

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola De Música

Programa de Pós-graduação em Música

Fernando Braga Campos

**O PROJETO IMAGÉTICO COMO GUIA DA PRODUÇÃO MUSICAL:
estudo de caso com dez produtores da região metropolitana de Belo
Horizonte**

Belo Horizonte

2023

Fernando Braga Campos

**O PROJETO IMAGÉTICO COMO GUIA DA PRODUÇÃO MUSICAL:
estudo de caso com dez produtores da região metropolitana de Belo
Horizonte**

Texto apresentado ao Programa de Pós-graduação em
Música da Escola de Música da Universidade Federal de
Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título
de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Sérgio Freire

Belo Horizonte

2023

Campos, Fernando Braga.

C198p

O projeto imagético como guia da produção musical [recurso eletrônico] : estudo de caso com dez produtores da região metropolitana de Belo Horizonte / Fernando Braga Campos. - 2023.

1 recurso online (162 f.: il. color.) : pdf.

Orientador: Sérgio Freire.

Linha de pesquisa: Sonologia.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Referências: f. 153-156.

1. Música - Teses. 2. Produção musical. 2. Indústria musical. I. Freire, Sérgio.
II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. III. Título.

CDD 781.981



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **Fernando Braga Campos**, em 15 de dezembro de 2023, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Sérgio Freire Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. André Siqueira
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Jonas Soares Lana
Universidade Federal de Rio de Janeiro

Prof. Dr. Sérgio Augusto Molina
Faculdade Santa Marcelina

Prof. Dr. Guilherme Antonio Celso Ferreira
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Sergio Freire Garcia, Professor do Magistério Superior**, em 16/12/2023, às 10:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **André Ricardo Siqueira, Usuário Externo**, em 19/12/2023, às 10:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jonas Soares Lana, Usuário Externo**, em 19/12/2023, às 15:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Guilherme Antonio Celso Ferreira, Professor do Magistério Superior**, em 10/01/2024, às 15:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sérgio Augusto Molina, Usuário Externo**, em 11/01/2024, às 15:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2749687** e o código CRC **40E6316F**.

*Dedico este trabalho aos admirados
profissionais da produção musical, os quais
trilham os caminhos da criatividade em um
campo cheio de incertezas e pouco
reconhecimento, mas recheados de aventuras
e descobertas maravilhosas.*

Agradeço à minha família, por me acompanhar em todos os momentos do longo trecho entre o início e o ponto final. Foram muitas trilhas abandonadas, como disse Sérgio, meu orientador vitalício, a quem agradeço por nunca desistir e por sempre ampliar meus horizontes. À minha esposa e filhas, Preta, Biruska e Neneco, por terem aprendido a me dividir comigo mesmo. Às minhas companhias incondicionais, Jasmim, Guadalupe e Kiki (*in memoriam*), por estarem sempre dispostas a dar uma volta ou simplesmente esperar pelo momento. À Célia, querida feiticeira, pelas agulhadas nos pontos exatos. À Lulu, pelo suporte em casa. À minha mãe, por segurar minha mão no escuro, ao meu pai, por suavizar os obstáculos e aos meus irmãos, Luísa, Ivan e Marina, por tudo o que vivemos juntos. Aos amigos de longa data e aos que ainda hei de conquistar...

O Mistério do Samba - Mundo Livre S/A

O samba não é carioca
O samba não é baiano
O samba não é do terreiro
O samba não é africano
O samba não é da colina
O samba não é do salão
O samba não é da avenida
O samba não é carnaval
O samba não é da TV
O samba não é do quintal
Como reza toda tradição
É tudo uma grande invenção

O samba não é emergente
O samba não é da escola
O samba não é fantasia
O samba não é racional
O samba não é da cerveja
O samba não é da mulata
O samba não é do playboy
O samba não é liberal porque
O samba não é chorinho
O samba não é regional
Como reza toda tradição
É tudo uma grande invenção

Não tem mistério
Não é do bicheiro
Não é do malandro, man
Não, não, não é canarinho, não
Não é verde e rosa, man
Não é aquarela
Não é bossa nova, man
Não é silicone
Não é malhação
Não é silicone, não é silicone, não é silicone
Não é malhação, não não
Nunca foi

O samba não é do Gugu
O samba não é do Faustão
O samba não é do Gugu
O samba não é do Faustão
Não é do Gugu, não é do Gugu nem é do Faustão
Não é do Gugu, não é do Gugu nem é do Faustão

Sem mistério

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto o trabalho do produtor musical. Dentre as diversas funções exercidas, centramos a investigação na sua atuação enquanto profissional que busca dar contornos estéticos imageticamente referenciados ao produto final da produção fonográfica, seja ele um álbum, um *EP*, um *single* ou outro formato. A partir de uma contextualização da atividade exercida por este profissional no âmbito da indústria fonográfica e de sua caracterização através do estabelecimento das premissas de sua atuação, foi realizada a seleção de um referencial teórico multidisciplinar adaptado ao objeto. Através da análise de conteúdo de entrevistas feitas com dez profissionais de referência da região metropolitana de Belo Horizonte/MG, detectamos a existência de projetos imagéticos, construções abstratas que norteiam as produções fonográficas nas práticas profissionais dos entrevistados.

Palavras-chave: Produtor musical, Produção musical, Projeto Imagético, Indústria fonográfica, Gravação.

ABSTRACT

This research focuses on the work of the music producer. Among the various functions performed, we focus the investigation on his role as a professional who seeks to give aesthetic contours imagetically referenced to the final product of phonographic production, be it an album, an EP, a single or another format. From a contextualization of the activity carried out by this professional at the music industry and its characterization through the establishment of the premises of its activities, a multidisciplinary theoretical framework adapted to the object was selected. Through content analysis of interviews carried out with ten leading professionals from the metropolitan region of Belo Horizonte/MG, we detected the existence of imagery projects, abstract constructions that guide phonographic productions in the professional practices of the interviewed.

Keywords: Music producer, Music production, Imagery Project, Recording industry, Recording.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. O trabalho do produtor musical.....	15
1.1 Contextualização	15
As artes-relé	15
A música através dos alto-falantes	20
1.2 Etapas do processo de produção fonográfica	27
1.3 O produtor musical.....	35
Da sociologia ao ofício	35
Inflexões tecnológicas.....	36
O <som>	39
Os equipamentos e o <som>	43
Quem é o produtor musical?	46
A equipe e o ambiente de trabalho.....	52
A intuição e as emoções.....	57
O papel do produtor musical por eles mesmos	61
O produtor de hoje	62
1.4 As pertinências e os gêneros	64
2. Ferramentas metodológicas	73
2.1 Imagens	73
2.2 O Projeto Imagético	78
Uma ferramenta de pesquisa.....	78
Um guia estético	78
A edificação do projeto imagético	79
O vislumbre.....	84
O espaço.....	86
As fontes sonoras e o <som>	89
2.3 A opção por entrevistas	92
2.4 - Análise de conteúdo	93
3. Entrevistas	96
3.1. A escolha dos entrevistados	96
3.2. Análise.....	107
3.2.1. A demanda expressa e a demanda não expressa, mas inferida	107
3.2.2. As referências	117
3.2.3. Os estereótipos ou, os gêneros musicais	128
3.2.4. O Projeto Imagético	135
4. Considerações finais	154
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	159

INTRODUÇÃO

No ano de 2006 um grupo de bons amigos que tinham uma banda e algumas composições, sabendo que eu realizava serviços de gravação e mixagem, me procurou para sondar a possibilidade de realizar o registro de áudio de suas seis canções. A instrumentação era composta por bateria, baixo elétrico, guitarra e vocal e o gênero Rock, mais precisamente um Hard Rock cantado em português. Era uma formação instrumental e um gênero musical que me agradavam e com os quais tinha alguma experiência, pois fui guitarrista por um bom tempo em uma banda que tocava o mesmo gênero, com formação ligeiramente diferente, já que tínhamos também um tecladista.

Aceitei o trabalho. Fizemos algumas reuniões e, após os orçamentos, o grupo descobriu que tinha exatamente metade dos recursos necessários para a captação do material em um estúdio mediano. Não poderíamos, portanto, realizar a produção em um estúdio comercial. Fiz uns cálculos e propus que a banda comprasse uma placa expansora para uma mesa digital que eu tinha há algum tempo e com a qual fazia pequenos serviços de sonorização. Era uma Yamaha 01V, das primeiras versões. Com essa placa, a MY16-mLAN, insertada em um slot de expansão a mesa se transformava em uma interface de 8 canais de entrada e 8 canais de saída. Não era grande coisa, mas nos abria à possibilidade de gravar em qualquer local e a banda possuía uma sala de ensaios na casa do guitarrista.

Com alguns microfones que eu já tinha e um computador emprestado, fizemos a captação de todos os instrumentos, deixando a voz para um momento posterior (as vozes seriam adicionadas alguns meses mais tarde). Havia uma data limite para a captação do instrumental, pois o baterista e o baixista estavam se mudando da cidade, o que de fato aconteceu assim que conseguimos captar. A última frase que me lembro ter ouvido do baixista foi: “termina aí e me mostra”. Como assim?! – pensei. E quem vai dizer se está bom ou ruim? Estava colocada pra mim uma situação nova: definir as sonoridades de todos os instrumentos e da mistura deles, a sonoridade da banda em si, do álbum, no caso, um EP. Mas eu não tinha a mínima ideia sobre qual o resultado esperado, nenhuma referência, nenhuma orientação. “Termina aí”. Me deparei com diversos dilemas estéticos e éticos também. A sonoridade da guitarra, meu instrumento principal, não me agradava. Mas eu sabia que as mudanças que eu proporia não seriam aceitas, pois o guitarrista, amigo meu de longa data, não tinha aceitado minhas sugestões nesse sentido em outros momentos, o que respeitei, claro, somos pessoas diferentes, com histórias diferentes e desejos diferentes. Quem sou eu pra dizer como deve soar a guitarra de outro guitarrista?

Agora a situação tomava outro contorno, porque cabia a mim dar forma, trabalhar aquele timbre e todos os demais, sem qualquer orientação estética a não ser o meu gosto. E o meu gosto indicava que deveríamos ter feito as coisas de forma diferente desde o início, quando não cabia a mim decidir, pois nunca fui o produtor musical do projeto. Era muita responsabilidade e, ademais, grande a probabilidade de ter meu trabalho mal avaliado. A banda interrompeu seus trabalhos, em função da impossibilidade geográfica, e eu não aceitei mixar o trabalho até que houvesse alguém que validasse as etapas acompanhando o processo. Por fim, após 6 anos de espera, o baixista retornou e assumiu a produção musical. O álbum se chama “Curtido 6 anos em arquivos digitais”.

O encontro com a função do produtor musical na ausência deste provocou em mim reflexões profundas sobre a necessidade da existência dessa figura, cuja função é muitas vezes desconhecida pelos próprios músicos e sobre a qual paira uma aura mística, em parte pela ignorância e em parte pela carga de magia que envolve todo e qualquer trabalho criativo. As dúvidas que surgiram nos momentos do impasse não se dissiparam. Seria minha experiência individual ou será que outros também passaram por isso? Como teriam sido as experiências das outras pessoas que viveram algo semelhante? Ao longo dos anos, especialmente após o ocorrido, fui me aproximando da função, compreendendo as competências e habilidades necessárias ao seu exercício e descobrindo também a variedade de perfis que podem coexistir sob a mesma nomenclatura de produtor musical. Algumas das dúvidas foram se dissipando, outras não. Com esta pesquisa espero poder contribuir para diminuir o desconhecimento sobre este importante agente da cultura e, desta forma, permitir que o campo da produção musical seja melhor compreendido tanto academicamente quanto pelos profissionais envolvidos na produção fonográfica.

O estudo da produção fonográfica é um campo ainda pouco explorado academicamente no Brasil. A bibliografia técnica voltada aos profissionais da área é pouco significativa e as publicações acadêmicas só muito recentemente (a partir dos anos 2000) passaram a ter maior número de títulos. Há também poucos títulos escritos em língua portuguesa, pouquíssimos deles disponíveis no mercado editorial, na internet ou em bibliotecas públicas¹. Poucas são as edições e os exemplares impressos de trabalhos originais, tais como *Manual Prático de Acústica* (2007), e *Microfones* (2002), de Sólton do Valle, a série de livros de Fábio Henriques, *Guia de Mixagem 1, 2 e 3* (2007; 2012) e o livro de Luiz Fernando Otero Cysne, *A Bíblia do Som* (2016).

¹ Tal afirmação se baseia na experiência de buscas feitas pelo autor, e da resultante dificuldade em conseguir materiais escritos em língua portuguesa para embasar e dialogar com seus estudos desenvolvidos na área de produção musical.

Em pesquisa bibliográfica sobre as temáticas que se relacionam direta ou indiretamente com o objeto dessa proposta de pesquisa, destacam-se: Albert Bregman, *Auditory Scene Analysis: the perceptual organization of sound* (1990); Perry Cook, *Music, Cognition and Computerized Sound: an introduction to psychoacoustics* (1999); David Miles Huber, *Modern Recording Techniques*, 7th Edition (2009); Sérgio Molina, *A Composição De Música Popular Cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960* (2014); Danilo Araújo, *Uma Breve História da Mixagem: origem, técnicas, percepção e futuros avanços*, Campinas (2015) e Frederico Macedo, *O Processo de Produção Musical na Indústria Fonográfica: questões técnicas e musicais envolvidas no processo de produção musical em estúdio* (2021).

As publicações que mais intensamente referenciaram esta pesquisa foram Simon Frith e Simon Zagorski, *The Art of Record Production: an introductory reader for a new academic field* (2012); Russ Hepworth-Sawyer e Craig Golding, *What is Music Production? — A producer's Guide: the role, the people, the process* (2011); William Moylan, *Understanding and Crafting the Mix: the art of recording*, 3rd Edition (2016), Richard James Burgess, *A Arte de Produzir Música*, 1^a Edição (1997) e 4^a Edição (2013); Pierre Schaeffer, *Ensaio Sobre o Rádio e o Cinema: estética e técnica das artes-relé 1941-1942* (2010); François Delalande, *Le Son Des Musiques: entre technologie et esthétique* (2001) e António Damásio, *O Erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano* (2012). A partir destes últimos títulos, foi possível dar contornos acadêmicos à abordagem do trabalho criativo do produtor musical. Trabalho cujas bases são transdisciplinares e, portanto, requer a contribuição de áreas do conhecimento aparentemente distantes entre si, mas que guardam uma profunda ligação quando tratamos da compreensão das formas que o material musical adquire tanto na percepção humana quanto na manipulação de suas formas através dos processos da produção fonográfica. Damásio, Delalande, Schaeffer e Moylan, em especial, quando reunidos em torno do objeto jogam luz a um tema ao mesmo tempo complexo e fascinante.

A metodologia utilizada na pesquisa foi baseada na análise de conteúdo de entrevistas realizadas com dez profissionais da área que atuam na região metropolitana de Belo Horizonte. Foram selecionados profissionais cuja produção tem grande relevância tanto pela quantidade quanto pela qualidade alcançada, além da representatividade de sua atuação no contexto dos diversos gêneros da canção. Buscamos dar o devido protagonismo aos discursos a respeito de suas experiências de modo a compreendê-los e valorizá-los. Destaco quanto aos entrevistados a disponibilidade e a generosidade demonstradas ao participar das entrevistas, doando seu

tempo e experiência de modo a contribuir para a compreensão da função, ou das funções que executam, permitindo que tais conhecimentos sejam acessados por outros.

Meu interesse no campo da produção fonográfica se deve ao envolvimento na área como profissional a partir do ano de 2003, quando comecei a atuar como Engenheiro de Gravação, Mixagem e Som ao Vivo. Mais tarde, em 2009, ampliei esse escopo, iniciando minha atuação como Produtor Musical. O estudo do áudio, desde o início de meu curso de graduação em música, no ano de 2001, foi orientado pelo Prof. Sérgio Freire, na UFMG, onde participei de diversos projetos acadêmicos, tendo publicado meu primeiro trabalho em 2006, o pôster *Transformações das Noções de Tempo, Espaço, Som e Obra Musicais Através da Prática de Amplificação, Gravação, Mixagem e Pós-Produção Sonora* em coautoria com o orientador acima citado. Desde a conclusão de meu curso de graduação, em 2006, atuo também como professor da área de produção musical, tendo ministrado cursos como o material elaborado em meu TCC (*Introdução aos Processos de Gravação e Amplificação de Música*). Em dezembro de 2013, defendi a dissertação de mestrado *A Região Grave Do Espectro Sonoro: aspectos teóricos e práticos na produção musical*. Em 2018 iniciei oficialmente na carreira de docente universitário na UFMG, sendo responsável pelas disciplinas e projetos do núcleo de produção musical. A presente pesquisa pode ser considerada um desdobramento da minha atuação como profissional da área, pois utiliza minhas experiências profissionais e os questionamentos que delas emergiram como oportunidades para o aprofundamento do estudo da produção musical.

Esta tese está dividida em quatro capítulos. O primeiro trata de contextualizar e delimitar a figura do que chamamos de Produtor Musical, estabelecendo a sua relação com o contexto amplo da produção fonográfica, que é descrita em etapas. As bases do seu trabalho na conformação estética dos produtos é aqui apresentada. O segundo capítulo é dedicado às ferramentas metodológicas. Nele são apresentados e delimitados o conceito de imagem, que será utilizado dali em diante, e o Projeto Imagético, uma ferramenta conceitual que guia tanto o trabalho do produtor musical ao longo do processos de produção quanto a investigação cujo presente texto é fruto. Estão ainda presentes neste capítulo a justificativa da escolha por entrevistas como método investigativo e a forma de analisá-las, através da análise de conteúdo. O terceiro capítulo trata da análise das entrevistas e o quarto e último são as considerações finais.

1. O trabalho do produtor musical

Neste capítulo iremos tratar da natureza das artes-relé e sua relação com o material que é transmitido e por elas transformado até ser reproduzido através dos alto-falantes que, longe de serem meros condutores, imprimem também suas características ao material. Passaremos pelas etapas da produção fonográfica e chegaremos ao objeto central da pesquisa, o trabalho do produtor musical enquanto profissional que manipula o material musical para dar-lhe forma de acordo com premissas culturais, como os gêneros musicais.

1.1 Contextualização

As artes-relé

Em seu *Ensaio Sobre o Rádio e o Cinema*, Pierre Schaeffer chama a atenção para duas tecnologias em franca ascensão à época. Com a ampla difusão e a transformação nos hábitos de todas as sociedades onde se fez presente, o rádio e o cinema passam a ser temas de sua investigação.

É necessário antes de mais nada precisar os objetivos exatos de nossa análise, o que abarcam as palavras "cinema" e "rádio", e este exame mostrará por que realizo o estudo simultâneo de ambos, bem como de todas as técnicas similares: disco, televisão etc. [...]. Para fixar as ideias e simplificar a linguagem, peço que sejam provisoriamente considerados sobretudo como instrumentos. (SCHAEFFER, 1942/2010, p.37)².

Escrito na década de 1940, o texto nos provoca à reflexão: “O que acontece então entre a tomada de som e sua difusão? De modo preciso, entre a difusão inicial fornecida pelo microfone e a modulação final enviada ao emissor?” (p. 40) Para Schaeffer, havia algo a ser compreendido que, em princípio, não dizia respeito ao que era transmitido, mas ao instrumento, ou à forma que esse instrumento (o rádio) dava ao que era transmitido. “O que importa, sobretudo em rádio, é saber o que é”.

Estamos vendo que [...] é impossível ao cinema e ao rádio não mudar alguma coisa no objeto que se incumbem não só de imitar, mas de transmitir. Desse modo, mesmo se negarmos toda a arte cinematográfica, toda a arte

² O texto “original” deste ensaio foi estabelecido por Carlos Palombini e Sophie Brunet, com a colaboração de Jacqueline Schaeffer, a partir de documentos inéditos escritos por Pierre Schaeffer entre 1941 e 1942. O relato sobre o modo como isso ocorreu está descrito na publicação.

radiofônica, ainda assim seremos obrigados a aceitar que a transformação radiofônica e cinematográfica, afetando profundamente o objeto, terá como consequência inevitável um efeito estético (SCHAEFFER, 1942/2010, p.63).

Assim, Schaeffer deixa claro que duvida de qualquer neutralidade naqueles artefatos “mágicos” que se põem a difundir conteúdos sem deixar claros os meandros de sua produção. O cinema e o rádio, difusores de imagens e sons, estariam, portanto a serviço de algo, ou, no mínimo, sujeitos a determinadas intenções dos que deles faziam uso e também de determinadas condições “técnicas”.

(...) todo pacto com o diabo implica alguma renúncia. Suspeito, imediatamente, portanto, que o rádio e o cinema dissimulem em algum lugar uma renúncia essencial. Trata-se precisamente da impossibilidade de restituir o original com todas as suas qualidades. [...]. Para utilizar os termos precisos, eles não transmitem o objeto, mas sua imagem, nem os sons, mas uma modulação (SCHAEFFER, 1942/2010, p.56).

Schaeffer observa a impossibilidade da transmissão do objeto em si, afinal, um rádio que faz ouvir uma orquestra enquanto se lava louça não pode transpor a orquestra para a cozinha, mas suscita sua presença. A que custo? Em que se diferenciariam, em termos sonoros, um recital orquestral de sua transmissão radiofônica? Ainda que as contingências materiais fossem óbvias, restava intacta a representação simbólica do evento, mesmo que deslocado de seu *habitat*, bastando para isso que a experiência prévia do ouvinte assim o permitisse. Que fazia o rádio, então? De forma a simplificar a compreensão destes artefatos (cinema, rádio, televisão, discos etc.), Schaeffer pede que sejam considerados como instrumentos que realizam a transposição de eventos de um local para outro. As limitações que essa transposição impõe, no entanto, determinam seus usos e terminam por engendrar a elaboração de uma linguagem própria, de modo que seja possível ter sucesso em seus objetivos.

No rádio em particular, mesmo admitindo que se trate de retransmitir o mais fielmente possível determinada sinfonia em determinada execução ou em determinada sala sob a regência de determinado maestro ou virtuoso, essa fidelidade estará longe de ser obtida pela colocação de um microfone no meio de tudo isso, às cegas. É por um conhecimento muito elaborado desse conjunto sonoro que se chegará à fidelidade máxima (SCHAEFFER, 1942/2010, p.63).

Schaeffer, ainda que não desacredite na possibilidade de se transmitir um evento sonoro de forma satisfatória de um local para outro, ressalta que tal feito só poderia ser alcançado através de um estudo do instrumento. Não seria o posicionamento aleatório, ou descuidado, de um único microfone que daria conta dessa transposição. Ele estabelece então fases de evolução

dessa tecnologia e nos apresenta sua inter-relação com o que ele chama de arte direta, que eram as formas de arte que existiam até o surgimento do que ele nomeia de *artes-relé*:

Assim, nessa partida na qual competem a arte direta, em plena forma, e a arte-relé, em pleno treino, vejo vários tempos que geralmente definem três fases.

Primeira fase: o instrumento deforma a Arte.

Segunda fase: o instrumento transmite a Arte.

Terceira fase: o instrumento informa a Arte.

[...].

Na primeira fase perdoa-se tudo ao instrumento porque se admira sua novidade sem levá-lo a sério.

[...].

Na segunda fase o instrumento se aperfeiçoa e, longe de admirar esses aperfeiçoamentos, nós o acusamos de não ser suficientemente rápido, porque é exatamente quando a imagem se assemelha ao modelo que as deficiências e as deformações aparecem. Perdoa-se a criança, o adulto é imperdoável.

[...].

Vem então a terceira fase, [...] o instrumento já não está incumbido apenas de transmitir em certas condições o que lhe é confiado, mas é capaz de *informar* as artes clássicas, a tal ponto que essas, por sua vez, evoluem levando em conta a nova contribuição (SCHAEFFER, 1942/2010, p.53-54).

Como forma de distinguir estes dois tipos de arte, Schaeffer diz então que as artes diretas, ou artes clássicas, são assim denominadas pois “o gênio do primitivo podia manifestar-se livremente, enquanto as artes das quais falamos são artes-relé que traem fatalmente sua missão, até que a técnica tenha podido garantir satisfatoriamente tal relé.” De modo que até que tal técnica seja alcançada, ela não pode fazer senão decepcionar, pois só é capaz de “uma imitação lamentável (p.53)”.

Desperdiça-se o instrumento por falta ou por excesso, seja pedindo mais do que ele pode dar, seja não utilizando suas possibilidades e não atingindo a margem de perfeição que ele permite. [...]. O rádio e o cinema são instrumentos: primeiro é necessário estudar seus limites; esses limites indicarão suas possibilidades; seus usos lhes definirão as regras (SCHAEFFER, 1942/2010, p.33).

A nomenclatura, *artes-relé*, se dá em função dessa tecnologia se colocar entre uma coisa e outra (entre o locutor e o ouvinte), tal qual um relé³. O status de arte se justifica pelos efeitos estéticos que regem sua utilização, ainda que o *estado da arte* das tecnologias do rádio e do cinema à época estivessem, talvez, em suas fases iniciais. A arte dos instrumentos estaria em dominar sua utilização a partir do estudo aprofundado de suas características e usos.

Quando se fala em ciência e arte a propósito de rádio e de cinema, se pensa sempre no caráter científico dos aparelhos utilizados ou no caráter artístico da programação. Não se concebe que exista, independente da ciência dos aparelhos ou da crítica das obras de arte que eles transmitem, uma ciência ou uma arte intrínseca ao instrumento radiofônico e cinematográfico. [...] Resta mesmo pois uma terra de ninguém a explorar. Ela existe em todas essas artes do século 20, cuja natureza é de serem "inseparáveis de um meio mecânico de expressão" (SCHAEFFER, 1942/2010, p.31).

Ao manipular o material sonoro, deveria o profissional subordinar o conhecimento técnico-científico ao desempenho artístico? Ou seria o contrário? Compreendo que Schaeffer esteja defendendo que, por conhecer o instrumento tecnicamente, ao profissional deve ser dada autonomia para dar forma ao objeto estético, podendo sobre este operar para a melhor adaptação de suas características às limitações técnicas do instrumento (rádio ou cinema). Com o intuito de exemplificar que tipo de ação sobre o material está propondo, Schaeffer lança mão de uma comparação com a estrutura funcional da produção editorial da época (década de 1940):

Temos pois, de um lado, os escritores que fazem os textos e, de outro, os engenheiros que constroem máquinas. Seria desastroso se os textos se tornassem mecânicos e os aparelhos, literários, se o escritor se ufanasse da técnica e o construtor da literatura. Resta o fato de que a tipografia, a diagramação, a composição das fontes constitui uma técnica e uma arte perfeitamente designadas pelo termo "artes gráficas". Existem artesãos e artistas das artes gráficas que não são nem engenheiros nem escritores e, nessa categoria, do tipógrafo ao diagramador, que variedade! (SCHAEFFER, 1942/2010, p.34)

Se na produção editorial isso está muito bem resolvido, o mesmo não se pode dizer dos campos do rádio e do cinema. A terra de ninguém, na qual evitavam transitar “tanto os artistas mais brilhantes quanto os técnicos mais experimentados” seguia sem lei. Schaeffer afirma compreender a prudência, pois a maioria que se aventurava se enrascava: “é sempre dificultoso querer introduzir a arte na ciência, ou vice-versa, e desagradável dar continências científicas às

³ Um relé, na acepção atual, em português brasileiro, é um dispositivo elétrico que estabelece uma conexão entre partes de um circuito ou entre dois circuitos comunicantes, estabelecendo uma relação entre as partes de acordo com suas configurações escolhidas. Palombini discute a etimologia e os diferentes significados da palavra *relais* da página 14 em diante no texto citado.

artes ou ares artísticos a uma técnica (p. 32)”. Schaeffer antecipa uma discussão que permanece em voga nos bastidores da produção musical, sobretudo no que se refere ao papel daqueles que operam os equipamentos na cadeia de processos e em cada uma de suas etapas. Segue, assim mesmo, aprofundando os questionamentos sobre a natureza do instrumento que pretende estudar.

[...] observemos as perturbações que afetam a imagem e a modulação. Em outras palavras, investiguemos em que o cinema e o rádio constituem uma organização de materiais. Já não se trata aqui de organização da matéria (ela nos escapa definitivamente), mas do simulacro de matéria que captamos, sem poder algum sobre ela própria. Descobrimos que temos poder sobre suas formas, que somos capazes de operar no campo em que essa matéria se define. Trata-se mesmo pois de uma transformação no sentido matemático da palavra, e não se ignora que basta saber exatamente de que modo as três dimensões de um campo são afetadas para que se saiba o que será feito dos objetos sujeitos à transformação. Esse campo de três dimensões é o complexo espaço, tempo, intensidade, que define todas as coisas (SCHAEFFER, 1942/2010, p.58).

Schaeffer compreende que as artes-relé consistiriam, portanto, em dominar as formas, em moldá-las, em transformá-las, e ao constatá-lo, percebe que não haveria qualquer possibilidade de se escapar dos efeitos estéticos na utilização do rádio e do cinema. Dedicar-se, então, a esmiuçar as implicações da introdução destes relés na comunicação de quaisquer conteúdos.

Para ser mais preciso, estou efetivamente em busca de uma estética do rádio e do cinema entendida como ciência das formas. Convém, portanto, estudar sucessivamente as características do objeto ao qual o rádio e o cinema se dedicam enquanto instrumento, determinar as características desse instrumento, analisar a transformação que o objeto sofre após sua passagem por ele. Será preciso finalmente examinar as condições psicológicas e sociais nas quais se encontra o público enquanto receptor. Só então, após essa exploração científica, poderá depreender-se uma técnica aplicada que definirá os gêneros, as regras de uso e de execução, e fornecerá elementos objetivos de apreciação dos estilos (SCHAEFFER, 1942/2010, p.35).

Uma compreensão mais ampla dos efeitos da transformação realizada pelo rádio sobre a matéria sonora seria de tal forma poderoso que poderia determinar a utilização do instrumento para a comunicação, através de linguagem e estilo próprios. Isso se daria pela manipulação dos materiais sonoros de modo que pudessem ser então utilizados como elementos de uma construção semântica. Schaeffer vislumbra a possibilidade de que, através da manipulação da matéria sonora, seja possível induzir determinadas percepções nos ouvintes. Isso permitiria ir além de sua concretude, abrindo a possibilidade de expressar conteúdos através dessa manipulação.

Como as coisas de fato não aparecem como realmente são, estuda-se não como representar as proporções reais, mas como exprimi-las tal qual aparecerão [uma vez terminado o edifício] [...]. Seja, pois, uma coluna cilíndrica: ela deveria parecer côncava, uma vez que, para o olho, se afina perto do meio; o arquiteto a faz portanto mais larga nesse ponto (SCHUHL *apud* SCHAEFFER, 1942/2010, p.65).

O diálogo com a arquitetura surge então para dizer que o trabalho com as formas permite àquele que as manipula criar, gerar impressões, percepções para além do que a natureza informa⁴. Isso seria também verdadeiro para os que porventura dominem a arte radiofônica.

Somos irresistivelmente levados a pensar que ao cinema e ao rádio caiba não o papel exclusivo de transmitir imagens e sons, mas fazê-los dizer alguma coisa (SCHAEFFER, 1942/2010, p.67).

“Mais que sobre as coisas representadas ou evocadas, o cinema e o rádio atuam sobre os ouvintes e espectadores, introduzindo-se no próprio mecanismo da visão e da audição. Sua ação formal afeta a forma mesma de nossas percepções (p.79)”. O rádio e o cinema transformam as noções de tempo e espaço ao justapor imagens (sonoras e visuais) concretas ou evocadas, criadas e recriadas a partir de elementos de nossa experiência prévia.

Reencontrar o concreto a partir do abstrato, essa é a grande invenção da linguagem elaborada; reencontrar o pensamento a partir das coisas, essa é a invenção do cinema e do rádio (SCHAEFFER, 1942/2010, p.74).

A música através dos alto-falantes

Quanto ao alto-falante, ele não só é capaz de alcançar onde quer que ela se encontre, a multidão das capitais, mas alcança-a num *nível* insólito, propriamente inumano, de modo que uma única voz humana parece capaz de persuadir o mundo inteiro (SCHAEFFER, 1942/2010, p.56).

Schaeffer segue nos auxiliando na compreensão do mundo dos sons mediados pelas tecnologias de reprodução sonora. Contudo, o alcance a que se refere essa passagem não diz das capacidades técnicas do alto-falante, mas sim do alcance da mensagem que ele é capaz de difundir. Precisamos atentar também, e essa é uma parte importante do estudo das condições em que operam as tecnologias de gravação/reprodução sonoras, para os seus limites.

⁴ De fato há uma expressão utilizada atualmente (2023), em produção fonográfica, quando se diz que se busca alcançar um som “maior que a vida”. *A sound bigger than life* (na língua inglesa) indica um som “maior” que o real, diferente do que soaria o instrumento ou o evento sonoro no caso concreto, na realidade do que seria percebido pelos ouvintes presentes no momento da captação ou performance ao vivo.

A partir da invenção do microfone elétrico, por volta de 1920, o som passa a ter uma representação elétrica análoga às variações de pressão acústica que nos permitem ouvi-lo. Foquemos, por hora, no som que nos chega através de um dispositivo bastante familiar, ao qual estamos habituados e com o qual convivemos todos desde muito cedo. Um dispositivo que, em grande parte, media a nossa relação com o mundo da música: o alto-falante⁵.

Podemos dizer com certa segurança que, ainda que não utilizem tal nomenclatura, *todas* as músicas populares atuais são eletroacústicas: sejam elas feitas sobre o palco ou em estúdio, que suas fontes sejam as vozes ou os instrumentos amplificados, sintetizadores, *samplers* ou toca-discos, todas irão, ao fim, após processamentos eletrônicos diversos, passar por um transdutor eletroacústico, o alto-falante (DELALANDE, 2001, p.36, tradução livre).

Dando vida ao alto-falante, que François Delalande nos apresenta na citação acima, temos o som enquanto energia elétrica. A este som, representado eletricamente, damos o nome de áudio⁶. A descrição conceitual não agrega muito ao que temos para discutir, mas permite compreender de que forma o som pode ser transmitido através das ondas do rádio. Por ser uma representação elétrica, o áudio analógico pode ser transmitido pelo ar através de modulações de amplitude (AM) ou de frequência (FM), utilizando-se para isso de uma onda eletromagnética portadora. Uma vez captado, processado, transmitido, recebido por uma antena e direcionado de volta a um circuito elétrico através de uma espécie de filtragem, o áudio pode então, após amplificado, ser reproduzido por um transdutor⁷, que devolve o áudio analógico à sua forma original: uma composição de compressões e rarefações sucessivas das moléculas do ar ocasionadas por variações na pressão atmosférica. Em suma, som.

Conforme nos alerta Schaeffer, há mais. Como “todo pacto com o diabo implica alguma renúncia” (ver p.56), a magia do rádio também não escapa. As sucessivas transduções e manipulações do áudio imprimem no som suas “cicatrices”, as marcas destes processos, destes processamentos. Uma vez captado por um microfone, qualquer som passa a ser afetado por todos os dispositivos através dos quais flui como energia elétrica. Conectores, fios, soldas,

⁵ Sob o ponto de vista que estou buscando fazer compreender, seria poético e anedótico, mas providencial, grafar o dispositivo como *auto-falante*, uma vez que ele impõe condições muito próprias à escuta de tudo que por ele passa, não sendo, portanto, um componente passivo na cadeia de transmissão, ainda que o seja do ponto de vista do seu funcionamento elétrico.

⁶ A partir do advento da digitalização, por volta de 1990, se faz necessária a distinção entre áudio analógico e áudio digital. O primeiro é a simples representação elétrica (o mais fiel possível) das variações da pressão sonora, enquanto o segundo é uma representação numérica, em base binária, de valores discretos de amostras do primeiro.

⁷ Transdutor é qualquer dispositivo que transforma um tipo de energia em outro tipo de energia. Ex.: resistências elétricas de chuveiro (elétrica-térmica), turbinas de usinas hidrelétricas (cinética-elétrica), alternadores (mecânica-elétrica), dínamos (cinética-elétrica), microfones (acústica-elétrica), alto-falantes (elétrica-acústica) etc.

capacitores, solenoides e resistências, todos interagem à sua maneira com o som enquanto sinal elétrico. Para o bem e para o mal. De modo que aquilo que alcança ser transduzido pelo último alto-falante da cadeia de transmissão, já não é mais o som que fora captado pelo primeiro microfone. Mas - alguém poderia dizer - o estado da arte da transmissão digital consegue evitar estas transformações. Em parte sim, é verdade! Seriam evitadas as perdas nos componentes físicos desde a digitalização até a reconversão para o analógico. No entanto, não estamos tratando somente das transformações técnicas, das perdas de sinal. E é aí que a coisa muda de figura, pois como nos alertou Schaeffer: em arte sonora, não interessa o que o som seja, interessa mais o que pareça ser. A matéria sonora, ou sua forma, sofre bastante interferência das condições técnicas impostas pelo relé que chamamos alto-falante. O alto-falante é praticamente onipresente, como vimos no texto de Delalande, onde ele afirma categoricamente que toda a música popular⁸ atual é eletroacústica. Importa, portanto, conhecermos mais de perto o referido relé.

Embora idealmente eles devam ser capazes de reproduzir com igual fidelidade e intensidade todas as faixas do espectro sonoro, na prática não é isto o que acontece. Adicionalmente, suas características direcionais – projeção sonora normalmente frontal e minimamente variável – não correspondem às da maioria das fontes sonoras acústicas (FREIRE, 2004, p.85)

Há limitações relativas à massa, ao diâmetro, ao material de que são feitos e também aos amplificadores e circuitos que os alimentam. O alto-falante tem a tarefa de fazer a transdução completa do sinal elétrico ao acústico, mas pelas características citadas, há distorções em seu funcionamento. Pela sua ampla utilização, podemos dizer que tal limitação não chegou a ser um obstáculo definitivo para a realização de sua tarefa a contento e alguns, precisamente os mais caros, o fazem com perfeição quase ideal. Mas a diferença entre o que deveria ser e o que é o alto-falante em funcionamento faz com seja necessário considerar suas consequências para o material artístico. O que cabe ressaltar, no entanto, não tem uma relação direta com qualquer problema de projeto, mas sobre a adequação do dispositivo ao uso que se faz dele.

O som de um violão, para ser reproduzido através do alto-falante⁹, precisa de algumas condições que vão além do simples soar: um musicista, um local, ao menos um microfone, um

⁸ *Musique de variétés*, em língua francesa, tem uma acepção parecida com “música popular” no Brasil, ainda que haja nuances que as diferencie.

⁹ Quando colocado em perspectiva prática, o alto-falante é, na realidade, parte de um sistema de som, quase sempre composto de múltiplos alto-falantes. Essa composição já é uma tentativa de transpor as dificuldades impostas pelas características que influenciam negativamente na tarefa das transdução. O que nos interessa nesse ponto é compreender de que forma sua utilização resulta num evento sonoro materialmente (no mínimo) distante do original captado.

ou mais pré-amplificadores de microfone, dispositivos para o registro do áudio e todos os procedimentos que possam ser utilizados até a finalização do material. São muitos os caminhos a separar a projeção sonora de um violão a ser dedilhado da reprodução desse evento através de um alto-falante. A começar pelos modos de vibração do instrumento em funcionamento. O violão emite sons em todas as direções. E o faz de acordo com os modos próprios de ressonância de sua caixa. Porções de energia em faixas de frequência específicas são projetadas tridimensionalmente. Mais médio-graves próximo à boca, médios pronunciados junto à ponte, médio-agudos próximo de onde se pinça as cordas e por aí vai...

Ainda que, supostamente, tivéssemos diversos microfones espalhados por todo o ambiente da performance, e em cada ponto de interesse próximos ao instrumento, isso não significaria mais que uma boa chance de emular a sonoridade média em um único ponto de escuta dentro da sala de reprodução, uma vez que os alto-falantes de uma caixa de som não seriam capazes de realizar dispersão sonora similar durante a reprodução.

Uma segunda questão se coloca. Um único microfone não distingue entre som direto e som refletido ao captá-los. Ele capta a resultante naquele ponto. Uma comparação com o enquadramento da câmera de cinema traz uma boa compreensão para essa questão:

(...) a percepção auditiva é menos direcionável, e o transplante de recursos típicos da câmara para o microfone é bastante problemático. Se o enquadramento visual determina facilmente o que deve compor seu quadro, é muito difícil isolar um determinado campo de audição (FREIRE, 2004, p.65).

Para se alcançar algum senso espacial mais preciso no local de escuta, ao menos em termos de direcionamento das fontes sonoras, é necessário utilizar alguma técnica de captação estéreo. E estas técnicas terão também um “timbre” específico, uma sonoridade própria, pois utilizarão algum artifício para emular o funcionamento da audição humana sem, no entanto, serem capazes de captar tantas nuances quanto o próprio corpo humano seria, e sem a mobilidade necessária para precisar a direção de um som que se aproxima, como ocorre quando movemos a cabeça lateralmente ou em rotação.

O microfone não possui a seletividade que possuímos ao ouvir um evento sonoro. Nossa atenção pode se ater aos mínimos detalhes de uma performance ao vivo, enquanto o microfone só pode transformar variações de pressão em sinais elétricos. Ao comentar uma das cinco dimensões de variação presentes na reprodução de um som gravado, elencadas por Schaeffer em seu Tratado, Freire diz:

Por seu lado, o microfone não tem nenhum poder seletivo, não realiza uma “escuta inteligente”. Este fato, em conjunto com a mudança do espaço acústico (...), provoca as transformações surgidas na comparação entre a escuta direta e a de uma gravação: surgimento de uma reverberação aparente, valorização de ruídos não percebidos antes, confusão entre sons antes claramente discriminados (FREIRE, 2004, p.69).

Não falamos e não falaremos sobre as muitas formas possíveis que um microfone pode assumir. Desde sua construção, os padrões polares de captação, suas diferentes sensibilidades e capacidades de responder aos transientes sonoros até seu formato físico e suas aplicações, há uma infinidade de possibilidades. Cada microfone se aplica a determinada situação de forma mais ou menos adequada de acordo com a intenção de quem o escolhe. Mas nada disso pode transpor a limitação colocada acima, qual seja: um microfone só pode transformar energia acústica em energia elétrica. É pra isso que serve. No entanto, existe um outro lado. Enquanto só podemos estar em um ponto em um local de performance musical, é possível colocar microfones diversos em diversos pontos e captá-los simultaneamente. E por que faríamos (fazemos) isso? Justamente para que possamos recriar, no local de escuta, após o processamento destes sinais, as perspectivas que nos fazem falta no evento que presenciamos ao vivo e que se perdem quando ouvimos através do alto-falante.

