital. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.
- ANTUNES, Ricardo (org.). **Uberização, trabalho digital e indústria 4.0**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2020.
- ARAÚJO, Danilo Vieira Granato. **Uma breve história da mixagem**: origem, técnicas, percepção e futuros avanços. Campinas, SP: [s.n.], 2015.
- AVELAR, Romulo. **O avesso da cena**: notas sobre produção e gestão cultural. 3. ed. Belo Horizonte: Edição do Autor, 2013.
- BARBOSA, Fabrício Silva; SCAVARDA, Anníbal José. Um modelo conceitual de megaeventos musicais. **Revista CULTUR**, [S. l.], ano 09, n. 02, jun. 2015.
- BARBOZA, José Ricardo. **A contribuição técnica e artística de sistemas Ambisonics no processo de mixagem de áudio**. 2017. Dissertação (Mestrado em Multimídia) – Universidade do Porto, Porto, 2017.
- BECKER, Howard S. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BECKER, Howard S. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- BLANNING, Tim. **O triunfo da música**: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte. Tradução de Ivo Korytowski. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BRACHT DE OLIVEIRA, Leonardo. **O gesto transcendental na mixagem sonora**. 2024. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024.
- BRASIL. Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 25 maio 1978. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/16533.htm. Acesso em: 15 out. 2025.
- CAMPOS, Fernando Braga. **A região grave do espectro sonoro**: aspectos teóricos e práticos na produção musical. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- CAMPOS, Fernando Braga. Distribuição espectral da energia sonora na Produção Musical: desafios, estilos e concepções. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA (SIMPOM), 3., 2014, Belo Horizonte. **Anais** [...]. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 919-930.

CONCEIÇÃO, Felipe Cirne. **Equalização de sistemas sonoros baseada em filtros inversos: metodologia de projeto e implementação em tempo real em plataforma DSP**. 2020. Tese (Doutorado em Engenharia Elétrica) – Escola Politécnica, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

DAMACENO, Gabriel. **O “fazer-se” dos técnicos de som no surgimento e transformação da indústria cultural**. Rio de Janeiro, 1977-2016. 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

DEMIN, Frederico Stumpf. **Guia visual de consulta rápida para mixagem sonora**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Design Visual) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

FERRANDDIS, Nikolas Gomes. **Do outro lado da mesa de som: a mixagem como processo de tomada de decisões artísticas**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Fonográfica) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Porto Alegre, 2018.

FLICK, Uwe. Pesquisa qualitativa e quantitativa. In: FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FRITH, Simon. La música Pop. In: FRITH, Simon et al. (org.). **La otra historia del Rock**. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2006b. p. 135-154.

HENRIQUES, Fábio. **Guia de mixagem**. Rio de Janeiro: Música & Tecnologia, 2007.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Estação das Letras, 2010.

KEALY, Edward. From Craft to Art: The Case of Sound Mixers and Popular Music. **Sociology of Work and Occupations**, v. 6, n. 1, p. 3-29, fev. 1979.

LOPES, Rodrigo de Castro. Necessidade de formação musical do engenheiro de áudio responsável pelo registro de músicas. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA (SIMPOM), 3., 2014, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014. p. 940-949.

MACEDO, Frederico Alberto Barbosa. O Processo de Produção Musical na Indústria Fonográfica: Questões Técnicas e Musicais Envolvidas no Processo de Produção Musical em Estúdio. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. 11, p. 1-7, 2006.

MARTINS, Fellipe M.; FREIRE, Sérgio. Reverberação como ferramenta técnica e estética: breve histórico e desafios de seu uso em áudio multicanal. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 33., 2023, São João Del-Rei. **Anais [...]**. São João Del-Rei, 2023.

O QUE é Técnico de Som?. Eventos Carioca, 2023. Disponível em: <https://eventoscarioca.com.br/glossario/o-que-e-tecnico-de-som/>. Acesso em: 15 out. 2025.

OWSINSKI, Bobby. **The Mixing Engineer's Handbook**. Boston, MA: Course Technology PTR, 2014.

PAPO com o Clé #42: Marcelo Sussekind (Engenheiro de Som). [Vídeo]. [S. l.]: Corredor 5, 21 jun. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K-J8sZiBaDs>. Acesso em: 17 mar. 2025.

PAPO com o Clé #52: Franklim Garrido (Os Paralamas do Sucesso). [Vídeo]. [S. l.]: Corredor 5, 23 ago. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7A-6XPtyYdQ>. Acesso em: 17 mar. 2025.

PEREIRA, Ralmon Sousa. A linguagem técnica como iconografia da engenharia de áudio: uma abordagem sobre o valor estético sonoro agregado no “input list”, mapa de palco e “rider” técnico. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ICONOGRAFIA MUSICAL, 6., 2021. **Anais [...]**, 2021. p. 379-385.

PHILLIPS, M. Exploring Potential of the Mix: Historical Milestones and Expanded Perspectives. In: HEPWORTH-SAWYER, Russ; HODGSON, Jay (ed.). **Mixing Music**. Nova Iorque: Routledge, 2017.

PICCINO, Evaldo. Um breve histórico dos suportes sonoros analógicos. **Revista Sonora**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 1-25, 2003.

ROCHA, Leonardo Zanetti. **Estudo e análise da acústica de ambientes submetidos a sistema de áudio**. 2004. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Engenharia Civil) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

ROSENTHAL, Gabriele. **Pesquisa social interpretativa**: uma introdução. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

SALAZAR, Leonardo Santos. **Música Ltda**: o negócio da música para empreendedores. Recife: Sebrae, 2010.

SOUZA, Verônica Gesteira. **A arte e a técnica da mixagem**: I.A. é uma ferramenta ou uma ameaça?. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.