É aqui que o microfone se vinga: pode-se dizer que ele não tem, como a orelha, a inteligência de distinguir o som direto do som reverberado, não se pode negar que ele seja capaz de prover todo um mundo de detalhes que, geralmente, escapam à nossa audição (SCHAEFFER, 1966, p.81 *apud* FREIRE, 2004, p.70).

O evento em si não se transpõe de um ambiente a outro. Talvez a melhor das tentativas seja a de alcançar uma boa tradução, considerando que, em ambientes distintos, as condições serão sempre únicas. Para tanto se justificam as diversas perspectivas captadas, pois é a partir destas que se buscará reconstituir aquilo que (imaginamos) ocorreu no momento da captação, se esta for a intenção, claro.

A percepção envolve todos os sentidos e o fato de não podermos ver os intérpretes quando ouvimos um disco significa que ouvimos a música de forma diferente do que quando podemos vê-la ser tocada. (...) A atividade de gravar discos precisa ser considerada de forma diferente. Por um lado, os produtores de discos estão preocupados em fazer algo que será ouvido como um acontecimento, de modo que, por exemplo, muitos dos desenvolvimentos históricos na produção de discos possam ser examinados em relação à forma como exageram características de um som que normalmente poderia depender

de pistas visuais para sua interpretação (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p. 6, tradução livre).¹⁰

Não existe neutralidade na captação de um evento sonoro qualquer. Como pudemos observar, o simples fato de se escolher e posicionar um microfone indica uma intencionalidade que estará representada no resultado desta captação. Ainda que a intenção seja “documental”, isso se dá através de uma interpretação do evento sonoro e de uma intencionalidade, significando que o resultado dessa “tradução”, será, inescapavelmente, uma recriação.

O palco sonoro (sound stage)

Sob o ponto de vista de uma necessária recriação, uma vez que observamos que a simples transposição do evento sonoro através do alto-falante não é possível, podemos abordar também a constituição do espaço virtual, um palco imaginário onde o evento sonoro se passa. Também referido na bibliografia especializada como *sound stage*, representa a percepção do espaço da performance a partir da escuta do material sonoro reproduzido.

O ouvinte irá subconscientemente examinar a gravação para estabelecer (1) características ambientais, (2) um palco imaginário (palco sonoro) e (3) um ambiente de performance percebido. Esta informação permite ao ouvinte completar o processo de estabelecimento de uma realidade (real ou imaginária) para a experiência auditiva da performance musical gravada (MOYLAN, 2015, p.305, tradução livre).¹¹

O estabelecimento do palco sonoro é, provavelmente, o maior desafio do processo de produção de uma transmissão ao vivo ou de uma gravação. Essa afirmação se explica em função da audição ter um papel primordial na mediação da experiência humana (talvez de todo o reino animal) com o espaço físico. Segundo Macedo (2011, p.156), “cada organismo precisa extrair do ambiente as informações que são essenciais à sua sobrevivência e orientação”¹².

¹⁰ Perception involves all the senses and the fact that we can’t see the performers when we listen to a record means that we hear the music differently than when we can see it being made as well. (...) The activity of making records needs to be considered differently. On the one hand, record makers are concerned to make something that will be heard as an event so that, for example, many of the historical developments in record production can be examined in relation to how they exaggerate features of a sound that might normally rely on visual cues for their interpretation (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012).

¹¹ The listener will subconsciously scan the recording to establish (1) environmental characteristics, (2) an imaginary stage (sound stage), and (3) a perceived performance environment. This information allows the listener to complete the process of establishing a reality (real or imagined) for the listening experience of the recorded music performance (MOYLAN, 2015, p.305).

¹² Each organism needs to extract from the environment the information which is essential for its survival and orientation. This information may come from a single perceptual system or from any combination of them (MACEDO, 2011, p.156).

A diferenciação entre som direto e som refletido é das principais guias da percepção espacial e uma correta interpretação do ambiente em termos espaciais é, portanto, condição para a sobrevivência de um ser vivo que se movimenta. “Os conceitos de espaço acústico e arquitetura auditiva, e os estudos de eco localização humana mostram como o espaço pode, de fato, ser concebido como um domínio auditivo (MACEDO, 2011, p. 162)”¹³. De acordo com McLuhan e Carpenter, o espaço acústico “não é um espaço pictórico, fechado, mas dinâmico, sempre em fluxo, criando as suas próprias dimensões momento a momento (1970, p. 67)”¹⁴. Perceber o espaço é algo que fazemos de forma subconsciente. Não advogo pelo planejamento milimétrico de um projeto de captação (ainda que existam importantes diretrizes a esse respeito), pois as pistas que o sistema auditivo utiliza para determinar o palco sonoro são muito complexas e pouco conhecidas. Trata-se mais de observar, a partir do material já captado, considerando que tenha sido bem captado, quais as configurações de equilíbrios espectral, de intensidades e do posicionamento dos elementos no momento da mixagem que determinam um resultado satisfatório ou desejado do ponto de vista do palco sonoro. Como já mencionamos, o palco sonoro pode ter uma concepção documental ou criativa, mas dificilmente será aleatória, pois uma ausência de intencionalidade seria facilmente notada por qualquer ouvinte, leigo ou especializado, uma vez que o senso espacial é bastante desenvolvido em grande parte dos ouvintes.

Considerando que neste momento levantamos questões a respeito das maneiras como a recepção do material impacta e determina o proceder de quem produz os materiais sonoros, creio ser de importância a consideração sobre as constantes mudanças nas formas do ouvir, em especial do ato de ouvir música. A respeito da escuta, interessa comentar que, embora seja consenso na bibliografia especializada que um ambiente acusticamente tratado e bons monitores de referência sejam o melhor ponto de partida para o trabalho com o áudio, as formas de se ouvir música mudaram bastante em pouco tempo. Caixinhas portáteis e fones de ouvido têm hoje uma disseminação muito ampla. A música é fruída tanto em salas de concerto quanto em ônibus lotados. Nesse sentido, em relação ao trabalho do profissional que lida diariamente com a conformação dos materiais sonoros destinados a serem distribuídos aos ouvintes, não levar em conta a forma com que serão “consumidos” os produtos de seu trabalho seria um erro, mas tal cuidado tampouco assegura uma boa recepção, pois não é capaz de abarcar a gama de

13 The concepts of acoustic space and aural architecture, and the studies of human echolocation show how space can, indeed be conceived as an aural domain (MACEDO, 2011, p. 162).

14 It is not pictorial space, boxed in, but dynamic, always in flux, creating its own dimensions moment by moment (MCLUHAN; CARPENTER, 1970, p. 67).

possibilidades de escuta desse material. Sob um aspecto mais musical e filosófico e menos mercadológico, há também considerações a serem feitas a respeito da escuta, uma vez que

A distância entre as intenções do artista criador e os efeitos de sua obra sobre o indivíduo apreciador nunca foi nula, mesmo no caso de eles serem contemporâneos e pertencentes a uma mesma comunidade. Longe de estar inserida em uma relação de mão única que parte do autor em direção ao receptor, a substância de uma obra musical depende fortemente das maneiras em que é percebida (FREIRE, 2004, p. 91)

Sérgio Freire (2004) faz uma importante ressalva a respeito da efetividade de qualquer planejamento feito pelo artista criador que leve em conta a recepção, pelo ouvinte, do material musical. Ele deixa claro que a recepção é afetada por condições que vão muito além das imprecisões do alto-falante, que é o nosso objeto de análise no momento, mas que o próprio conteúdo musical é alterado pelo conhecimento e expectativas do ouvinte, assim como pela postura deste em relação ao material. Extrapolando para o que vínhamos discutindo até o momento, podemos dizer que a disposição do ouvinte para o que será ouvido, a sua postura e o momento que escolhe para a audição, determina também a própria obra.

1.2 Etapas do processo de produção fonográfica

Na busca por abraçar a complexidade do trabalho de um produtor musical, sem no entanto tentar reduzi-lo ao que podemos objetivar, a compreensão das etapas do processo de produção fonográfica contribuem para aprofundar o conhecimento sobre os procedimentos utilizados e de que forma o Projeto Imagético pode guiar este trabalho, de modo a garantir um resultado esteticamente coeso. Após uma contextualização histórica e a problematização a respeito da influência dos equipamentos nesta dinâmica, veremos a seguir as questões que surgem a partir da divisão do trabalho.

O processo de produção musical em estúdio se desenvolveu, por um lado, intimamente associado ao desenvolvimento das tecnologias de produção musical e, por outro lado, ao próprio desenvolvimento geral da música, de seus estilos, de suas concepções e de seus ideais estéticos. Se inicialmente a produção em estúdio se restringia ao registro de uma performance, hoje existem vários procedimentos técnicos e musicais que podem ser utilizados para se chegar ao resultado sonoro desejado, técnicas diversas a serem empregadas em função dos objetivos musicais e das concepções estéticas que se tem em mente. Desse modo, não podemos falar que existe um processo, ou uma técnica de produção adotada universalmente pela indústria fonográfica, mas, sim, que existem procedimentos técnicos e rotinas de produção diversos, cuja utilização deve ser avaliada a partir dos objetivos musicais que se tem em mente (MACEDO, 2007, p.5).

O processo de produção fonográfica é composto de uma cadeia de etapas delimitadas em função das necessidades de produção do(s) fonograma(s)¹⁵. Tais necessidades, longe de serem bem definidas ou mesmo consensuais, dependem do tipo do material a ser produzido e das condições em que é produzido. A produção de um álbum, de um *EP* ou de um *single* não ocorrem da mesma forma, ainda que boa parte dos procedimentos seja comum. Orçamento, cronograma, nível dos conhecimentos dos atores envolvidos acerca das etapas e a divisão de tarefas são características do projeto no qual o material musical está inserido. Muitos outros fatores influenciam nessa estrutura de produção. Em termos gerais, considerando a produção de canções, poderíamos, didaticamente, sugerir uma divisão da seguinte forma:

1. Composição;
2. Pré-produção (gênero, instrumentação, arranjo, ensaios);
3. Gravação;
4. Mixagem;
5. Masterização;
6. Marketing e Distribuição.

A divisão proposta, no entanto, carece de materialidade, servindo apenas para iniciar um debate. Sem as contingências do projeto real, o exercício de determinar suas etapas é um tanto quanto vazio. O gênero da suposta canção já determinaria etapas diferentes neste primeiro esboço. A produção de um *Rap*, por exemplo, seria bastante distinta, uma vez que o produtor é geralmente o *Beatmaker*, participando mais ativamente na definição do material sonoro, inclusive participando de sua composição.

Procurando compreender de que forma cada uma das etapas se desenrola, vamos buscar elementos que nos auxiliem a compreendê-las sob o ponto de vista do sujeito cujas bases do trabalho nos interessa elucidar.

Um projeto de gravação começará com a definição da música a ser gravada. Isto pode parecer óbvio, mas não é tão simples como parece. Em um projeto de álbum, isso geralmente inclui como as músicas do álbum se relacionam entre si e talvez algumas possibilidades sobre a sequência das músicas. Algumas músicas se adequarão ao projeto e outras não. Uma música pode surgir como tema central ou âncora do projeto. Um conceito geral para o álbum pode começar a surgir; certamente uma impressão geral e qualidade de som tomarão forma durante estas fases preliminares. Esta qualidade geral

¹⁵ Fonogramas são o resultado de um processo de produção fonográfica. Independentemente da mídia (fita, disco de vinil, CD, DVD, pen drive etc.) que lhes sirvam de suporte, ou mesmo na ausência desta, como é o caso das plataformas de *streaming* (Spotify, Youtube, Deezer, Apple Music, Tidal, Soundcloud etc.), os fonogramas são o áudio após sua finalização.

muitas vezes não é clara entre os envolvidos, mas certamente está presente na sua compreensão básica do que o projeto está tentando comunicar ou alcançar musicalmente – o seu som. Essa qualidade tomará foco nas tomadas de decisão sobre o que se está tentando se realizar musicalmente (MOYLAN, 2015, p.339, tradução livre)¹⁶.

A pré produção, de acordo William Moylan, serve para definir muito do que deve vir a ser o álbum. As ideias são debatidas ou explicitadas de modo que os envolvidos passem a ter uma compreensão mais clara sobre o que se busca. Nesta fase inicial são escolhidas as músicas que farão parte do álbum, ou *EP*, e também são levantadas algumas possibilidades de ordenação, embora isso só venha a ser definido mais à frente, quando os fonogramas puderem ser colocados em sequência e experimentados na(s) ordem(s) proposta(s).

A fase preliminar de pré-produção considerará e trabalhará para definir:

- a música e suas qualidades desejadas;
- a estética de gravação para melhor alcançar essas qualidades;
- como o processo de gravação contribuirá para moldar a música;
- como o processo de gravação se desenrolará;
- os equipamentos e tecnologias mais adequados às qualidades sonoras desejadas do projeto (MOYLAN, 2015, p.341, tradução livre).¹⁷

As etapas de pré-produção e de gravação, muitas vezes, se interseccionam, especialmente quando não há tempo ou recursos suficientes para se experimentar previamente certas escolhas. E às vezes por uma mudança de direcionamento devido a um problema na execução de alguma parte das etapas. Como um exemplo, pode ocorrer a indisponibilidade de determinado instrumento ou equipamento e isso traz consequências às sonoridades esperadas. Quando há tempo e recursos para se experimentar o suficiente, estas inconsistências entre o que se planeja e o que de fato acontece durante a gravação são contornadas sem maiores problemas, mas há momentos em que uma reflexão se faz necessária em torno de qual será a saída para um

¹⁶ A recording project will start with identifying the music to be recorded. This may seem obvious, but it is not so simple as the statement implies. In an album project, this will often include how the songs in the album relate to one another, and perhaps some thoughts of song sequencing. Some songs will fit the project, and others might not. A song might emerge as a central theme or an anchor to the project. An overall concept for the album might begin to emerge; certainly an overall impression and sound quality will take shape during these preliminary stages. This overall quality is often not articulated between those involved, but it is certainly present within their basic understanding of what the project is trying to communicate or achieve musically—its sound. This overall quality will become focused while making decisions on what is trying to be accomplished musically (MOYLAN, 2015, p.339).

¹⁷ The preliminary, preproduction stage will consider, and work to define: The music and its desired qualities; The recording aesthetic to best achieve those qualities; How the recording process will contribute to shaping the music; How the recording process will unfold; The equipment and technologies most suitable to the desired sound qualities of the project (MOYLAN, 2015 p. 341).

desencontro. Pode ser necessário retomar o projeto assumindo que determinados procedimentos precisam ser refeitos.

O processo de gravação moldará a qualidade geral do projeto e das músicas, estabelecendo sua textura geral. Lembre-se, isso é composto por:

- forma;
- ambiente sonoro percebido da performance;
- densidade de *pitch* e equilíbrio de timbre;
- envelope dinâmico do programa;
- intensidade de referência;
- palco sonoro (dimensões e panorama e distância das fontes);
- distância entre o ouvinte e o palco sonoro (nível de proximidade ou conexão);
- ambientes das fontes sonoras;
- equilíbrio musical das fontes;
- qualidade do som.

Nas fases preliminares, esses elementos começarão a tomar forma. Serão tomadas decisões que influenciarão e determinarão como esses elementos aparecerão na gravação final. Algumas dessas decisões não poderão ser revertidas após o início da captação (MOYLAN, 2015, p.340, tradução livre).¹⁸

Os objetivos do processo de gravação/captação estão aí bastante bem delimitados. Tudo o que precisa ser considerado para que a etapa seguinte, a mixagem, ocorra sem problemas, está colocado. As definições da pré-produção são levadas em conta e a captação ocorre seguindo as diretrizes então determinadas. Grande parte das características sonoras que estarão no produto finalizado já são possíveis de serem observadas e, caso não seja possível ter esse vislumbre, recomenda-se a adoção de outras estratégias de captação, pois alterações subsequentes se tornam cada vez mais difíceis de serem alcançadas, nunca sem algum prejuízo. Em vários casos não é possível recuperar ou aproveitar elementos sonoros que tenham sido captados em desacordo com as qualidades esperadas.

As sonoridades e as relações entre grupos de sons e de fontes sonoras individuais moldarão essas qualidades globais. (...) O produtor vai formular na sua imaginação um som que está tentando obter; este som terá as dimensões de timbre/qualidade sonora, que deverá incluir considerações sobre as características do ambiente, e terá intenções de performance¹⁹, uma noção do

¹⁸ The recording process will shape the overall quality of the project and songs by establishing its overall texture. Remember, this is composed of: Form; Perceived performance environment; Pitch density and timbral balance; Program dynamic contour; Reference dynamic level; Sound stage (lateral sizes and locations, and distance locations of sources); Listener-to-sound-stage distance and relationship (level of intimacy or connection); Environments of sound sources; Musical balance of sources; Sound quality. At the preliminary stages, these elements will begin to take shape. Decisions will be made that will influence and determine how these elements will appear in the final recording. Some of these decisions will not be able to be reversed after tracking has begun (MOYLAN, 2015, p. 340).

¹⁹ Na linguagem usual, a intenção na performance é chamada de *pegada*.

nível necessário de conexão com o ouvinte (localização) para melhor comunicar a mensagem do texto, uma dimensão (tamanho) e localização da voz no palco sonoro (MOYLAN, 2015, p.340, tradução livre).²⁰

O equipamentos utilizados na captação dos sinais fazem parte das qualidades individuais e resultantes das somatórias dos timbres. O microfone e sua posição, um determinado pré-amplificador e o tipo de compressor a serem utilizados são dados importantes para manter a coerência sonora do projeto. O conhecimento e a escolha dos equipamentos adequados fazem parte das competências de um produtor. Quanto mais experiente o produtor, maior sua capacidade de fazer a escolha mais adequada para cada caso específico.

A combinação de sons espera que quatro objetivos essenciais estejam em foco:

- 1) Determinar o plano ou elemento principal e assim, definir a relação com todos os sons presentes para criar foco ou induzir um certo ponto de vista.
- 2) Posicionar os sons para criar relações de espacialização e distanciamento. Objetos sonoros com intensidade de volume aparente mais alta e posicionados ao centro do eixo horizontal do espaço aural ou nas extremidades laterais deste, criam a sensação de estarem situados mais próximos do ouvinte. Os sons que apresentam menor intensidade de volume aparente e se posicionam na região entre as extremidades e o centro deste eixo tendem a soar como se posicionados em um ponto distante do ouvinte.
- 3) Manter o balanceamento espectral para que o espaço aural (espaço criado entre duas ou mais caixas de som, aonde o som se posiciona durante a reprodução) seja preenchido de forma apropriada.
- 4) Conservar a identificação de cada componente individual inserido na mistura sonora sem que ocorram interferências contrastantes na definição do som geral ou resultante final. (ARAÚJO, 2015, p. 61).

Araújo descreve objetivos bastante claros para a mixagem. Estabelecer planos entre os elementos, posicioná-los no palco sonoro, equilibrar a distribuição da energia no espectro e deixar identificáveis todos os elementos da mistura. São objetivos bastante comuns e escolhas um tanto quanto consensuais na maioria dos casos, podemos dizer. A liberdade criativa nesta etapa, em especial após o advento da digitalização, traz a possibilidade de que as escolhas sejam as mais diversas possíveis, além de serem passíveis de experimentação sem qualquer perda dos sinais originalmente captados. Assim, apesar dos objetivos serem bastante consensuais, a forma resultante dos materiais podem ser, e realmente são, bastante distintas entre um projeto e outro, e mesmo divergentes.

²⁰ The sound qualities and the relationships of groups of sound sources and of individual sound sources will shape these overall qualities. (...) The recordist will formulate a sound in their imagination that they are trying to obtain; this sound will have the dimensions of timbre/sound quality, which should include thoughts of environmental characteristics, and it will have performance intensity, a sense of the required level of connection to the listener (distance location) to best communicate the message of the text, a breadth (size) and location of the voice on the sound stage (MOYLAN, 2015, p. 340).

(...) há ainda uma quarta etapa de criação, a da mixagem. A facilidade dos processos de edição, a enorme possibilidade de reproprocessamento dos canais gravados, a aplicação de filtros e modelagem das texturas, com a espacialização, reverberação, etc., faz do técnico de mixagem (que pode ou não ser o produtor musical do trabalho), mais um parceiro nessa grande empreitada coletiva (MOLINA, 2014, p. 22-24, tradução livre).

De acordo com Sérgio Molina, a mixagem representa uma das etapas finais de criação não apenas do fonograma, mas da própria composição, que enxerga como um processo coletivo de construção. A possibilidade de se alterar a forma, a posição dos elementos no tempo e as suas características timbrísticas, elevam o processo de mixagem a esse patamar. Para muitos ele é considerado como o momento de realizar efetivamente o álbum²¹. Suponho que exista algum exagero nessa última afirmação, uma vez que muito do que compõe o resultado final já está definido pelo processo de captação. Mas é inegável que, no decorrer dos anos, a mixagem adquiriu importância fundamental no processo criativo da construção de fonogramas. Adquiriu inclusive contornos semelhantes aos da própria composição, como vimos, e sua relação com os procedimentos de arranjo e orquestração é notória.

A mixagem é trabalhada como um ato criativo, com muito em comum com a composição e a orquestração, mas com uma paleta diferente de dimensões sonoras e de relações entre os sons (MOYLAN, 2015, p.404, tradução livre).²²

É a mixagem que vai determinar de forma definitiva as características individuais e a relação entre os elementos musicais que estarão consolidadas em um fonograma. Segundo Moylan, “mixagens bem-sucedidas encontram um equilíbrio único de sons e qualidades sonoras para melhor servir à mensagem e à musicalidade de uma canção²³ (p. 417).”

Há tantas concepções sobre o que seja esta etapa quantas poderiam existir para o que seja o processo criativo em si.

Muitas vezes, o que se pretende em uma mixagem é uma clareza maior na gravação e um alto nível de fidelidade em relação ao som original. Em outros casos, busca-se alterar intencionalmente este som para que possa se adequar a alguma proposta estética que os idealizadores têm em mente. Na mixagem, é

²¹ Utilizarei o álbum como produto esperado do processo de produção fonográfica por ser o mais completo deles. Confio que os leitores irão considerar que a suposição serve também para os demais possíveis produtos, ainda que para isso seja necessário alguma imaginação e adaptação do que está sendo dito.

²² The mix is crafted as a creative act, with much in common to composing and orchestrating, but with a different palette of sound dimensions and sonic relationships (MOYLAN, 2015, p.404).

²³ Successful mixes find a unique balance of sounds and sound qualities to best serve the message and musicality of the song (MOYLAN, 2015, p.417).

importante que todos os elementos estejam a serviço de uma linguagem expressiva (MACEDO, 2007, p.4).

O consenso talvez esteja num objetivo mais genérico de que a mixagem deva servir a uma proposta estética do autor da obra. Para alguns a mixagem deve também respeitar as suas particularidades no que diz respeito ao nicho a que pertença. “Mixar músicas de diferentes estilos e nichos de mercado, como a música pop, a erudita, o punk, o folk ou a eletrônica, entre muitos outros, envolve conceitos e procedimentos diferentes (ARAÚJO, 2015, p. 52).” Sob um ponto de vista mais pragmático, realizar uma mixagem pode também significar alcançar objetivos intermediários delimitados por uma análise objetiva, passo a passo:

Avaliação: A habilidade de atingir uma boa mixagem é baseada em repetidas avaliações de resultado. Essa etapa se comunica com questões como “Está soando como desejado? ”; “Está soando corretamente? ” e “Tem algo de errado e o quê?”. O foco sobre consertar os erros de mixagem provê um bom ponto de partida, ajudando a evitar assim uma atitude típica de principiantes, realizando tarefas que na verdade são desnecessárias, como, por exemplo, equalizar o som de algum instrumento musical que de fato não necessite de tratamento (IZHAKI, 2012, p.20-22 *apud* ARAÚJO, 2015, p.57).

Seguindo uma didática procedimental, William Moylan, que há anos dedica-se à formação de profissionais da produção musical, propõe que o processo de mixagem pode ser dividido em dois estágios. Um estágio de planejamento, artístico, e um estágio técnico, de realização dos procedimentos esquadrihados no primeiro. Ele ressalta, no entanto, que, embora aconteçam de forma quase simultânea, tanto as habilidades quanto a abordagem em cada um dos estágios são específicas.

É uma dualidade de funções que desafia muitas pessoas, pois o fluxo criativo é interrompido pelo enfoque técnico, com grande complexidade em ambos os domínios. O processo de planejar e moldar a mixagem é muito semelhante ao de compor. (...) O processo de execução da mixagem é muito semelhante ao da performance (MOYLAN, 2015, p.416, tradução livre).²⁴

Manter um fluxo contínuo de trabalho ao longo de uma mixagem requer um grande domínio sobre as características sonoras e operacionais dos equipamentos. O risco é que, caso não

²⁴ It is often helpful to consider the mix process in two stages: one artistic, composing (crafting) the mix, and one technical, performing (executing) the mix. While the two often happen almost simultaneously, they require different skills and thought processes. It is a duality of function that challenges many people, as the creative flow is diverted by the technical, with great complexity in both realms.

The process of planning and shaping the mix is very similar to composing. (...)

The process of executing the mix is very similar to performing (MOYLAN, 2015, p. 416).

estejam plenamente introjetados, procedimentos técnicos sejam fontes permanentes de distração e interrompam o fluxo criativo.

Impedir que o processo técnico e todos os dispositivos e controles absorvam a energia criativa e interrompam o fluxo do projeto é necessário e não é algo fácil de realizar. É necessário aprender a operar com fluência todos os dispositivos e softwares da cadeia de gravação para ter total controle do processo de gravação. Somente com os processos técnicos sob controle e na base fundamental da mente do produtor a atenção pode ser verdadeiramente direcionada para a elaboração das dimensões artísticas da gravação (MOYLAN, 2015, p. 416, tradução livre).²⁵

Como última etapa do processo de realização do conteúdo sonoro de um álbum temos a Masterização.

A última fase do processo é a masterização, também chamada de pós-produção. É uma das etapas mais técnicas da produção em estúdio, e consiste na preparação das matrizes que serão enviadas à fábrica. A masterização deve levar em consideração a mídia final na qual a gravação será comercializada – disco de vinil, fita magnética, fita digital, CD, DVD –, pois cada uma delas possui características específicas. Na masterização é definida a ordem das músicas, os fade in e fade out e o intervalo entre as faixas. São utilizados os mesmos recursos da mixagem, só que, agora, ao invés de se trabalhar sobre as trilhas consideradas individualmente, trabalha-se sobre a gravação como um todo. Assim, busca-se uma homogeneidade de timbre, volume e sonoridade para todas as faixas. A masterização é também um processo de finalização artística do trabalho realizado nas fases anteriores, e pode alterar radicalmente o resultado final. Por isso deve ser acompanhada pelos responsáveis pelo projeto (MACEDO, 2007, p.4).

Embora Macedo afirme que a masterização “pode alterar radicalmente o resultado final”, esse seria seu objetivo numa quantidade muito pequena de projetos. A masterização, como última etapa do processamento do áudio tem dois objetivos principais: o primeiro é equilibrar as intensidades percebidas ao longo da sequência de faixas do álbum, garantindo que as variações estejam de acordo com o planejado. O segundo objetivo seria adequar o equilíbrio espectral, ou o timbre de cada faixa, ao longo dessa mesma sequência. Após garantir que estes dois objetivos estejam alcançados, adequa-se a mixagem ao formato da mídia em que será veiculado o produto

²⁵ Keeping the technical process and all of the devices and controls from absorbing the creative energy and disrupting the flow of the project is necessary, and is not an easy thing to accomplish. It is necessary to learn to fluently operate all devices and software of the recording chain so one is in complete control of the recording process. Only with the technical processes under control and in the foundational background of the recordist's mind can attention truly be directed to crafting the artistic dimensions of the recording (MOYLAN, 2015 p. 416).

final. A profusão de formatos torna a tarefa melindrosa, uma vez que os parâmetros determinados por cada mídia física (disco de vinil, fita magnética, CD, DVD) e cada plataforma de distribuição digital via *streaming* ou download podem variar. Ainda assim, considero pacificada a compreensão de que o processamento do áudio durante a etapa de masterização, na grande maioria das vezes, não tem o intuito de realizar grandes modificações no conteúdo sonoro.

1.3 O produtor musical

Da sociologia ao ofício

A figura do produtor musical assumiu, historicamente, formas diferentes das que hoje assume. Se levarmos em conta que o som como mercadoria passa a existir a partir do surgimento da indústria fonográfica e que a função do produtor musical surge da necessidade de se formatar um produto a ser comercializado por essa indústria, compreenderemos também que sua figura estará sempre associada às formas que a referida indústria assumir.

O advento dos registros fonográficos, no final do século XIX, marcou a emergência de maneiras diferenciadas de produção, difusão e fruição musical e, das múltiplas dimensões que tomam o estudo da música nas sociedades contemporâneas, passou-se a analisar a sua presença no mercado de bens culturais. Como música gravada, produzida por empresas a partir de esquemas originalmente alheios à lógica artístico-cultural, a música se aproximou da forma mercadoria, compondo um produto cultural de características muito especiais (DIAS, 2014, p.2).

Sabemos que a função surgiu juntamente com necessidade de um profissional que realizava a transformação de performances musicais em produtos comercializáveis, mas não se tem documentada origem do termo. Eduardo Vicente, em seu livro *Da Vitrola ao iPod: Uma História da Indústria Fonográfica no Brasil* (2016), traz um histórico do surgimento dessa função no Brasil:

Até os anos 1950, a coordenação geral das gravações era uma das funções acumuladas pelo diretor artístico da gravadora. Porém, o crescimento do mercado determinou o surgimento do cargo de “assistente de produção”, profissional que deveria selecionar repertório, reunir maestros e músicos, designar arranjadores, apanhar a autorização dos compositores para a gravação das músicas escolhidas e marcar estúdio. Com o aumento da complexidade dos sistemas de gravação e da importância de suas funções, o “assistente de produção” torna-se o “produtor artístico”, passando a ser o

profissional responsável por todos os aspectos envolvidos na gravação do disco (VICENTE, 2014, p.62-63)

As abordagens sociológicas propostas por Márcia Tosta Dias em *Sociologia da música gravada: o trabalho do produtor musical* (2014), assim como em *Os Donos da Voz* (2000) e também os textos de Eduardo Vicente citados jogam luz sobre o trabalho do produtor musical tendo em vista o lugar que este ocupa na cadeia de produção da indústria fonográfica. Esta última é, nas referidas publicações, identificada como componente da estrutura da Indústria Cultural, conceito estabelecido por Theodor Adorno e Max Horkheimer. Importa para o presente trabalho contextualizar essa perspectiva e localizá-la no âmbito dos estudos da Comunicação, ressaltando suas contribuições para uma compreensão mais ampla da função e para a formação de uma visão crítica da mesma dentro do contexto da produção de bens culturais. No entanto, buscamos nesta pesquisa compreender outros aspectos da função do produtor musical, mais afeita ao trabalho com a música. Buscamos compreender o seu ofício focando no seu trabalho sobre a conformação estética dos produtos.

Inflexões tecnológicas

Talvez a tarefa primordial do produtor musical se mantenha a mesma no decorrer dos anos, qual seja capturar um momento, dar-lhe forma e transformá-lo em produto, mas certamente os desafios dos primeiros produtores musicais eram muito diferentes daqueles que hoje enfrentam os profissionais que levam o mesmo nome.

A indústria fonográfica, desde o início, demandou o surgimento de profissionais que intermediassem a relação entre o seu aparato tecnológico e os artistas. Assim, nos primeiros anos do século XX, os irmãos Fred e Will Gaisberg percorreram diversos países da Europa e, posteriormente, da Ásia, realizando gravações para a Gramophone Company (a atual EMI). Naquele momento, em que a divisão de trabalho na indústria ainda não estava desenvolvida, eles faziam, segundo Gronow e Saunio, o papel de técnicos de gravação, produtores e representantes de vendas (Gronow & Saunio, 1998, p. 11-12). De qualquer modo, a definição do papel dos irmãos Gaisberg como "produtores" passa por uma compreensão de sua função como mediadores da relação entre os artistas e o aparato de gravação. Assim, caberia a eles gerenciar o processo de transformação da música criada por esses artistas em um produto fonográfico, o que necessariamente implicava tanto decisões sobre o repertório a ser gravado como oferecer indicações aos artistas quanto ao seu posicionamento e performance diante do sistema de registro sonoro utilizado. Entendo que esse sentido mais geral ainda hoje é aplicável à função do produtor musical. (VICENTE, 2016, p.72)

Ao longo da era da gravação mecânica, a tarefa dos que produziam gravações de música era, dentre outras, realizar o posicionamento das fontes sonoras no ambiente em torno do cone acústico que transmitia as ondas sonoras para um cilindro de cera, onde eram registradas por uma agulha. O desafio tecnológico da gravação de então consistia em conhecer as limitações do aparelho em representar o equilíbrio musical e trabalhar para superá-las. Fazia-se necessária uma tradução do evento sonoro para a capacidade de registro de um equipamento bastante rudimentar e a mistura dos elementos sonoros, captados pelo cone²⁶ e registrados no cilindro de cera, era determinada por uma questão de localização espacial da fonte em relação ao cone. De acordo com Danilo Araújo (2015), “pode-se dizer que todo o processo de gravação, mixagem, masterização e de manufatura da mídia para reprodução eram reduzidos em uma atividade apenas e que ocorria exatamente durante a gravação (p.47).”

A era elétrica, iniciada com a invenção do microfone em 1920²⁷, inaugura uma nova fase, que vai durar cerca de 30 anos. A sensibilidade do microfone, imensamente superior à dos antigos cones acústicos, inaugura uma nova forma de cantar à sua frente. A imposição para a projeção da voz com grande potência já não se faz necessária e a voz pode se fazer presente de forma mais intimista.

O desafio de décadas para os engenheiros de posicionar músicos em um estúdio de gravação, antes uma questão de aglomeração e disputa pela posição em torno do cone acústico, assumiu novas proporções com o aumento da sensibilidade dos microfones, da gravação em fita magnética e da ambiência de estúdios verdadeiramente “vivos” (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.35, tradução livre).²⁸

A evolução dos equipamentos utilizados na produção fonográfica, em diversos momentos, dialoga com as transformações na própria forma da canção, em sua duração e nos artifícios tecnológicos utilizados em sua fatura, seja pela utilização de determinado efeito²⁹ ou pela criação de paisagens inusitadas. Essa evolução foi acompanhada de perto pela transformação da função de produtor musical. Estando incumbido de conduzir todas as etapas

²⁶ *Horn*, ou corneta, era o nome dado a esse cone que captava as vibrações sonoras e as transmitia mecanicamente a uma agulha, que então imprimia a movimentação em um cilindro coberto com uma camada de cera ou outro material maleável.

²⁷ As datas precisas dos inventos e de quando eles se tornam disponíveis ou disseminados variam de acordo com as publicações, então estes períodos precisam ser considerados em aproximação.

²⁸ The decades-old challenge to engineers of positioning musicians in a recording studio, once a matter of crowding and jockeying for position around the acoustical horn, had taken on new proportions with the increased sensitivity of microphones, magnetic tape recording and the ambience of truly ‘live’ studios (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.35).

²⁹ Reverb, Delay, Chorus, Flanger, Phaser, Distorção etc.

necessárias à produção do fonograma, este profissional esteve sempre envolvido numa cadeia complexa de processos que foram sendo elaborados, desenvolvidos e alguns abandonados na mesma velocidade em que novos avanços foram alcançados.

Duas transformações que vieram após a invenção do microrofone podem ser destacadas como sendo responsáveis diretas pelo estabelecimento da função de produtor musical como ela é concebida nos dias de hoje, em especial quando se trata do registro de canções. São elas a invenção do gravador multipista, na década de 1950, e a digitalização de todo o processo, a partir da década de 1990. Destas, ressaltamos a transformação revolucionária trazida pelo gravador multipista.

Com a gravação multipista e a possibilidade de *overdubbing*³⁰, os músicos começaram a exercitar a sobreposição de acontecimentos musicais de forma mais empírica num primeiro momento, para logo passarem também a planejar o resultado final, imaginando esboços da sonoridade resultante, ainda no instante das primeiras ações composicionais. (MOLINA, 2014, p.21).

Criado na década de 1950³¹, o gravador multipista introduziu a não-linearidade temporal no processo de produção do fonograma. A produção em camadas sobrepostas (*layering*) possibilitou a junção de materiais sonoros produzidos/captados em tempo e espaço diferidos, permitindo assim a criação de novas sonoridades e abrindo à possibilidade de criação de paisagens sonoras “irreais”, ou virtuais. Essa novidade trouxe consigo um repertório de possibilidades totalmente novo para os responsáveis pela criação dos fonogramas, pois não haveria mais limites físicos para a quantidade de elementos sonoros que poderiam ser representados no produto gravado. Evidentemente surgiram outros limites a serem ultrapassados, como a relação sinal/ruído quando da sobreposição de muitas camadas. À medida que os sons se sobrepunham, o mesmo acontecia com o ruído que estava em cada gravação e isso se tornava uma limitação ao número de camadas que poderiam ser sobrepostas. Ainda assim, o fato de ser possível sobrepor ambientes distintos num mesmo contexto sonoro mudou completamente a forma de se produzir música.

A digitalização, que veio a ocorrer algumas décadas mais tarde, ampliou essas possibilidades, uma vez que permitiu fazer e refazer o processamento sem que isso significasse

³⁰ *Overdubbing* é a técnica de realizar uma gravação sobre outra já existente, como sobreposição de camadas ou como correção de um trecho em substituição a outro.

³¹ Apesar de sua invenção datar do início da década de 50, é a partir da década de 70 que os primeiros gravadores multipistas de 8 canais (e mais) se tornam disponíveis no mercado. O álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, por exemplo, lançado em 1967, foi gravado em gravadores de até 4 canais, que era o mais avançado disponível à época.

a perda da qualidade do material captado ou mesmo que o material fosse alterado definitivamente.

(...) as transformações radicais operadas no mundo da música gravada nos últimos dez anos, tem suas raízes essencialmente fincadas no advento e consolidação das tecnologias digitais, presentes em todos os âmbitos da sociedade: dos processos produtivos industriais às formas de interação socioculturais (DIAS, 2014, p.13).

Assim, pode-se dizer que o trabalho do produtor musical se alterou profundamente, pois as possibilidades de criação do fonograma se ampliaram consideravelmente e a mixagem se transformou num processo ainda mais aberto à criação, sendo possível retornar a qualquer ponto sempre que desejável. Nesse novo contexto, aumenta a importância da figura do produtor musical, já que sua experiência permite acumular e disponibilizar uma variedade de soluções técnico-artísticas.

O <som>

O trabalho do produtor musical é, em última análise, um emaranhado de tarefas e funções que se sobrepõem e justapõem em um movimento alternado de idas e vindas. Essas tarefas se desenvolvem no tempo de uma produção fonográfica, numa conformação aparentemente caótica. Do surgimento de uma canção, quando o violão acompanha o solfejo de uma melodia ainda incipiente, até o lançamento do fonograma em diferentes mídias ou nas atuais plataformas de *streaming*, muitas decisões são tomadas pelo profissional que acompanha todo o processo e ao qual damos o nome de Produtor Musical. Por vezes, e não raras vezes, mais de uma pessoa assume tal função, mas nunca ao mesmo tempo. Ainda que a nomenclatura caiba a muitos perfis e responsabilidades distintas, nos ateremos ao trabalho deste profissional quando a ele cabe a função de decidir sobre o <som>³².

Já sabemos que a tecnologia ocupa um lugar bastante importante na música popular. Ela não somente torna possível, entre outras coisas, a criação de fontes sonoras novas e características, como a guitarra elétrica ou o sintetizador, mas ela fornece aos artistas um novo instrumento: o estúdio de gravação. Inicialmente concebido como um meio de captar e embalar o som, a gravação sonora torna-se pouco a pouco uma ferramenta completa de criação, concedendo ao mesmo tempo ao produtor e ao engenheiro de som o

³² <som>, assim grafado, tem o intuito de estabelecer o necessário contraste com a concepção da palavra dada pela acústica e diz respeito a um conceito estabelecido por François Delalande em seu livro *Le son des musiques*, de 2001.

status de artista (Serge Lacasse, *apud* DELALANDE, 2001, p.55, tradução livre).

A função de Produtor Musical, no contexto da produção fonográfica, é controversa. Em muitos aspectos ela se interpenetra com as funções dos Engenheiros de Gravação e Mixagem e muitas vezes é confundida com aquela do Produtor Executivo. Em um ponto, no entanto, não há controvérsia, qual seja a responsabilidade pelas decisões técnicas e artísticas que dão forma ao produto fonográfico. Assim, ainda que decisões sejam tomadas por diversos atores ao longo do processo, utilizamos o termo “produtor” para designar a função daquele que valida determinada escolha ou procedimento que afeta diretamente o <som>, ressaltando que essa função pode, momentaneamente ou alternadamente, ser executada por diferentes atores.

Oito décadas separam o presente texto dos apontamentos de Schaeffer acerca do rádio e do cinema que abordamos na seção 1.1. A busca de Schaeffer por uma técnica e uma estética próprias das *artes-relé* segue atual e guia também a presente pesquisa. A compreensão dos meios através dos quais uma produção fonográfica acontece, sofrendo as transformações inerentes ao processo e resultando em um produto esteticamente referenciado, é um objetivo ainda por alcançar. Cabe ressaltar que nos encontramos hoje na terceira fase da evolução tecnológica das *artes-relé*. Um longo caminho foi percorrido até aqui e, no estado da arte da produção fonográfica, coube revisitar os conceitos apresentados por este que foi um dos pioneiros no estudo do som entendido como um objeto concreto, a ser compreendido por suas próprias características. Mas há também novas ferramentas, talvez mais adequadas ao momento. Ao objeto sonoro de Schaeffer, somou-se o conceito de <som>, elaborado por François Delalande (2001).

Falamos do <som> de um produto finalizado: uma canção, um disco. Por extensão, utilizaremos a palavra para um conjunto destes produtos, ou seja, à toda a produção de um grupo, de um estúdio, de um técnico, de um selo, de uma época [...]. Utilizamos a palavra <som> (nesse sentido) quando se trata de qualificar e de comparar: trata-se essencialmente de um critério estético. [...]. Mas este critério estético é utilizado para julgar ou comparar as qualidades que são de origem técnica. Poderíamos dizer que se trata de realizar um julgamento estético sobre uma realização técnica. (DELALANDE, 2001, p.15, tradução livre).

Ainda que os conceitos dos autores sejam bastante diferentes, eles são complementares e se inscrevem numa mesma perspectiva exploratória, qual seja a compreensão da matéria sonora enquanto matéria-prima da elaboração fonográfica. Possuindo pontos de contato em relação ao objetivo de sua elaboração conceitual e também em relação ao modo como o som se comporta

enquanto objeto a ser trabalhado tecnicamente, ambos enxergam que as premissas que guiam a elaboração do material nesse contexto são sempre estéticas.

Igualmente, o <som> que nos interessa parece ser uma organização de timbres, de ataques, de planos de presença, de ruídos utilizados como índices de uma ação instrumental, e de outros traços morfológicos aos quais não se deu ainda uma análise explícita, que carregam um valor simbólico e se inscrevem numa tradição estética. Que nada tem a ver com o som da acústica (DELALANDE, 2001, p.14, tradução livre).

O que Delalande chama de <som> não está distante do que Schaeffer denomina “objeto sonoro” em sua tipo-morfologia, entendido como uma unidade de construção. Mas há uma diferenciação necessária, para que não haja uma confusão entre os conceitos que, como dito anteriormente, são complementares, ainda que em planos distintos.

De uma certa maneira a palavra <som> vem preencher um vazio deixado por Schaeffer e poderíamos pensá-la como um complemento a seu vocabulário descritivo. Mas isto seria um erro. Na verdade, a palavra <som> e o vocabulário de Schaeffer não estão no mesmo plano. O <som> é qualitativo e global, enquanto as categorias schaefferianas são analíticas. O <som> talvez seja mais equivalente ao timbre, aplicado não mais a um instrumento, mas a um produto finalizado. O timbre também é um conceito qualitativo global (DELALANDE, 2001, p.29, tradução livre).

O <som> de Delalande está mais próximo de uma categoria mais atual, utilizada especialmente pelos diversos profissionais que atuam na fonografia e por músicos que lidam com esse universo.

Voltamos assim à subordinação da técnica aos resultados estéticos e nesse ponto tocamos profundamente no objeto em estudo, qual seja a atuação do produtor na necessária elaboração de um Projeto Imagético que o guia ao longo das muitas etapas que compõem uma produção fonográfica. Façamos aqui uma distinção entre o trabalho do produtor e aquele do compositor, ainda que essas funções possam coexistir em uma pessoa, o que muitas vezes acontece. Tal distinção se faz necessária pela natureza do envolvimento que cada um tem com o material e, por conseguinte, pelas perspectivas distintas que precisam ter enquanto atores que dialogam a respeito desse material. Sobre este aspecto, Delalande ressalta um posicionamento que, por definição cabe à função do produtor em oposição àquele do compositor ou mesmo do músico enquanto *performer*.

Para além de identificar as notas, intervalos, acordes e de ser capaz de “ouvi-los” internamente, trata-se de ouvir os sons em sua complexidade morfológica, de compreender os encadeamentos ou as misturas tais quais se

apresentam realmente (e não de acordo com sua representação mental) (DELALANDE, 2001, p.44, tradução livre).

Neste ponto, Delalande toca na tarefa central do produtor, aquela devotada à análise do que há de concreto. O <som> precisa ser validado, e esta é a função primordial desse ator, que só poderá fazê-lo através de uma referência organizada. As diversas camadas da composição de um <som> realizadas no processo da produção fonográfica de uma canção, requer uma compreensão do processo que, em determinados momentos, extrapola o pensamento musical em sua articulação de nível primário³³.

[...] a realização de uma canção é um trabalho de laboratório onde são executadas técnicas sofisticadas de gravação multipista, de síntese, de tratamento acústico para se alcançar os timbres originais, os planos sonoros artificiais e realizar, finalmente, uma verdadeira composição do som (DELALANDE, 2001, p.7, tradução livre).

A partir da introdução do gravador multipista e da possibilidade de realizar o *overdubbing*, A sobreposição de <soms> passou a ser um componente imagético das composições e nesse sentido a introdução de uma possibilidade técnica alterou profundamente a forma e o conteúdo das canções que puderam ser compostas. Essa modificação traz para o campo da estética as realizações que a princípio eram consideradas como procedimentos puramente técnicos.

O trabalho de elaboração do <som>, ao menos para estas músicas, não diz respeito somente à sua técnica, mas fazem parte da concepção estética, da mesma forma que as alturas e as durações o fazem no caso da música escrita. Assiste-se assim o nascimento de uma nova dimensão do pensamento musical (DELALANDE, 2001, p.7, tradução livre).

De acordo com François Delalande (2001, p.41) “assim como a escrita foi o instrumento da invenção polifônica, as diferentes técnicas eletroacústicas são as ferramentas de uma elaboração do <som>”. Nesse sentido, o avanço tecnológico inaugurado com o gravador multipista trouxe para a composição da musical um segundo nível de articulação, onde se constroem as sonoridades resultantes de sobreposições de dois extratos gravados em tempos diferidos³⁴.

³³ Segundo Molina (2014, p. 42), as articulações de nível primário são “as que se concentram na estruturação das bases rítmicas, na criação de melodias, na escolha de ambientações e caminhos harmônicos e no enlace do som com a palavra”. Ainda segundo Molina, as ferramentas de análise de níveis são proposições de Didier Guigue em seu livro *Estética da Sonoridade* (2001).

³⁴ Neste momento (1970), o estado da arte da gravação já permitia a edição não linear. Era uma possibilidade técnica, pois era possível sobrepor extratos gravados em canais separados. Na década de 1990, essa possibilidade foi levada a outro patamar com a digitalização, pois o procedimento técnico passou a ser muitíssimo mais facilitado e, sobretudo, reversível. Um “undo” e você desfaz uma etapa que anteriormente significaria um gasto a mais de tempo e fita magnética.

Foram os últimos álbuns dos Beatles que, mesmo sem abandonar uma atenção às articulações de nível primário, se colocaram como uma referência de exploração de sonoridades na música popular que foi amplamente seguida e desdobrada no decorrer da década de 1970. (...) A construção de sonoridades e a exploração de contrastes entre as sonoridades criadas estão no centro das articulações composicionais que caracterizam fonogramas e álbuns daquilo que chamamos de música popular cantada (...) (MOLINA, 2001, p.30).

Dessa forma, “o <som> tornou-se um traço dominante da sensibilidade musical em geral.” E a caracterização daquilo que compõe suas camadas passou a ser compreendido como elementos de uma composição. Uma audição analítica de um fonograma passaria a ter nuances que até então, ao menos para o público não especializado, não faziam parte da sua compreensão. Mesmo uma apreciação puramente recreativa da música gravada passou a ter nuances: “são as particularidades acústicas, imediatamente qualificadas deste objeto sonoro que é uma música gravada, qualquer que seja, que intervêm antes de outros critérios de avaliação (DELALANDE, 2001, p.8, tradução livre).” Podemos dizer que a cadeia de processos da produção fonográfica estabeleceu, a partir de então, uma relação estética com o resultado do fonograma que passou a fazer parte das qualidades apreciadas e avaliadas a partir de critérios que foram aos poucos se estabelecendo.

[...] o estúdio permitiu a aparição de algo como um “som-fatura”, elaborado graças às máquinas, e pelo técnico mais que pelo músico – ou tanto quanto, ou mesmo em conjunto, se um e outro jogam o jogo de ser um pouco técnico e um pouco artista (DELALANDE, 2001, p.63, tradução livre).

Os equipamentos e o <som>

Vemos o surgimento do estúdio como um espaço de elaboração de sonoridades. Os equipamentos que estavam ali à disposição dos produtores passaram a ser utilizados não apenas para registrar o que ocorria dentro do estúdio, mas também para transformar os materiais de forma intencional. Os equipamentos passaram a ter sua assinatura reconhecida pelos artífices destas transformações e a serem utilizados com objetivos estéticos.

O som técnico tornou-se um <som> artístico uma vez que o técnico de som tornou-se um artista, pois possui os meios e a tarefa de inventar um <som> - inventar, com os músicos, produtores críticos e ouvintes, o próprio conceito de <som> (DELALANDE, 2001, p.62, tradução livre).

Produtores, engenheiros, técnicos passam a explorar as possibilidades de criação de novas sonoridades a partir da experimentação com os equipamentos disponíveis no estúdio, o que leva à elaboração de um repertório próprio e de sonoridades características. O <som> resultante

dessa elaboração é um critério de avaliação estético utilizado para julgar ou comparar qualidades que são de origem técnica.

Mas deixemos bem claro o significado da palavra “técnica”: não se trata de julgar a performance das máquinas. [Quando se trabalha sobre] um mesmo material, a diferença [entre um e outro resultados] advém de um saber-fazer guiado por um gosto determinado pelas escolhas. [...]. O <som> carrega a característica do equipamento, mas também a assinatura de uma competência; o índice de uma técnica, mas também de uma tecnicidade (DELALANDE, 2001, p.15, tradução livre).

A elaboração que se opera sobre um material qualquer carrega consigo as intenções de quem o realiza ao mesmo tempo que carrega a marca dos equipamentos utilizados para se atingir o fim. A possibilidade de elaboração deste material transforma também a função de produtor musical, tal qual transforma as demais funções que realizam procedimentos considerados apenas técnicos. Os resultados alcançados passam a figurar no rol de possibilidades estéticas e se tornam parte do imaginário sonoro de músicos e produtores, que por sua vez passam a buscá-los ou simplesmente a usá-los como referenciais para perseguir seus próprios resultados.

As qualidades sonoras inerentes a todos os dispositivos e processos da cadeia de sinal também contribuem para a elaboração da qualidade sonora de fontes individuais e da gravação geral, e precisam ser compreendidas e reconhecidas (MOYLAN, 2015, p.341, tradução livre)³⁵.

Saber como cada efeito pode ser alcançado passa a ser parte do trabalho de um produtor à medida que estes efeitos são demandados por músicos e compositores. Isso significa também que os equipamentos utilizados precisam ser melhor estudados, de modo a se conhecer seus efeitos sobre os materiais sonoros.

“(...) no caso da canção, o aparato tecnológico não é meio apenas, mas elemento configurador do próprio produto. Os aparatos tecnológicos disponíveis e utilizados participam da sonoridade recebida pelo ouvinte”. (ALMEIDA, 2008, p.319, apud MOLINA, 2014, p.20).

Reconhecer as qualidades sonoras dos equipamentos (suas assinaturas sônicas), assim como dominar as formas de operá-los, tornam-se conhecimentos importantes para os produtores, uma vez que isto lhes permite alcançar objetivos estéticos. Por mais que sejam considerados procedimentos técnicos, operar equipamentos nesse nível significa estar capacitado para influir

³⁵ The inherent sound qualities of all devices and processes of the signal chain also contribute to crafting the sound quality of individual sources, and the overall recording, and need to be understood and recognized (MOYLAN, 2015, p.341).

esteticamente nos resultados. O que de fato se busca num procedimento “técnico” está no resultado perceptivo. Em suma, se está operando sobre o <som>, conforme conceituado por Delalande.

Em quaisquer de suas formas, áudio é um som que tem algum tipo de significado para o ouvinte. O som percebido apresenta variáveis que são reconhecíveis e têm significado quando apresentadas em determinadas ordens ou padrões. O som, tal como percebido e compreendido, torna-se o recurso para a expressão criativa e artística. O artista utiliza os parâmetros percebidos do som como elementos artísticos para criar e garantir a comunicação de mensagens (musicais) significativas (MOYLAN, 2015, p.5, tradução livre)³⁶.

De acordo com Moylan, “ o produtor irá, em última análise, escutar o “som” de microfones específicos e aprender a usá-los da melhor maneira possível (2015 p.346).” Este “som” ao qual se refere Moylan corresponde exatamente ao <som> de Delalande, uma vez que representa ao mesmo tempo “uma técnica e uma tecnicidade”. Um microfone pode ter um <som> próprio, embora não produza som algum.

Por alterar a fonte sonora, o microfone tem potencial para contribuir positivamente na formatação dos elementos artísticos. Se o produtor for capaz de escolher o microfone adequado à fonte sonora e às condições da gravação, a seleção e utilização dos microfones podem ser um recurso para a expressão artística. Os elementos artísticos da gravação podem ser capturados (gravados) na forma desejada, e o microfone e seu posicionamento passarão a fazer parte do processo de tomada de decisão artística (MOYLAN, 2015 p.345, tradução livre)³⁷.

Ao mesmo tempo que se abrem muitas possibilidades, recai sobre o produtor uma tarefa cada vez mais complexa. Ele precisa ter uma ideia clara das qualidades sonoras que pretende alcançar. Só a partir disso ele será capaz de escolher, dentre os microfones disponíveis, aquele que melhor se adeque a determinada fonte sonora. Não se trata de escolher “o melhor”, mas de escolher o mais adequado para o objetivo pretendido. As qualidades sonoras da fonte são moldadas e podem ser significativamente transformadas ao serem captadas por um microfone.

³⁶ Whatever its form, audio is sound that has some type of meaning to the listener. The perceived sound provides a medium of variables that are recognizable and have meaning when presented in certain orders or patterns. Sound, as perceived and understood, becomes the resource for creative and artistic expression. The artist uses the perceived parameters of sound as the artistic elements of sound, to create and ensure the communication of meaningful (musical) messages (MOYLAN, 2015, p.5).

³⁷ As the microphone alters the sound source, it has the potential to contribute positively in shaping the artistic elements. If the recordist is in control of the process of selecting the appropriate microphone for the sound source and conditions of the recording, the selection and applications of microphones can be a resource for artistic expression. The artistic elements of the recording can be captured (recorded) in the desired form, and the microphone and its placement will become part of the artistic decision-making process (MOYLAN, 2015, p.345).

A escolha e o posicionamento de determinado microfone e como ele interage com as características sonoras da fonte irão determinar as qualidades sonoras do som gravado.

Ao definir os materiais do projeto, é necessário determinar os equipamentos específicos de gravação. O objetivo será obter as qualidades sonoras desejadas das fontes sonoras individuais e do som geral do projeto. O produtor pode abordar esse problema diretamente, avaliando e compreendendo as características sonoras inerentes dos dispositivos individuais disponíveis e as características sonoras inerentes às tecnologias desses dispositivos, comparando-as então com as necessidades exclusivas do projeto individual. Será buscada uma correspondência compatível entre o dispositivo, a tecnologia e a fonte de som para chegar à qualidade de som desejada (MOYLAN, 2015, p.360, tradução livre)³⁸.

O controle sobre aquilo que pode ser alcançado se encontra nas mãos do produtor. A ele é dada a possibilidade de criar elementos artísticos através da manipulação de parâmetros técnicos. Os recursos para criar ou modificar o som percebido através das ferramentas tecnológicas estão à sua disposição.

O processo de gravação de áudio deu aos artistas criativos as ferramentas para moldar de forma muito precisa o som percebido (os parâmetros percebidos do som) através de um controle direto das dimensões físicas do som. Este controle do som está muito além daquele que estava disponível para compositores e intérpretes antes da tecnologia de gravação. Trouxe novos elementos artísticos à música, o que levou a novas características sonoras e a uma redefinição do músico. (...) Um novo artista criativo evoluiu. Essa pessoa utiliza as ferramentas da tecnologia de gravação como recursos sonoros para a criação (ou recriação) de um produto artístico. Essa pessoa pode ser um intérprete ou compositor no sentido tradicional, ou pode ser um dos novos músicos: um produtor, ou engenheiro de som, ou qualquer outra função afim (MOYLAN, 2015, p.37, tradução livre).

Quem é o produtor musical?

Pode ser que ele (ou ela) cuide também da administração do projeto, mas a sua participação recai mais para o lado criativo do processo, como a do diretor de um filme. Produtores musicais detêm graus de controle criativo variáveis sobre o material que está sendo gravado e graus de controle absolutamente variáveis sobre a performance do artista. O montante exato desse controle está relacionado ao estilo do produtor em particular, aos tipos de artista com os

³⁸ In defining the materials of the project, the specific pieces of recording equipment need to be determined. These will be to realize the desired sound qualities of the individual sound sources and the project's overall sound. The recordist can approach this problem directly by evaluating and understanding the inherent sound characteristics of the available individual devices, and the inherent sound characteristics of the technologies of those devices, then comparing them against the unique needs of the individual project. A compatible match will be sought for the device, technology, and sound source to arrive at a desired sound quality. (MOYLAN, 2015, p.360).

quais ele trabalha e ao nível de conhecimento técnico e prestígio do artista (BURGESS, 2002, p.IX).

Richard James Burgess é autor de *A arte de produzir música*. Lançado em 1997 e hoje em sua quarta edição (2013), o livro é fruto de sua experiência como produtor musical e traz depoimentos de importantes produtores das *majors*³⁹. Na primeira edição de sua publicação, Burgess lista quatro tipos principais de produtores: O Sabe-Tudo-Faz-Tudo-Manda-Chuva; O Humilde Criado; Colaborador; e Merlin, o mago. A nomenclatura então utilizada por Burgess era um tanto informal, claro, e nada objetiva, embora trouxesse alguma informação acerca da forma como trabalham os produtores destes tipos. Em sua quarta, e última edição até o momento, no entanto, Burgess modifica essas categorias e elabora algo mais preciso que diz respeito às maneiras de trabalhar de forma mais direta. Ele distingue os tipo de produtor entre: artista; autor; facilitador; colaborador; realizador e consultor⁴⁰. A diferenciação entre esses perfis é tênue e as nuances entre um e outro são, evidentemente, interpretativas.

Definir a figura do produtor musical não é apenas uma tarefa difícil, ela requer um estudo historicamente referenciado de uma função que foi se alterando através dos tempos, na medida em que houve inflexões tecnológicas e reestruturações da indústria fonográfica. As formas que a veiculação da música adquirem nas sociedades também influenciaram e seguem influenciando o modo de produção das mercadorias. Álbuns⁴¹, *EPs* e *singles* (comumente associados a vídeos por meio dos videocliques nos tempos atuais) foram e são resignificados na medida em que as estratégias de divulgação dos trabalhos dos artistas são modificadas para melhor se adequarem ao mercado, o que varia de acordo com o nicho em que estão inseridos. Assim, voltando à questão dos tipos de produtores musicais categorizados por Burgess, podemos compreender o quanto essa tarefa pode ser tanto exaustiva quanto frustrante.

³⁹ *Majors* é um nome dado às quatro maiores transnacionais produtoras de música da indústria fonográfica mundial: Sony Music, Warner Music, Universal Music e EMI Music. As grandes transformações nas estruturas dessas empresas ocorridas ao longo de pouco mais de um século de existência da indústria fonográfica têm importantes efeitos sobre a produção musical no Brasil e no mundo. Uma vez que a atuação do produtor musical esteve intimamente ligada à existência e funcionamento destas empresas, a compreensão de sua estrutura traz luz às transformações dos aspectos dessa atuação. Essa relação está extensamente descrita em trabalhos já citados anteriormente como *Os donos da voz* (2000), de Márcia Tosta Dias e outros como o livro de Eduardo Vicente, *Da vitrola ao iPod* (2014).

⁴⁰ A tradução para alguns dos termos não é literal e pode não ser precisa. Coloco aqui os termos como são grafados por Burgess: artist, auteur, facilitative, collaborative, enablative e consultative.

⁴¹ Exemplo dessa influência mútua, o termo “álbum” hoje faz mais sentido do que “disco”, que remetia ao formato físico dos álbuns produzidos nas eras do vinil e antigo disco de 78 rotações. Atualmente os álbuns continuam servindo como formato de lançamento de um conjunto de fonogramas agrupados sob algum conceito estruturante e, embora o disco tenha renascido como formato para colecionadores e aficcionados, a tendência atual é que a grande maioria da música produzida seja distribuída sem o suporte de qualquer mídia física, através de *streaming*.

Não tentei uma classificação exaustiva ou ampla dos produtores, embora as seis categorias aqui descritas sejam derivadas de práticas de trabalho observadas de produtores bem-sucedidos. Estendi, refinei e as renomeei a partir das quatro categorias presentes nas três primeiras edições deste livro, mas o ponto geral permanece o mesmo: essa função no estúdio não se alinha de forma consistente com as habilidades básicas. Além disso, estas classificações podem não se aplicar exclusivamente à pessoa do produtor, mas sim às técnicas que ele ou ela aplica a uma determinada produção. Conforme descrito anteriormente, alguns produtores têm bi ou polifuncionalidade e podem mudar de função de projeto para projeto. (BURGESS, 2013, p.9, tradução livre)⁴²

Cada produtor possui determinadas competências, que Burgess chama de competências originais. Alguns são arranjadores, outros não sabem sequer escrever partituras, alguns são instrumentistas, outros não tocam qualquer instrumento. O que o produtor tem a aportar ao projeto varia de acordo com suas competências e com o que o projeto demanda efetivamente, mas a sua forma de atuar tem mais relação com uma metodologia, e é isso que está categorizado por Burgess nos seis tipos listados.

Numa escala móvel de controle, do absoluto ao consultivo, os produtores musicais dirigem ativamente o processo criativo de gravação. A minha observação é que as filosofias e crenças pessoais dos produtores sobre a produção de discos, combinadas com as suas competências interpessoais e conjunto de ferramentas metodológicas – em grande parte independentes das competências originais – farão com que gravitem em torno de uma das seis tipologias funcionais no *continuum*. O seu lugar nesse *continuum* terá um impacto maior e mais previsível na sua relação de trabalho com o artista e no resultado da produção do que as suas competências (BURGESS, 2013, p.22, tradução livre)⁴³.

⁴² I have not attempted an exhaustive or broad classification of producers although the six categories here are derived from observed working practices of successful producers. I extended, refined, and renamed these from the four in the first three editions of this book, but the overarching point remains the same: that function in the studio does not consistently align with background skills. Furthermore, these classifications may not apply to the person of the producer exclusively but rather to the techniques he or she applies to a particular production. As described earlier, some producers have bi- or polyfunctionality and can switch roles from project to project. (BURGESS, 2013, p.9)

⁴³ On a sliding scale of control from absolute to advisory, music producers actively direct the creative process of recording. My observation is that producers' personal philosophies and beliefs about making records combined with their interpersonal skills and toolkit of methodologies—largely independent of source skills—will cause them to gravitate toward one of the six functional typologies on the *continuum*. Their place on that *continuum* will have a greater and more predictable impact on their working relationship with the artist and the outcome of the production than will their source skills. (BURGESS, 2013, p.22)

HELWORTH-SAWYER e GOLDING (2011, p.07) fazem um elogio à categorização⁴⁴ de Burgess, mas propõem uma outra, simplificada, baseada nas principais características que um produtor carrega consigo:

Burgess (2005) descreveu esses tipos como *produtor compositor*, *produtor amante de música* e *produtor engenheiro*. Essas são classificações fantásticas e que empregamos até certo ponto aqui. No entanto (...) resumimos isso ainda mais a dois tipos principais e simples: produtor músico ou produtor engenheiro (HELWORTH-SAWYER; GOLDING, 2011, p.07, tradução livre)⁴⁵.

Entendo que essa simplificação, ao menos na minha experiência como produtor, faz mais sentido. Os produtores musicais se dividem de acordo com sua formação mais sólida e com sua contribuição para os projetos nos quais participa. Como o produtor musical se utiliza tanto dos conhecimentos musicais como dos de engenharia e trabalha na interseção entre estes mundos, é bastante comum e compreensível que se dividam nessas duas principais categorias em função de sua formação. Burgess, a esse respeito, elenca vantagens do produtor músico:

Minha opinião é suspeita, mas acredito que haja duas vantagens principais em se chegar à produção vindo de uma formação como músico: fala-se a mesma língua que os músicos e intérpretes, e sabe-se o que é estar do outro lado do vidro que separa a sala de gravação da técnica. (BURGESS, 2002, p.18).

Mais à frente, no mesmo texto, Burgess faz uma crítica aos possíveis impedimentos e aponta as razões pelas quais ser músico não seria característica suficiente para assumir a função de produtor musical.

Muitas vezes, os músicos não se tornam bons produtores por estarem focados demais na mecânica de tocar os seus instrumentos e nos sons individualmente. Essas coisas são importantes, mas o mais importante é a música como um todo, e eu acredito que os melhores produtores não tocam instrumento algum. Acho que me aperfeiçoei bastante na arte de ouvir como uma pessoa comum e não como um músico. Você tem que ter uma visão geral (BURGESS, 2002, p.55).

Estar de um lado ou de outro na divisão dos produtores entre músicos e engenheiros não seria, no entanto, o que determinaria a escolha deste ou daquele tipo para determinado projeto.

⁴⁴ Como já comentado, a categorização de Burgess evolui e se modifica ao longo das edições do livro *The Art of Music Production*. A citação de HELWORTH-SAWYER e GOLDING considera a terceira edição do livro, lançada em 2005.

⁴⁵ Burgess (2005) described these types as *songwriter producer*, *music lover producer* and *engineer producer*. These are fantastic classifications and ones we employ to some degree here. However, for the purposes of this book and our teaching we boil this down yet further to two main simple types: musician producer or engineer producer (HELWORTH-SAWYER; GOLDING, 2011, p.07).

Saber ouvir como um leigo seria mais vantajoso para a função, de modo a poder criticar o que se ouve de um ponto de vista mais geral, menos especializado. Na busca por definir as características que determinam uma carreira promissora, Burgess afirma que, muitas vezes, um produtor é escolhido pela forma como soam seus discos anteriores, por sua forma de trabalhar ou pelo nicho musical no qual tenha desenvolvido trabalhos que tenham sido reconhecidos como bem sucedidos. Mas pontua que “o fracasso [de uma produção] é tão difícil de atribuir a causas tangíveis quanto o sucesso (2002, p.112)”. Ter alguma competência específica (ser arranjador, engenheiro, instrumentista) não seria, de acordo com Burgess, uma questão tão importante para o sucesso profissional. Deve-se considerar também que a qualidade do material musical ao qual seu nome esteja associado pode ter grande influência sobre sua carreira, determinando os convites que venha a receber a partir da participação em algum projeto bem avaliado, seja pelo acolhimento da crítica especializada ou pelo sucesso comercial.

Talvez a sua formação permita que você faça um trabalho melhor, e isso, no fim das contas, é muito bom pra você. Mas como a maioria das pessoas, inclusive aquelas que já trabalharam com você, não tem a menor ideia do que você faz ou de como faz, você vai acabar sendo avaliado com base nos seus resultados (e, por resultados, leia-se quantas cópias os seus últimos três discos venderam) e por uma lista enorme de outros fatores superficiais. (BURGESS, 2002, p.47).

Burgess ainda comenta que “não é preciso ir muito longe para encontrar exemplos de discos de sucesso que não tinham uma qualidade de som das melhores” (2002, p.192). Nesse sentido, seria então a qualidade da música nos trabalhos em que um produtor se envolve um fator mais determinante para o sucesso do que a qualidade do seu trabalho nas escolhas ao longo do processo, considerando, claro, que a qualidade de som está relacionada a isso. “O que importa, do ponto de vista da produção, não é como o disco foi feito, mas o que ele “diz” às pessoas, ou de que forma ele toca essas pessoas e suas vidas” (2002, p.54). Em contraponto à esse viés comercial apontado como “sucesso” por Burgess, convém comentar que há muitos objetivos envolvidos na realização de uma produção fonográfica e que em diversas produções o sucesso comercial pode sequer figurar como um deles. A perspectiva de Burgess é a de um profissional que trabalhou por muitos anos nos EUA em um mercado que possui características muito diferentes das que são encontradas em outros países, em especial naquelas que estão à margem do capitalismo global.

Encerrando a questão sobre as qualidades apreciadas de um produtor musical, interessante notar a resposta dada a Burgess quando este pergunta a Danny Saber – produtor que trabalhou com artistas diversos, de Madonna a Ozzy Osbourne, passando pelos Rolling

Stones – sobre as qualidades musicais ou técnicas que um produtor necessita, no que este lhe responde: “Essa é uma pergunta difícil. Para cada coisa que eu citar há alguém produzindo sem isso. Não há regras (2002, p.57).”

Retornando ao rol de funções que um produtor pode assumir em um projeto, observemos o que nos diz Márcia Tosta Dias a esse respeito:

O trabalho do produtor musical tem dimensão ampla e se realiza em várias etapas do processo. Coordena todo o trabalho de gravação, escolhendo os músicos, arranjadores, estúdio e recursos técnicos. Pensa na montagem do disco, na sequência em que as músicas devem ser apresentadas e escolhe as faixas de trabalho (músicas que serão usadas para a divulgação nas rádios e na televisão). Cuida também para que seja cumprido o orçamento destinado ao projeto. Os setores de marketing e vendas precisam, muitas vezes, da orientação do produtor para que possam otimizar seu trabalho, considerando a natureza do produto e o seu público preferencial (DIAS, 2000, p.95)

Da referida ampla dimensão do trabalho do produtor musical, selecionamos como objeto desta pesquisa as ações que ele possa exercer ao longo do processo de produção fonográfica que, compreendemos, têm influência sobre o resultado estético do produto final. Queremos compreender de que maneira ele busca atingir os objetivos estéticos e que conhecimentos utiliza para alcançá-los. Isto posto, restringiremos nosso enfoque às atuações do produtor que acreditamos influenciar na estética do produto e trataremos de demonstrar, através de seus relatos pessoais, com o apoio do referencial teórico compilado, quais são as habilidades que o produtor musical desenvolve em sua busca de atender às demandas que lhe chegam.

Além de utilizar seu conhecimento sobre o assunto para decidir sobre a qualidade da música e das performances, os produtores também monitoram a afinação e o tempo. Suas responsabilidades incluem não apenas esses parâmetros musicais, mas também envolvem aspectos técnicos e administrativos. Eles têm que garantir, geralmente através do seu engenheiro, que todo o equipamento a ser utilizado está realmente pronto e utilizável. Eles trabalham em estreita colaboração com outros membros da área, reservando estúdios, contratando um engenheiro se necessário, contratando músicos, contratando equipamentos e preenchendo contratos. Em essência, eles supervisionam toda a produção em todas as fases de pré-produção, produção e pós-produção. Mais importante ainda, eles definem o clima do ambiente de trabalho (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.154, tradução livre)⁴⁶.

⁴⁶ As well as drawing on their domain knowledge to decide on song quality and the quality of performances producers also monitor tuning and timing. Their responsibilities include not only these musical parameters but also involve technical and administrative ones. They have to ensure, usually through their engineer, that all the equipment to be used is indeed ready and usable. They work closely with other members of the field through booking the studios, hiring an engineer if necessary, hiring musicians, hiring equipment and filing contracts. In essence they oversee the whole production through all stages of pre-production, production and post-production. Most importantly they set the mood of the working environment (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.154).

Frith e Zagorski-Thomas, fazem um apanhado bastante completo das responsabilidades que cabem, ou podem caber, ao produtor musical. Como já discutimos anteriormente, essas responsabilidades vão depender das competências próprias do sujeito que assume a tarefa e variam de projeto a projeto. Ainda assim, considerando o recorte estético que estamos propondo, cabe destacar que, além de se ocupar das decisões musicais, o produtor pode ser também responsável por:

1. escolher a equipe (músicos, engenheiros etc.) com a qual irá trabalhar;
2. escolher as condições técnicas adequadas para o projeto, definindo estúdio (acústica) e equipamentos a serem utilizados e;
3. condicionar e manter o clima do ambiente de trabalho.

Uma vez que decidimos manter as tarefas puramente administrativas fora do escopo desta pesquisa, as tarefas acima listadas, apesar de poderem ser compreendidas como tal, têm influência direta sobre o resultado estético.

A equipe e o ambiente de trabalho

[...] o produtor poderá ter de decidir também como e onde o disco será gravado; quem, se for o caso, irá ajudar a realizá-lo; quais equipamentos técnicos serão empregados; como será gasto o orçamento e quem irá cuidar da administração e do trabalho burocrático (BURGESS, 2002, p.73).

A escolha da equipe é tarefa que requer experiência prévia. Só a partir dessa experiência o produtor poderá ter clareza sobre quais as “peças mais adequadas”. Considerando que cada projeto é único, somente tendo como referência experiências anteriores nas quais tenha atuado o produtor se torna capaz de escolher com alguma assertividade os componentes de sua equipe. Importa salientar que produtores musicais (músicos, de forma geral) desempenham funções diversas em projetos distintos e, assim, têm contatos com muitos profissionais em situações as mais variadas. De competências musicais a qualidades pessoais, há muitas variáveis que podem tornar esta ou aquela pessoa mais adequada a determinado projeto. O produtor é também responsável por esse “arranjo” de personalidades e competências. Segundo Mayrton Bahia (1998a, p. 84), “o produtor é o catalisador na química que é coordenar pessoas em torno de um projeto”.

Os produtores, portanto, precisam ser capazes de trabalhar bem com todos os membros do campo. O seu arsenal de competências inclui graus de tato e diplomacia para que possam estabelecer um relacionamento firme com todas as pessoas envolvidas, manter alguma empatia com os músicos e ajudar a interpretar e concretizar a visão criativa do projeto. Nesse caso, o produtor é contratado não apenas para contribuir com o processo criativo, mas também de várias maneiras para garantir o sucesso tanto financeiro quanto musical (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.154, tradução livre)⁴⁷.

De acordo com HELWORTH-SAWYER e GOLDING, entre as décadas de 60 a 80, um produtor tradicional teria em uma equipe formada por um engenheiro, um assistente e um operador de fita⁴⁸. O produtor estaria na mesa de som e se dedicaria a trocar ideias, dando opiniões a respeito das ideias musicais e orientando as performances de modo a incentivar o melhor desempenho possível. Essa seria a equipe técnica de estúdio pela qual o produtor também se tornaria responsável uma vez que a tenha escolhido. De uma forma ou de outra, qualquer pessoa que atue no ambiente do estúdio pode ser admitida ou dispensada pelo produtor, já que este se responsabiliza pelo fluxo do trabalho e é responsável por mantê-lo em bom nível. Craig Street, produtor em Los Angeles, afirma:

Então é uma questão de processo, de construir o que você pode em um estúdio. Há uma grande variedade do que pode ser. Acho que, principalmente, procuro pessoas que sejam realmente colaborativas e realmente abertas às coisas (*in*: FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.143, tradução livre)⁴⁹.

A postura das pessoas de sua equipe frente ao trabalho em conjunto é algo importante para Craig, como é também para grande parte dos produtores. A confiança na equipe tem como ponto principal a garantia de que durante os momentos em que estiverem em contato, o ambiente será produtivo e haverá um clima de colaborativo.

⁴⁷ Producers therefore need to be able to work well with all the members of the field. Their arsenal of skills include degrees of tact and diplomacy so that they can establish a firm rapport with all the people involved, maintain some empathy with the performers and help to interpret and realize the creative vision of the project. In this case the producer is hired not only to contribute to the creative process but also in many ways to assure success on a financial as well as a musical level (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.154, tradução livre).

⁴⁸ Operador de fita, ou *tape operator*, é um dos engenheiros de uma equipe completa que estaria presente em um grande estúdio na época mencionada. À época não havia ainda ocorrido a digitalização dos sistemas de gravação nos estúdios e os gravadores de rolo (fita) de muitos canais possuíam uma complexidade operacional que justificava um operador dedicado.

⁴⁹ So it's about process, about building up what you can in a studio. There's a wide range to what it can be. I think mostly, I look for people that are really collaborative and really open to things. A lot of the preproduction, for me, is spent finding out what people like and what they don't like. It's not really about going over the songs. It's more about sitting down with somebody and talking (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.143).

Para Burgess, com relação à formação de sua equipe, “a única forma de você controlar o conteúdo musical específico será reunindo uma equipe de músicos, arranjadores e compositores com quem possa trabalhar regularmente (2002, p.55)”. Neste trecho em especial, Burgess faz menção à equipe que trabalha diretamente no material musical, na elaboração dos arranjos e nas performances a serem registradas, considerando que seja de responsabilidade do produtor a contratação de músicos para o respectivo projeto. Mas há situações em que o produtor precisará trabalhar com a equipe que lhe é fornecida, como no caso do trabalho com uma banda preexistente, por exemplo. Nestes casos entra em cena a sua capacidade de lidar com as pessoas e de compreender dinâmicas interpessoais de grupos, em especial de grupos onde os sujeitos estão trabalhando por um objetivo comum, mas que cada um tem uma personalidade e uma posição em relação aos demais.

Às vezes o produtor tem de proteger um membro mais vulnerável da banda enquanto ele ou ela experimenta uma ideia. Ideias criativas são frágeis. É muito raro alguém ter um pensamento criativo inteiramente formado. O mais comum é a ideia partir de uma sensação vaga de algo a ser alcançado, podendo ser realizada apenas ao se tentar ativamente alcançar. Basta um único comentário depreciativo (“está uma merda” parece ser o preferido) de outro membro da banda no início do processo para que aquela porta seja totalmente fechada, e a ideia excluída antes mesmo de ter se manifestado por completo. As bandas, muitas vezes, estão cheias de politicagens, de invejas, de facções e de panelinhas internas. Faz parte do trabalho do produtor perceber estas forças para poder analisar com precisão por que certos comentários estão sendo feitos e se eles traduzem opiniões honestas ou se representam uma pauta latente e mais profunda, relacionada a eventos históricos, a disputas, a ressentimentos antigos ou à estrutura básica de poder da banda (BURGESS, 2002, p.65).

As habilidades relacionais dos produtores musicais são condições *sine qua non* para o seu estabelecimento e permanência no mercado. Profissionais que não são capazes de se relacionar com uma gama variada de pessoas nas mais diversas posições são absolutamente incapazes de assumirem a função, pois uma vez que o ambiente do estúdio esteja contaminado pelos desacertos interpessoais não é mais possível manter o fluxo criativo. As performances se tornam mecânicas, sem a vitalidade necessária ao registro.

[...] você contrata os músicos pelo que são capazes de fazer. Mesmo assim, eles podem precisar de orientação ou de estímulo. [...]. Os melhores instrumentistas suportam bastante orientação, mas você tornará fracos até mesmo os maiores músicos se não lhes conceder o espaço necessário para que façam o que melhor sabem fazer (BURGESS, 2002, p.65).

Não se afirma, com isso, que seja obrigatório ao produtor ter determinada personalidade ou postura diante da equipe ou dentro do estúdio. Seria como afirmar que somente um perfil

psicológico seria capaz de realizar a tarefa, o que é obviamente falso. Mas, dentro de suas próprias idiossincrasias, o produtor precisa ser capaz de manejar a equipe de modo a manter o seu funcionamento, independentemente da forma que escolha ou que seja capaz fazê-lo.

Independentemente da fase do projeto, o produtor⁵⁰ geralmente dá o tom para os projetos de gravação e pode controlar muitas coisas, incluindo o ritmo do projeto e como as pessoas interagem. Os produtores são, muitas vezes, responsáveis por manter o processo criativo em andamento de forma eficaz, eficiente e invisível, orientando os artistas ou dando-lhes espaço e apoio suficientes para que sejam livres para serem criativos. Tem sido dito muitas vezes que o produtor deveria primeiro ser um psicólogo. Embora esta afirmação possa ser um tanto exagerada, o produtor precisa ser sensível às relações interpessoais. A maneira como eles trabalham com os artistas e outros moldará o projeto tanto quanto suas tarefas reais de gravação. E às vezes eles podem ser importantes também para ajudar na interação entre as pessoas, fazendo com que trabalhem juntas de forma produtiva (MOYLAN, 2015, p.300, tradução livre)⁵¹.

A natureza da performance musical exige um comprometimento pessoal intenso. Explorar os limites do virtuosismo e da expressividade exigem do performer uma entrega que o expõe ao “erro”. Um julgamento pejorativo num momento como esse pode levar a uma quebra da confiança e ser desastroso para o resultado que poderia ser alcançado caso o ambiente fosse de maior cumplicidade e positividade. Moylan afirma que o produtor precisa compreender qual a melhor forma de criar um ambiente no qual o instrumentista ou cantor alcance suas melhores performances. “Às vezes eles precisam sentir que estão sozinhos. Às vezes precisam sentir que estão em sua própria sala de estudos ou em algum outro lugar “seguro” (2015, p.301).”

O produtor está tentando fazer com que os artistas excedam o auge de sua habilidade. Não se deve permitir que aconteça nada que diminua o nível de

⁵⁰ William Moylan (2015) utiliza o termo *recordist* para se referir aos profissionais que atuam nas diversas etapas da produção fonográfica tomando decisões a respeito do áudio. Ao meu ver, seria um termo mais preciso e menos controverso que o que utilizamos – produtor – uma vez que este último acumula diversas funções e se confunde com outros atores que, por falta de discernimento acabam sendo assim nomeados. No entanto, não encontramos uma tradução para *recordist* que pudesse ser utilizada, já que a tradução literal seria “gravador”, o que ocasionaria uma confusão ainda maior. Seguimos assim, utilizando a nomenclatura produtor.

⁵¹ No matter what phase of the project, the recordist usually sets the tone for recording projects and can control many things, including a project’s pace and how people interact. Recordists are often responsible for keeping the creative process moving effectively, efficiently, and invisibly, giving guidance to the artists or giving them enough space and support so they are free to be creative. It has often been said that the recordist should first be a psychologist. While this statement may be somewhat extreme, the recordist needs to be sensitive to interpersonal relations. How they work with performers and others will shape the project as much as their actual recording duties. And sometimes they may be needed to facilitate in helping people get along, working together productively (MOYLAN, 2015 p. 300).

confiança dos intérpretes e que diminua a confiança que os intérpretes devem ter no produtor (MOYLAN, 2015 p. 301, tradução livre)⁵².

Retornando à formação de sua equipe de trabalho, dentre os parâmetros que orientam o produtor nessa escolha – da equipe de músicos envolvidos – estão as características que os tornam únicos. Determinado instrumentista pode ser selecionado justamente pelas características de sua performance, de um timbre proveniente de sua forma de tocar, de uma qualidade sonoro-musical própria que resulte de suas performances. Nesses casos convém dizer que o instrumentista se transforma em uma fonte sonora. Por mais que isso objetifique o músico, tal qual um instrumento, pode-se dizer que seja exatamente essa a sua função na equipe, uma fonte sonora. Não por acaso, na comunicação em palcos ou estúdios, muitas vezes se remete ao guitarrista como “o guitarra”. “Guitarra, toca pra mim aquela parte tal” é uma frase que faz todo o sentido numa passagem de som, por exemplo, especialmente quando se quer ouvir o objeto sonoro individualmente. Isso não causa estranheza aos presentes, sendo bastante usual. Significa também dizer que determinados instrumentistas são considerados como fontes sonoras e estão na equipe por possuírem um estilo próprio. Isso pode ser dito de qualquer um deles, claro, uma vez que todos possuem características que os tornam únicos. Mas alguns são identificados como especialmente originais, por qualquer motivo. O produtor então o escolhe para cumprir o seu próprio papel, para o qual aquela pessoa é a única escolha possível. Claro que estamos aqui descrevendo contingências específicas, ideais e localizadas. Em um contexto onde fosse possível considerar a participação de qualquer músico, haveria, obviamente uma gama enorme de opções, mas essa seria uma situação fantasiosa, uma vez que todo e qualquer projeto tem suas restrições orçamentárias e os produtores têm também um repertório limitado de opções à sua disposição.

Os produtores utilizam as qualidades sonoras dos intérpretes como se fossem instrumentos. Artistas individuais podem ser selecionados devido às suas qualidades sonoras únicas. Por outro lado, os próprios materiais musicais são frequentemente moldados para melhor se adequarem às qualidades do intérprete e ao seu som. Os próprios artistas individuais são fontes sonoras únicas. Isto é especialmente verdadeiro para os vocalistas, que têm uma voz e um estilo únicos para cantar, bem como uma voz única para falar. Intérpretes instrumentais talentosos que desenvolveram seu(s) próprio(s) estilo(s) de

⁵² The recordist is attempting to get the performers to exceed the height of their ability. Nothing should be allowed to happen that would diminish the confidence level of the performers and to take away from the trust that the performers must have in the recordist (MOYLAN, 2015 p. 301).

tocar, ou que são habilidosos em técnicas de execução, também são procurados por suas qualidades sonoras únicas. Intérpretes individuais muitas vezes trazem suas próprias ideias criativas e talentos especiais de performance para um projeto, e auxiliam consideravelmente na definição das qualidades sonoras das fontes sonoras (MOYLAN, 2015, p.342, tradução livre)⁵³.

De acordo com Moylan, selecionar artistas específicos para uma gravação permite ao produtor definir as nuances sonoras de um projeto nos mínimos detalhes. “Como a gravação é uma execução definitiva da peça musical, encontrar os artistas certos para essa execução é uma decisão importante na determinação das qualidades das fontes sonoras (2015 p.343).”

A intuição e as emoções

É comum a seguinte orientação recebida por jovens instrumentistas em suas práticas de improvisação: “agora esquece tudo e toca”. Estudar as bases da improvisação – a depender do gênero musical, claro – requer compreender os campos harmônicos, os graus da análise funcional, os arpejos dos acordes, frases idiomáticas e, sobretudo, ter um senso de oportunidade, saber quando entrar, quando sair e como fazê-lo. Improvisar requer muito estudo. Por que será que a orientação que citei acima é tão utilizada por mestres justamente quando estamos prestes a praticar aquilo que nos custou tanto tempo e dedicação?

[...] as habilidades de um profissional tornam-se ‘internalizadas em nosso conhecimento tácito’ o que sugere que ‘muitas vezes não temos consciência de ter aprendido a fazer essas coisas; simplesmente as fazemos (Donald Schon apud FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.152, tradução livre)⁵⁴.

A natureza dinâmica da música faz com que o tempo seja uma variável inescapável. Tocar bem significa, no mínimo, tocar na hora certa. Perder o tempo é errar, ao menos na maioria das concepções musicais. As interações acontecem de maneira praticamente instantânea. A aparente simultaneidade das respostas aos estímulos cruzados entre os instrumentistas em uma

⁵³ Recordists utilize the sound qualities of the performers as well as the instruments themselves. Individual performers may be selected because of their unique sound qualities. Conversely, the musical materials themselves are often molded to best suit the qualities of the performer and her/his sound. Individual performers, themselves, are unique sound sources. This is especially true of vocalists, who have a unique singing voice and style, as well as a unique speaking voice. Accomplished instrumental performers who have developed their own style(s) of playing, or who are skilled in performance techniques, are also sought for their unique sound qualities. Individual performers often bring their own creative ideas and special performance talents to a project, and considerably aid the defining of the sound qualities of the sound sources (MOYLAN, 2015, p.342).

⁵⁴ [...] a practitioner’s skills become ‘internalized in our tacit knowing’ and suggests that ‘we are often unaware of having learned to do these things; we simply find ourselves doing them (Donald Schon apud FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.152).

performance resulta na percepção de que todos estão conectados por alguma ligação invisível. Esta última imagem, a da conexão invisível, é uma sensação bastante compartilhada entre os músicos, em especial quando todos concordam que “rolou legal”.

Esquecer e tocar, por mais paradoxal que pareça, faz todo o sentido quando se requer respostas rápidas. O tempo da cognição pode ser incrivelmente rápido e pensar muitas coisas pode levar pouquíssimo tempo. Ainda assim, mais rápido que qualquer pensamento é pensamento algum. Não pensar em nada, tal qual indicam os mestres, parece ser a postura adequada quando se trata de responder com a maior precisão e a melhor decisão dentre as possíveis escolhas.

Na verdade, em certas ocasiões a emoção pode ser um substituto para a razão. [...] em certas circunstâncias, pensar demais pode ser muito menos vantajoso do que não pensar absolutamente nada. [...] muitos dos problemas que encontramos em nosso complexo ambiente podem ser resolvidos apenas com emoções, porém não todos [...]. A emoção também auxilia no processo de manter na mente os vários fatos que precisam ser levados em consideração para chegarmos a uma decisão (DAMASIO, 2012, p.12).

Não pensar em nada não significa estar desatento. Muito antes pelo contrário. Não pensar em nada é a forma mais rápida e certa de aproveitar todo o conhecimento internalizado a respeito daquilo que estamos vivendo no presente. Quando estamos nesse estado de prontidão, utilizamos todo o potencial que adquirimos com horas e horas de estudo, de treino, de repetições. O corpo sabe o que deve fazer. Segundo Antônio Damásio, intuição é simplesmente cognição rápida com o conhecimento necessário parcialmente varrido para debaixo do tapete — uma cortesia da emoção e de muita prática no passado (2012, p.13). Seguir a intuição, quando precisamos tomar decisões rápidas e acertadas parece ser o melhor caminho.

Embora a intuição seja vista convencionalmente como um processo vagamente místico ou metafísico, em seu livro *Intuição: como pensamos e agimos*, Bastick é preciso ao defini-la como o “processamento não linear de informações globais multifatoriais” (Bastick *apud* FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.153, tradução livre)⁵⁵.

O processo intuitivo é uma conjunção de muitos conhecimentos utilizados de forma simultânea sem a interferência da racionalidade. Quanto mais conhecemos sobre um assunto, maior a nossa

⁵⁵ While intuition is seen conventionally as a vaguely mystical or metaphysical process, in his book *Intuition: How We Think and Act*, Bastick is precise in his definition of it as the ‘nonlinear processing of global multi-categorized information (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.153).

capacidade de dar respostas de forma intuitiva quando confrontados com questões acerca deste assunto.

“Muito do que fazemos tem de ser baseado no instinto. Daí por diante você usa a experiência para refinar, aguçar, mudar e questionar o instinto original.” Mas não estamos falando aqui do tipo de instinto com que você nasceu. O instinto neste caso é o que deriva de conviver com a música, músicos e estúdios durante toda a vida (Flood *apud* BURGESS, 2002, p.197).

Saber “dar ouvidos” ao que a intuição nos informa é, como podemos observar, aproveitar aquilo que temos internalizado e que faz parte de uma “maquinaria cognitiva e neurológica subjacente à razão e à tomada de decisões” (DAMASIO, 2012, p.18). Essa maquinaria à qual Damásio se refere é a complexa conjunção de pensamentos, sentimentos e emoções que nos permite interagir com o mundo. É o próprio corpo humano em toda a sua complexidade. Damásio afirma que as emoções e os sentimentos são expressões notáveis da força orientadora dos mecanismos de regulação biológica. O corpo fala, orienta e nos informa sobre as melhores decisões a serem tomadas nas diversas situações que vivemos. Os nossos pensamentos são temperados pelos sentimentos.

[...] certos aspectos do processo da emoção e do sentimento são indispensáveis para a racionalidade. No que têm de melhor, os sentimentos encaminham-nos na direção correta, levam-nos para o lugar apropriado do espaço de tomada de decisão onde podemos tirar partido dos instrumentos da lógica.[...] As emoções e os sentimentos, juntamente com a oculta maquinaria fisiológica que lhes está subjacente, auxiliam-nos na assustadora tarefa de fazer previsões relativamente a um futuro incerto e planejar as nossas ações de acordo com essas previsões (DAMASIO, 2012, p.15).

Mas afinal, o que teriam as emoções e a razão que ver com o trabalho do produtor musical? Quanto à razão não parece haver muita controvérsia. As decisões que o produtor toma ao longo de um processo de produção fonográfica são, boa parte, baseadas em raciocínios lógicos e deduções. Mas não todas, como podemos inferir a partir do que nos diz Damásio ao afirmar que “a razão pode não ser tão pura quanto a maioria de nós pensa que é ou desejaria que fosse, e (que) as emoções e os sentimentos podem não ser de todo uns intrusos no bastião da razão” (2012, p.16).

Na paisagem do seu corpo, os objetos são as vísceras (coração, pulmões, intestinos, músculos), enquanto a luz e a sombra, o movimento e o som representam um ponto na gama de operações possíveis desses órgãos num determinado momento. Em termos simples mas sugestivos, o sentimento é a “vista” momentânea de uma parte dessa paisagem corporal. [...]. Dado que o sentir dessa paisagem corporal é temporalmente justaposto à percepção ou

recordação de algo que não faz parte do corpo — um rosto, uma melodia, um aroma —, os sentimentos acabam por se tornar “qualificadores” dessa coisa que é percebida ou recordada (DAMASIO, 2012, p.19).

A forma como os estados do nosso corpo influem nas decisões que tomamos é, em certa medida, conhecida da sabedoria popular: “não se deve tomar decisões com a cabeça quente”; “o medo não é bom conselheiro”; e outras expressões conhecidas e bastante difundidas demonstram que há certa consciência sobre essas interações. Sob esse aspecto, e retomando a pergunta a respeito da influência disso sobre o trabalho do produtor musical, convém abordar situações onde a racionalidade não nos traz as respostas claras enquanto que uma atenção aos sentimentos e sensações que a música nos provoca podem trazer luz.

Você pode não ser capaz de identificar o que é, mas não importa quantas vezes toque de novo, mesmo ao longo de um período de dias, semanas ou meses, ainda poderá sentir que o take três tem alguma coisa que não existe no quatro (BURGESS, 2002, p.192).

Em determinadas situações da atividade do produtor musical, buscar ativamente uma solução pode não ser a melhor escolha. Por vezes é importante deixar que os ouvidos descansem e a mente se desocupe de buscar as repostas. Em seguida, algumas horas ou talvez dias mais tarde, se colocar na posição de receber novamente aquele som, se deixar impactar sem expectativas predefinidas, pode resultar em uma decisão mais relaxada e acertada.

De certa forma, as visões subjetiva e objetiva podem se encontrar, de modo que você pode objetivamente se permitir a oportunidade de ser movido pela música (como se fosse um membro do público consumidor) por meio de um teste. Essa música dançante me faz dançar? Essa faixa de metal me dá vontade de bater cabeça? Essa faixa relaxante me deixa relaxado? [...] Ser capaz de controlar essas emoções em seu benefício como produtor pode se tornar algo de grande valor como habilidade ou mercadoria. Ser capaz de ouvir como se você fosse um membro do público consumidor (amante da música), tendo ao mesmo tempo conhecimento de que o que você ouve nesse estado pode ser transmitido diretamente para você como produtor, de certa forma fornece uma pesquisa de mercado instantânea (HELWORTH-SAWYER; GOLDING, 2011, p.26, tradução livre)⁵⁶.

⁵⁶ In some ways, the subjective and objective views can cross in that you may objectively allow yourself the opportunity to subjectively be moved by the music (as though a member of the buying public) by means of a test. Does this dance track make me dance? Does this metal track make me want to rock my head? Does this chill-out track make me chill? [...] Being able to control these emotions for your advantage as a producer may become something that is of great value as a skill or commodity. To be able to listen as though you were a member of the buying public (music-lover), while having knowledge that what you hear in that state can feed directly back to you as a producer, in some ways provides instant market research (HELWORTH-SAWYER; GOLDING, 2011, p.26).

O papel do produtor musical por eles mesmos

Reuni abaixo alguns pensamentos de produtores a respeito da postura adequada em relação ao trabalho dos artistas. Os relatos foram compilados na bibliografia especializada. Entendo que essa é uma perspectiva interessante e que vai ao encontro da forma como compreendo ser mais adequado tratar a função destes profissionais, de modo que eles próprios possam dizer quais são as características que compreendem como mais significativas na sua performance enquanto produtores.

Michael Jarrett

[...] os produtores têm que trabalhar duro para possibilitar e gravar sons que, quando os ouvintes os ouvem, transmitem a impressão de terem escapado (melhor, de não precisar escapar) das garras da produção e das restrições das tecnologias de gravação (*in*: FRITH ; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.129, tradução livre)⁵⁷.

Blake Mevis [George Strait, *Strait from the Heart*]

A teoria que mais defendo é que um produtor deve ajudar os artistas a gravar suas músicas e, na verdade, ficar fora do processo de coloração tanto quanto possível. É a música do artista que tem que estar gravada – não a do produtor. [...]. Se a música de um produtor começa a soar parecida e ele tem cinco artistas diferentes, então ele está sendo muito intrusivo (*in*: FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.130, tradução livre)⁵⁸.

Paul Worley [The Dixie Chicks, *Wide Open Spaces*]

[...] o papel do produtor é o de facilitador e tradutor, alguém que comunica a visão e direção musical do artista aos engenheiros e músicos e, em última instância, à gravadora envolvida e tenta dar a qualquer projeto específico uma identidade própria (*in*: FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.132, tradução livre)⁵⁹.

⁵⁷ [...] producers have to work hard to enable and to record sounds that, when listeners hear them, convey the impression of having escaped (better, of not needing to escape) the clutches of production and the constraints of recording technologies (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.129).

⁵⁸ The theory that I hold most is that a producer should help artists get their music on tape and, really, stay out of the colouring process as much as possible. It's the artist's music that has to be on tape – not the producer's. [...]. If a producer's music starts sounding alike, and he's got five different artists, then he's being too intrusive (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.130).

⁵⁹ [...] the role of the producer is of a facilitator and a translator, someone who communicates the artist's musical vision and direction to the engineers and the musicians and ultimately to the record company involved and tries to give any specific project its own identity (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.132).

Helen Keane [Bill Evans, *Symbiosis*]

Diretor é o termo correto para o que a maioria dos bons produtores faz (*in*: FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.132, tradução livre)⁶⁰.

Richard James Burgess [Jazz: *The Smithsonian Anthology*]

A natureza do que eu faço como produtor é acompanhamento. Em projetos particularmente bem-sucedidos eu senti que o processo de produção é mais uma descoberta do que criação, quase como uma escavação arqueológica. (...) O formato de cada peça determina a sua posição definitiva. Algumas delas não se encaixam de jeito nenhum e você percebe que não importa o quanto você tente fazê-las se encaixar elas fazem parte de uma relíquia diferente. (BURGESS, 2002, p.XI).

William Moylan

(...) o produtor está permitindo que a visão artística e as decisões dos outros sejam representadas com maior precisão na gravação. O papel do produtor é então facilitar e concretizar as ideias artísticas dos outros, e não impor diretamente as suas ideias ao projeto. O papel do produtor pode ser, por vezes, oferecer sugestões aos criadores ou mesmo assumir um papel ativo nos processos de tomada de decisões artísticas. (...) Entre as coisas que são consistentes está que o produtor deve estar atento ao seu lugar no processo. As suas contribuições podem ser necessárias, mas muitas vezes não são desejadas. Suas ideias podem ser úteis, mas podem atrapalhar a criatividade do artista. Mesmo quando perguntam ao produtor o que ele pensa, o cliente pode realmente não querer saber. É uma dança delicada (MOYLAN, 2015, p.303, tradução livre)⁶¹.

O produtor de hoje

O trabalho do produtor musical de hoje é tão variado quanto a diversidade de gêneros existentes. A mundialização da cultura determinou a coexistência de uma infinidade de referências estéticas e, em cada uma delas, uma maneira própria de trabalhar o áudio e de estruturar a produção de seus fonogramas. O termo produtor musical significa hoje desde o tradicional produtor conhecedor dos meandros da produção em estúdio, onde coordena uma

⁶⁰ Director is the correct term for what most good producers do (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.132).

⁶¹ (...) the recordist is allowing the artistic vision and decisions of others to be most accurately represented in the recording. The recordist's role then is to facilitate and realize the artistic ideas of others, and not to directly impose their ideas onto the project. The recordist's role sometimes might be to offer suggestions to the creative artists or even to take an active role in the artistic decision making processes. (...). Among the things that are consistent, is that the recordist must be mindful of their place in the process. Their contributions may be needed, but are often not sought. Their ideas may be helpful, but might get in the way of the artist's creativity. Even when the recordist is asked what they think, the client may not really want to know. It is a delicate dance (MOYLAN, 2015 p. 303).

extensa equipe de profissionais e músicos, até o criador de bases para *rappers* gravarem seus versos de improviso. Os *beatmakers*, especialistas na técnica do sampleamento⁶² são criadores que estão na penumbra entre produtores e compositores, talvez de forma similar ao que um dia estiveram os produtores, entre músicos e engenheiros. Os próprios músicos se colocam cada vez mais na posição de produzir os próprios conteúdos, o que é perfeitamente possível, com algum nível de sofrimento por não ter a quem recorrer por uma crítica e por ter que realizar tantas tarefas de forma solitária. Há quem se saia bem nessa empreitada. A mediação tecnológica já não é uma novidade, a linguagem informática é língua materna para os mais jovens e seu domínio é tido como trivial. Os músicos digitais alcançam resultados cada vez melhores trabalhando com pouquíssimo *hardware*.

A digitalização de todo o processo de produção fonográfica e a internet, amplamente difundidas, permitem brotar, em cada quarto onde caiba um computador, um fone de ouvido e um controlador MIDI, um *home-studio* capaz de abrigar criações complexas e de alta qualidade. Longe de dar azo a profecias sobre o fim da função de produtor musical, cabe uma reflexão das formas que essa função tem tomado e poderá vir a tomar. Um exercício nada simples. Ao mesmo tempo que as transformações foram ocorrendo surgiram inúmeras profecias que não chegaram perto de se concretizar. O fim do disco de vinil (com a chegada do CD), o fim do álbum como conceito, o fim dos cabos, o fim da música ao vivo e muitas outras... É fato que os bancos de *samplers* substituem os músicos em produções cada vez mais automatizadas e executadas via protocolo MIDI através de comandos. Mas de que outra forma grande parte dos que hoje assim utilizam as ferramentas fariam seus quartetos de cordas soarem nas bases de *rap*?

Já não é necessário um grande estúdio, com bons instrumentos e instrumentistas, muitos microfones e uma equipe de profissionais para fazer um quarteto de cordas soar bem gravado. Mas não chegamos ao ponto, ao menos é como vejo, de que uma interpretação de um bom quarteto possa ser substituído por uma performance MIDI, mesmo que os timbres sejam sampleados nos melhores estúdios, com os melhores microfones e excelentes músicos. A boa interpretação musical segue sendo algo bastante efêmero, que requer bastante cuidado e planejamento para ser bem captada e é um tanto improvável, pra não dizer impossível de ser programada através do limitado protocolo MIDI. Ao mesmo tempo, a possibilidade de se usar

⁶² Sampleamento, ou *sampling*, é uma técnica composicional que consiste em utilizar trechos (*samples*) de fonogramas já existentes para a criação de texturas sonoras novas. Os trechos sampleados podem ser reconhecíveis nas novas texturas criadas ou não. Existe um debate sobre se as texturas criadas a partir dessa técnica constituem-se como obras novas ou se devem ser consideradas plágio. Não há consenso.

uma performance MIDI reduz a interferência do fator humano no caso daquelas produções onde não há orçamento suficiente para se contratar bons músicos.

Mas algumas mudanças de fato transformaram o ambiente da produção musical que conhecíamos. Funções foram sendo acumuladas por cada vez menos pessoas. Como dito anteriormente, não é incomum encontrar compositores que produzem, gravam e mixam seus próprios trabalhos. Gostaria de discordar, no entanto, de que isso signifique que as funções estejam desaparecendo. Elas apenas se condensaram em menos indivíduos. A função do produtor musical não deixou de existir. Mesmo em situações de produção independente, onde os orçamentos costumam ser reduzidos, muitos artistas continuam requisitando a presença de um produtor. A experiência de alguém que conheça os meandros da produção musical não pode ser simplesmente substituída porque ficou mais fácil produzir música com um computador. O repertório de um produtor musical, como vimos, requer muitas horas de estúdio, muitos erros e acertos, habilidades interpessoais e uma compreensão sobre o fazer musical que não são meras operações automatizáveis. Quem pode dar ao compositor uma opinião crítica sobre o seu trabalho e o andamento da criação de um álbum se ele mesmo estiver acumulando as funções? Por isso creio que as tais profecias não podem se concretizar. O trabalho de criação continuará sendo um trabalho coletivo a ser executado por pessoas com experiência suficiente para poderem oferecer opções aos demandantes.

1.4 As pertinências e os gêneros

Em relação ao trabalho com as referências, o produtor musical precisa organizá-las em parâmetros que a um só tempo sejam adequados à estruturação da linguagem musical e ao conteúdo estético e semântico que se pretende que o fonograma possa carregar consigo. Isto dito, considera-se que os receptores da mensagem estejam culturalmente familiarizados com a proposta e que de alguma maneira possam se identificar com ela, de modo a absorver grande parte das referências e mensagens nela contidas. O trabalho do produtor se encontra, portanto, na tarefa de mediar a relação entre o trabalho de criação da canção e a recepção⁶³, pelos ouvintes, do fonograma resultante do processo de produção fonográfica.

Um estereótipo é “a ideia que temos de...”, a imagem que surge espontaneamente, logo que se trate de... É a representação de um objeto

⁶³ Saliento que não trataremos da recepção nesta pesquisa. Não trataremos do modo como o ouvinte recebe aquilo que foi produzido, sendo o foco apenas o que rege a construção do fonograma. O trabalho do produtor, no entanto, requer que ele se coloque na posição do ouvinte, de modo a exercer uma escuta crítica e verificar se os objetivos estéticos pretendidos estão sendo atingidos.

(coisas, pessoas, ideias) mais ou menos desligada da sua realidade objetiva, partilhada pelos membros de um grupo social com alguma estabilidade. Corresponde a uma medida de economia na percepção da realidade, visto que uma composição semântica preexistente, geralmente muito concreta e imagética, organizada em redor de alguns elementos simbólicos simples, substitui ou orienta imediatamente a informação objetiva ou a percepção real. Estrutura cognitiva e não inata (submetida à influência do meio cultural, da experiência pessoal, de instâncias e de influências privilegiadas como as comunicações de massa) (BARDIN, 1977, p.57).

O produtor busca os estereótipos dentro do conjunto de referências entregues por aquele que demanda. A compreensão da demanda e a compilação das referências que a compõem são parte importante da pré-produção. As referências são, em sua grande maioria, compostas por características de fonogramas produzidos no passado que podem ser acessados ou que sejam ícones da produção histórica da indústria fonográfica. As referências, no geral, tendem a ser conteúdos de fácil acesso ou conteúdos aos quais seja dado o acesso ao produtor, de modo que possam ser compartilhados seus significados entre o produtor e o demandante. Contudo, tais referências não se restringem a materiais concretos, como fonogramas, pinturas, esculturas e objetos de toda sorte, sendo também explicitadas através de figuras de linguagem e imagens⁶⁴ de todo tipo relacionadas com aquilo que se pretende alcançar no e com o fonograma. Os estereótipos suscitados dão ao produtor a compreensão da grande forma, supondo-se, é claro, que haja um estereótipo adequado para aquilo que se busca. Como estereótipos podem ser compreendidos os gêneros musicais, uma vez que é um conceito que reúne características culturalmente estabelecidas e de fácil comunicação.

Assim como em outras áreas, na música popular utiliza-se o termo “gênero” para caracterizar determinadas práticas em que algumas características comuns são tomadas como padrão (“tipos relativamente estáveis de enunciados”) (BAHKTIN, 2003, p. 262). Por exemplo, blues, frevo, rock, samba, são gêneros musicais, nos quais se reconhecem – à sua maneira em cada um deles – determinados padrões rítmicos recorrentes, tipologias de fraseados melódicos, instrumentações mais usuais, etc. (MOLINA, 2014, p.31).

Um estereótipo desse tipo organiza uma série de expectativas que podem ser confirmadas ou negadas. Há algum espaço para a inovação – e dessa maneira o gênero se atualiza – mas ela é também indicada pela forma, que o próprio gênero determina.

[...] sobretudo para as músicas profanas e populares, a tradição fornece um padrão, formas, um modelo mínimo que abre ao intérprete a possibilidade (uma regra) de dele se apropriar, adornando, organizando as formas à sua

⁶⁴ O conceito de imagem que utilizamos nesta pesquisa está descrito de forma detalhada na seção 2.1.

maneira e inventando as letras sobre a música dada [...] ou mesmo inventando padrões melódico-rítmicos e eventualmente as letras e os sons, mas segundo um modelo formal dado [...]. A invenção se dá nos espaços devidamente previstos pelo gênero (DELALANDE, 2001, p.48, tradução livre).

De acordo com David Huron em seu livro *Sweet Anticipation* (2007), os gêneros são modularizações esquemáticas que o cérebro organiza separadamente.

Do ponto de vista musical, as distinções estilísticas e de gênero contribuem para a riqueza e variedade da experiência musical. Como vimos, ouvintes experientes provavelmente formam esquemas estilísticos diferentes para a música renascentista e Rock, para o *Bluegrass* e o *Bebop*. Contudo, como construções psicológicas, os gêneros existem como conhecimento encapsulado relacionado com expectativas. O conhecimento é modularizado em esquemas separados como forma do cérebro evitar que experiências passadas sejam generalizadas demais para contextos inadequados (HURON, 2007, p.214, tradução livre)⁶⁵.

Seguindo estas expectativas, um baião, por exemplo, pressupõe determinada instrumentação, uma levada⁶⁶ própria e mesmo um sotaque e uma entonação específica na voz e demais instrumentos. Estas categorias podem então ser confirmadas e, uma a uma, vão sendo consolidadas as imagens que o estereótipo suscita. Podem ser também negadas, em parte ou totalmente, frustrando a expectativa a respeito desta ou daquela categoria. Sendo confirmado ou negado, o estereótipo organiza a expectativa. A instrumentação clássica de um baião, composta por acordeão, zabumba e triângulo, pode ser substituída por outra, de modo que o resultado esperado seja alguma variante entre um gênero (baião) e outro, suscitado pela nova instrumentação. Um baião tocado no violão, acompanhado por um pandeiro, com sua sequência harmônica e padrões rítmicos característicos ainda será um baião, com algum outro “sabor”, um “novo tempero”. Expressão comumente utilizada para novas conformações desse tipo faz analogia com as vestimentas de uma pessoa. Considerando que o conteúdo é o mesmo, um baião com violão e pandeiro seria um baião com uma roupa diferente, com uma “roupagem” nova.

A música fornece uma abundância de marcadores ambientais – auditivos e não auditivos – que ajudam a distinguir os gêneros musicais. Uma das dicas é a instrumentação. Grande parte da música mundial é caracterizada pelo uso de instrumentos específicos, como o violino chinês *er-hu*, o *didgeridoo*

⁶⁵ From a musical point of view, stylistic and genre distinctions contribute to the wealth and variety of musical experience. As we have seen, experienced listeners probably form different stylistic schemas for renaissance and rock music, for bluegrass and bebop. As psychological constructs, however, genres exist as encapsulated expectation- related knowledge. The knowledge is modularized in separate schemas as the brain's way of preventing past experiences from being overgeneralized to inappropriate contexts (HURON, 2007, p.214).

⁶⁶ Por levada compreende-se um padrão rítmico que se repete de forma cíclica.

australiano ou a guitarra elétrica ocidental. Os próprios timbres musicais sugerem que algumas associações são mais prováveis do que outras. Outros marcadores ambientais estão relacionados à localização. Algumas formas de música ocorrem quase exclusivamente em locais específicos, como uma sinagoga, um pub, pista de gelo, estádio de futebol ou elevador. O traje distinto também pode ter conotações musicais específicas, do tutu da bailarina ao kilt escocês, do smoking formal à gravata de *cowboy*. Certos ragas hindus são tocados apenas em um determinado horário do dia. Por exemplo, *A-sa var ī* deve ser realizado apenas pela manhã. Até os penteados podem ter conotações musicais, desde o corte *à escovinha* do soldado até a cabeleira desgrenhada do roqueiro. Os *dreadlocks* do Rastafári podem sugerir a heurística harmônica “esperar que a progressão V – IV seja mais comum do que IV – V”, enquanto uma peruca branca com pó pode sugerir a heurística reversa (HURON, 2007, p.204, tradução livre)⁶⁷.

Agregando conteúdo conceitual a essa análise, trago para a reflexão a perspectiva de François Delalande, que utiliza a *hierarquia de pertinências*⁶⁸ como conceito que organiza um conjunto de expectativas a respeito de determinados objetos sonoros:

(...) a hierarquia de pertinências não é imutável: depende das circunstâncias e dos pontos de vista. Porém, sendo as práticas musicais suficientemente bem reguladas pelo uso, é possível simplificar o problema sem distorcer demais a realidade e admitir uma hierarquia média de pertinências para um determinado repertório e perfil de ouvintes. (DELALANDE, 2001, p. 25, tradução livre)

Dentro dessa perspectiva, o gênero musical seria uma categoria superior, dentro da qual estariam dispostas subcategorias, como padrões rítmicos, sequências harmônicas, instrumentação, entonação ou sotaque e fraseado ou desenhos melódicos, por exemplo. Assim, ao elencar gêneros musicais como estruturantes do discurso a respeito das formas que um fonograma deve tomar ao longo do processo de produção fonográfica, estabelece-se uma hierarquia de pertinências. Mas, para além das relações entre ritmos, instrumentação e harmonias, haveria também uma relação social estabelecida que vai além da estruturação musical “pura e simples” e que, segundo Delalande, delimita um conteúdo importante em uma análise mais abrangente do fenômeno musical, que é essencialmente cultural. Tal concepção

⁶⁷ Music provides an abundance of environmental markers—both auditory and non-auditory—that help to distinguish musical genres. One source of cues is instrumentation. Much of the world’s music is characterized by the use of distinctive instruments, such as the Chinese er-hu fiddle, the Australian didgeridoo, or the Western electric guitar. The musical timbres themselves suggest that some continuations are more likely than others. Other environmental markers relate to location. Some forms of music occur almost exclusively in particular places, such as in a synagogue, pub, ice rink, football stadium, or elevator. Distinctive dress can also have specific musical connotations, from the ballerina’s tutu to the Scottish kilt to the formal dinner jacket to the cowboy’s string tie. Certain Hindu ragas are played only at a particular time of day. For example, *A-sa var ī* is intended to be performed only in the morning. Even hairstyles can have musical connotations, from the soldier’s crewcut to the rocker’s shaggy mane. The Rastafarian’s dreadlocks might cue the harmonic heuristic “expect the progression V–IV to be more common than IV–V,” whereas a powdered white wig might cue the reverse heuristic (HURON, 2007, p.204).

⁶⁸ Tradução literal livre (deste autor) do termo em francês *hiérarchie des pertinences*.

vai ao encontro do que compreendemos estar presente na hierarquização das pertinências, uma vez que engloba referências que vão além do discurso usual da prática musical e extrapolam para posturas refletidas nos modos de vida de seus ouvintes/participantes. Sobre o gênero, neste contexto, Delalande diz que

[...] a palavra (gênero) é insuficiente. *Hard rock* e barroco restaurado, por exemplo, diferem não só porque as músicas, enquanto objetos sonoros, não se assemelham, mas também porque não se encontram nos mesmos lugares, não são os mesmos grupos sociais que os frequentam, que não se vestem ou comportam da mesma maneira, nem no privado nem na vida pública. (DELALANDE 2001, p.183, tradução livre)

As atitudes diante de dado repertório, seja no âmbito da produção ou da recepção, seriam então determinadas por um conjunto de normas culturalmente estabelecidas. A hierarquia de pertinências a que Delalande se refere extrapola, portanto, o âmbito da música “pura” e adentra a vida (privada e pública) de seus partícipes.

Não há dúvidas que ao nível de uma tipologia bem grosseira dos gêneros, o <som> funciona como um tipo de bandeira, como um sinal de pertencimento a um grupo social e até mesmo, às vezes, a uma certa concepção de vida. Assim, a música pop dos anos 60 está associada a uma moral paz e amor que se reflete nas entonações despreziosas das vozes, dos acompanhamentos suaves, que podemos facilmente opor ao <som> *hard rock* que exprime um universo extremo, até de violência, pelos níveis sonoros, pelo emprego da saturação, pela dureza dos ataques. [...]. Não seria muito difícil esboçar uma pequena semiologia do <som>, considerando esse nível grosseiro de grandes categorias musicais, que relaciona os conjuntos de traços morfológicos precisos (ataques, volume, regularidade, etc.) com os valores ou escolhas de vida característicos de grupos sociais. Todos sabemos que a música é comumente utilizada pelas comunidades humanas para se reconhecerem (DELALANDE, 2001, p.21, tradução livre).

Sob este aspecto, temos que salientar a importância da compreensão dos aspectos culturais do <som> pelo produtor musical. Isso porque no que diz respeito às identidades das comunidades humanas, como cita Delalande, os traços que compõem o <som> organizam um sentimento de pertencimento. Instrumentação, timbres, sotaques, formas, temáticas e muitos outros componentes desse objeto sonoro, que em princípio serão manipulados e processados ao longo da cadeia da produção fonográfica, precisam ser tratados com o cuidado que se dedica aos aspectos da vida humana relacionados à transcendência. A razão para isso reside no fato de que estes elementos compõem um patrimônio imaterial das comunidades em que são produzidos. Especialmente em se tratando de músicas tradicionais desta ou daquela comunidade, mas também em qualquer outra situação onde surgir a demanda pela transformação de uma manifestação cultural/musical em produto. Pode sempre haver algo mais em jogo do que o

desejo de um artista por produzir sua música. Para alívio dos produtores, as sociedades são dinâmicas e o embate dialético entre a tradição e a inovação já se encontra contemplado nas regras impostas aos praticantes das manifestações musicais. Ainda assim cabe essa análise cultural ao produtor, considerando que o estúdio é também uma ferramenta criativa. Sabendo que sua atuação enquanto manipulador das sonoridades e formas de um material musical está intimamente ligada a um processo cultural e histórico, o produtor musical precisa se colocar na posição de questionar se os procedimentos que adota estarão considerando os traços constituintes desse patrimônio imaterial. Alguns procedimentos executados em estúdio podem alterar e alteram profundamente as nuances da performance musical. Nesse sentido, é preciso sempre questionar se as alterações realizadas estariam homogeneizando traços que poderiam ser potencialmente comunicativos sob o ponto de vista cultural-identitário. Cito especificamente os processos de compressão dinâmica, de quantização dos ritmos e de afinação eletrônica, uma vez que estas alterações eliminam nuances expressivas que podem ser compreendidas como “erros” na performance gravada sob a perspectiva de um produtor que não esteja inserido no contexto cultural do performer que a realizou. A expressividade está intimamente ligada às pequenas variações, às nuances da performance, àquilo que um instrumentista realiza e que tem relação com a sua forma de se expressar dentro dos limites colocados pela comunidade da qual participa. Um produtor não inserido no mesmo contexto cultural pode, sem qualquer má intenção, suprimir tais nuances com o objetivo de tornar a performance mais homogênea e adaptada a um outro contexto.

O pertencimento do ouvinte à mesma comunidade linguístico-cultural do cantor ou falante é o que assegura a compreensão plena dos significados e afetos transmitidos pelas variações da voz modal – e isso não está ao alcance da audição distanciada. (TRAVASSOS, 2008, p.110). Ou seja, uma audição mesmo que treinada em um contexto, mas distanciada de outra comunidade, pode não estar apta a discernir sutilezas, especificidades que fariam toda a diferença se observadas em sua intimidade. E, nesse sentido, um ouvinte atento, mesmo não sendo músico, mas dedicado à escuta de um determinado gênero musical específico, pode aferir detalhes que o ouvido musical condicionado do especialista não estaria apto para discriminar (MOLINA, 2014, p.39).

É talvez por compreender esta limitação que boa parte dos produtores mais experientes tendem a buscar uma atuação menos intrusiva na abordagem com o trabalho dos artistas, como exposto na seção 1.3. Esta postura, no entanto, não é consensual e, conforme pode-se imaginar, há também produtores que consideram esse tipo de preocupação purista ou exageradamente

conservadora. Para contribuir com este debate, trago um posicionamento de Sérgio Molina a respeito do entendimento de uma pretensa universalidade do conhecimento musical:

Há ainda hoje uma presunção, no estudo organizado de música, que leva muitos músicos a suporem que uma vez desenvolvida a percepção em nível mais aprofundado em determinado gênero do discurso musical, isso dotaria o músico naturalmente de capacidades de discriminação que poderiam ser aplicadas a outros gêneros ou estilos. A prática tem demonstrado que não é isso que acontece. Por exemplo, um estudo de solfejo atonal e da discriminação de complexos sonoros híbridos de som/ruído da música do século XX, não obrigatoriamente fará o músico distinguir com maior facilidade encadeamentos tonais em um poema sinfônico do século XIX. É comum haver uma dificuldade de “conversão” da percepção desenvolvida quando nos afastamos de um gênero musical familiar e nos aproximamos de outra ambientação, ainda que na mesma área de conhecimento (MOLINA, 2014, p.39).

No caso citado por Molina, podemos considerar, conforme o próprio autor sugere, que dentro de uma mesma área de conhecimento, a compreensão do discurso musical pode variar de forma significativa. Os conhecimentos não são “conversíveis”, assevera. E como a compreensão do discurso é condição para uma tomada de decisão coerente com a estética musical, o produtor precisa ser ainda mais cauteloso ao atuar em um gênero com o qual não esteja familiarizado. Sobre essa questão vale notar que é bastante comum que produtores realizem trabalhos em sequência dentro de um mesmo gênero ou estilo musical. Nada mais compreensível, já que a própria demanda acaba sendo direcionada uma vez que o produtor tenha realizado trabalhos dentro de uma mesma linguagem⁶⁹ que tenham sido considerados pelos participantes daquele nicho como bem-sucedidos.

Estar familiarizado com um determinado gênero, no entanto, não é uma condição *sine qua non* para o bom trabalho do produtor. Trata-se mais de adotar uma postura investigativa ao buscar as referências para o trabalho. Uma compreensão mais ampla das variáveis e uma maior flexibilidade no trato com o material musical podem ser suficientes para que seja possível assimilar as possíveis formas que um produto fonográfico pode assumir. A hierarquia de pertinências, conforme vista por Delalande, é suficientemente aberta de modo a permitir a inovação. Conhecer os gêneros e o contexto onde eles existem ou se originaram contribui significativamente para a compreensão das formas que estes assumem no que se refere ao que foi produzido pela indústria fonográfica. Como num processo de influência mútua com a cultura, a indústria fonográfica contribuiu de maneira ativa para delimitar os gêneros musicais.

⁶⁹ *Linguagem* aqui está sendo utilizado de acordo com o que se usa ao se referir ao conjunto de práticas próprias de um gênero musical específico. A linguagem do rock, a linguagem do samba etc.

De acordo com Delalande “a história dos estilos não é independente da história das técnicas (2001, p.53)”. O processo histórico nos dá elementos importantes para compreender de que maneira isto ocorre.

A forma como cada estilo musical tem sido mixado no decorrer da história da gravação sonora representa um aspecto importante para se definir como cada projeto deve ser tratado em particular. As características estabelecidas como tradição, a partir da consolidação e distinção de cada estilo específico, de acordo com o contexto cultural e as tecnologias de captação e reprodução sonora da respectiva época, se desenvolvem e passam por transições no decorrer dos anos. Esse aspecto define principalmente as estéticas sonoras dos estilos musicais, em certos casos, sendo associadas a períodos históricos dos estilos musicais (ARAÚJO, 2015, p.65).

O <som> estará sempre associado ao seu tempo e, portanto à tecnologia da época. Em cada uma de suas fases evolutivas, novas sonoridades foram sendo adicionadas ao cardápio hoje disponível, tanto no imaginário sonoro quanto nas prateleiras das lojas de equipamentos. O ruído de ontem é o *vintage* de hoje. Os avanços tecnológicos possibilitaram também novas expressões artísticas. O microfone elétrico permitiu ao cantor sussurrar e ainda ser ouvido na gravação. O gravador de fita multicanal, como vimos, alterou substancialmente os procedimentos técnicos na indústria fonográfica. Com as novas possibilidades tecnológicas surgiram também novas formas musicais.

[...] podemos dizer, em linhas gerais, que enquanto a canção se ateve principalmente às operações composicionais de nível primário, focando a criação de melodias, letras, harmonias e levadas, as formas AABA e estrofe/refrão pareciam ser os suportes suficientes para tal conteúdo; na medida em que a composição desloca seu eixo para as operações de nível secundário, o da criação de sonoridades, a própria forma da música popular se flexibiliza, expandindo suas fronteiras (MOLINA, 2014, p.79).

De acordo com Molina, a possibilidade de se sobrepor camadas inaugurada com o gravador multicanal, deu origem a um novo processo composicional, o que também inaugurou uma nova referência de gênero do discurso musical na medida em que essa transformação se encontrou com a possibilidade de se desenvolver em um LP (*long play*).

Um dos recursos básicos utilizados pelos Beatles para gerar contrastes de sonoridades entre as faixas foi a abertura para a utilização de vários gêneros musicais em um mesmo álbum. Em Sgt Peppers há rocks com guitarras distorcidas, música de inspiração indiana com timbres de tabla, cítara e compassos irregulares, baladas em compasso composto e acompanhamento de harpa, etc. Dentro do universo da música popular, a utilização de uma maior variedade de gêneros simples verifica-se como um caminho mais curto para a criação de contrastes de sonoridades, e distancia o resultado desses

novos álbuns de outros em que os fonogramas se limitam a apresentar variações estilísticas dentro de um determinado gênero, como é o caso de LPs de samba, LPs de rock, LPs de bossa-nova, etc. (MOLINA, 2014, p.120).

O álbum, conceito que à época do lançamento do Sgt. Peppers já existia, ganha novos contornos. A maneira encontrada pelos Beatles de organizá-lo cria uma nova referência, transformando-o num gênero complexo, formado por diversos outros gêneros, justapostos em contraste.

Montado por meio da construção de sonoridades a partir de diferentes gêneros musicais simples, o formato midiático do LP passou a ser definitivamente explorado em toda sua potencialidade, e, enquanto forma-momento, proporcionou à música popular a composição de discursos longos. Por meio de enunciados (fonogramas) organizados em um todo unificado, tais obras foram arquitetadas como um gênero complexo do discurso (MOLINA, 2014, p.140).

Os gêneros, simples ou complexos, são referências importantíssimas no imaginário sonoro-musical e se constituem estereótipos, organizando expectativas e delimitando pertinências organizadas hierarquicamente. Constituem-se como estruturas que congregam parâmetros a serem explorados pelos produtores musicais para a construção de seus trabalhos.

2. Ferramentas metodológicas

Explicitamos neste capítulo as estratégias metodológicas utilizadas na busca por verificar a existência do projeto imagético na prática de diferentes produtores musicais. Este trabalho está estruturado dentro do universo de uma abordagem qualitativa construída a partir de uma hipótese, conceitos norteadores, elaboração de entrevistas semiestruturadas. Tais entrevistas foram tratadas por meio da Análise de Conteúdo.

2.1 Imagens

Imaginar é ação que tem lugar no mundo da fantasia ou da memória. Fantasia e memória são mundos distintos, ainda que compostos da mesma matéria. Enquanto a memória é composta de imagens do que já vivemos, a fantasia cria imagens a partir do que já vivemos. As imagens a que me refiro nesta seção – e daqui por diante – são estas.

Aprendemos sobre os objetos ao nosso redor através de nossos sentidos. Os sentidos, no entanto, não nos apresentam os objetos em si, apenas nos deixam sentir os efeitos de algumas de suas propriedades. Este fato nos é apenas parcialmente consciente. É óbvio que quando dizemos "eu cheiro uma flor", usamos um símbolo verbal simplificado para "eu sinto o cheiro de uma flor", e "eu ouço um violino" significa "eu ouço o som de um violino" (ARNHEIM, 1936, p.21, tradução livre).

Assim, por meio de nossa percepção, traduzimos e retemos em imagens tudo aquilo que percebemos, mesmo que esse processo não aconteça de forma totalmente consciente, como afirma Arnheim. De antemão antecipo que as imagens às quais me refiro não são exclusivamente representações visuais. As que me refiro com maior frequência, inclusive, não o são. Podem ser... vez por outra. Mas na maior parte das vezes trata-se de uma categoria mais ampla, que se divide em dois tipos principais, segundo Antônio Damásio:

O conhecimento factual necessário para o raciocínio e para a tomada de decisões chega à mente sob a forma de imagens [...]. Se você olhar pela janela para uma paisagem de outono, se ouvir a música de fundo que está tocando, se deslizar seus dedos por uma superfície de metal lisa ou ainda se ler estas palavras, linha após linha, até ao fim da página, estará formando imagens de modalidades sensoriais diversas. As imagens assim formadas chamam-se imagens perceptivas (DAMÁSIO, 2012, p.117).

As imagens perceptivas são aquelas formadas a partir da apreensão dos momentos vividos através dos nossos sentidos. Um cheiro, uma textura, um som. As experiências sensoriais e os

sentimentos são armazenados na forma de imagens para nos servirem, mais adiante, como elementos para elaboração de pensamentos e nas tomadas de decisão.

(...) você pode agora parar de prestar atenção à paisagem, à música, à superfície metálica ou ao texto, e desviar os pensamentos para outra coisa qualquer. Talvez esteja agora pensando em sua tia Maria, na torre Eiffel, na voz de Plácido Domingo ou naquilo que acabei de dizer acerca de imagens. Qualquer desses pensamentos é também constituído por imagens, independente de serem compostas principalmente por formas, cores, movimentos, sons ou palavras faladas ou omitidas. Essas imagens, que vão ocorrendo à medida que evocamos uma recordação de coisas do passado, são conhecidas como imagens evocadas, em oposição às imagens de tipo perceptivo (DAMÁSIO, 2012, p.117).

As imagens evocadas estão naquele conjunto das memórias. São imagens de momentos que um dia vivemos e que trazemos de volta ao pensamento. Considerando que o que pensamos faz parte de nossas vivências, podemos dizer que vivemos os nossos pensamentos e que, portanto, através dos pensamentos geramos novas imagens. Segundo Damásio “ao utilizarmos imagens evocadas, podemos recuperar um determinado tipo de imagem do passado, a qual foi formada quando planejamos qualquer coisa que ainda não aconteceu mas que esperamos venha a acontecer (2012, p.117).”

A natureza das imagens de algo que ainda não aconteceu, e pode de fato nunca vir a acontecer, não é diferente da natureza das imagens acerca de algo que já aconteceu e que retemos. Elas constituem a memória de um futuro possível e não do passado que já foi (DAMÁSIO, 2012, p.117).

Assim, imaginar algo também deixa rastros em forma de imagens em nossa memória. Podemos assim criar memórias até de algo que só aconteceu através de elaboração intelectual. A compreensão da maneira como formamos e manipulamos imagens a partir de nossas percepções e pensamentos tem implicações importantes na forma como concebemos a própria criatividade. Criatividade que tem como sinônimo a palavra imaginação.

Essas diversas imagens — perceptivas, evocadas a partir do passado real e evocadas a partir de planos para o futuro — são construções do cérebro. Tudo o que se pode saber ao certo é que são reais para nós próprios e que há outros seres que constroem imagens do mesmo tipo. Partilhamos com outros seres humanos, e até com alguns animais, as imagens em que se apoia nosso conceito do mundo; existe uma consistência notável nas construções que diferentes indivíduos elaboram relativas aos aspectos essenciais do ambiente (texturas, sons, formas, cores, espaço) (DAMÁSIO, 2012, p.118).

Nossa capacidade imaginativa faz com que possamos criar. E nossas criações são passíveis de compreensão por outros seres humanos justamente porque construímos imagens de

“consistência notável” entre os que vivemos num mesmo ambiente e compartilhamos um contexto cultural.

Em relação ao objeto de nossa investigação, interessa sobretudo compreender como a construção de imagens interfere nas habilidades criativas relativas ao que é musical e, portanto, também ao que é sonoro. Na categoria das imagens perceptivas estão os sons que ouvimos. Ao partilharmos eventos sonoros, estamos construindo imagens que nos remetem a estes momentos.

O som é imagem mesmo quando o único suporte disponível é o cérebro, e quando se transmite de boca à orelha, ou das coisas soantes para a orelha. Falo da imagem mental como imagem primordial, como algo que produzimos mentalmente a partir de nosso aprendizado frente às transformações operadas a partir das primeiras mudanças nos paradigmas tecnológicos. A imagem depende do suporte, sim, e devemos lembrar que, antes do suporte ser o suporte tecnológico de meios extra-corporais... era corporal... (CAESAR, 2012, p.6).

Ainda que a concepção da música como linguagem não seja questão pacificada, não resta dúvida de que ela diz diretamente aos afetos e que através dela nos comunicamos. Sensações, coloridos e sentimentos são comumente associados à fruição musical. Ritmo, tempo, distância, espaço e posição. Como tudo o mais, o que podemos apreender da música são também imagens, uma vez que ficam em nós sensações que carregamos a partir de sua fruição. Antônio Damásio nos traz uma perspectiva sobre o que sejam imagens no que se refere à construção do pensamento e na apreensão dos momentos vividos. De acordo com ele, “em larga medida, o pensamento é feito de imagens (2012, p.126)”. Tais imagens podem ser sobre coisas, mas também sobre processos, podem ter tanto natureza estática, como dinâmica. Dessa forma, podemos inferir que a construção de imagens através da elaboração intelectual é próprio do processo criativo.

[...] o fato de um dado organismo possuir uma mente significa que ele forma representações neurais que podem se tornar imagens manipuláveis num processo chamado pensamento, o qual acaba por influenciar o comportamento em virtude do auxílio que confere em termos de previsão do futuro, de planejamento desse de acordo com essa previsão e da escolha da próxima ação (DAMÁSIO, 2012, p.110).

As imagens que formamos são manipuláveis através do pensamento. Tudo aquilo que vivemos serve de “matéria” para essa elaboração. Os sons que ouvimos desde o ventre materno, uma palavra de carinho, uma carícia, um tapa, um acalanto e um solavanco geram apreensões imagéticas, que são a substância com a qual construímos novas imagens e vislumbramos futuros

possíveis. Damásio nos traz ainda uma perspectiva sobre a maneira com que as imagens são retidas. Em verdade, ele explica que as imagens em si não são propriamente retidas, mas sim uma estrutura que permite que elas sejam recriadas assim que acessadas.

As imagens não são armazenadas sob a forma de fotografias fac-similares de coisas, de acontecimentos, de palavras ou de frases. O cérebro não arquiva fotografias Polaroid de pessoas, objetos, paisagens; nem armazena fitas magnéticas com música e fala; não armazena filmes de cenas de nossa vida; nem retém cartões com “deixas” ou mensagens de teleprompter do tipo daquelas que ajudam os políticos a ganhar a vida. Em resumo, não parecem existir imagens de qualquer coisa que seja permanentemente retida, mesmo em miniatura, em microfichas, microfilmes ou outro tipo de cópias. [...]. Se o cérebro fosse como uma biblioteca convencional, esgotaríamos suas prateleiras à semelhança do que acontece nas bibliotecas. [...] sempre que recordamos um dado objeto, um rosto ou uma cena, não obtemos uma reprodução exata, mas antes uma interpretação, uma nova versão reconstruída do original. Mais ainda, à medida que a idade e experiência se modificam, as versões da mesma coisa evoluem. [...] a memória é essencialmente reconstrutiva (DAMÁSIO, 2012, p.118).

Damásio nos traz uma informação importante sobre a forma como essas imagens são armazenadas. E por que é importante compreendê-lo? Porque nos indica que uma imagem não é uma representação direta daquilo que experimentamos, mas uma estrutura de informação que nos permite recriar tal imagem por evocação. Isso talvez esclareça porque nos é possível identificar similaridades entre algo que percebemos e algo que recordamos. Mesmo não sendo exatamente a imagem, essa estrutura nos permite comparar imediatamente aquilo que estamos experimentando com aquela imagem que temos. São as representações dispositivas.

As representações dispositivas constituem o nosso depósito integral de saber e incluem tanto o conhecimento inato como o adquirido por meio da experiência. [...]. O conhecimento adquirido baseia-se em representações dispositivas existentes [...]. Algumas dessas representações dispositivas contêm registros sobre o conhecimento imagético que podemos evocar e que é utilizado para o movimento, o raciocínio, o planejamento e a criatividade [...]. A aquisição de conhecimento novo é conseguida pela modificação contínua dessas representações dispositivas (DAMÁSIO, 2012, p.125).

Segundo Damásio “o conhecimento inato baseia-se em representações dispositivas existentes no hipotálamo, no tronco cerebral e no sistema límbico. Podemos concebê-lo como comandos da regulação biológica necessários para a sobrevivência (isto é, o controle do metabolismo, impulsos e instintos).” No geral, estes conhecimentos não se transformam em imagens mentais mas, assim como as imagens perceptivas, fazem parte das representações dispositivas. As experiências que vivemos são a base de tudo o que acumulamos. As novas experiências vão

reelaborando as imagens perceptivas anteriores e, assim, a percepção que temos vai sendo alterada para comportar novas perspectivas sobre a realidade percebida.

O que as representações dispositivas armazenam em suas pequenas comunidades de sinapses não é uma imagem *per se*, mas um meio para reconstruir um esboço dessa imagem. Se você possui uma representação dispositiva para o rosto de tia Maria, essa representação não contém o rosto dela como tal, mas os padrões de disparo que desencadeiam a reconstrução momentânea de uma representação aproximada desse rosto nos córtices visuais iniciais. [...] A mesma arquitetura aplicar-se-ia no nível do domínio auditivo. Existem representações dispositivas para a voz de tia Maria nos córtices de associação auditivos, as quais podem disparar para os córtices auditivos iniciais e gerar momentaneamente a representação aproximada da voz. Não existe apenas uma fórmula secreta para essa reconstrução. Tia Maria, enquanto pessoa completa, não existe num único local de seu cérebro. Ela encontra-se distribuída por todo ele sob a forma de muitas representações dispositivas para os diversos componentes. Quando você evoca lembranças de coisas relacionadas com tia Maria, e ela emerge em vários córtices iniciais (visuais, auditivos etc.) em representações topográficas, ela continua a estar presente apenas em vistas separadas, durante a janela temporal na qual se constrói algum significado para sua pessoa (DAMÁSIO, 2012, p.123).

As existências imagéticas de Tia Maria em lugares e instâncias cerebrais diversas nos revelam, ou nos levam a imaginar também a complexidade das estruturas mentais que usamos ao evocar uma determinada música que ouvimos diversas vezes, que decoramos ou que, em algum momento, aprendemos a tocar. São colocadas em jogo uma infinidade de imagens, estruturas e sentidos que, interagindo de forma instantânea, nos permitem associar imagens evocadas, perceptivas e pensamentos para gerar como resultado uma performance musical. Diante de tamanha complexidade, não é de se estranhar que pesquisas indiquem a atividade musical como uma das atividades humanas que excitam a maior quantidade de áreas do cérebro simultaneamente. Nossa busca aqui, no entanto, tem relação com o trabalho do produtor musical e não com a complexidade da atividade cerebral durante uma performance. Mas, para compreender as formas através das quais este profissional realiza seu trabalho precisamos iluminá-lo à luz dos conhecimentos científicos existentes. E as imagens, compreendo, cumprem um papel chave neste trabalho, qual seja o de ser a matéria da imaginação que este profissional utiliza para construir um projeto.

Como conseguimos criar essas maravilhosas construções? Elas parecem ser engendradas por uma maquinaria neural complexa de percepção, memória e raciocínio. A construção é por vezes regulada pelo mundo exterior ao cérebro, isto é, pelo mundo que está dentro de nosso corpo ou em torno dele, com uma pequena ajuda da memória do passado. É isso que se passa quando geramos imagens perceptivas. Outras vezes, a construção é inteiramente dirigida pelo interior do cérebro, pelo nosso doce e silencioso processo de pensamento, de

cima para baixo. É o que se passa, por exemplo, quando evocamos a melodia favorita ou recordamos cenas visuais com os olhos fechados, quer sejam uma reposição de um acontecimento real ou fruto de nossa imaginação (DAMÁSIO, 2012, p.118).

A constituição e o processamento das imagens, como demonstrado por Damásio, nos dá pistas de como pode ser elaborada essa construção, que é complexa, abstrata e ao mesmo tempo tão necessária para dar suporte à travessia que se inicia na gênese da canção e termina no lançamento de um álbum.

2.2 O Projeto Imagético

Uma ferramenta de pesquisa

O Projeto Imagético assumiu nesta pesquisa dupla função: a primeira, de uma ferramenta conceitual elaborada para permitir uma abordagem do ofício dos produtores musicais no trabalho com o <som>⁷⁰. Ou seja, ele funciona como uma lente para enxergar a forma como os produtores trabalham o conteúdo estético de um fonograma. A sua existência é uma hipótese de trabalho que permitiu o desenrolar de uma investigação cujo principal objetivo foi o de desvendar (tirar o véu) os meandros imaginários da atuação desse profissional em sua busca por elaborar o conteúdo estético do produto fonográfico.

Um guia estético

O projeto imagético é um alvo móvel. Ele muda de forma. Desfaz-se, se reconstrói, se atualiza. Compreender sua existência e formas depende também da compreensão da própria natureza das imagens que, como vimos na seção anterior, servem como mediadoras da nossa relação com o mundo. As imagens são fruto de nossas experiências. E o projeto imagético é delas composto, na pretensão de servir como um guia estético. Essa é sua segunda e mais importante função.

Elaborado pelo produtor musical com vistas a servir como referência ao longo das sucessivas etapas do processo de construção de um álbum, o projeto imagético é um apanhado de imagens organizadas em função das indicações de quem demanda o trabalho sob (ou sobre) a estrutura de estereótipos culturalmente estabelecidos. Tais imagens, evocadas tanto por

⁷⁰ O conceito de <som> foi abordado na seção 1.3.

referências inferidas como por solicitações expressas, precisam interagir em simbiose com as variáveis dos procedimentos de produção de um fonograma e a estruturação musical da canção em questão.

A tarefa de garantir a comunicação das imagens através do processo cabe ao produtor. Para tanto contribuem muito suas experiências musical e de produção. É somente do repertório acumulado com suas vivências que o produtor musical pode evocar e reelaborar as imagens que servem de sustentação ao projeto. Em função de sua natureza estruturante, o Projeto Imagético tende a se organizar em parâmetros que a um só tempo sejam adequados à estruturação da linguagem musical e ao conteúdo estético e semântico que se pretende que o fonograma possa carregar consigo. Isto dito, considera-se que os receptores da mensagem estejam culturalmente familiarizados com a proposta e que, de alguma maneira, possam se identificar com ela, de modo a absorver grande parte das referências nela contidas. O trabalho do produtor se encontra, portanto, na tarefa de mediar a relação entre o trabalho de criação da canção e a recepção⁷¹ pelos ouvintes do fonograma resultante. Para tanto o projeto imagético se constitui como um conjunto de imagens que o produtor cria sobre o que venha a ser o fonograma quando finalizado.

A edificação do projeto imagético

Ao receber uma demanda, o produtor precisa delimitar o seu escopo. As demandas têm como objetivo final alcançar a realização de vários tipos de produtos (*singles*, *EPs* e álbuns são os mais comuns)⁷² e vêm das mais diversas fontes: compositores independentes, bandas de diversas formações, MCs, intérpretes... cada qual em seu nicho musical e com objetivos os mais diversos. Seja o produtor um funcionário de uma gravadora ou um *freelancer*, cabe a ele atender a essa demanda. Isso requer compreendê-la e traçar uma estratégia para atingir seus objetivos. É nessa busca que surge a necessidade de se criar um projeto esteticamente consistente. A demanda por um produto esteticamente referenciado só poderá ser atendida caso haja um

⁷¹ Saliento que não tratamos da recepção nesta pesquisa. Não tratamos do modo como o ouvinte recebe aquilo que foi produzido, sendo o foco apenas o que rege a construção do fonograma. O trabalho do produtor, no entanto, requer que ele se coloque na posição do ouvinte, de modo a exercer uma escuta crítica e verificar se os objetivos estéticos pretendidos estão sendo atingidos enquanto o fonograma é gestado.

⁷² São muitas as possibilidades de formatos de uma produção fonográfica. Com o intuito de tornar possível avançar na compreensão do trabalho do produtor musical na criação do projeto imagético, realizamos o recorte na produção de canções, por ser um conceito altamente difundido através do qual podemos abordar o tema. No entanto, espera-se que a abordagem utilizada possa ser adaptada a outros objetos com razoável tranquilidade.

direcionamento estético, obviamente. É isso que o produtor precisa alcançar. Apesar de sua intangibilidade, o sucesso comercial é também um objetivo de alguns demandantes.

Há também uma expectativa clara e explícita de que o produtor apresente um resultado que satisfaça as aspirações comerciais, e isso constitui uma forma de pressão que afeta algumas das decisões criativas que um produtor toma (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.190, tradução livre)⁷³.

Embora exista, como relatado acima por Frith e Zagorski-Thomas, alguma pressão sobre o produtor para que o produto de seu trabalho seja um “sucesso de vendas” ou de visualizações, o produtor que arrisque garantir esse resultado estará conscientemente enganando o demandante, uma vez que tal resultado não pode ser previsto a partir dos parâmetros sobre os quais ele pode trabalhar. O sucesso comercial de um produto musical está muito mais relacionado com as estratégias e recursos empreendidos em sua divulgação e distribuição do que em sua conformação estética. Ainda assim essa exigência pode influenciar algumas decisões estéticas do produtor. O produtor de *hits*⁷⁴ é um mito que não tem qualquer lastro comprobatório nas análises objetivas da indústria fonográfica. Essa concepção se ancora na fantasia de uma suposta competência deste ou daquele produtor de transformar canções em sucessos de venda.

Muitas vezes não conseguimos especificar as razões exatas que levam certos projetos a serem bem-sucedidos e outros, não. Na imprensa especializada projetos-*hit* são dissecados como campanhas militares bem-sucedidas. O que ninguém menciona são os noventa e cinco por cento do total de lançamentos que desaparecem sem deixar rastro, todos os anos, apesar do emprego muito semelhante de marketing, técnicas de promoção, pessoal A&R e equipes de produção. O fracasso é tão difícil de atribuir a causas tangíveis quanto o sucesso (BURGESS, 2002, p.112-113).

Considerando que o projeto imagético busca ser um guia estético para o próprio produtor musical, suas bases precisam estar lançadas antes que quaisquer das etapas definidoras das características sonoras do produto sejam realizadas. Como vimos na seção 1.2, as definições iniciais ocorrem na pré-produção. Assim, presumindo que tudo que ocorre antes do estágio de captura das primeiras performances pode ser denominado pré-produção, podemos afirmar que é neste momento em que o produtor tem a chance de edificar o projeto imagético, que será seu guia ao longo de todas as fases da produção fonográfica. De acordo com Moylan, realizar uma

⁷³ There is also a clear and explicit expectation that the producer will present an outcome that will satisfy commercial aspirations, and this constitutes a form of pressure that affects some of the creative decisions a producer makes (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.190).

⁷⁴ *Hits* são canções que atingiram grande sucesso de vendas e/ou visualizações.

boa pré-produção “é uma forma de garantir que a empreitada ocorra de maneira produtiva, efetiva e eficiente. Isso inclui conhecer os artistas e seu material (2015, p.301).” Nos resta saber ao certo o que significa conhecer os artistas e de que modo isso ajuda na realização da produção. Moylan prossegue dizendo que a pré-produção traz clareza ao conceito central do artista para o projeto e que “o produtor, a partir disto, deve detalhar e elaborar um roteiro para realizá-lo. (2015, p.302).” Vemos portanto que, na concepção de Moylan, existe uma referência direta a um planejamento que serve de suporte ao processo de produção fonográfica, onde estariam descritos os passos para realizá-la.

Este roteiro é um plano desde o estágio inicial até a conclusão. Não envolverá apenas os objetivos, a abordagem e as qualidades sonoras do projeto finalizado, mas também envolverá dinheiro, orçamento e estimativas. As finanças afetarão muitas decisões. Uma organização logística que conecte a pré-produção e a gravação: cronograma do projeto, cronogramas de instrumentistas e estúdios; selecionar um estúdio de gravação, selecionar um estúdio de mixagem e decidir sobre um engenheiro de mixagem; determinar o conteúdo e a ordem das sessões e como elas serão conduzidas; protocolo de sessão; e muito mais. Toda a logística está relacionada ao que melhor servirá ao conceito central do projeto, ao fluxo de trabalho eficiente e eficaz, manterá as pessoas no caminho certo em um ambiente harmônico. Aviso: O produtor ainda não começou a gravar. Captação é gravação. O produtor grava a música nesta fase. As qualidades sonoras da gravação final e muitas das relações desses sons são afetadas pelas decisões tomadas aqui; algumas dessas decisões não poderão ser alteradas no futuro. O plano estabelecido na pré-produção, de quais partes serão gravadas, quando e como, é executado em estúdio (MOYLAN, 2015, p.302, tradução livre)⁷⁵.

Em meio à logística, que não nos interessa agora, Moylan cita “objetivos, abordagem e qualidades sonoras do projeto”. Cita também o termo “conceito central”. Acreditamos que o projeto imagético esteja contido nestes termos, uma vez que são estes os elementos de definição estética do material que se busca produzir. A ordem de gravação, os locais de gravação e a forma com que serão gravados não representam apenas partes de um cronograma administrativo, posto que nestes momentos serão tomadas decisões que afetam diretamente as

⁷⁵ This roadmap is a plan from this beginning stage through completion. Not only will it involve the goals, approach, and sound qualities of the finished project, it also involves money, budgeting, and making estimates. Financials will impact many decisions. A host of logistics bridge preproduction and tracking: timeline for the project, schedules of performers and studios; selecting a tracking studio, selecting a mix studio, and deciding on a mix engineer; determining the content and orderings of sessions and how they will be run; session protocol; and so much more. All logistics relate back to what will best serve the core concept of the project, efficient and effective workflow, and keep people on track and maintain even temperaments. Notice: The recordist has yet to actually start recording. Tracking is recording. The recordist records the music at this stage. The sound qualities of the final recording, and many of the relationships of those sounds, are impacted by the decisions made here; some of these decisions will not be able to be changed in the future. The plan established in preproduction, of what parts get recorded when and how, is executed in the studio (MOYLAN, 2015, p.302).

qualidades sonoras. Estas decisões, acreditamos, têm como baliza orientadora o Projeto Imagético, que é um conjunto de imagens representativas do conceito central a orientar a empreitada.

Os estágios iniciais do projeto definirão suas ideias musicais, várias definições sobre a música e a gravação, e avançarão para a tomada de decisões de produção adequadas para melhor capturar ou concretizar essas ideias. As realidades das preocupações artísticas, técnicas, logísticas e conceituais serão todas consideradas e abordadas (MOYLAN, 2015, p.339, tradução livre)⁷⁶.

Durante a pré-produção ocorre um contato bastante intenso entre o(a) produtor musical e o(a)s artistas autores. É então que o conceito central é comunicado pelos artistas ao produtor. É um momento importante, uma vez que as composições têm um mote, possuem uma história de como surgiram, algum conteúdo musical pré-estabelecido e uma forma definida por quem as compôs. Portanto, a concepção, ou conceito central, faz parte da autoria. A demanda por transformar este material em um produto finalizado destinado à distribuição é repassada ao produtor musical durante essa etapa inicial. É quando o autor diz ao produtor o que é a sua música, sobre o que ela “fala”, a quem se destina e como deve ser tratada. Mesmo essas questões principais não são convencionais. Existem diferentes razões pessoais para se compor e muitos contextos distintos de onde surgem canções. A comunicação entre autor e produtor a respeito da natureza de um trabalho artístico-musical é um momento muito importante e delicado, que precisa ser tratado com cuidado e atenção.

A forma com que uma demanda chega ao produtor varia muito. De uma melodia cantada à capela ou acompanhada ao violão até um arranjo pronto e acabado, a demanda chega ao produtor em muitos estágios distintos. Em todos os casos, no entanto, existe um desejo de que o produtor contribua com sua experiência para transformar o material apresentado em produto finalizado.

[...] raramente o próprio autor (ou autores dessa etapa) admitiria que sua versão “violão e voz”, por exemplo, fosse tomada como o produto final. Ele sabe que essa “peça em potencial” necessitará – justamente para que tenha mais informações – de uma roupagem que, em muitos casos, poderá se configurar até mesmo mais interessante por si só, do que o próprio núcleo inicial (MOLINA, 2014, p.22).

⁷⁶ The preliminary stages of the project will define the musical ideas of the project, many qualities about the music and the recording, and move toward making the proper production decisions to best capture or realize those ideas. The realities of artistic, technical, logistical, and conceptual concerns will all be considered and addressed (MOYLAN, 2015 p. 339).

Os objetivos variam de acordo com o demandante, mas as possibilidades de interferência do produtor sobre o material musical são, como já vimos, limitadas. A demanda que se faz a um produtor musical é para que este dê determinada forma ao material musical. Moylan afirma que “o produtor está servindo para captar a música o mais fielmente possível de acordo com o que for ditado pelo compositor. [O produtor] está permitindo que a visão artística e as decisões dos outros sejam representadas com maior precisão na gravação (2015, p.303).” Sob a perspectiva de Moylan, o produtor precisa traduzir para o fonograma as visões do compositor sobre o que deve ser sua música. Mas sob a perspectiva de Schaeffer e da possibilidade de comunicação das imagens há, no entanto, dois obstáculos importantes a serem transpostos nessa “tradução”:

1. Toda interferência no material sonoro através de manipulações tecnológicas, como nos processos de captação e mixagem, implicarão em resultados estéticos, como vimos anteriormente;
2. Visões artísticas e percepções acerca do material musical só são possíveis de serem comunicadas através de imagens, o que significa que a comunicação será necessariamente mediada pela troca de ideias sobre experiências pessoais.

Assim, uma vez que não é possível comunicar tudo o que se experimenta ao fruir uma música e tampouco é possível agir sobre o áudio sem produzir efeitos estéticos, a tarefa do produtor se revela como uma recriação, ainda que seja uma recriação orientada por parâmetros estéticos compilados na pré-produção. Ao conceber um Projeto Imagético, o produtor não persegue a objetividade, uma vez que esta se mostra inalcançável. Ele busca elaborar um guia estético que o ajude a atravessar todo o processo da produção fonográfica estando balizado pelas imagens que pôde compilar durante a pré-produção, momento em que esteve em contato próximo com o artista, criador do conceito central.

A abordagem estética da produção fonográfica cria um contexto conceitual dos aspectos artísticos da gravação. Os aspectos intangíveis da arte podem então ser apreciados neste contexto. O produtor deve definir claramente a posição estética da gravação, para poder controlá-la e moldá-la com sucesso (MOYLAN, 2015, p.316, tradução livre)⁷⁷.

Estabelecer as bases sobre as quais todo e qualquer Projeto Imagético possa ser construído seria contradizer o que já foi exposto a respeito de sua natureza. Sendo este guia estético uma baliza imagética construída especificamente para uma única produção, estabelecer suas bases seria o mesmo que construí-lo. Diante das infinitas possibilidades de criação, nossa escolha foi por

⁷⁷ The aesthetic approach to recording production creates a conceptual context of the artistic aspects of recording. The intangible aspects of the art can then be appreciated within this context. The recordist must clearly define the aesthetic position of the recording, in order to successfully control and shape it (MOYLAN, 2015, p.316).

determinar elementos principais que nos permitam verificar sua existência, que estará, obviamente, relacionada ao ofício de um ou mais produtores musicais. Algumas referências à constituição de projetos desse tipo (imagéticos) aparecem na bibliografia especializada e, através delas buscaremos compreender a que se referem.

No que toca à existência do Projeto Imagético em si, buscamos evidências acerca de uma antecipação. O vislumbre do que possa estar por vir justifica a elaboração de qualquer projeto. Por si só, no entanto, imaginar não é suficiente, para que um projeto exista é necessário que se busque detalhar as suas bases, suas fundações e outras características que possam direcionar etapas específicas de realização.

O vislumbre

No livro *The Art of Record Production* (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012) encontramos pelo menos três boas referências. Hal Willner traz uma perspectiva própria a respeito da principal tarefa do produtor musical.

Saber o que o disco deveria ser – o que você está buscando – e então garantir que ele seja realizado (*in*: FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.134, tradução livre)⁷⁸.

O produtor, segundo Willner, precisa definir um conceito para o “disco” e imaginá-lo pronto para em seguida realizá-lo. Em poucas palavras, o produtor resume a necessidade do vislumbre e de sua função. Craig Street, por sua vez, coloca da seguinte forma:

Então é uma questão de processo, de construir o que você pode em um estúdio. Há uma grande variedade do que pode ser. [...] Grande parte da pré-produção, para mim, é gasta em descobrir o que as pessoas gostam e o que não gostam. Não se trata realmente de repassar as músicas. É mais sobre sentar com alguém e conversar (*in*: FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.143, tradução livre)⁷⁹.

Dizendo sobre as limitações práticas do processo de produção fonográfica, Street abre o campo para o grande número de possibilidades na realização de um álbum, ao mesmo tempo

⁷⁸ Knowing what the record was supposed to be – what you’re going after – and then making sure it’s realized (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.134).

⁷⁹ So it’s about process, about building up what you can in a studio. There’s a wide range to what it can be. [...] A lot of the preproduction, for me, is spent finding out what people like and what they don’t like. It’s not really about going over the songs. It’s more about sitting down with somebody and talking (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.143).

informando sobre o momento de definições importantes, que localiza na pré-produção. Segundo Street, esse seria o momento de conhecer os artistas pessoalmente, descobrindo suas preferências pessoais.

Blake Chancey, outro produtor entrevistado, relata sobre sua experiência ao ser apresentado ao material musical inicial:

Normalmente, quando ouço uma música, uma pessoa tocando acusticamente para mim, apenas cantando, eu ouço o disco já na minha cabeça. Eu ouço muitos instrumentos ou onde acho que algo vai acontecer. Na verdade, posso ouvir um disco sendo feito na minha cabeça, às vezes, antes de fazê-lo. Não sei se isso acontece com outros produtores ou não (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.144, tradução livre)⁸⁰.

A dúvida de Chancey ao final do trecho é realmente uma questão que intriga a muitos de nós: será que isso acontece com outros produtores? Essa dúvida, em parte, move a realização desta pesquisa. E a hipótese que aqui formulamos aponta para essa possibilidade. Além de indicar o vislumbre de um produto finalizado, Chancey afirma imaginar também o processo, indicando definições de instrumentação e articulações.

No livro *The Art of Music Production*, o produtor André Fischer fala sobre a escolha do take de uma performance durante uma sessão de gravação de voz:

Como produtor, nem sempre consigo a performance que desejo – as discrepâncias podem aparecer na entonação ou no ritmo ou na interpretação emocional da canção –, mas é preciso saber se conter um pouco, para que, no final, você consiga o que quer” (BURGESS, 2002, p.91).

Importa destacar que Fischer quer alcançar algo, ainda que não diga exatamente o quê, mas indica sabê-lo. Tanto que afirma que nem sempre consegue alcançar essa meta. Indica inclusive os parâmetros que utiliza para avaliar a performance, buscando uma entonação e um ritmo específicos, Fischer avalia o resultado obtido e compara com o que gostaria que o cantor tivesse alcançado. Interessa-nos observar que, além do vislumbre do produto finalizado, existe uma expectativa para as etapas compõem o processo, o que leva a concluir que o projeto imagético é organizado em diferentes camadas de acordo com a necessidade de validação.

Como já dito na seção 1.3, consideramos produtores todos aqueles que ocupem, ainda que temporariamente, a função de validação estética. Os engenheiros envolvidos nos processos

⁸⁰ Usually, when I hear a song, a person playing their song acoustically for me, just singing it, I hear the record already in my head. I hear a lot of the instruments or where I think something's going to go. I can actually hear a record being made in my head, sometimes, before I make it. I don't know if that happens to other producers or not (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.144).

da produção fonográfica são profissionais que trabalham diretamente na manipulação do áudio e, portanto, realizam atividades que influem diretamente no resultado estético. Em sua dissertação *Uma Breve História da Mixagem* (2015), Danilo Araújo cita uma publicação de Roey Izhaki, *Mixing Audio: Concepts, Practices and Tools* (2011):

Visão: Da mesma forma que alguns compositores podem imaginar uma música antes de literalmente ouvi-la (processo chamado de audição, segundo GORDON [2000, p: 37]), um engenheiro de mixagem pode imaginar determinadas sonoridades antes de as produzir. Ela é brevemente definida pela frase: “Como se deseja que determinado som soe?” Uma resposta para tal pergunta não pode ser traduzida em palavras apenas, pois é uma forma de “visualização” da sonoridade, que posteriormente se manifestará em diversos aspectos, durante todo o processo de mixagem. A grande diferença entre engenheiros de som iniciantes e os experientes revela-se no fato de que, enquanto os novatos definem seus resultados por tentativa-e-erro, os engenheiros de maior experiência e conhecimento imaginam o som e posteriormente desenvolvem-no em seu trabalho (IZHAKI, 2011 *apud* ARAÚJO, 2015, p.57).

Izhaki, neste trecho, sintetiza tudo o que compilamos a respeito do Projeto Imagético até aqui. Ele cita a evocação de imagens para a construção de um futuro possível como antecipação das sonoridades que busca. Além disso, Izhaki enfatiza a vantagem que uma maior experiência dá ao engenheiro à medida que lhe permite imaginar o resultado, enquanto o inexperiente precisa experimentar, pois não tem como evocar imagens que ainda não tem formadas. Mais à frente, no mesmo texto, Araújo afirma:

[...] um bom engenheiro de som, entre outros atributos, obtém maior eficácia na mixagem de acordo com sua habilidade de atingir o resultado próximo ao pré-idealizado mentalmente (como, por exemplo, noções prévias da forma de aplicação de um efeito, como *delay*, em um áudio gravado) (ARAÚJO, 2015, p. 132).

Araújo associa a aplicação de efeitos em uma das etapas da produção fonográfica ao Projeto Imagético e mais uma vez sugere que existe uma pré-idealização do resultado.

O espaço

Para descrever o espaço como um domínio auditivo, o primeiro passo é desconstruir, ou superar, a ideia de que o espaço é principalmente um domínio visual. A ênfase no sentido visual exerceu uma influência poderosa no desenvolvimento da filosofia ocidental. Essa influência também permeou os estudos da percepção. Assim como aconteceu com o estudo de todos os sentidos, exceto o visual, o sistema auditivo tem sido frequentemente descrito em sua relação com a visão, e em muitos casos a pesquisa sobre percepção

auditiva tem sido concebida como um tentar transpor para o domínio auditivo os princípios e mecanismos da percepção visual (MACÊDO, 2011, p.152)⁸¹.

O espaço é, sem dúvida alguma, o principal componente de manipulação no registro fonográfico. A escolha do ambiente onde serão registradas cada uma das diversas performances deve levar em conta as qualidades acústicas do mesmo. Não se tratam de qualidades compreendidas como juízo de valor, embora isso possa ocorrer comparativamente entre ambientes de mesmas dimensões e características, mas digo das qualidades que devem resultar registradas no áudio da performance gravada. Isso se justifica pela relação explicitada por Frederico Macêdo no artigo *From visual to aural space* (2011). Segundo Macêdo, o domínio auditivo é predominante sobre a percepção espacial, sobretudo no que se refere ao volume.

Os conceitos de espaço acústico e arquitetura auditiva, e os estudos de ecolocalização humana mostram como o espaço pode, de fato, ser concebido como um domínio auditivo. “Não é um espaço pictórico, fechado, mas dinâmico, sempre em fluxo, criando as suas próprias dimensões momento a momento.” (MCLUHAN; CARPENTER, p. 67 *apud* MACÊDO, 2011, p.162)⁸².

As características acústicas de um ambiente são decodificadas com bastante precisão pelo sistema auditivo a partir de sua interação com as fontes sonoras. Assim, as imagens que formamos dos ambientes a partir da análise do que ouvimos geram uma representação imagética bastante rica. As consequências dessa realidade para o projeto imagético são importantes, pois estas relações acústicas determinam, entre outros parâmetros, o volume do ambiente e o tempo de reverberação, que termina por indicar as características dos materiais que o revestem. São experiências com as quais todos estamos bastante familiarizados. Um som de um ginásio, de um estádio, de uma pequena casa de shows, de uma sala de estar ou de um banheiro são facilmente identificáveis para a grande maioria dos ouvintes. Consequentemente, as relações acústicas se tornam importantes na definição do local onde serão captados os instrumentos, pois da relação acústica resultarão registros bastante decodificáveis em termos do espaço onde são percebidos pelos ouvintes. Em relação ao Projeto Imagético, a construção de um resultado

⁸¹ In order to describe space as an aural domain, the first step is to deconstruct, or overcome, the idea that space is primarily a visual domain. The emphasis on the visual sense exerted a powerful influence on the development of western philosophy. This influence also permeated the studies of perception. As happened with the study of all senses other than the visual, so the auditory system has often been described in its relation with vision, and in many cases research on auditory perception has been conceived of as an attempt to transpose to the aural domain the principles and mechanisms of visual perception (MACÊDO, 2011, p.152).

⁸² The concepts of acoustic space and aural architecture, and the studies of human echolocation show how space can, indeed be conceived as an aural domain. “It is not pictorial space, boxed in, but dynamic, always in flux, creating its own dimensions moment by moment.” (MCLUHAN; CARPENTER, p. 67) (MACÊDO, 2011, p.162).

acústico coerente com a proposta artística requer um planejamento cuidadoso. Além da escolha criteriosa do ambiente onde os instrumentos são registrados, de modo que isso resulte em fontes bem discriminadas, existe um componente cultural envolvido que tem relação com o local usual de determinados eventos musicais. O samba de terreiro, o rock de garagem, o bolero de gafieira, o violão e voz do barzinho e outros são referências que associam o espaço a determinados tipos e gêneros de manifestações musicais. Para se alcançar uma coerência estética no resultado final, um Projeto Imagético precisa levar em conta as interações acústicas das fontes sonoras com o espaço, uma vez que os ouvintes se relacionam com a música e os espaços em sua experiência cotidiana e, portanto, têm expectativas a esse respeito.

Já em 1947, o sucesso dos discos feitos no Liederkrantz Hall e a experiência acumulada reunida em vários estúdios de gravação, salas de concerto e salas de música demonstraram que a acústica havia se tornado uma consideração essencial na gravação (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.34, tradução livre)⁸³.

De acordo com Frith e Zagorski-Thomas, “estudos demonstraram que, embora *echo* e *reverb* evoquem (cada qual) uma noção de lugar e uma resposta emocional diferentes no ouvinte, ambos também contribuem para compor a sensação de espaço físico (2012, p.37)”. Durante a captação, essa sensação é determinada pela escolha dos ambientes em que as fontes sonoras serão captadas, pelo tipo e posicionamento dos microfones em relação aos instrumentos e pelo posicionamento dos instrumentos em relação ao ambiente acústico. Esses parâmetros, se bem planejados e executados podem garantir uma boa representação espacial na reprodução. Mas é durante a mixagem que o produtor/engenheiro tem à sua disposição os recursos técnicos (panorama, efeitos temporais e equalização) para manipular tais parâmetros. Em ambos os momentos, o Projeto Imagético precisa servir para guiar a coerência das decisões “técnicas” que resultarão em efeitos estéticos bastante definidores da sonoridade resultante. As decisões sobre o aspecto espacial resultante da gravação/mixagem são, provavelmente, as mais complexas de todo o processo de produção fonográfica.

O ambiente de performance percebido (APP) é o espaço geral onde a “performance” que é a “gravação” musical parece ocorrer. [...] Isso leva o APP a estabelecer um contexto para a música: um espaço global dentro do

⁸³ By 1947, the success of records made at Liederkrantz Hall and the cumulative experience gathered in various recording studios, concert halls and music rooms demonstrated that acoustics had become an essential consideration in recording (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.34).

qual o ouvinte ‘ouve’ ou ‘concebe’ a peça musical acontecendo (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.164, tradução livre)⁸⁴.

A relação entre o ambiente de performance percebido e as imagens evocadas de experiências anteriores determinam o sucesso do trabalho de gravação e mixagem no que se refere ao espaço onde a performance parece ocorrer quando se ouve o áudio resultante. Claro que existem liberdades criativas e, assim, alcançar ambientes “irreais” podem também ser um objetivo artístico. Muitas vezes são. A questão em discussão é saber se o que foi imaginado pôde de fato ser alcançado através das técnicas utilizadas.

Com o APP (ambiente de performance percebido) estabelecendo um contexto para a música como um espaço global dentro do qual o ouvinte ‘ouve’ a peça musical acontecendo: nós (1) consideramos o caráter deste ambiente e como ele complementa ou molda a música e (2) consideramos o estado deste ambiente como estático e imutável ou, se ele muda, consideramos quando e como (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.180, tradução livre)⁸⁵.

As fontes sonoras e o <som>

A escolha das fontes sonoras já foi discutida anteriormente na seção 1.3, *Os equipamentos e o <som>*, com um enfoque ligeiramente diferente. Levantaremos alguns pontos adicionais de modo a contribuir com a compreensão da sua importância para o Projeto Imagético.

“As fontes sonoras são os veículos das ideias musicais (Moylan, 2015, p.341)”. A adequação das fontes ao Projeto Imagético é, portanto, de grande importância para a coerência estética do resultado na sua relação com o conceito central. A escolha das fontes, tradicionalmente, é estudada pela Orquestração. Porém, o seu estudo não versa apenas sobre os instrumentos isoladamente, mas na relação entre eles e o conteúdo musical. No contexto da música popular, a disciplina de Arranjo é que dá conta dessas interações. Há nuances entre as disciplinas, mas, no que se refere ao que precisamos abordar, podemos analisá-las como compondo um único conjunto de regras. Definir a instrumentação para determinado arranjo

⁸⁴ The perceived performance environment (PPE) is the overall space where the ‘performance’ that is the music ‘recording’ is heard as taking place. [...] This brings the PPE to establish a context for the music: an overall space within which the listener ‘hears’ or ‘conceives’ the piece of music as existing (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.164).

⁸⁵ With the PPE establishing a context for the music as an overall space within which the listener ‘hears’ the piece of music as existing: we (1) consider the character of this environment and how it complements or shapes the music and (2) consider the state of this environment as static and unchanging, or if it changes we consider when and how (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.180).

passa pelo conhecimento dos usos que se faz destes instrumentos, de sua tessitura (extensão), das associações usuais entre eles e por compreender o(s) gênero(s) em jogo no arranjo. As características sonoras das fontes, individualmente, e das suas interações nos arranjos são conhecimentos que capacitam o produtor a avaliar a pertinência de determinada frase musical e das fontes (timbres) selecionadas para a sua realização. Independentemente de ter conhecimentos ou habilidades desenvolvidas como arranjador, cabe ao produtor avaliar as performances e escolher a que mais se adequa ao Projeto Imagético. Isso requer alguma experiência com as características timbrísticas de cada instrumento, assim como da interação destes em contextos específicos, quando se fundem para funcionarem como um só timbre, ou quando interagem num naipe.

As fontes sonoras são frequentemente associadas às próprias ideias musicais; a ideia musical e a qualidade sonora da fonte são muitas vezes fundidas numa única impressão artística. Na seleção das fontes sonoras, estão sendo tomadas decisões quanto ao timbre mais adequado para apresentar os materiais musicais [...] Ao fazer essas projeções e avaliar as fontes, o produtor ouvirá sob diversas perspectivas. O foco mudará das qualidades gerais da fonte para seu envelope dinâmico, conteúdo espectral e envelope espectral, e talvez para as características sutis de mudanças no espectro que podem aparecer quando o som é combinado com outros sons, por exemplo (MOYLAN, 2015, p.341, tradução livre)⁸⁶.

As qualidades timbrísticas das fontes e de suas combinações são também moldadas durante a captação. O posicionamento de um microfone em um determinado ponto de projeção do instrumento pode captar uma ressonância indesejada, captando o som do instrumento de forma desequilibrada. A própria escolha do microfone determina um resultado que precisa ser avaliado. É somente através das imagens apreendidas a partir de suas experiências prévias que o produtor pode validar estes procedimentos e seguir.

Esta interação das características do microfone com a fonte sonora permite ao produtor obter a característica sonora desejada do som gravado. O produtor precisa ter uma ideia clara da qualidade de som desejada. Com isso, o produtor determinará qual microfone é mais adequado comparando as características

⁸⁶ Sound sources are often coupled with the musical ideas themselves; the musical idea and the sound quality of the source are often melded into a single artistic impression. In selecting sound sources, decisions are being made as to the most appropriate timbre to present the musical materials [...] In making these projections and evaluating sources, the recordist will listen at a variety of perspectives. Focus will shift from overall qualities of the source, to its dynamic envelope, spectral content, and spectral envelope, to perhaps the subtle characteristics of spectrum changes that might appear when the sound is combined with other sounds, as examples (MOYLAN, 2015, p.341).

sonoras da fonte e as características de desempenho do microfone à sua visão da qualidade sonora final buscada (MOYLAN, 2015, p.344, tradução livre)⁸⁷.

As mesmas questões a respeito da adequação do tipo e do posicionamento de um microfone para uma fonte sonora serve para um naipe. No entanto, o naipe precisa ser considerado como uma única fonte sonora, uma vez que a sonoridade resultante esperada é uma fusão das sonoridades no ambiente onde ocorre a performance. Num trio de metais composto por trompete, trombone e saxofone⁸⁸, por exemplo, a sonoridade resultante não é alcançada se o produtor simplesmente colocar um microfone à frente de cada um deles e gravá-los separadamente. Neste caso será difícil estabelecer a relação de intensidades para fazê-los soar como um naipe posteriormente na mixagem,. E a própria avaliação da performance para se escolher o melhor *take* fica dificultada.

O microfone, como qualquer outro equipamento que processe o áudio produz alterações nas sonoridades das fontes e isso pode ser utilizado pelo produtor de forma criativa.

Se o produtor estiver consciente do processo de seleção do microfone adequado à fonte sonora e às condições da gravação, a seleção e utilização dos microfones podem ser um recurso para a expressão artística. Os elementos artísticos da gravação podem ser capturados (gravados) na forma desejada, e o microfone e seu posicionamento passarão a fazer parte do processo de tomada de decisão artística (MOYLAN, 2015, p.345)⁸⁹.

Aprender “o som” de microfones, compressores, equalizadores, *delays* e quaisquer outros equipamentos que utilize seria o mesmo que apreender imagens relativas aos usos destes equipamentos. Estas imagens fariam então parte do repertório do qual poderia lançar mão no momento da elaboração de um Projeto Imagético.

⁸⁷ This interaction of the characteristics of the microphone and of the sound source allows the recordist to obtain the desired sound quality of the recorded sound. The recordist needs a clear idea of the sound quality sought. With this, the recordist will determine which microphone is most appropriate by comparing the characteristics of the sound quality of the sound source and the performance characteristics of the microphone, to their vision of the final sound quality sought (MOYLAN, 2015, p.344).

⁸⁸ O saxofone é da família das madeiras, mas comumente compõe o naipe dos metais nos conjuntos de música popular.

⁸⁹ If the recordist is in control of the process of selecting the appropriate microphone for the sound source and conditions of the recording, the selection and applications of microphones can be a resource for artistic expression. The artistic elements of the recording can be captured (recorded) in the desired form, and the microphone and its placement will become part of the artistic decision-making process (MOYLAN, 2015, p.345).

2.3 A opção por entrevistas

Em função da natureza subjetiva do projeto imagético e com o intuito de investigar, confirmando ou não sua existência, resolveu-se utilizar nesta pesquisa entrevistas semiestruturadas como estratégia de coleta de dados.

Há várias maneiras de fazer uma entrevista. Tradicionalmente, classificam-se as entrevistas segundo o seu grau de diretividade, ou melhor, de não diretividade e, por conseguinte, segundo a "profundidade" do material verbal recolhido. (BARDIN, 1977, p.93)

A opção por entrevistas semiestruturadas deveu-se à existência de uma hipótese passível de verificação a partir das falas dos produtores sobre as suas construções ao realizarem suas atividades profissionais. A característica desse tipo de entrevista se adequa ao propósito da coleta de dados deste trabalho, uma vez que há certa diretividade, possibilitando a verificação da existência ou não do Projeto Imagético e, ao mesmo tempo, deixa-se um espaço para o que possa surgir de inesperado a respeito do tema, algo que a formulação da hipótese não alcance ou que possa ampliar sua compreensão. Por rigor metodológico, a entrevista precisa estar aberta ao inesperado, mesmo que seja conduzida para um tema específico e nele pretenda se desenvolver e aprofundar.

Como hipótese, a existência do Projeto Imagético surge da experiência do autor deste trabalho como produtor musical e, evidentemente, de sua curiosidade a respeito dos meandros dessa criação, que, à sua compreensão, nasce com o propósito de possibilitar a construção do fonograma através dos diversos procedimentos que são característicos do processo de produção fonográfica. Por estar próximo, familiarizado com o objeto, e ao mesmo tempo, conduzir a investigação, existiu a preocupação de que ela acabasse se tornando uma busca pela confirmação da hipótese. A esse respeito, Laurence Bardin (1977) adverte que é necessário

(...) lutar contra a evidência do saber subjetivo, destruir a intuição em proveito do "construído", rejeitar a tentação da sociologia ingênua, que acredita poder apreender intuitivamente as significações dos protagonistas sociais, mas que somente atinge a projeção da sua própria subjetividade. (BARDIN, 1977, p.34)

Por se tratar de uma investigação a respeito da existência de uma construção abstrata, transdisciplinar e individualizada, a abordagem utilizada procurou estabelecer eixos de análise definidos ou consolidados a partir da análise das entrevistas e não a priori.

Como pôde ser observado na construção da contextualização e do referencial teórico, o trabalho do produtor musical, em sua busca por dar contornos estéticos ao produto, referencia

os limites de um Projeto Imagético. Consideramos, portanto, que os eixos de análise estabelecidos a partir das entrevistas precisavam levar em conta: a formação profissional do entrevistado; sua concepção sobre as etapas do processo de produção fonográfica e qual a sua forma de atuação profissional no que se refere à validação das etapas. Para cercar estes temas, foi elaborado um roteiro de entrevista. Apesar da ordem pré-definida, o momento para realizar cada uma das perguntas foi definido à medida que o entrevistado abordou os temas em sua fala. As questões elencadas foram as seguintes:

1. Conte, resumidamente, a sua história até chegar à função de produtor musical.
2. Onde começa um projeto de produção musical?
3. Em geral, de que maneira essa demanda tem chegado até você?
4. Como você se prepara para encarar uma produção? Há questões que você busca resolver antes de captar o material?
5. Existem referências que te ajudam a tomar as decisões de validação dos processos? De onde surgem essas referências?
6. Tem alguma diretriz ou procedimento que você usa em todos os trabalhos?
7. Para além das questões de logística, há um planejamento para o som? Em que consiste esse planejamento?
8. O material musical determina alguma forma de aproximação?

Como dito anteriormente, na seção 2.2, a construção do conceito de Projeto Imagético se deu com o objetivo de se utilizá-lo como uma ferramenta para abordar o trabalho de conformação estética executado pelo produtor musical ao longo do processo de produção fonográfica. Trata-se, portanto, de uma ferramenta conceitual. O trabalho de verificação da hipótese nos permitiu investigar a forma com que cada um dos produtores entrevistados aborda o tema. O Projeto Imagético é, portanto, uma hipótese de trabalho que contribuiu para compreender a forma com que produtores estabelecem as referências imagéticas que utilizam para guiarem a si próprios ao longo de um longo e intrincado processo de validações sucessivas.

2.4 - Análise de conteúdo

Com o objetivo de extrair das entrevistas os dados necessários à elucidação da questão posta, decidiu-se utilizar alguns dos procedimentos metodológicos da análise de conteúdo. Tal escolha se justifica pela qualidade do que se busca identificar nos textos, qual seja a construção de um projeto abstrato composto de imagens a respeito de tudo o que se quer alcançar com o fonograma.

(...) designa-se sob o termo de análise de conteúdo: Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e

objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) dessas mensagens. (BARDIN, 1977, p.48)

Os textos das entrevistas nos trouxeram informações que nos permitiram estabelecer os limites conceituais do Projeto Imagético ao indicar a existência de uma organização mental que tem contornos semelhantes aos propostos. Uma esperada dificuldade da análise consistia nas generalizações dos conteúdos extraídos de discursos distintos, que refletiam experiências profissionais únicas. Essa, como pudemos observar, não é uma situação exclusiva nem tampouco desconhecida no decurso deste tipo de análise.

A principal dificuldade da análise de entrevistas de inquérito deve-se a um paradoxo. De forma geral, o analista confronta-se com um conjunto de "x" entrevistas, e o seu objetivo final é poder inferir algo, por meio dessas palavras, a propósito de uma realidade (seja de natureza psicológica, sociológica, histórica, pedagógica...) representativa de uma população de indivíduos ou de um grupo social. Mas ele encontra também - e isto é particularmente visível com entrevistas - pessoas em sua unicidade. (BARDIN, 1977, p.94)

Ainda segundo Bardin, e buscando uma saída procedimental para o paradoxo por ele explicitado acima, diz-se da análise de conteúdo que ela “procura conhecer aquilo que está por trás das palavras sobre as quais se debruça” e que, portanto, a semântica, ou os significados, são o seu material principal. (BARDIN, 1977, p.50) A análise de conteúdo busca, ao mesmo tempo, a superação da incerteza e o enriquecimento da leitura, que precisa uma constante preocupação ao extrair dados analíticos que possam contribuir para o alargamento da compreensão do que pode ser compreendido como Projeto Imagético.

Pela descoberta de conteúdos e de estruturas que confirmam (ou infirmam) o que se procura demonstrar a propósito das mensagens, ou pelo esclarecimento de elementos de significações suscetíveis de conduzir a uma descrição de mecanismos de que a priori não possuíamos a compreensão. (BARDIN, 1977, p.35)

Nesse sentido, importa dizer que, durante o processo de pesquisa houve momentos de reformulação do conceito de Projeto Imagético. Isso foi feito de modo a dar maior eficiência à ferramenta e para que o referencial teórico a ela aplicado pudesse também ser melhor compilado. As temáticas que surgiram ao longo das entrevistas, de forma espontânea, que não estavam inicialmente elencadas como estruturantes da noção de Projeto Imagético foram incorporadas.

Os eixos de análise que já estavam preliminarmente delimitados foram aqueles associados aos objetivos próprios da produção fonográfica e que eram compreendidos como categorias de organização de um projeto, uma vez que estariam concorrendo para a estruturação de um caminho a ser percorrido. Essa caracterização como categorias de um pensamento projetual estariam tão mais estabelecidas quanto mais estivessem localizadas em etapas específicas do processo da produção fonográfica, pois isso significaria uma organização temporal do processo, denotando uma divisão em objetivos específicos. Segundo BARDIN (1977, p.61) “um sistema de categorias é válido se puder ser aplicado com precisão ao conjunto da informação e se for produtivo no plano das inferências.” Tais inferências serviram como ponte entre a descrição das entrevistas e a interpretação que se seguiu ao analisarmos aquilo que delas pôde ser extraído.

Se a descrição (a enumeração das características do texto, resumida após tratamento) é a primeira etapa necessária e se a interpretação (a significação concedida a estas características) é a última fase, a inferência é o procedimento intermediário, que vem permitir a passagem, explícita e controlada, de uma à outra (BARDIN, 1977, p.45).

Assim, após o enriquecimento da leitura realizado a partir das análises iniciais das entrevistas, novos eixos de análise foram propostos e o conceito de Projeto Imagético foi delimitado para o propósito desta pesquisa. Listo abaixo os eixos resultantes:

1. A demanda expressa e a demanda não expressa, mas inferida;
2. As referências;
3. Os estereótipos;
4. O Projeto Imagético.

3. Entrevistas

Neste terceiro e último capítulo começaremos com uma caracterização dos profissionais de modo a contextualizar sua falas. Em seguida iremos mergulhar nos relatos dos entrevistados, dando voz às suas experiências para, ao final, fazer as considerações, analisando os dados coletados à luz do referencial teórico organizado nos capítulos anteriores.

3.1. A escolha dos entrevistados

Nesta pesquisa foram entrevistados 10 produtores musicais que atuam profissionalmente na região metropolitana de Belo Horizonte. As entrevistas cujos resultados serão apresentados nas seções a seguir ocorreram presencialmente em locais escolhidos pelos próprios entrevistados entre os dias 09/06/2022 e 24/05/2023 e tiveram duração média de 85 minutos. Todas as entrevistas foram gravadas com um smartphone no aplicativo *Voice Record Pro* e transcritas, de forma preliminar, pelo aplicativo *Transkriptor*. Muitas adaptações e correções foram necessárias para se chegar aos textos que estão no trabalho.

Inicialmente foram escolhidos dois produtores musicais dentre os profissionais conhecidos do autor da pesquisa para a realização de entrevistas piloto. Estas entrevistas foram incorporadas ao trabalho final, onde figuram outras oito, realizadas posteriormente. As entrevistas piloto serviram para avaliar o nível adequado de diretividade e a pertinência das questões. A análise destas primeiras entrevistas serviu para ampliar o escopo conceitual do Projeto Imagético e também para uma revisão dos eixos de análise temática inicialmente propostos. Os oito entrevistados adicionais foram escolhidos a partir de um levantamento feito por este autor levando em conta a representatividade da produção fonográfica destes profissionais e também a disponibilidade para a participação na pesquisa. Após as entrevistas, foi elaborado um formulário com perguntas e campos para sua identificação e apresentação, assim como para o recolhimento de anuência de sua participação na forma de um termo de consentimento. A auto caracterização dos entrevistados está a seguir.

Nome artístico: André Cabelo

Nome: André Luiz Garcia Tavares

Idade: 52

Atividade principal: Engenheiro (Gravação/Mixagem/Masterização)

Tempo de atuação: 30 anos

Release profissional:

Autodidata, iniciou-se como músico em 1985, fazendo parte do grupo musical *Vultur* como guitarrista. Em 1987 realizou a primeira gravação de uma fita demo. A partir desta experiência em estúdio passou a se interessar pela engenharia de som e a frequentar os estúdios de BH como assistente, de maneira informal. Em 1991 passou a acompanhar o grupo emergente da cena independente de BH chamado Virna Lisi, trabalhando como *roadie*. Após um período de 2 anos como *roadie* e, já tendo um pouco de experiência em estúdio, foi convidado, em 1993, para ser técnico substituto no Estúdio Gênese em BH, que nessa época atuava com grande parte da cena independente de Belo Horizonte. Neste estúdio gravou inúmeros grupos e artistas, incluindo o violonista Chico Lobo e o iniciante Vander Lee. Entre 1995 e 1997 foi contratado como técnico de som da banda de Punk Rock paulista Ratos de Porão, onde chegou a realizar diversas turnês pelo Brasil e exterior. Em agosto de 1997 fundou seu próprio estúdio, o Engenho Estúdio Multimídia, onde já realizou a produção de mais de 350 títulos. Dentre eles, o último álbum do músico e compositor mineiro Toninho Horta, o qual foi premiado com o Grammy Latino 2020 de melhor álbum de MPB. Atualmente, além das produções em seu estúdio, é também professor do Curso de Audiovisual pela Escola SENAI MG.

Principais trabalhos:

Álbum "Belo Horizonte" - Toninho Horta - 2020

Álbum "Uakti Beatles" - Grupo Uakti - 2012

Álbum "Na estrada das areias de ouro" - Titane canta Elomar - 2018

Álbum "Mariana Brant interpreta Geraldo Vianna e Fernando Brant" - 2015

Links: @cabelo1971

Nome artístico: Kiko Klaus

Nome: Carlos Frederico de Carvalho Klaus

Idade: 49

Atividade principal: Engenheiro (Gravação/Mixagem/Masterização)

Tempo de atuação: 25 anos

Release profissional:

Genuíno artista brasileiro, pernambucano do Recife, radicado em Barcelona, Espanha, Kiko Klaus traz uma mistura de raízes afro-brasileiras como Maracatu, Ciranda e Samba, com Flamenco, Rock, Soul e Pop. Seus dois álbuns receberam elogios da crítica nacional e internacional. O crítico musical Lauro Lisboa, selecionou em sua coluna no jornal O Estado de São Paulo, o CD *O Vivido e o Inventado* como um dos 15 melhores lançamentos de 2008. Antônio Carlos Miguel, para o jornal O Globo e Alex Antunes, para a revista *Rolling Stone Brasil* também deram suas melhores cotações ao álbum. A revista nova-iorquina *Dig This Real* aponta o artista como um dos mais criativos da cena brasileira contemporânea, dono de estilo único e grande voz. O portal norte americano <http://www.afropop.org/> mostra Klaus como uma das revelações da música brasileira frequentemente em sua programação online. Como artista, engenheiro de áudio e produtor musical trabalhou com Naná Vasconcelos, Ron Carter, Lenine, Nação Zumbi, Arto Lindsay, Marcos Suzano, Marku Ribas, Mestre Salustiano, Pato Fu, Fernanda Takai, Orquestra Ouro Preto, Skank, Paula Fernandes e por dois anos seguidos com a banda espanhola Ojos de Brujo (Grammy Latino 2007 e prêmios BBC em 2003 e 2004). Atualmente é o técnico de áudio responsável pelo artista espanhol, com projeção internacional, Macaco. Em 2005, numa parceria com o guitarrista e produtor musical colombiano Carlos Jaramillo, lançou o também elogiado álbum *Mesmalua*, fazendo shows pelo Brasil e Europa. Recebeu diversos prêmios e indicações por suas trilhas sonoras produzidas para dança contemporânea, destacando-se as dos espetáculos *Sem Lugar*, do grupo *Primeiro Ato*, *Entre o Silêncio e a Palavra* e *Coisa de Dentro*, do grupo *Meia Ponta* e *Nowhere Land* e *Imagens Deslocadas*, do coletivo *Movasse*.

Principais trabalhos:

Cordel do Fogo Encantado (2000), Naná Vasconcelos (Minha Loá 2002), Lenine (Falange Canibal 2003), Ojos de Brujo (Bari 2003), Kiko Klaus (Mesmalua 2004, O Vivido e o Inventado 2008, Eiê 2013), Graveola (Eu preciso de um liquidificador 2012 e In silence 2021), Alberto Salgado (Além do quintal 2014 e Cabaça d'água 2017), Gustavito (Só o amor constrói 2012 e Quilombo Oriental 2015), Iconili (Tupi mundo novo 2013 e Quintais 2019), Nair Mirabrat (Juntos Agora 2021)

Links:

producaokikoklaus@gmail.com (31) 98567-0306

<https://www.youtube.com/user/kikoklausmusica/featured>https://open.spotify.com/artist/7xUU_YatjFT2KIW1Bp2zZHt?si=h8PjieQaSQm6HrxHcmJ5ag&dl_branch=1

<https://www.youtube.com/watch?v=Zcybx45ohbY&list=PLph6myzB7pCNRdixwKsVKnZ2PZ6fk0Nbl>

<https://soundcloud.com/kikoklaus>

Nome artístico: Preto C

Nome: Carlos Henrique Rodrigues da Silva

Idade: 45

Atividade principal: Engenheiro (Gravação/Mixagem/Masterização)

Tempo de atuação: 11 anos

Release profissional:

Carlos Henrique Rodrigues da Silva, vulgo Preto-C, nascido e criado em Belo Horizonte. Há 15 anos trabalha na área sociocultural como artista, promotor de eventos e comunicador. Em 1999 iniciou o seu trabalho na cultura na Rádio Comunitária CÓDIGO FM e VILA BELÉ FM, no bairro São Salvador, em Belo Horizonte. Apresentou o programa Planeta Rap de segunda à sexta de 20:00 as 22:00, durante 4 anos. Neste mesmo período coordenou a programação da rádio. Em 2000 foi convidado para integrar o grupo de Rap Realistas NPN no qual foi vocalista até o final de 2011. Neste período o grupo se apresentou em diversos eventos como o Festival de Rap de São Paulo, Festival de Arte Negra de Belo Horizonte, Belô Poético, Movimento dos sem palco, Racionais MCs, RZO, Festa No Stop, Apocalipse 16, Da África para o Brasil entre outros. Com destaque no cenário Hip-Hop foi Ganhador do Prêmio Bambaataa de 2005 na categoria de melhor Rapper de MG. O evento era referência no estado e era produzido pela Rima Perfeita Produções. Com as apresentações no estado de São Paulo conheceu o escritor e produtor de filmes Alessandro Buzo, que o convidou para escrever um texto em seu livro “Suburbano Convicto - Pelas Periferias do Brasil Vol. II”. O livro foi lançado a nível nacional no ano de 2009. Em 2006 foi convidado pelo Rapper MV Bill e pelo presidente da CUFA (Central Única das Favelas) Celso Athaide a fazer parte da coordenação da entidade no estado de Minas Gerais, coordenando e produzindo eventos sócio culturais. Carlos Henrique foi produtor das duas edições do evento Interação Cultural realizado no Centro Cultural da Pampulha, no bairro Itatiaia. Carlos Henrique (DJ Preto C) retomou a carreira de DJ tocando em diversas festas de Hip-hop de Belo Horizonte e outros estados. Em 2007 foi arte-educador do programa Fica Vivo, realizando oficinas de MC no Aglomerado Morro das Pedras. Foi convidado para ser DJ dos jogos e campeonatos de Basquete de Rua que acontecem na cidade, eventos realizados com a Associação Cultural e Esportiva Academia de Rua. Em 2014 iniciou um novo projeto que foi fazer produção de músicas. Essa nova caminhada proporcionou diversos intercâmbios pelo Brasil e exterior. Em 2015 começa a fazer produção para diversos artistas da cena nacional e internacional como: Neghaun Kontrast, Tio Caco, Serpac, Mazeriku, NegraLud, Jota R do Campão, Império Sagrado. Em 2018 Realizou um Workshop de *beat* juntamente com Vinicius Terra, do Rio de Janeiro, no SESC PALADIUM. *Beatmaker* na Banda Poliphonics e Refinaria Black, hoje é DJ, produtor do Coletivo Coallizzão e um dos diretores da produtora Kemet produções, na qual já realizou produções no estilo Hip-hop para diversos artistas da cidade de Belo Horizonte e outros estados.

Principais trabalhos:

Produção artista Smove Mass (USA)

Produção de beats das finais nos anos de 2018/2019 no Duelos de MCs.

Produção musical música de Péricles e Preto R

Produção da música " Amor Atemporal " ganhadora de prêmio melhor vídeo clipe em SP.

Links:

<https://instagram.com/beatspretoc?igshid=MXd4djhhbjl2Mnc3aQ==https://open.spotify.com/artist/7g5RaXEKVxqbMEdp2U0QKr?si=Cm9Gzj7bRsOg422sM8N31A>

Nome artístico: Marron

Nome: Eugênio Lemes da Rocha

Idade: 48

Atividade principal: Produtor Musical

Tempo de atuação: 20 anos

Release profissional:

Natural de Novo Cruzeiro, no Vale do Jequitinhonha, Eugênio Lemes da Rocha, mais conhecido como Marron, é um conhecido e renomado produtor musical de Belo Horizonte, além de músico multi-instrumentista e empresário. Sem muitas oportunidades de estudo e de origem humilde, teve que trabalhar desde cedo para poder ajudar sua família. Após ganhar um acordeom de seu pai (seu primeiro instrumento) quando era criança, foi aprendendo sozinho a tocar e assim introduzido no meio da música, especialmente a sertaneja. Hoje atua como CEO do Studio Gravomix, e trabalha com diversos grandes artistas em grandes produções. Nomes como Eduardo Costa, Trio Parada Dura, Cesar Menotti e Fabiano, Don e Juan, são algumas parcerias constantes em que o Studio Gravomix mantém o Sertanejo. No ano de 2016, com o álbum "Amanhecer", de Paula Fernandes, no qual atuou como Engenheiro de Áudio, Marron foi contemplado com o maior prêmio da música latina, o Grammy, vencendo na categoria de "Melhor Álbum de Música Sertaneja".

Principais trabalhos:

Álbum "Amanhecer" - Paula Fernandes (2016) (Vencedor do Grammy Latino de 2016)

Álbum "Bar do Léo" - Leonardo (2016) (Segundo lugar do Grammy Latino de 2016)

Álbum "Vivendo e Aprendendo" - Eduardo Costa (2015)

Álbum "Cabaré 2" - Leonardo e Eduardo Costa (2016)

Nome artístico: Chico Neves

Nome: Francisco Ribeiro Neves

Idade: 63

Atividade principal: Produtor Musical

Tempo de atuação: 40 anos

Release profissional:

Em 1979 comecei a estagiar na EMI- Odeon.

De 1981 a 1986 trabalhei na Warner Music.

A partir de 1986 trabalho como autônomo.

Principais trabalhos:

Lenine - O Dia Em Que Faremos Contato (1997)

Paralamas - Hey Na Na (1998), oRappa Lado B Lado A (1999),

Los Hermanos - Bloco do Eu Sozinho (2001), Arnaldo Antunes – Saiba (2004),

Lucas Santtana – EletroBemDodo (1999),

Herbert Vianna – Victoria (2012) e Hv sessions (2020),

Skank- Maquinarama (2000) e Carrossel (2006)

Nome artístico: Geraldo Vianna

Nome: Geraldo Viana de Lacerda

Idade: 61

Atividade principal: Produtor Musical

Tempo de atuação: 40 anos

Release profissional:

Geraldo Vianna, violonista, compositor, arranjador e produtor musical, foi responsável pela idealização e coordenação do projeto de pesquisa “Música de Minas - Enciclopédia da Música Mineira”, desenvolvido a partir de 2005. Em 2006, partindo de pesquisa histórica em Minas Gerais, escreveu o roteiro e dirigiu o documentário (longa metragem) “Violões de Minas”, lançado posteriormente em DVD. O filme narra a trajetória do violão em Minas Gerais, desde a década de 1930 até o ano de sua produção. Parte desse documentário passa a integrar a mostra permanente do “Museu da Imagem e do Som”, no Rio de Janeiro, em sua nova sede. Entre 2007 e 2010 coordenou o projeto “Violões de Minas”, que realizou shows com importantes violonistas em várias cidades do estado de Minas Gerais. Participou como orquestrador e produtor musical de trilhas para cinema, em filmes como “Amor e Companhia” (Helvécio Ratton), e “O tronco” (João Batista de Andrade), entre outros importantes nomes do cinema nacional, além de trilhas para vídeos. Em sua carreira produziu aproximadamente três centenas de trabalhos entre LPs, CDs e DVDs.

Nesse período trabalhou com Fernando Brant, Tavinho Moura, Juarez Moreira, Tadeu Franco, Amaranto, Jackson Antunes, Renato Andrade, Helena Penna, Paula Fernandes e toda a nova geração de artistas mineiros. Como compositor, desenvolveu trabalhos em shows e álbuns com Fernando Brant, Paulo Sérgio Valle e muitos outros. Atuou, como violonista, em shows pela Europa (Portugal, Espanha, França e Dinamarca), América Latina (vários países) e Japão.

Principais trabalhos:

Produção do CD "Conspiração dos poetas" de Tavinho Moura e Fernando Brant - 1996
CD "Chico Rei - Uma dança" - 2001 (autoral); Documentário "Violões de Minas" - 2005
DVD "Tempos idos, tempos vindos - Impressões" - 2006
"O Pacto - Um poema musical" com Jackson Antunes - 2011 (autoral)
Musical e DVD "Confissões - Um poema musical" - 2013 (autoral)

Links:

<https://youtube.com/playlist?list=PLyLLUWKT1GjPLx18NfYaHKagnX-5I5EDf&si=ovoSj8LygqVZhWhA>

<https://instagram.com/gviannaproducoes?igshid=cTNkNGFlaXEzZmNu>

https://www.tiktok.com/@gvianna?_t=8h8ePQ3zO5e&_r=1

Nome artístico: Leo Marques

Nome: Leonardo Rios Marques

Idade:44

Atividade principal: Produtor Musical e Engenheiro (Gravação/Mixagem/Masterização)

Tempo de atuação: 11 anos

Release profissional:

Ilha do Corvo é o estúdio de gravação do músico, engenheiro de som e produtor musical ganhador do Grammy Latino 2022, Leonardo Marques. Amante de sonoridades de diferentes épocas, o estúdio é equipado com instrumentos e equipamentos de diversas décadas, gerando misturas e sonoridades inusitadas em cada trabalho. Músico e produtor musical cheio de história pra contar. Foi guitarrista do Diesel (posteriormente chamado Uдора), uma das principais bandas de rock alternativo do Brasil. A banda foi uma das atrações no palco principal do Rock in Rio III para mais de 250 mil pessoas com Red Hot Chili Peppers, Silverchair, Deftones. Posteriormente radicou-se nos Estados Unidos com a banda e assinou contrato com Clive Davis da J-Records (RCA) onde trabalhou com Matt Wallace (Maroon 5, Faith no More), Gavin Mackillop (Goo Goo Dolls, Toad the Wet Sprocket), Camus (David Byrne, Arto Lindsay), Bob Marlette (Black Sabbath, Tracy Chapman, Alice Cooper) e Thom Russo, vencedor de 16 Grammys (Michael Jackson, Audioslave, Johnny Cash, Juanes, Maná). Voltando ao Brasil, gravou pela Som Livre sua última participação no Uдора com co-produção de Henrique Portugal (Skank) e fundou a banda Transmissor, com a qual tem 3 álbuns lançados - o último com a produção de Carlos Eduardo Miranda (Skank, O Rappa, Cansei de Ser Sexy, Mundo Livre SA). Além disso, é um dos criadores do selo belga-mineiro La Femme Qui Roule. Colaborador da banda baiana Maglore, com a qual se apresentou em festivais como o Lollapalooza. Coproduziu os elogiados "III" e "Todas as Bandeiras" junto de Rafael Ramos, ambos lançados pela Deck Disc. Assina também, ao lado da banda, a produção do mais recente álbum "V", gravado na Ilha do Corvo em 2021. O músico possui 4 álbuns solo lançados: "Dia e noite no mesmo céu" (2012), "Curvas, lados, linhas tortas sujas e discretas" (2015), "Early Bird" (2018) e "Flea Market Music" (2022). Toda sua discografia conta com lançamento em CD no Japão pelos selos Unimusic e Think! Records. Seus dois álbuns mais recentes contam ainda com lançamento em vinil na Europa, Estados Unidos e Japão pelo selo Francês 180g em parceria com a Disk Union. Em 2021 teve a compilação "Leonardo Marques Presents: Ilha do Corvo Sounds Vol.1" lançada no Japão pela Disk Union. Sua relação com o Japão data desde meados de 2015, ano em que realizou turnê no país promovendo seu segundo álbum solo. Continua sua trajetória como produtor musical encabeçando suas produções entre as melhores do ano em listas especializadas, como com o disco da banda Moons - Thinking out Loud - listado entre os melhores do ano de 2018 pela revista Rolling Stone. Em Outubro de 2018 gravou Milton Nascimento junto do produtor musical californiano Jonathan Wilson (Roger Waters, FatherJohn Misty, Dawes, Jackson Browne), o baterista e produtor Joey Waronker (R.E.M, Beck, Atoms for peace, Roger Waters) e o baixista e produtor Gus Seyffert (Black Keys, Beck, Dr. Dog, Roger Waters, Norah Jones). Pela Natural Musical fez a produção musical do disco "Quintais" da banda ICONILI com participação de Paulo Santos (Uakti), também fez o projeto SONANCIAS LAB produzindo e gravando junto do músico e produtor Pupillo (Nação Zumbi, Gal Costa, Céu, Erasmo Carlos, Nando Reis) a banda Azul Flamingo e produziu e gravou o primeiro disco solo de Teago Oliveira (Maglore). Colaborou nos últimos discos do francês Blundetto, Good Good Things, Cousin Zaka Vol.1 and Vol.2. Produziu o EP "Nada será como antes" com participação de Zé Ibarra, Maria Luiza Jobim, Teago Oliveira, Romero ferro, Helio Flanders, Jonathan Ferr, Jup do Bairro, Brisa Flow, Tuyo e Dinho Almenida, também mixou o disco de estreia do super coletivo carioca Bala Desejo, formado por Zé Ibarra (Milton Nascimento) Lucas Nunes (Caetano Veloso) Dora Morelenbaum e Julia Mestre. Recentemente colaborou no novo disco Beyond Belief de 38 Spesh e Harry Fraud com a faixa "Atrás desse céu", uma parceria de Leonardo Marques com o produtor francês Blundetto, que acabou se tornando a faixa chamada "Mint Green". Em 2022 foi duplamente indicado ao Grammy Latino pelo seu trabalho nos álbuns AGROPOC (Gabeu) indicado a categoria "Melhor Álbum de Sertanejo" e SIM SIM SIM (Bala Desejo), esse sendo ganhador da categoria "Melhor Álbum Pop em Português". O músico estudou na Fundação de Educação Artística em Belo Horizonte, no Silverlake Conservatory of Music, em Los Angeles e no Curso de graduação em Letras na faculdade UFMG.

Principais trabalhos:

Bala Desejo - Sim, Sim, Sim - gravação e mixagem

Maglore - III, Todas as Bandeiras, V - (produção musical, gravação)

Links:

<http://www.ilhadocorvo.com/>

Nome artístico: Luiz Camporez

Nome: Luiz Gabriel Lopes Camporez

Idade: 33

Atividade principal: Produtor Musical e Engenheiro (PA/Gravação/Mixagem/Masterização)

Tempo de atuação: 08 anos

Release profissional:

Luiz Camporez é músico compositor, professor, produtor musical e Bacharel em Música Popular pela UFMG. Vencedor do prêmio BDMG Instrumental 2023 na categoria melhor arranjador. Leciona a mais de 15 anos no ensino de violão e guitarra. Já tocou com grandes artistas como Toninho Horta, Saulo Laranjeira, Nivaldo Ornelas, Mauricio Tizumba, Beth Leivas, entre outros. Como produtor musical e engenheiro de áudio, trabalhou com nomes como Pedro Santos, Tutu com Tacaca, Renato Enoch, Octavio Cardoso, Life to Those Shadows, Davi Fonseca, etc. Em 2022 lançou seu primeiro trabalho autoral intitulado Standart Blues, e esse ano prepara um novo disco com influências do fusion jazz e da música flamenca.

Principais trabalhos:

(Produção Musical e Engenharia - Álbuns)

Life to Those Shadows (2018) (exceto master *Cesar Santos);

Luiz Sangiorgio - Limeira, 150 (2018) (exceto master *Cesar Santos);

Pedro Santos - Feliz Cidade (2021) (exceto master *Ricardo Garcia Magic Master);

Tutu com Tacaca (2021); Standart Blues - Luiz Camporez (2022);

(Produção Musical e Engenharia - Singles)

Riso Meu - Skull and Band (2023);

Bonita - Pedro Santos (2023)

(Mixagem e Master)

Trivial Trio (2018) Álbum (exceto master *Cris Caldas);

Cada Canto - João Machala (2021) Single

Trilha Sonora - Zimun ao vivo (2016);

O Maior Trem do Mundo - Davi Fonseca e Poncã Coletivo (2023)

Links:

https://www.instagram.com/luiz_camporez/

https://www.youtube.com/channel/UCePOhYQSFDGHc4yHx_tAaTA

<https://open.spotify.com/album/1g3fxJNb2XhZprpzU6ruvN?si=8I4UMzPrSrmFIQ2q90eG4Q>
(Pedro Santos)

<https://open.spotify.com/album/06vT2fwKIGdrNq0FgZ8gcZ?si=Oz6g-oVVQSO3CHibATNFtA> (Tutu com Tacaca)

<https://open.spotify.com/album/22rrtZSeyx6UqecX7M0E93?si=R6iswWDzTHiaLUFY8ETxDA> (Standart Blues)

<https://open.spotify.com/album/3PhUXWSzDysjfhRtnoe9V2?si=fJ3X0q7eSPu7KOAjtEWU>
Uw (Life to Those Shadows)

https://open.spotify.com/album/1PsiyMQ163lATzuXA7aBih?si=vzXUA7b_SpeZHMfNxlBjXA
(Davi Fonseca - O maior trem do mundo)

https://www.youtube.com/watch?v=YU15Fn4r_1E (Zimun Ao Vivo)

Nome artístico: Rafa Dutra

Nome: Rafael Pereira Dutra

Idade: 35

Atividade principal: Engenheiro (Gravação/Mixagem/Masterização)

Tempo de atuação: 15 anos

Release profissional:

Rafael Dutra é um compositor, cantor, produtor musical e engenheiro de áudio radicado em Belo Horizonte. Um mineiro nascido em Brasília. Como artista solo, tem dois discos autorais - os elogiados "Oásis de Vidro" de 2014, que saiu pelo selo Casazul e "Agora" de 2022, lançamento do selo Savassi Records. Como instrumentista e cantor, já participou de diversos CDs, shows e projetos de importantes artistas brasileiros. Como produtor musical, já produziu mais de 100 trabalhos, dentre CDs, EPs, singles, trilhas e shows, e suas produções somam mais de 5 milhões de plays só no Spotify. Suas influências são das mais variadas, e perpassam pela música mineira, rock, jazz, pop e eletrônico de forma livre e intensa. Dentre as inspirações do compositor, estão nomes como Milton Nascimento, Beatles, Lenine, Caetano Veloso, Grizzly Bear e Bjork, só pra citar alguns. É formado em Engenharia de Som e Produção Musical pela Bituca, e, como engenheiro de áudio, já gravou e trabalhou com artistas como Chico César, Kristoff Silva, Sérgio Pererê, Vitor Ramil, e trabalhou em importantes festivais e mostras como Universo Paralelo, Savassi Festival, Planeta Brasil, Mostra Cantautores, Jazz de Montanha e muitos outros.

Principais trabalhos:

Oásis de Vidro (CD 2014)

Agora (CD 2022)

Links:

<https://open.spotify.com/playlist/5KqwdhubBj0vX4qw6rjdKR?si=d01fee88e0d84846>

Nome artístico: Ruben di Souza

Nome: Ruben Israel de Souza

Idade: 49

Atividade principal: Produtor Musical

Tempo de atuação: 28 anos

Release profissional:

Ruben di Souza é um famoso produtor musical mineiro, tendo sido responsável por alguns hits brasileiros e famosos artistas e grupos Gospel. Camuflado em meio a guitarras Gibson penduradas na parede, violões dos anos 70 dispostos pela sala e uma dúzia de teclados espalhados pelo estúdio, Ruben di Souza respira música. O que era de se esperar de um produtor musical de longa data. O Rubinho – como é conhecido por artistas, cantores e compositores de Minas Gerais e do Brasil – não esconde a satisfação e o orgulho por trabalhar com o que ama. Pelo contrário. Faz questão de apontar, uma a uma, todas as conquistas da vida. E que conquistas! Pode até parecer clichê, mas assim como a maioria dos profissionais do ramo, Ruben nasceu para a música. Natural de Araxá, desde criança se interessou pelos acordes, melodias, arranjos e composições. Filho de pastor evangélico e de mãe integrante do coral da igreja, Rubinho já desenvolvia um gosto que iria ser importantíssimo lá na frente em seu futuro: a afinidade pela música gospel. Antes de ser tornar um produtor musical renomado, entretanto, Ruben di Souza foi músico. Viveu toda aquela experiência de banda. De estar em conjunto. Tocou em grupos de baile, acompanhou artistas, viajou pelo país inteiro, esteve presente em inúmeros estúdios para gravar. De tanto acompanhar os processos que envolviam a produção de discos, EP's e canções, decidiu seguir outros caminhos. “Com tanta intimidade que fui pegando nesse meio de gravação, saber equipamentos, saber quem é quem, pesquisar... o trabalho acabou virando produção musical”, explica. Foram muitas horas de voo de estúdio e como músico. O primeiro trabalho de Rubinho na nova profissão foi um álbum infantil em 1989. Ele viajou para São Paulo, trabalhou junto de uma gravadora e assinou o primeiro disco da dupla de palhaços Patati Patatá. “E de lá pra cá eu não parei mais”. Milton Nascimento, Tianastácia, Skank, Beto Guedes, Lô Borges, 14 Bis... quer mais? Daniela Mercury, Vander Lee, Guilherme Arantes, Jota Quest, César Menotti e Fabiano. Ruben di Souza assinou trabalhos com vários cantores, cantoras e bandas conhecidíssimas do cenário brasileiro. Seja no pop rock, no axé, na MPB ou no sertanejo, Rubinho esteve presente como produtor musical. “É tanta gente! Às vezes chega dar até um branco!”, brinca.

Principais trabalhos:

Dias Claros - Wilsom Sideral (2007);

Pensei Que Fosse o Céu - Vander Lee - prêmio Tim, melhor álbum MPB (2006);

25 anos de Guilherme Arantes (2001);

Graça - Aline Barros - Grammy Latino (2013);

Acenda Sua Luz - Aline Barros - Grammy Latino (2017);

O Som do coração - César Menotti & Fabiano (2008);

Vai Tudo Muito Bem - DISCOPRAISE (2007);

Acústico Gospel - Thalles Roberto (2004);

Mais Um Dia - Livres (2011);

No país das maravilhas - Tianastacia (2009)

Links: Instagram @rubendisouza

3.2. Análise

A seleção dos trechos das entrevistas para esta seção buscou não realizar cortes curtos demais dos textos produzidos pelos entrevistados, da mesma forma que a condução das entrevistas teve como preocupação interferir o mínimo possível na construção dos raciocínios. O objetivo desta busca pela menor interferência foi o de respeitar as concepções próprias dos profissionais, uma vez que o ofício de produtor está, como vimos ao longo das seções anteriores, ligado às concepções de cada um a respeito do que seja seu trabalho e também à sua identidade dentro de um contexto social. Desta forma, os trechos selecionados serão apresentados, sempre que possível, do modo como surgiram nas falas dos sujeitos, buscando preservar o arco dos raciocínios, mesmo que estes extrapolem a temática dos eixos de análise. Ainda que, ao longo das entrevistas, tenha sido buscada uma determinada ordem nas perguntas, o surgimento dos temas selecionados como pertencentes a cada um dos eixos ocorreu à medida que os entrevistados elaboravam seus raciocínios. Por vezes um tema suscitava determinado comentário, que remetia a um ponto já abordado anteriormente e que o complementava com uma nova perspectiva. Estes trechos foram então organizados para cada eixo, para cada entrevistado. Nesta seção fizemos a costura entre os principais momentos das falas, expondo e contrapondo os pontos de vista de cada um. As citações relativas às entrevistas estão localizadas no final do texto, no campo das referências bibliográficas e não serão colocadas a cada citação de modo a garantir a fluidez da leitura e não sobrecarregar de informações um texto que já é denso.

3.2.1. *A demanda expressa e a demanda não expressa, mas inferida*

Sobre a demanda por uma produção musical, a forma como é recebida e as estratégias para dela retirarem as informações que consideram importantes, os entrevistados se manifestaram em diversos momentos. As perguntas relativas às demandas foram:

1. Onde começa um projeto de produção musical?
2. Em geral, de que maneira essa demanda tem chegado até você?

Tais perguntas ocorreram sempre no início das entrevistas, após uma pequena introdução deste entrevistador sobre o objeto da pesquisa seguida de um pedido para que discorressem brevemente sobre o histórico pessoal até o momento do auto reconhecimento como produtores musicais.

Sobre o modo como as demandas chegam, Geraldo Vianna diz:

No meu caso eu tinha duas possibilidades. As gravadoras, essas gravadoras que eu trabalhava, já me procuravam, então isso era um grande cartão de visita. E nós temos um mercado independente muito forte, talvez durante um período, o mais forte do Brasil, sabe? Eu me lembro de fazer um trabalho de pesquisa. As produções anuais... é um negócio assustador. Caiu muito porque houve uma mudança de paradigma, né? Então, os trabalhos chegam de várias fontes. O independente, por exemplo, ele te procura. [...] Tem aquele cara que vai gravar a primeira vez. O tratamento, o jeito de lidar com ele é de uma forma. E tem um cara que já tem uma história, que já gravou outras coisas, é outra forma. A gravadora, outra forma, porque a gravadora te procura porque ela confia muito no produtor. As decisões são dele porque ele será cobrado. Então você entra lá com o diretor artístico da gravadora, com a turma de A&R e ele vai te falar assim: “nós queremos um disco dessa forma, popular. Não queremos linguagem sofisticada, porque o público...” Aí já te mostra o público qual é, para quem eles estão fazendo. É até onde nós, independentes (me considero independente), nós perdemos, porque a gente não pensa nisso.

Chico Neves, por sua vez:

Então são situações muito específicas de momento assim, sabe? Eu acho muito legal essa coisa também, quando a pessoa chega de repente só com o violão, e eu, com a ideia de uma música, vou construir em cima ou pensando coisas em cima.

[...]

Eu posso te dar alguns exemplos. Tem várias formas, né? Tem coisas que chegam só o violão. Tem coisas que chegam só a melodia. Tem coisas que chegam já com uma concepção. O El effecto, por exemplo. Eles sabem muito bem o que eles querem. O arranjo super elaborado, aquela coisa incrível. Eles querem também a minha participação, lógico. Mas isso é muito legal, quando aquela coisa já vem pronta. Então estou trabalhando em cima de uma coisa pronta, onde eu vou colocar a minha ideia. O quê que aquilo vai me inspirar? O que que eu vou voltar para para aquele material, né? Para se acrescentar àquilo. Então tem de tudo.

André Cabelo, cuja função principal é a de Engenheiro de Gravação e Mixagem, coloca da seguinte forma:

E quando é uma situação que não é uma banda, aí é bem mais complicado. Aí nessa hora eu tenho que (...) acontece muito de vir aqui artistas que ele não tem uma banda. Contrata um cara para fazer um arranjo, esse cara chama os músicos A, B e C, monta um time, os caras vêm aqui, cada um grava a parte dele, vai embora, um mês depois o vocalista vem, grava a voz, aí eu tenho que fazer. Atualmente estou mixando um disco desse, desse tipo, desse formato que a coisa foi muito segmentada, porque envolveu, além de ser feito por vários instrumentos, vários instrumentistas, tem vários arranjadores, cada faixa tem um arranjador. Algumas não têm, foi o próprio artista que fez, então isso cria um problema, um problema não, é uma questão que a gente tem que ficar atento para manter a unidade do disco com uma coisa que é totalmente retalhada, né? Então, nesse caso eu acho mais difícil porque não vai ter uma sessão que o cara vai tocar todas as músicas, cada dia um vai chegar e vai fazer uma música, né? E cada dia vai ser uma sonoridade, então é como se tivesse que fazer o processo global toda vez.

Toda vez que você vai gravar uma música você tem que fazer tudo de novo, né? Então é um trabalho que eu fico mais atento, porque de banda é mais tranquilo, porque os caras já chegam com algum negócio mais ou menos pronto. Você já fez uma música, por mais que vai ter uma diferença entre uma faixa e outra, vai ter uma linha ali natural de ser, que vai ligar tudo, né? A banda soa a banda. Já discos de cantor, de artista, assim... que são intérpretes, que não tem uma banda, eles são mais complicados. Então nesse, nas primeiras sessões de trabalhos como esse, às vezes nem voz guia tem. É escrito. O baterista vem cá e grava com a partitura. Vem o clique, sacou? O cara do violão, tá escrito, ele vai lá e toca o que tem que tocar e pronto. Então nessa hora eu tenho que entender um pouco da proposta do arranjador, se caso a gente já tem um arranjo prévio. Normalmente quando é feito dessa maneira já existe um arranjo, né? Aí eu tenho que entender o arranjo. Eu bato um papo antes ali, enquanto o batera está montando a bateria dele ali, eu procuro quem tenha essa informação, falo: “qual que é a onda? Quê mais? O que que tem nessa música? Qual que é a ideia?” “Ah, essa música aqui, a gente vai chamar um cara para fazer isso aqui, depois vai ter um quarteto de corda, depois vai ter um...”, sacou? Eu tenho que entender isso já de cara.

Rafa Dutra coloca este momento inicial da seguinte forma:

Tem a expertise de cada profissional. Quê que ele faz, o quê que ele oferece de serviços né? E ainda tem a especificidade de cada trabalho, né? O que cada trabalho vai demandar. Tem trabalho que já chega uma banda que já se dirige muito bem, né? Que tem arranjos muito prontos, ou então um trabalho que vem com um arranjador, com diretor musical, que você vai produzir aquele trabalho a partir de arranjos que já estão meio, entre aspas, prontos.

Sobre o modo como o produtor aborda o recebimento da demanda, Luiz Camporez diz:

Eu acho que cada projeto é uma situação, né? Mas no geral eu acho que uma coisa que é primordial para essa função ocorrer de uma maneira fluida, mesmo que ela vá... porque as decisões muitas vezes elas vão ser tomadas baseadas em conversa, debate, em escuta, em sensações, né? E isso você tá trocando às vezes com seus clientes.

[...]

Tem gente que compõe pensando comercialmente, pensando que quer fazer tal coisa... Mas as pessoas que eu trabalho tem uma relação muito íntima com a composição e a composição é quase como um retrato da alma da pessoa. E isso para mim é um lugar muito delicado, que não tem como você fazer sem você ter uma troca com a pessoa. Quase como um psicólogo. Não no sentido de terapia, que você não tá fazendo terapia. Mas no sentido de você conhecer a profundidade do que ela tá fazendo. Você não precisa necessariamente saber: “Por quê que você fez essa música?” Antigamente eu fazia isso. Hoje em dia eu parei. “O quê que essa música fala?” Hoje em dia eu já fico assim. Eu vou sentindo. Mas eu prefiro saber, entendeu? Porque isso me ajuda a tomar as decisões.

A esse respeito, Rafa Dutra pontua:

Assim, eu gosto muito, muito mesmo de tentar trocar o máximo possível. O máximo! Mesmo se a pessoa não tiver muita noção de arranjo, mesmo se a pessoa trouxe uma referência nada a

ver com a outra... eu vou tentar entender onde aquela pessoa quer chegar para eu colocar a minha musicalidade, para eu colocar a minha mão ali da forma mais respeitosa possível, né? Porque para mim isso é o mais interessante da produção. Assim, eu acredito muito nisso. Você realmente estar ali para servir o artista.

[...]

Primeiro eu preciso de saber como é que eu vou trabalhar a partir do que o artista vai me trazer. Às vezes o artista vai me trazer uma banda que tá tocando aquilo há muito tempo e às vezes vai trazer uma melodia. Já fiz trabalhos que o cara me trouxe melodia com letra para eu fazer a harmonia⁹⁰, para eu criar o arranjo... então o ponto de partida é bem importante. Porque uma banda que já chega para mim semi-pronta, com arranjos bons, os caras falam: “Rafa, a gente quer que essa banda, com essas músicas, soe bem, desse jeito.” Que que eu vou fazer? Eu vou ter um trabalho de lapidar um negócio que tá ali já apresentado para mim, eu diria que uns setenta por cento já do caminho, né? Então eu vou pegar, eu vou lapidar com aqueles músicos... posso até picotar forma, posso vetar algum instrumento, posso dar sugestão de overdub de convidado... mas eu vou partir de algo que o pessoal já trabalhou muito em cima. Então, quando eu falo que eu sempre gosto de entender muito, de absorver muito o que aquele artista me traz para depois propor, eu também penso nisso. Porra velho, eu não vou pegar o trampo de uma banda que tá aí tocando aquele arranjo há um ano, eu vou chegar assim: “então, esse arranjo aqui ôh, vamos fazer ele de outro jeito, completamente diferente. Até posso dar esse toque.

[...]

Então... eu gosto muito de trocar ideias sobre... primeiro eu vou escutar, né? Escutar o quê que ele já fez, se ele tem algum histórico como artista, enquanto gravações, outras coisas que ele já fez... e vou trocar muita ideia com ele sobre referência. Tipo assim: o quê que você tá escutando? O quê que te inspirou... eu gosto inclusive de referências não-musicais também, sacou? Eu gosto de trocar ideia com os artistas sobre... eu gosto muito de conversar com a galera antes, sabe? Trocar ideia mesmo. Se conhecer um pouco. Perguntar qual que é a influência musical dele, né? De onde que ele tirou aquela inspiração. E a partir disso, a partir de já ter absorvido um bocado do que aquele artista tem, aí eu vejo onde que eu posso agir. Eu falo: ôh velho, interessante, eu tenho tal e tal ideia né? E às vezes vem de forma fácil, às vezes, a conexão do que que aquele cara falou, alguma coisa que eu já sei e às vezes não vem tão fácil assim.

Chico Neves coloca da seguinte forma:

A minha coisa no estúdio é muito... se eu fosse falar em termos acadêmicos, exatas ou humanas? É humanas. Pra mim, a coisa da relação aqui, antes de gravar, ela é essencial para definir o que vai vir depois. Então, com a Marcela⁹¹, eu falei, então tá. Marcela, eu não quero mais do mesmo! “Ah, chama baixista, um baterista, um tecladista, uma guitarra. Mostra a música que a pessoa vai pegar, vai tocar na hora.” Pôh! Este tipo de postura, de conduta, não

⁹⁰ harmonia = harmonia

⁹¹ Os nomes de pessoas citadas nas entrevistas foram trocados para manter a privacidade das mesmas e de suas relações com os entrevistados.

precisa de mim, pode ser com qualquer um. Então, se é pra eu estar, tem que ter uma troca, uma coisa que faça sentido. Eu sempre sou surpreendido pelo que vai vir. Essa sonoridade, esse conceito, ele vai sendo construído ao longo do processo, sabe? Eu vou valorizando certas coisas e desvalorizando outras. Eu vou querendo buscar uma sonoridade... E é isso que vai me inspirando na hora.

Geraldo Vianna fala sobre o seu proceder:

Basicamente, os trabalhos chegam e eu faço todo um... é isso que nós estamos fazendo, batendo papo, conversando com a pessoa pra perceber a pessoa, o quê que ela está buscando. Porque o produtor, se ele não souber o que a pessoa está buscando, ele começa a colocar na música o que ele quer, né? Eu acho que a contribuição é o seguinte, é fazer o cara realizar o que ele é capaz baseado no que ele está buscando. Eu vejo assim.

[...]

A conversa é, eu gosto muito de saber... mas é conversa informal... “E aí, o quê que você tem feito? E essa música, você se baseou em alguma coisa?” É pra você saber quem é a pessoa. O que ela ouve? Ela absorveu experiência de quê? Eu chamo de cultura musical, mas a cultura, o termo cultura às vezes pode soar até de uma forma meio pejorativa se o sujeito te apresenta um material que não corresponde à música. Vai trabalhar com um violeiro do Urucuia pra você ver. Ele sabe muito mais que você. Ele sabe de coisas que você nunca soube. Mas ele não sabe colocar com palavras bonitas, ele chega e faz, né? Então essa conversa inicial com o artista é muito mais nesse sentido. Porque, como eu te falei, o lance da experiência prévia, o cara busca aquilo que ele vivenciou. Na melhor das hipóteses, algo mais que aquilo que ele vivenciou. E o produtor – eu citei o Miles Davis lá no início – é um organizador. Por causa disso, eu não posso querer fazer na música do cara a minha linguagem. Eu não sou um bom produtor se eu imprimo a minha linguagem, o meu conceito harmônico.

[...]

*Então essa conversa para mim é tudo! Esse bate-papo, às vezes é num bar. Eu sento com ele pra conversar. Ele mandou para a mim a gravação, eu vou ouvir e aí falar. “O que você achou?” A primeira pergunta é essa, o que eu achei. Eu falo, olha, tem aspectos que eu gostei, tem aspectos que não. Porque eu imagino o que pode ser a música, então eu posso ouvir um negócio lá que qualquer pessoa escutaria e falaria: “isso está uma b***”. Mas eu não faço isso, por que? Por razões que eu já te falei aqui, mas também porque a minha imaginação está trabalhando. Estou pensando: “talvez a gente possa fazer um negócio legal com essa música. Chegar a um (bom) nível...”*

Marron, ao ser perguntado sobre como consegue distinguir entre os tipos de demanda que lhe chegam, coloca da seguinte forma:

Então tudo isso eu extraio de: primeiro saber o gosto musical e onde que ele quer chegar. A partir daí que eu falo: “então tá! Então nosso trabalho vai ser feito dessa forma dessa e dessa. Outra coisa interessante que você falou também, que a gente escuta: “eu quero te mostrar alguma coisa que já foi feito”. Com a experiência que a gente tem, é muito nítido! A gente ouvindo o que já foi feito e vendo a pessoa cantar, no cru, com a gente. E o que a gente já

imagina que a gente pode somar no crescimento dessa pessoa com a produção... é impressionante!

[...]

Mesmo o artista que já tem uma bagagem, nem sempre ele sabe o que vai funcionar com ele. É onde que a gente entra e junto a gente consegue direcioná-lo o para algo que ele vai ficar feliz, que ele venha a gostar. A primeira coisa é você gostar do seu próprio trabalho. Fora isso, você não vai convencer as pessoas a gostar do seu trabalho. Então, o que eu faço, que eu já vi muitas pessoas chorar aqui nesse sofá, é eu estar dirigindo ele, depois dele ver a voz dele gravada, pronta, e eu fazer uma edição... Geralmente eu mesmo que faço a edição da voz, porque eu sou expert na voz, você vê o que eu falo sempre do artista, né? Eu tenho a base, as pessoas que trabalham comigo nos arranjos e tal. Eu tenho uma metodologia que nós, arranjadores, musicistas, se tratando do artista, não do instrumental, que tudo é arte. A gente é apenas uma base para ele conseguir expressar aquilo está no coração dele, o artista. Então se eu faço uma base próximo daquilo que tá no DNA dele ele vai conseguir interpretar melhor, ele vai conseguir cantar melhor. Nós somos apenas a base.

Preto C, produtor de Rap, diz:

E uma das coisas mais importantes que eu pergunto para ele, para todas as pessoas que vem gravar e produzir no estúdio é: aonde você quer chegar com essa música? Que é a coisa mais importante. Porque às vezes, quem vislumbra o sucesso, na verdade... que o sucesso não é matemática exata. Mas quem vislumbra o sucesso, essa pessoa, às vezes, quer fazer algo que não está no confortável dela. É preferível você procurar um nicho de mercado seu do que você basear numa referência que não é sua. Não é? Então eu, quando eu falo assim, nessa questão de conduzir algo que a pessoa não sabe fazer, é por isso. Todo o artista busca ter um sucesso de forma prematura.

Sobre o que busca descobrir do demandante, ou com o demandante, nesse momento inicial, Marron diz:

Quando ele (o artista) me pede para fazer uma produção, me contrata, propõe trabalhar comigo, fazer a gravação dele, eu busco dele o quê que ele quer com essa produção. Qual que é o objetivo? Onde ele quer chegar? E hoje isso mudou muito, mas vamos falar primeiro só da produção, para depois chegar nos outros conceitos. Então esse conceito base, eu peço para ele o seguinte, a informação dele: onde que você quer chegar? Você hoje tem um nível de produção, de conhecimento musical, de extensão vocal [...] Você quer manter isso daqui ou você quer que a gente constrói junto um passo a passo para essa música, essa produção te tirar de um nível e colocar no outro nível? Aí a pessoa vai falar comigo: “não, eu quero... com essa produção eu quero conseguir um investidor, ou eu quero ter mais shows. Eu quero investir um valor nisso aqui na internet, para sobressair e tal.

[...]

Primeira coisa: eu busco estudar qual que é a extensão vocal. É que, às vezes, eu, como produtor musical, eu vou conseguir direcioná-lo, dirigí-lo, para extrair o melhor dele. Porque às vezes ele tá cantando dentro do estilo que ele gosta, mas está cantando com um tom muito

abaixo. Não está usando a ferramenta da voz da maneira correta, né? Não se descobriu que ele pode abrir um pouco mais a voz, que ele pode cantar com mais impostação e extrair o timbre dele com mais perfeição, né? Então na minha produção eu busco esse diagnóstico, esse laboratório para conseguir extrair o melhor dele. E a partir daí que vem a parte: “então, já que você canta, tem esse timbre, né? Primeira coisa, esse timbre mais rouquinho ou esse timbre mais claro, mais aberto, uma extensão vocal mais alta, né? Consegue chegar numa nota alta com tranquilidade, sem estar agredindo o ouvido. Então já vamos fazer uma produção dessa forma aqui que esse instrumento, essa base, ela vai casar perfeitamente com a sua voz e vai trazer uma harmonia para conseguir ouvir essa música sem agredir. Ou o contrário. Você consegue fazer um grave legal, cantar numa região que não agride, mas fica bacana a voz. Então vamos buscar produzir, te direcionar nesse estilo.

Ruben di Souza aborda o mesmo momento sob uma outra perspectiva:

Eu já deixei de fazer altos álbuns. Você vai dizer: cê tá brincando.... Por que eu tenho uma coisa direta com a música. Pra mim não é o artista, pra mim não é a banda, pra mim não é a gravadora, não é o empresário, não é a grana, não é nada disso... A música precisa falar comigo. Tá ligado? Então se você me chamar: “Rubinho, vamos fazer um disco?” Primeiro eu vou te pedir: deixa eu ouvir? E se eu entender que aquilo ali não é para mim, e que eu não tenho como contribuir naquilo, eu vou ser muito sincero, vou te agradecer, mas não vou fazer. Entendeu? Mas quando eu ouço bastante... isso é um processo até engraçado. As pessoas são muito imediatistas, elas não gostam. Mas ouvir é importante. Se você não ouvir como é que você vai saber, né?

Geraldo Vianna afirma:

Então, o que me conduz mais na produção é isso. É muito mais aspecto pessoal. Na pré-produção. A conversa, discussão e tudo... para eu perceber qual o caminho que a pessoa quer escolher. Depois eu tento levar ela junto comigo, né?

Rafa Dutra coloca da seguinte forma:

Por exemplo, uma coisa que eu analiso de cara, e pensando que eu trabalho mais com canção que com música instrumental, eu analiso muito a letra, o discurso, a narrativa... o quê que tem ali por trás da música. Por trás não, junto com a música. Então eu sempre pergunto à pessoa a inspiração lírica também. “O quê que te fez pensar que esse verso aqui... o quê que esse verso te traz?” E eu penso muito arranjo, penso muito instrumentação, eu penso muito tudo que vai ter numa canção a partir da letra também. Pra mim a letra diz muito. E até saindo um pouco dessa coisa da canção, né? Porque a letra ainda tá dentro da canção...

Alguns enganos podem ocorrer no momento da transmissão da demanda. Sobre tais enganos, André Cabelo diz:

[...] no processo de mixar, o Arthur⁹² fala: “Pôh cara, eu acho que vou colocar um coro nessa música, de crianças.” Eu falo: “pôh, tipo assim, essa informação você tem que saber dela lá...

⁹² Os nomes de pessoas citadas nas entrevistas foram trocados para manter a privacidade das mesmas e de suas relações com os entrevistados.

na hora em que você estiver achando o andamento da música, você tem que saber que vai ter um coro.” Um coro ocupa um espaço enorme, tanto artisticamente como tecnicamente. Então fica difícil. Por isso que eu tenho que conversar com o arranjador ou quem está assumindo essa função, né? Quem sabe qual é a música. Até mesmo uma banda tem aquele cara que sabe mais, assim, sabe do global: “oh essa música é isso, isso, assim, assim.” Nos primeiros contatos, as primeiras seções eu sempre tento entender isso bem, deixar isso o mais claro possível para justamente não criar o pior das coisas que eu acho que pode acontecer em estúdio, que é aquela expectativa, tipo assim, na hora que você estiver, dois meses depois, mixando o trabalho, o cara fala: “Cara, mas esse som não era isso.” Ai talvez não tem como eu voltar mais. Então para evitar essas coisas, porque se o cara chega pra mim e fala: “bicho, essa música aqui tem um coro de crianças nela.” Eu vou trabalhar desde o começo sabendo que vai ter um coro de criança, um quarteto de cordas ou o que for acontecer na música. Você vai ter que achar um espaço para aquilo. Então eu preciso saber disso o quanto antes. E comentando aquele exemplo que eu dei logo no início, que a voz ela ocupa uma área maior mesmo, então é fundamental entender o quanto antes possível aonde que a voz está, no nicho que está. Porque às vezes eu tenho que, inclusive, dizer pro cara onde que é que a voz tem que ficar. Ele não sabe. Ele quer uma coisa, mas ele não sabe.

Geraldo Vianna, a esse respeito, fala sobre um desacerto entre o que lhe foi demandado e sua concepção a respeito do que pode ou não pode ser:

O artista viaja muito, eu viajo, todo mundo viaja muito, né? Então, às vezes já aconteceu do cara chegar para mim, falou assim que era um arranjo com orquestra sinfônica. Tá tudo bem, eu falei, mas esse dinheiro eu tenho? Falou: não. Ai você faz eletrônico. Mas nem pensar! Porque não? Eu falei, expliquei pra ele: a gente não pode tentar imitar som. Som é um negócio muito cruel, sabe? Ele te cobra isso. Você não pode imitar o som. Em minha opinião, você tem que usar o som em função da música. Pensando em quem vai ouvir a música, como ela vai receber a música. Porque quando você tenta imitar... ainda mais a proposta dele, né? A coisa soa muito ridícula, soa grosseira, né?

Chico Neves também expõe um desconforto com a forma com que algumas demandas são apresentadas:

Que é uma coisa que eu acho muito estranha, essa coisa agora toda, esse negócio de projetos de lei, né? Agora não, já tem um tempo. Onde, na relação das coisas, o projeto parece que tem mais valor do que o motivo do projeto. Então geralmente a pessoa aprova o projeto, mas fica procurando uma coisa para encaixar ali, para viabilizar. Eu acho isso completamente errado e absurdo, porque não é assim que funciona. Você tem que ter uma coisa que você concebe e em função daquilo... aí, tudo bem! Agora vou fazer um projeto para fazer isso aqui, que eu já sei o que que eu quero.

Existe ainda a possibilidade de que alguns elementos da demanda não sejam explicitados, por algum motivo. **Sobre a demanda não expressa**, Luiz Camporez relata:

[...] às vezes, o que eu sinto é: mesmo quando a pessoa não sabe que o que ela quer é produção musical, quando ela vem te apresentando o material e se abrindo, sabe? Falando sobre as

músicas... eu sinto é que muitas vezes ela quer que você exerça a posição de produtor musical quando ela não entende necessariamente o quê que é isso.

Rafa Dutra, a esse respeito, diz sobre sua estratégia para desvendar elementos da demanda que possam não estar expressos:

*[...] quando eu tenho espaço, quando rola uma... você sabe, quando rola uma interação mais afetuosa, que a gente vai gastar um pouco mais de papo do que simplesmente uma coisa musical, eu sempre curto tomar um café trocando ideia sobre outras coisas. Eu sempre curto conhecer um pouco melhor o artista quando é possível. Nem sempre é possível. Às vezes o papo é reto, é “vamos lá, falar só de música e bóra”. Mas eu gosto praca*** de ficar mais amigo do artista, sabe? De conhecer a pessoa um pouco mais de perto. Falar sobre outras coisas, falar sobre política, falar sobre filme, enfim... eu acho que isso também enriquece o trampo de produção como um todo. E mesmo que eu já tenha feito todas as minhas escolhas de arranjos etc., mesmo que eu vá conhecer o artista durante a gravação, eu gosto pra caramba de conhecer a pessoa um pouco melhor, de entender qual que é a vibe.*

Por fim, no que se refere à demanda, Rafa Dutra busca compreender a interseção entre a demanda em si e as referências que lhe dão sustentação estética:

Eu sempre faço uma pesquisa massa, um briefing muito legal do que eu vou fazer. Mas muita coisa é criada na sessão de gravação. Muita coisa é criada no processo. Então, num processo de gravação, para eu conhecer um pouco melhor o artista, a gente fala de referências, escuta um som juntos. Isso já me dá nortes para coisas que vou fazer lá na mixagem, mas que na gravação já tô pensando naquilo, sacou? Então eu diria que vai nesse caminho.

Luiz Camporez complementa, dizendo dessa interseção entre a demanda e as referências:

Às vezes ela traz a referência e não é a mesma referência de mixagem de sonoridade, às vezes é uma outra coisa. Tá ligado, né? Tá ligado a uma época em que ela ouvia aquele som e aí aquilo simboliza alguma coisa. Mas aí você chega com uma outra sonoridade e a pessoa fala: “É isso! Perfeito!”

Discussão

As formas de se colocar diante da demanda e dos demandantes relatadas por cada um dos entrevistados nos informam, de maneira bastante rica, as características de cada um, tanto no que se refere ao seu perfil enquanto produtores, quanto no que se refere à sua concepção sobre o próprio trabalho. A grande maioria dos entrevistados trabalha de maneira independente, o que significa que não se vinculam às gravadoras e são demandados diretamente pelos artistas. Apenas Geraldo Vianna e Ruben di Souza relataram receber demandas de gravadoras. As demandas são variadas, desde melodias à capela, passando por voz e violão até bandas com arranjos bastante elaborados foram relatadas.

Sobre as abordagens, chama a atenção um ponto em comum nas falas de Chico Neves, Rafa Dutra e Luiz Camporez. Eles utilizam o termo “troca” para esse momento inicial, onde a demanda é recebida. Significa que há um intercâmbio de informações de duas vias. Podemos dizer que a demanda é não apenas informada, mas transformada já no início, num processo de troca de informações e de desejos. Nesse aspecto, creio ser importante observar que Chico Neves deixa bem claro seu desejo a respeito do trabalho com a cantora Marcela, o que não aparece nas falas dos demais e contrasta em especial com a concepção do trabalho do produtor musical expresso por Geraldo Vianna, quando este diz que “Eu não sou um bom produtor se eu imprimo a minha linguagem”. Caberia uma investigação especial sobre o que seria imprimir sua linguagem sobre o trabalho, mas esse contraste pode ser notado.

Um aspecto comum a grande parte dos entrevistados quando falam da sua abordagem é a conversa aprofundada com os artistas. Desta conversa cada um busca extrair informações que julgam importantes para a execução do trabalho. Marron diz buscar descobrir qual é o gênero pretendido e qual a extensão vocal do demandante. Tanto Marron quanto Preto C buscam saber aonde os artistas querem chegar com a produção que estão demandando. Ruben di Souza, por sua vez, descreve um momento definidor de sua participação em qualquer projeto. A música precisa lhe cativar, do contrário não participa da empreitada. Condição semelhante é colocada por Luiz Camporez. Já Rafa Dutra se preocupa em extrair da letra da canção informações temáticas que o auxiliem nas definições da instrumentação e do arranjo, pois julga que o tema do texto tem grande importância musical.

André Cabelo, Geraldo Vianna e Chico Neves citam em suas falas problemas que podem surgir nesse primeiro contato. Cada um cita um problema específico. Cabelo relata a dificuldades em apurar previamente informações sobre o arranjo que são importantes para o seu proceder enquanto Engenheiro de Áudio. Já Geraldo diz de uma demanda com a qual não concordou, quando foi solicitado que simulasse, virtualmente, sons de instrumentos reais. Chico Neves levantou a questão sobre uma inversão de valores quanto a alguns projetos que são realizados através de editais de incentivo à cultura, pois, segundo ele, a motivação para a realização do projeto, algumas vezes, não existe *a priori* e só passa a ser concebida uma vez que o projeto é aprovado, o que pra ele é uma absurda inversão de prioridades.

Dutra e Camporez defendem que nesse primeiro momento o contato com os artistas deva ser o mais próximo possível e que, através dessa aproximação pessoal se torna possível inferir elementos da demanda que não são expressos. Segundo ambos, conhecer traços das personalidades dos artistas os auxilia na tomada de decisões ao longo do processo, especialmente no que se refere à ousadia e outras índoles que se refletem no fazer artístico.

As escolhas dos entrevistados em relação ao que deve ser valorizado durante o primeiro contato com os artistas e a maneira com que buscam extrair as informações que lhes são importantes neste momento refletem seus objetivos e indicam que há um direcionamento em torno da construção de um conjunto de referências, que é o que buscaremos compreender na seção a seguir.

3.2.2. As referências

A seleção das imagens que compõem um Projeto Imagético é tarefa delicada, pois é a partir delas que o produtor musical pode organizar os objetivos principais e intermediários de uma produção fonográfica. As expectativas a respeito de cada etapa estão ali referenciadas. Uma vez que o trabalho dos produtores musicais está alicerçado em concepções próprias sobre os objetivos a serem alcançados, a seleção das referências imagéticas que irão compor esse conjunto irá refletir tais concepções. Observar o modo como essas referências são reunidas nos permite precisar os caminhos através dos quais os produtores são capazes de navegar através dos procedimentos.

Rafa Dutra

Às vezes o cara me traz uma info que eu vou ter que dar uma super pesquisada. Eu lembro quando fui produzir o disco da Cláudia Manzo. Ela me chamou poucos dias antes de começar a gravar o disco para produzir o disco. Até então ela (só) ia gravar comigo. Enfim, eu não tive tempo de acompanhar a pré-produção e quando chegou aqui tinha um tanto de coisa que a galera falava de ritmos latino-americanos que eu não sacava. Aí fui ver, eu peguei, anotei tudo. “Ôh, Cláudia como é que chama?...” fui perguntando, tal... Bicho, eu fiquei aquela primeira semana do trampo da Cláudia, fiquei escutando as paradas, abrindo o YouTube, sacando a viagem, entendendo... pra conseguir conversar melhor com a Cláudia para realmente produzir o disco com ela. Sabe? Pra não ser só o cara que tá dirigindo a gravação e vai editar depois, sacou? Pra entender de onde que vinha aquela influência... tanto que no começo das gravações, no primeiro, primeiro e segundo dia, eu co-produzindo com a Cláudia, a Cláudia é produtora do disco também, eu quase não dei muito pitaco de arranjo.

[...]

Porque para mim música é uma arte que está interconectada com todas as outras. Na verdade, eu acho que as artes são muito interconectadas. Você pega aí vários pintores que se inspiram com música, vários músicos se inspiram com cinema... e cinema é tudo isso junto né? Cinema é fotografia, cinema é música, cinema é engenharia de áudio, enfim... você tem todo um contexto social, cultural, que envolve a música para além de sons. [...] Isso me ajuda a pensar em referências, em coisas que eu vou trazer. Isso me ajuda a entender se o artista ele vai querer um negócio mais ousado, se ele vai querer um negócio mais classudo... me ajuda a entender

algumas coisas que podem me ajudar. Lógico que elas não vão ser o norte principal, né? Mas eu acho importante. Eu acho que é uma das sutilezas.

[...]

As transições, o quê que eu quero de virada... muitas vezes eu entrego para cada um dos músicos o leadsheet e entrego uma lauda assim por escrito com o quê que eu penso que é uma referência legal, o quê que eu penso que são influências daquele trabalho de timbre. Às vezes eu falo com o batera, por exemplo: “olha, velho, essa essa música aqui eu penso numa batera meio Grizzly Bear, penso numa afinação mais grave, penso que a gente pode tentar abafar os tambores, penso que a caixa pode ser uma caixa com muita ressonância. Enfim... eu dou ideias timbrísticas do que eu quero e muitas vezes... quase sempre... eu dou ideias também do quê que, dentro da forma, eu pensei para aquele instrumento. Então pro batera eu coloco lá: “o A eu penso num groove meio Foxtrot, o B eu pensei em você pegar a baqueta e fazer no (prato de) condução.” Aí pro guitarrista: “olha, o A eu pensei uma coisa mais atmosférica. Você pode pirar em alguma coisa com delays e reverbs. No B é riff. Cria algum riff em cima desse violão aqui.” Pro baixista: “eu penso nessa música um timbre mais Paul McCartney, mais pau velho com palheta. Nesse aqui eu pensei numa coisa mais baixo ativo.”

André Cabelo

[...] eu já toco há muitos anos. Eu comecei, meu envolvimento com a parte de técnica veio através da música, de tocar. Eu comecei a tocar em 1982 para 83 violão. Em 85, com a influência do Rock In Rio no Brasil, a vinda do Rock In Rio para o Brasil e ao mesmo tempo expondo o segmento de música pesada e que até então eu não tinha muito contato, né? Eu conheci bandas e aí eu comecei a me envolver mais com a sonoridade, porque essas bandas me chamaram a atenção justamente pelas sonoridades, os timbres que eu não estava acostumado... e bateu rapidamente. Então, eu sempre fiquei muito admirado com a coisa da sonoridade de guitarra do Metal, a coisa do drive, assim com essa quantidade, né? Então, até ali, antes de ter contato com essas bandas, o que eu conhecia de música pesada, não pode se dizer pesado assim. Não conhecia. O máximo que eu acho que eu conhecia de coisa pesada era, sei lá, Dire Straits, sacou? Que era Rock.. Aí eu tive acesso a Deep Purple, AC/DC, Iron Maiden... então aí eu comecei a curtir essa coisa. E aí em 87 eu já estava com a banda, em 85 a gente montou a primeira banda com essa influência de alguns amigos.

[...]

A canção ela tem esse desafio que é você conseguir colocar o destaque que a voz precisa, mas sem deixar ela desamparada da estrutura musical, não é? Então acho que esse é o meu primeiro pensamento. Quando eu começo a fazer um trabalho, eu sempre gosto de entender como é que a banda, a música vai servir à voz de uma maneira que ela tenha o protagonismo que ela precisa, mas que ao mesmo tempo não soe desamparada, que a banda não fique frouxa ali, né? [...] Então, justamente por isso que eu brinco que a linha de acerto numa mixagem, quando envolve a voz, é o seguinte: é um pouquinho pra mais, a voz está alta, e um pouquinho pra menos a voz está baixa. Então o lugar da voz na mixagem é fundamental para a gente não correr nenhum dos dois riscos, nem dela ficar um pouquinho mais alta e tirar o equilíbrio, né? Ou então ficar um pouco, um pouquinho mais baixa ao ponto de você não conseguir, se você não tiver prestando atenção, você não conseguir entender o que está dizendo na íntegra, né? Você perde uma palavra no final. E aí eu observei, aí já foi um estudo meu ao longo desse

tempo todo. Porque sempre isso foi uma pulga atrás da orelha. Por causa, principalmente da escola americana e inglesa, eles sabem desse lugar, as músicas deles, eu ficava muito ansioso de não entender o porquê, como é que era o processo... e ainda continuo não entendendo, mas só que hoje eu entendo um pouquinho mais. Porque saiu fora um pouquinho da parte técnica. A sonoridade da língua inglesa, ela é melhor nesse aspecto. Isso não estou querendo dizer nada culturalmente não, tô falando tecnicamente. A sonoridade do inglês, ele é melhor pra... o som não é tão nasal igual a língua portuguesa. Então aí eu comecei a sacar que quando eu fazia bandas mais na linha do Rock, principalmente Rock mais pesado, eu consegui chegar mais perto das referências de música americana e inglesa era quando eu, quando eu faço trabalhos que a língua cantada é inglês. Então eu vi que tem muito a ver isso, a sonoridade do inglês, do idioma.

[...]

Na quarta-feira a gente sempre pegava e a última hora fazia um bate-papo com as dúvidas que tiveram nas últimas aulas, aí a gente esclarecia. Às vezes só conversávamos sobre as questões técnicas. E o cara me perguntou assim: “como que você define o volume de A, B e C dentro de uma mixagem, seja ela ao vivo em estúdio? Porque é você que vai saber que a guitarra tá aqui, como é que ela vai soar... como é que você cria isso?” Ele usou um exemplo: “se você faz Metal, os segmentos já tem um lugar de voz, você vai saber, mas e quando você pega um trabalho que não tem nada a ver com a sua linguagem e tal?”

[...]

Agora eu quero conhecer a música para justamente não ter que tomar decisões na hora de gravar. Então, dois dias antes eu consigo até saber que microfone que eu vou usar na caixa. Essa música a gente vai usar uma caixa de 12 (polegadas), essa música aqui vai usar a caixa de 14 (polegadas), essa aqui você vai cantar no microfone dinâmico com ele na mão, berrando, essa aqui eu vou botar... sacou? Eu quero entender isso para poder dar mais condições de chegar aonde eles querem. Até porque agora eles têm duas referências. Eles têm a referência musical deles, da formação deles, das bandas que eles gostam e tem referência da primeira gravação que eles fizeram comigo. Então, tipo assim, agora eles sabem o quê que eles tem, o que eles podem, onde que não pode. Então já estão mais conscientes do quê que eles querem.

Kiko Klaus

E eu tinha exatamente isso. A minha bagagem artística, de vida, permitiu que eu, ouvindo aquela percussão ali, julgasse assim: “olha, aqui tá correto, mas pôh! Essa zabumba não tá uma zabumba à altura da poesia, não tá uma zabumba à altura do gênero, não tá uma zabumba à altura dos melhores discos. Olha aqui.” Aí peguei um disco do Mestrinho, aí peguei um disco do Dominginhos, aí peguei um disco do Luiz Gonzaga, peguei um disco do Jackson do Pandeiro, que são as referências que dialogam com o trabalho dele e falei, olha isso aqui.

[...]

E percepção humana também, psicológica. Essa vivência é essencial que a gente trabalha, que está lidando com pessoas o tempo inteiro. Às vezes você quer dizer uma coisa que você precisa musicalmente para o cara. “Não bicho, esse baixo está estranho para mim.” Mas o que é que

é “estranho para mim?” E às vezes o cara fala assim: “não, mas esse baixo está grave” ou então assim: “bota mais grave nesse cavaquinho.” Quantas vezes a gente já ouviu isso? Mas o que é que é grave num cavaquinho? Não é? Onde é que está a oitava de grave do cavaquinho? Que região de frequência? [...] Eu acho que quanto mais a gente procura referências artísticas e técnicas, mais a gente vai ter ferramentas para se comunicar, sacou? E buscar o subjetivo.

[...]

Mas eu acho sempre, mano. Sempre muito melhor ter ambientes pré-gravados do que ter que inventar aquilo na mix. Eu adoro usar efeitos na mix. Não tenho nada contra. Ao contrário, abuso disso, sou pirado em efeitos, todos eles. Mas, igual os cubanos, se eu vou ver Buenavista Social Club, porra, se aquele fosse um disco limpinho, mano, não ia ser o disco que é. Sacou? Aquela sala, aqueles sopros naquela sala, aquelas percussões naquela sala são o disco também, assim como a música que nele está, né?

[...]

Então, se eu vou trabalhar, por exemplo, um hardcore, eu vou ter que trabalhar a produção de uma outra maneira. Como não é minha especialidade, eu vou buscar referências em coisas que artisticamente, eu acho bacana nesse gênero. Sacou? Então quando me procuram, eu procuro sempre ser humilde e ouvir. O problema é que nem sempre há. Às vezes tem artistas que são muito originais e você não tem análogos. Mas você tem texturas, né? Analogia de textura. Se o cara fala assim: “eu estou procurando fazer um disco que seja mais escuro”. Você vai ter que entrar nessa nessa psicofisiologia do quê que é escuro para o cara. O que é que é escuro para você? Aí, essa troca com o artista é quase que uma anamnese que um médico faz com o paciente. Você vai ter que fazer com o artista ali, porque... pôh, se o cara te dá uma visão subjetiva do que ele imagina como produto, como que você visualiza o caminho, né? E como que você se alimenta de informações para esse caminho acontecer? A primeira informação é essa anamnese. É você entender qual que é a referência do cara. Essa humildade também de não pensar só nas suas referências, não é? Qual que é a referência do cara? Aí primeiro ele vai te mandar uma música que às vezes também tem isso. O cara te manda uma música e fala de referências, mas o som dele não tem nada a ver com aquelas referências. Isso acontece com alguma frequência. Aí você também tem que ter a psicologia e o cuidado e a ética de chegar junto, elegantemente e... “Cara, mas o que você está me apresentando não dialoga com o que você está desejando. Então vamos procurar juntos coisas que dialoguem com o que você está procurando. Só que, realmente, às vezes tem artistas que, tipo, assim, antes de existir a Bjork, se a Bjork chegasse para você antes do primeiro disco dela, te procurasse pra produzir um disco, que seria o primeiro disco dela? Ou seja, se não existisse Bjork como linguagem, como que você ia ver aquilo, né? É difícil, porque é uma coisa nova. Pôh, você quer trabalhar com orquestra? Tem o Eumir Deodato ali que é foda, né? Já trabalhou com Milton Nascimento. Pôh, você quer trabalhar com música eletrônica? Aí tem o cara lá que faz uns beats eletrônicos doidos. Contemporâneo? [...]

Leo Marques

Pois é... Acho que tem várias variações ali, do mesmo período. Anos 60 já me remete a sons de bateria com mais room, com mais sala, com guitarra de 12 cordas... Ou então som de bateria mais abafadinha, flanelinhas.... tipos de reverb já vêm à cabeça também. Reverb de mola. Sons de baixo com escala curta, outras cordas. (Os anos) 70 já trazem um som mais de groove, de bateria mais seca, mas com mais punch. Wha-wha, som de perseguição, São Francisco, anos 70. Anos 80 já é outra roupa, mais específica: teclado, sintetizadores, sons mais processados de bateria. Anos 90 foi quando eu comecei a tocar. Sons de guitarra pesada, afinação em ré, mais potência, mais Hi-end nas coisas, né? Um pouco mais Hi-fi, enfim.. anos 2000 – eu tô falando isso muito no âmbito do Rock, né? Muito no Rock – já tem um outro som.

[...]

Aí vem algumas referências, talvez de som, e estéticas né? Vamos fazer um negócio meio Beatles. O quê que isso quer dizer, né? Na bateria? Ah, talvez colocar uns umas flanelas na batera, pele porosa... tem aquele som vintage, específico. Ou vamos fazer um negócio meio anos 70? O quê que isso quer dizer na minha referência? Uma batera mais “groovada”, mais seca... Então, talvez tenha algumas referências que sejam fáceis de explicar para o outro músico, que talvez tenha também algo parecido. Então a gente fala meio que a mesma língua. Por exemplo, numa música eu quero um bumbo que seja mais potente, ou mais claro... Ontem mesmo eu estava gravando o Rafa, a gente usou dois kits de bateria, né? Primeiro, na pré-produção, a gente já estava estabelecendo que seria legal: eu tenho uma bateria acrílica e eu estava curtindo tirar um som dela sem as peles de resposta e fazer algo mais claro, mais potente e com mais punch. Eu acho que seria legal para essa música. Mas para essa outra música, acho que pode ser legal umas baquetinhas de feltro, com a pele porosa e levar para outro mundo.

[...]

Voltando naquela coisa, a música talvez já vai me dar ali o caminho estético. “Pôh, essa música aqui está super Clube da Esquina né? Será que a gente enfatiza isso? Vamos colocar um violão de 12 cordas aqui, uma guitarra de 12... vamos colocar umas percussões e tal. Coisas que... que vão reler, remetendo ao Clube da Esquina, uma guitarra na linha, né? Usando fuzz, tipo a guitarra Mutantes, guitarra na linha, fuzz... enfim, referências, né? Mas nunca referências ao pé da letra.

[...]

Assim, eu acho que tem a primeira referência, mas ela já evapora assim rapidamente. Eu não vou ficar atrás dela tanto, não vou ficar vendo os vídeos do John Bonham e vendo exatamente o que ele fez. Talvez através dos vários anos de pesquisa e vários vídeos e várias coisas você vai sacando como fazer tal referência cada vez melhor, né? Se eu usar um Mellotron com som de flauta você já foi para o Strawberry Fields na hora e já deu uma referência ali: The Zombies, Beatles... e já levou uma nostalgia que talvez essa pessoa estava procurando já de cara. O lance da guitarra havaiana, que te leva até geograficamente. Ela é afinada em dó com sexta, que é afinação clássica. Você dá um acorde e pôh, já tá na praia ali...

[...]

Sim. Vamos dizer, se eu quero fazer uma guitarra Mutantes... é específico. Eu quero distorcer ela na mesa, e com fuzz de mesa, sem amplificador. Tem um jeito específico para se fazer isso. Eu não vou fazer guitarra Mutantes com um Overdrive num amplificador Fender. Ela tem que ser feita de outra forma. Ou então eu quero fazer um som meio Clube da Esquina, a guitarra limpa, porque o Toninho não usava amp(lificador). Usava na linha também. Tem jeitos de fazer, mas eu vou fazer do meu jeito e não vai ficar igual, porque eu vou fazer de outra forma. Outra referência. Não vai ser o mesmo som. É uma primeira ideia, mas que vai te levar para o outro lado. É a ideia inicial, aquela coisa: flanelinha na bateria. É aquilo que eu estava falando, que eu acho que muda muito som. A corda, a baqueta, a pele, o jeito que você toca até o microfone que você usa, a equalização que você usa, a forma que você comprime. Então isso tudo anda junto. Ah, grava na fita ou não? Esse som de violão, uma modulação, como se tivesse efeito na fita. Que é isso que você escuta em algumas coisas que a gente gosta. Eu adoro gravações antigas, né? É uma referência para mim a forma de fazer música como era feita antes. Então eu tento trazer essa dinâmica para o mundo atual. Eu poderia ter só um laptop, um microfone e acabou, né? Poderia fazer tudo (só com isso). Muita gente faz. Mas eu quero trazer esses outros sabores, essas outras coisas que acho que conectam nossa mente com o que a gente já ouviu. E isso traz um um estado de familiaridade e de aconchego, talvez, quando você escuta um som familiar, que lembra um som que você gosta muito, né? Um som de bateria do Led Zeppelin ou um som de voz específico. Tal efeito do John Lennon. Ou tal música: “pôh, aquele slapback, aquele som do Elvis, aquele som do Lennon... às vezes é esse saborzinho já te leva e já deixa sua emoção ir com a música, assim sabe? Então por isso que eu tenho esse tanto de coisa aí. Pra tentar recriar um pouco.

Geraldo Vianna

O Heraldo do Monte falava que a música é um negócio muito relativo. O que é bom no ambiente do jazz não vai agradar lá na zona de meretrício. O que é bom lá nunca vai passar na porta do clube de jazz. E eu vejo música muito assim também. Não é um conceito de qualidade, isso é bom, isso é ruim... A música atende a quê e a quem? Eu vejo sempre o arranjo assim.

[...]

Mas no aspecto interior, além da sua cultura musical, você tem que ter conhecimento. Cultura que eu falo nesse sentido de conhecimento. De ouvir muitos trabalhos, né? Ouvir muitos gêneros. Mas você tem que ter uma sensibilidade para isso. Para perceber a pessoa. Tanto é que eu te falei de boleros, mas eu produzi Pena Branca e Xavantinho, por exemplo. Pra produzir Pena Branca e Xavantinho eu não posso botar uma guitarra, não posso botar nem bateria. Normalmente eram dois violões, uma viola, um negócio assim. Por que? Porque eles me convencem, cantando e falando da expectativa deles. Eles me convencem que aquele é o som que eles buscam.

[...]

Eu tive a sorte de poder gravar, produzir muito, muitos artistas, fazer muito arranjo. Eu produzi mais de 400 trabalhos. É muita coisa, né? E tive a sorte de eu próprio fazer, eu tenho gravados lá uns 26, 27 trabalhos próprios, onde eu posso fazer o que eu quiser, né? Então eu

experimentei cordas, eu experimentei percussão variada, eu fiz fusão de uma pequena orquestra de cordas com percussão voltada para o candomblé, com aqueles tambores Rum Rumpi, Lê misturando com tímpanos, misturando com vozes cantadas à moda popular, junto com a orquestra. Então, quer dizer, essa oportunidade que eu tive não é todo mundo que tem. Ali eu pude experimentar. Tem coisas que eu ouço e percebo que não funcionou. Lógico que eu não vou divulgar, né? (risos) Mas eu ouço e falo, não funcionou. Então, aquilo ali foi meio que uma forma de lapidar o meu conceito de sonoridade, timbre, o quê que funciona. Eu tenho umas coisas gravadas que eu ouço e eu gosto muito, sabe? A maioria dos artistas dizem que não ouvem os próprios trabalhos. Eu ouço muito.

[...]

Tudo (que eu imagino), no meu caso, principalmente, eu considero fruto da experiência prévia. Experiência prévia é a vida. Então, aí eu volto lá no começo para te falar um pouco sobre isso. Na minha casa, minha mãe sempre gostou de cantar. Até hoje adora cantar. Ela cantava a música caipira autêntica, aquela caipira que a gente não ouve mais... e cantava serestas. Então quando eu vou produzir – eu produzi vários discos de serestas – eu sei o que que é seresta. Eu sei qual que é a linguagem do clarinete na seresta. Eu sei qual é a função do 7 cordas. Eu sei a função do bandolim. Eu sei como o cantor canta, aquele canto sofrido, aquela coisa meio fado, né? Isso eu aprendi na infância. Depois eu comecei a estudar os violonistas, eu vou produzir um AfroSamba do Baden (Powell), pôh, eu sei o quê que é o afro. Eu sei onde está a origem daquele ritmo. Isso tudo é experiência prévia. Eu comecei a ouvir – principalmente Bill Evans, o pianista – muito jovem. Conheço tudo do Bill Evans. Comecei a ouvir Chet Baker muito jovem, Miles Davis... então eu sei exatamente, eu tenho partituras escritas à mão que eu tirei os solos do Chet Baker e anotei numa época em que a gente não tinha acesso. Hoje você tem acesso a tudo, né? Então isso é que eu estou chamando de experiência prévia, porque essa imaginação, essa coisa que vai dentro, aqui na cabeça, na questão sensorial, tudo pode. Tudo funciona bem, porque você tá no controle.

Ruben di Souza

É um caminho longo. É uma trajetória que ela não foi extremamente planejada, mas ela foi sonhada. Eu sou de uma família de músicos. Uma família grande. Na minha casa eu conheci a música desde novo, então eu estou falando ali. Final de 70, início de 80. Nos meus 12, 15 anos a música era uma coisa diária. Ninguém parava de ouvir música, meus irmãos compravam disco, meu pai... Instrumento musical na minha casa eram todos. Tinha violão, tinha acordeão, tinha sanfona, tinha teclado, tinha baixo, tinha guitarra... e eu sou o caçula. Eu cresci vendo meus irmãos tocando ali e quando sobrava tempo eu tentava imitar o que eles faziam. Quando eu tinha ali, 16 anos de idade, 14 pra 15, eu comecei a gostar demais disso. Gostar muito mesmo. Quando eu fiz 16, eu tive aquela conversa com meu pai: “pai eu já sei o que eu quero ser na vida. Eu quero ser músico”. Comecei a tocar com colegas do meu bairro. Depois montei minha primeira bandinha. Fui tocar em baile, fui tocar em buteco. Até que eu fui começar a conhecer o estúdio porque eu fui começar a gravar como tecladista. Digamos ali entre 89 e 90. Aí que eu comecei, que eu entrei no estúdio pela primeira vez. O primeiro estúdio foi o Estúdio Bemol. Eu conheci o Dirceu Cheib, o 14 Bis. E ali eu fiz muita coisa até chegar no Estúdio 108 em Contagem. E ali eu formei uma base. Eu cheguei, levei meu teclado. Eu ficava na recepção meu telefone tocava o dia inteiro. Eu oferecia meus serviços. Nessa coisa de fazer de tudo. Eu comecei a gostar de estúdio. De entender aquele ambiente.... Aí eu passei pra um outro estágio. Qual é, aquela época que a tecnologia MIDI chegou...

[...]

O Legião Urbana foi gravar pela EMI. O primeiro produtor do Legião foi o Marcelo Sussekind e ele queria fazer Geração Coca-Cola ser um country. Aí o Renato Russo parou a gravação, chamou o responsável pela gravadora e disse: “Esse cara que vocês trouxeram, eu não quero ele. Quero outro. Você só vai perguntar pra ele se ele conhece The Clash, The Who...” Ele falou 3 bandas. Se o cara conhecer essas bandas ele pode fazer o Legião. Aí entrou o Mairton Bahia.

[...]

Vou te dar um exemplo. O álbum de Michael Jackson, baita artista. Tudo o que ele participou foi muito bem gravado. As frequências... Outra coisa, eu tô ouvindo ali, tem uma batera espancando, tem um baixo com grave. Tem esse vocal aqui que eu não explico. É muito louco. Então são bancos que vêm dentro da sua cabeça.

[...]

[...] você falar que um Fleetwood Mac tem 41 anos?! 48 anos. Cê tá doido... Como é que pode?!? Cara, que contrabaixo! E essa voz?! E aí você fala com a turma que apareceu agora e tem um monte de jovem achando que Dreams é uma música nova!

[...]

[...] o EWF, bicho, eles acertaram em tudo! Eles eram uma fábrica de hits. Hit hit hit hit... Chega em 78, a gravadora queria um disco de verdade. “Nós vamos apresentar um produtor maior pra vocês”. Aí botou o David Porter. Então esse disco foi o primeiro encontro do David Porter com eles. Que era o produtor das divas. Cara, ouve esse álbum! Cara, o cara pegou todas as referências de modulação da música clássica e usou na disco music. Tá ligado? Então, assim, até arrisco dizer, tá? Tudo que pode existir em música Pop no planeta, que há de existir ainda, EWF gravou.

[...]

Só que muito acontece, cara, é o seguinte, pára pra pensar: as pessoas mais executam música do que gravam O artista passa mais tempo em turnê, cantando ao vivo, tocando ao vivo, do que dentro do estúdio. Mas o cara canta lá no microfone Shure de 80 dólares Ele fica ali quase o ano inteiro. Aí ele entra uma semana no estúdio e canta num microfone de 50 mil dólares. O cara até estranha! Ele fala: “pôh, minha voz é aquela lá do show”. Não! Aquilo lá que você ouve é uma zueira. Então é muito doido isso. Às vezes o cara faz uma turnê inteira e não se ouve muito bem. Chega lá no estúdio se ouve bem pra caramba. Então muda o jogo...

Marron

E como meu pai era o dirigente lá da comunidade, ele tocava um pouco de violão. Não tinha energia elétrica. Ele comprou umas caixas, chamava de caixa amplificada. A gente usava lá 6, 8 pilhas pra ligar um violão que era aquele cristal, não sei se você lembra. Ele é aquele violão Tonante, bem simples. Eram violões que não tinham captação, não tinha nada. E ele comprava, avulso, o cristal, que atravessava na boca do violão para captar aquele som bem metálico do violão. Um microfonezinho bem básico também, conectava nessa caixa amplificada para conseguir se comunicar ali com a comunidade. Junto com isso, a gente tinha aqueles motor-radio, aqueles rádios grandes lá, que era ondas curtas, ondas médias, AM. Então tinha o Arlindo Bettio, Zé Bettio, aqueles programas da Inconfidência (emissora de rádio)... e a gente ficava esperando um momento para ouvir aquelas músicas que a gente gostava, porque você não tinha um toca fita pra comprar, pra colocar pra tocar e era tudo a pilha e tal. Aí o meu pai viu que a gente tinha curiosidade. E ele tinha um amigo lá que tocava sanfona num povoado vizinho e quando esse amigo do meu pai vinha para fazer as festas, para tocar, levantamento de mastro, aquelas festas comemorativas de santo, a gente ficava só em cima do cara, vendo ele tocar. E o meu pai ficava vendo que a gente tinha um interesse. “Ah, vou comprar uma sanfona para esses meninos”. Comprou uma sanfoninha lá, toda arrebitada. Você abria ela e ouvia mais o barulho do ar vazando do que a nota. Mas foi um belo início para despertar o interesse da gente.

[...]

Aí eu comecei a crescer. E estava em alta a música lambada: “dançando lambada”. Ela tinha um ritmo um pouco diferente. Do Beto Barbosa. Tinha uma menina que cantava “chorando se foi”... Isso viralizou na época. Só que ela tinha um ritmo como se fosse o Arrocha, o Bachata hoje, que ao invés de ser “tum tum tum tum (sofajando)”, que a gente tocava mais direto, aqueles forró, que a gente fala forró-toque, a gente fala toque, aqueles forró tradicionais da roça. Ela tinha um ritmo um pouco mais “tum tik tum tik tum dum dum (sofajando)”. Eu, desenvolvi no baixo, sozinho, esse acompanhamento, na baixaria da sanfona. E conseguia fazer sincronizadinho. Isso me fez um sanfoneiro mais moderno lá no interior. A galera pirava, gostava demais. Mesmo eu de menor, meu pai ia me acompanhar nas apresentações. Aí, no final, esse cara que a gente ficava vendo tocar, começou a me levar como uma atração nas festas que ele ia tocar. E tinha um momento que eu fazia essas apresentações lá, tocava um pouquinho e vinha embora, pronto. No final eu consegui comprar a sanfona dele. Junto com a minha irmã a gente fez uma lavoura de feijão e a gente conseguiu vender uma bicicleta que nós tínhamos também. Eu e minha irmã. Conseguimos comprar essa sanfona, que era um sonho de ter uma sanfona igual aquela.

[...]

A gente, na hora de produzir, desde o músico que a Paula (Fernandes)... o próprio músico dela, sempre gravou os projetos dela e a sonoridade também, a forma de de microfonar, a forma de captar o violão, a forma de captar a voz, a forma de captar a batera, que você usa muito mais sala, mais microfones, capta aquele som mais robusto... sendo que o Trio (Parada Dura) é um pouco mais natural, sem muito processamento, né? E o violão que é aquele violão mais caipira. Muda o instrumento. O Trio já usa um pouco mais de violão nylon para fazer as bases. A Paula já usa mais o violão aço, que são essas referências mais americanas, né? Então, muda completamente.

[...]

Eu consigo através do seu gosto musical. Que são as perguntas: o quê que você mais ouve? Quem que você usa de referência? Qual artista que você é fã? Você se espelha em quem? Se a pessoa se espelha, por exemplo, no Eduardo Costa. O DNA dele está ali, no Eduardo Costa, mas às vezes ele se espelha e quer uma coisa um pouco diferente. Às vezes ele gosta do Eduardo Costa, mas quer uma pegada cantando parecido, só que mais... talvez mais adaptado para o hoje, mais moderno.

Preto C

Veio um MC que chama Demorô e ele queria fazer uma música que a gente chama de storytelling. No Rap chama storytelling. Que é uma história. Você contar uma história. Início, meio e fim. E a história dele falava dele, saindo de casa e acabava no viaduto Santa Tereza. E aí há o nome da música... acho que era de um filme... Bairro proibido! História do bairro proibido. E esse filme acontece no Japão. Agora, o que que eu fiz? Peguei referências de músicas japonesas e fiz a música baseado na música japonesa. Porque tem a ver com a história do bairro proibido. Então, essa questão da inspiração vem muito do tema.

Discussão

A seleção de referências que cada produtor elabora para a realização de um trabalho, como já dissemos, tem relação direta com o trabalho em si. A demanda determina os objetivos principais de um trabalho, portanto, quando tratamos de demandas variadas, é esperado que as referências que lhe são pertinentes sejam ainda mais variadas. A seleção dos textos realizada teve como premissa reunir os pontos principais que pudessem servir de discussão e aplicação amplas. No entanto, a diversidade de perfis dos entrevistados e o fato dos relatos se referirem às suas experiências pessoais e profissionais resulta na dificuldade de generalizações entre as mesmas.

Rafa Dutra, em seu relato a respeito das referências que utiliza, diz que o conhecimento dos ritmos latino-americanos foi de grande importância para a validação das etapas do seu trabalho com a artista Cláudia Manzo. Dutra relata que a experiência foi bastante rica e desafiadora em função das do trabalho ser construído sobre uma cultura musical que até então ele desconhecia. Outra informação interessante foi a importância dada por Dutra à personalidade do artista demandante. Segundo ele, conhecer as preferências deste em relação a produtos culturais como cinema e fotografia seria uma forma de compreender sua personalidade e, a partir disso, imaginar direcionamentos estéticos do trabalho.

Preto C fez um relato onde o mote para o sampleamento de uma música japonesa veio da referência de um filme cuja temática inspirou o MC Demorô a construir o roteiro de um Rap em formato de *storytelling*.

André Cabelo estabeleceu parâmetros para a relação entre a voz e os demais elementos em uma mixagem de canção e discorreu sobre padrões relacionais que constrói mentalmente com o intuito de estabelecer relações de intensidade entre os instrumentos em diferentes formações e estilos.

Kiko Klaus trouxe para sua fala a dificuldade em estabelecer uma comunicação efetiva quando se trata de sensações em relação às frequências. O que seria o grave em um contrabaixo e o que seria o grave em um cavaquinho? Kiko trouxe também uma importante colocação a respeito do palco sonoro, ou espaço acústico, na gravação, tema que abordamos anteriormente na seção 2.2. Geraldo Vianna também trouxe questões a respeito do espaço, mas do espaço onde ocorre determinado evento musical, do que é pertinente ou não àquele ambiente e como isso afeta o que imaginamos sobre o som e a música que preenche o espaço.

Leo Marques fez uma descrição bastante rica a respeito de referências que são ao mesmo tempo artísticas e técnicas, que dizem respeito às sonoridades vindas dos equipamentos em uso na produção fonográfica e de como essas referências povoam o imaginário sonoro e procedimental do produtor e de artistas. Ruben di Souza também toca nesse ponto quando relaciona as experiências de um vocalista que se encontra em conflito com a sonoridade da própria voz captada, no estúdio, por um microfone caro e de alta qualidade quando comparada ao som de sua voz captado por um microfone clássico de palco. Marron faz algo parecido ao comparar sonoridades, colocando em contraste a instrumentação do Trio Parada Dura e o Sertanejo moderno de Paula Fernandes. Para isso Marron estabelece a diferenciação entre os violões de nylon e de aço e como seus timbres interagem com os estilos próprios adequados às sonoridades esperadas dos trabalhos dos referidos artistas. Com relação ainda ao contraste de sonoridades e pertinências, entendo ser muito interessante o relato de Kiko Klaus a respeito do som da zabumba e de sua relação com as referências encontradas em produções fonográficas de artistas consagrados e expoentes atuais da música nordestina, que utilizam constantemente a zabumba em sua instrumentação.

A respeito dos registros fonográficos, é notável, mas não surpreendente, que praticamente todos os entrevistados tenham utilizado expoentes da indústria fonográfica como referências para elaboração de um diálogo sobre sonoridades. Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Trio Parada Dura, Dire Straits, Deep Purple, AC/DC, Iron Maiden, Buenavista Social Club, Dominguinhos, Mutantes, The Beatles, Clube da Esquina, Led Zeppelin, Grizzly Bear, John Lennon, Elvis Presley, Chet Baker, Miles Davis, Pena branca e Xavantinho, Bill Evans, Baden Powell, The Clash, The Who, Legião Urbana, Michael Jackson, Earth Wind & Fire, Fleetwood Mac... só para citar os que foram referenciados nesta seção. Quanto mais difundidas

as referências, melhor a comunicação imagética entre os que buscam tais referências para associações as mais diversas. Por fim, Geraldo Vianna, Ruben di Souza, Marron e André Cabelo, a esse respeito, demonstram bastante consciência ao pontuar que suas experiências vividas são também, e talvez principalmente, fonte das referências que os permitem evocar imagens quando se faz necessário comunicá-las a outros profissionais e artistas ou, como estamos defendendo, quando se trata de reunir um conjunto delas que sirva de sustentação estética a um trabalho. A seção a seguir tratará de um tipo específico de referências, que resolvemos chamar de estereótipos, referente ao conceito já apresentado na seção 1.4. São os populamente denominados gêneros musicais.

3.2.3. Os estereótipos ou, os gêneros musicais

No que se refere aos gêneros musicais, como já foi discutido anteriormente na seção 1.4, podemos dizer que sejam um conjunto de referências que organizam expectativas. No caso da produção musical, estas expectativas estão explicitadas em diversas falas dos entrevistados. Elas não se resumem à expectativa do resultado final, mas estão relacionadas a cada uma das fases da produção musical e, muitas vezes, estão associadas a procedimentos bastantes específicos, o que demonstra que, de fato, existe um conhecimento aprofundado em relação à sua utilização.

Luiz Camporez

Quando é uma banda, se já tá legal tocando junto. E se a banda tá tocando bem junto e o estilo também me permite que não seja tudo tão enganchadinho, sabe? Um Rock'n Roll, um Blues, essas coisas gravar separado é mais difícil.

[...]

Tem estilos que naturalmente é mais banda, pronta. O Rock, por exemplo, é mais a galera. Blues já tem a galera...

Rafa Dutra

Óh... acho que tudo começa pela composição. Então se você tem composições que são muuuito diferentes, o trabalho de fazer esse fio acontecer não é impossível, obviamente, mas ele já é um pouco mais difícil. Que uma coisa é: o disco tem um Samba, o disco tem um Forró, o disco tem um Rock... Às vezes, mesmo em estilos diferentes, as composições são meio parecidas. No sentido de que tem uma onda ali que é muito parecida. Tem compositores, compositoras que têm essa característica.

[...]

eu produzo muito mais MPB, Jazz, estilos afins desses dois do que Rock, Metal, tramos mais pesados. Mas o meu background é muito de Rock, muito de Metal, de muita coisa assim... então eu peguei um trampo de Metal para fazer uma vez. Punk Rock, Grunge e tal...

[...]

Eu não vou chamar o Limão para gravar um Punk Rock. Ele nem vai saber tocar Punk Rock direito. Da mesma forma que eu não vou chamar o Glauco Mendes para tocar um Freejazz, sacou? Eu não vou chamar o Jean Dolabella para gravar um disco de Choro. Mas, claro que são bateras muito bons, o instrumentista muito bom ele vai ser versátil, quase sempre. Mas cada um tem o seu colorido. Então às vezes tem um trampo “nóh bicho, esse trampo aqui é meio Folk doidinho, meio Folk creep... Vou chamar o Yuri.” O Yuri é o cara que tem essa “concepa” já agulhada. “Nóh, esse trampo aqui é meio Hip hop, vou chamar o Bruce.” Bruce é o cara que vai ter a batêra que já vai chegar “funfano”. “Nóh, esse trampo aqui é super New Jazz, Jazz Rock, vou chamar o Felipe Continentino, que já vai entregar o negócio pronto.” Então muitas vezes eu vou pensar no instrumentista por conta do arranjo.

André Cabelo

Que é aquela coisa, a gente tinha até essa referência uns anos atrás, que é falar assim: “ah essa música está parecendo jingle.” Porque o jingle era assim, né? Aquela voz lá no alto e a banda lá no fundo... que você tinha 30 segundos para apresentar um produto. Você não quer saber de solo de guitarra, você não quer saber do teclado, você quer saber do que o cara está vendendo. Então a voz era “pum!”, na cara. Então durante muitos anos a gente usou essa referência de jingle. Cuidado pra não ficar igual jingle! Cuidado para não soar jingle!

[...]

Ao longo desses tempos fazendo muito tempo a mesma coisa.... Cada segmento artístico tem um lugar de voz. Então o técnico, o produtor, ele tem que entender de uma gama de estilos maior para poder achar esse lugar. Você pega o hip hop, por exemplo. A velocidade e a quantidade de palavras, a mudança de acento que eles fazem para poder caber as coisas dentro da métrica ali, do estilo. Se você não tiver uma clareza, uma dicção boa, e a voz não tiver com o volume um pouquinho mais, você perde. Então você não pode usar um Hip Hop como referência para uma música de Rock, que a voz é enterrada dentro das guitarras.

[...]

*Quando fala de Metal, eu tenho uma relação diferenciada com o Metal, porque é um estilo que eu toco, então assim, a técnica daquilo que você toca, você tem um aprofundamento maior, né? Aí, nessa demo que eu fiz com eles, eu sugeri um monte de coisas, tipo as dobras nos intervalos das guitarras, coisas que é muito comum do estilo e que eles não tinham essa maldade. Eles sabiam o que queriam, mas não tinham todas as ferramentas ali para poder fazer isso na pré-produção que eles fizeram. E aí eles curtiram prac***, foi muito, super bem-aceito, todo mundo curtiu, teve vários downloads. Foi um sucesso pros caras. Superou a expectativa deles. Aí eles querem fazer o disco agora.*

[...]

Aonde que aquilo está inserido no mercado, né? Isso me pontua muito assim. Se é Samba... se é Samba, por exemplo, é uma onda muito legal, porque a parte harmônica dos instrumentos, ela não tem tanto... é mais assim: tá ali! Mas os graves, surdão e essas coisas percussivas e a voz, né? Tá bem ali na frente. Eu já sei disso, então já cuido disso lá na parte embrionária do processo. (...) É a linguagem. Eu tenho que ter a linguagem com o artista, sacou? Se ele toca Samba, eu tenho que entrar na linguagem do Samba, se ele toca Metal, eu tenho que entrar na linguagem do Metal. Até pra pra desembolar equívocos porque muitas vezes, por inexperiência de artista... às vezes o cara é super experiente em show, mas no estúdio não tem tanta experiência. Gravou duas, três vezes na vida. Não é aquela coisa de saber tudo na ponta da língua, todo o processo. Mas eu tenho que explicar para ele que o que ele está fazendo existe já. Você pode até reinventar a roda, mas ela existe, você não vai criar uma nova roda, você faz uma roda mais bonitinha aqui, mas é a roda. O conceito da roda está pronto. Então o cara toca Samba... “ah, mas o meu Samba não...” Tudo bem, eu estou te falando do Samba, nós vamos buscar a sua identidade e se ela fizer sentido técnico, que às vezes o cara vem com as viagens. Eu nunca dou bomba de cara, na verdade eu nunca dou bomba. Eu só falo meu lado. Até pra me garantir, sacou? Eu não vou chegar pro cara; “não, super de boa, rola demais.” Se rolar demais, ótimo, vai rolar bem, vou falar: “bicho, pode relaxar que tá tudo certo, vai acontecer o que você quer. Com o que eu tenho, com o que você me deu, eu vou te entregar o que você quer.” Mas tem outro cara que “não, eu gosto de Samba, mas meu Samba tem... o violão fica...” Bicho, está bom... então me mostra um Samba que você gosta. Não o seu, me mostra o que você gosta.” Aí o cara vai e me traz um Paulinho da Viola. Eu falo: “velho, mas o Paulinho da Viola, você só gosta de ouvir, você não quer que o seu fique nessa estrutura, não é? Então tem que fazer assim. Se você quer ir na linha dele, você tem que olhar o rastro que ele deixou do trabalho.” E é isso. Então é fundamental a observação do segmento comercial que a música está, para determinar passos de volume, de equilíbrio, né? Você quer entrar na festa e chamar atenção, ou você só quer entrar na festa? “Quero entrar na festa chamando atenção”. “Então mete uma guitarra satânica no seu Samba”. “Ah não, você só quer entrar na festa e se misturar com as pessoas e curtir a festa? Então tira a guitarra, bota um violão 7 cordas, lima o baixista, põe um surdo afinado no lugar certo, sacou? Mete a voz ali, pratinela do pandeiro brilhando, você vai entrar na festa, vai misturar com todo mundo e não vai dar problema nenhum”. Eu explico assim pro cara entender.

[...]

E aí, cara, o Chico Science tinha introduzido aquela coisa que eles chamaram de... foi um segmento que foi batizado de Mangue Beat, que era isso, pegar umas levadas de funk, não o funk atual, mas do funk que é o funk original mesmo com a coisa do maracatu deles lá, com o Rock. Então eles pegaram, eles fizeram isso, eles pegaram três coisas, três universos e fundiram. O Virna Lisi fez isso mais ou menos aqui. Com o repinique, que é um instrumento de frente de escolas de Samba e com guitarra distorcida de Metal. Então é isso. Esses caras, eles fogem da curva normal, mas para você apresentar um negócio desse, tem que ser mais bem elaborado, mais bem construído, porque você está mexendo numa coisa que existe. Tipo, principalmente quando você pega alguns segmentos que são mais religiosos assim, tipo Samba. Sacou? Metal. Você não pode ir pondo assim as coisas não. Você pega Beatles... Você não pode ir mexendo assim. Você pode, ninguém vai preso. Mas você vai sofrer.

[...]

Eu tenho que saber se a música permite soar dobrado. Na música Pop, no Metal, no Rock, manda bala! Dois, três takes, tá de boa, mas tem um tipo de canção ali, que é solo. É aquela coisa íntima. Então às vezes a pessoa vem com o intuito e fala: “ah, eu quero dobrar a voz”. Eu vou explicar: “óh, vamos gravar dois takes pra gente ter, mas a gente vai usar um. Porque, olha aqui esse estilo”. E aí, se a pessoa está insegura em relação, você fala: “não, eu preciso que a voz seja única porque eu preciso de mais clareza. É pra ficar mais claro, vai ficar maior, mais na frente. Se for duas eu tenho que jogar para trás, eu não posso pôr na frente. Então não é que não pode. Soa mal. Pra eu te dar pressão de voz, ela vai ficar mais bonita se for uma só”. Então eu vou explicando isso, tem muito a ver com o arranjo, com estilo.

Kiko Klaus

Então, por exemplo, se me chamam fazer um disco de Trap. Já me chamaram pra fazer uma produção de Trap e eu, humildemente falei: “cara, não tenho ainda a expertise, a linguagem, para fazer isso hoje. Fala com o BaKa, fala com o Cido. Esses caras estão mexendo com isso Vai lá porque eles vão te atender melhor do que eu”.

Geraldo Vianna

Aqueles boleros... só instrumental, né? Era um disco pra dançar mesmo. Um disco muito bonito, eu acho. Até essa semana estava ouvindo, eu acho muito bonito o disco. Aqueles boleros, esses temas, estão arraigados na nossa mente já, né? É o negócio do inconsciente coletivo, você conhece... Quizás, Quizás, você conhece. Todos esses boleros! La Barca...

[...]

Então a busca do timbre, ela parte quase sempre do estilo do artista, do gênero, e da forma como ele vai interpretar. Não adianta você fazer um arranjo com guitarras, Heavy Metal, Metal, aquela coisa toda para o cara chegar e cantar com a voz de tenor. Isso pode ser feito como uma curiosidade. É uma proposta, mas que eu eu não gosto.

[...]

O que me puxa no gênero muitas vezes é pensar na origem. Pensar aquela batida que acontece que não tem jeito. Batida de tamborim, na bossa, vai ser sempre aquela. O básico vai ser aquilo. O que pode surgir além daquilo tem muita relação com quem está tocando, com a musicalidade de quem toca.

[...]

O gênero de música, para mim, determina a proposta. Sabe quando o cara chega com um estilo ou gênero de música específico, bem determinado, ele me mostra um caminho. Isso aí é produto da experiência também. Muita coisa é indizível, né? Não adianta você ficar divagando demais que você vai se atrapalhar. Mas muitas vezes o cara chega com um gênero (musical) muito claro. Mas ele está equivocado. Ele apresenta uma coisa. Eu ouço primeiro, não pergunto nada. Depois ele vai falar e você vê que ele não percebe o que ele faz. Aí é o seguinte, com a sua experiência e o seu conhecimento, você vai ter que explicar para ele. Olha, isso que está rolando aí, não é bem o que você está dizendo. Isso eu vejo, por exemplo, na questão

harmônica. A questão harmônica eu acho que é um dos grandes problemas. O cara que está começando, que não é um músico formado já, ele chega e te apresenta uma coisa com uma ideia, mas a harmonia dele não tem nada a ver com aquela ideia. Então, o gênero de música vai te conduzir para outro tipo de harmonia. É tipo eu tocar Wave usando ré maior tríade e sol maior tríade. Já vi fazerem isso. Você passa mal escutando aquele negócio, né? Por causa do som. Então o gênero me ajuda nesse sentido. Eu falo: gente aqui, você pode trabalhar muito mais harmonicamente, conduzir a sua harmonia para o que você está propondo, na melodia e na articulação da melodia, do canto e tudo.

[...]

Mas a música popular, ela te possibilita isso. E há momentos que você tem que ter muita cautela. O que é verdade é que o que rola aqui (apontando para a cabeça) e rola aqui na escrita, nem sempre rola no estúdio. Você escreve, você pensa, você ouve... porque eu ouço internamente, tudo. Eu gosto de groove de baixo, eu escrevo, eu escuto o cara tocando, está perfeito. Aí você vai, escreve aquele negócio, leva para o estúdio e, na hora de tocar, você mesmo pede para mudar. O gênero aceita aquilo. Mas aquilo não funciona na gravação. Basicamente isso. Eu sempre gostei de estudar gêneros musicais variados e estilos. Pianistas de jazz eu ouço todos. Eu gosto muito dos pianistas. Então você vê a mesma música tocada, você percebe que tem propostas diferentes, tem linguagens diferentes, tem estilo de improvisação diferente. Isso eu acho que eu acabei transportando muito pro arranjo e para a produção. Não inventei isso, não. Muita gente fez isso, né? Naquele livro que ele escreveu, chama Gravando!... o Phill Ramone, naquelas músicas do Billy Joel, ele coloca o Phil Woods tocando. Um jazzista mesmo, tocando sax. Funciona maravilhosamente bem, porque tem uma proposta para o estilo do Billie Joel. Cabe, aceita. É um gênero pop, né? Mas que aceita aquele solo jazzístico. Aí, nesses momentos, eu acho que é onde a gente se realiza, porque aí se cria uma fusão, né? De duas linguagens. Mas se o gênero original não aceitar, não vai rolar.

Ruben di Souza

A gravadora tinha ali um cardápio de produtores. Ela tirava, deveria ter critérios: Ah, esse é bom no Rock. Esse é bom no popular, esse é bom no Samba, esse é bom no Gospel...

[...]

Então, cara, vou te falar em termos de literatura. Provavelmente você não lembra, do início ao fim, de todos os livros que você leu. A alma e o que o livro quis te dizer você lembra, você bebe daquela fonte e guarda o que é legal. Quando você lê muito você tem bagagem para falar de muita coisa. Os livros te trazem muitas histórias e muitas ideias. Na música você tem que ouvir muito. Quem não conhece o passado... Quem não respeita o passado... Então, assim, quanto mais você ouve... Você pode dividir por anos, você pode dividir por décadas, você pode dividir por bandas, você pode dividir por grupos, né? Clássicos, modernos... E aí você cria bancos. Eu tô ouvindo muito o disco do Earth Wind & Fire que chama I Am. Esse disco é de 78 pra 79. Eles viraram a maior banda de Disco Music da América. Disco music na América podemos falar, eles vieram do R&B, vieram do Funk. Ouvindo Ray Charles, Steve Wonder, os caras ficaram malucos!

Marron

Dentro do Sertanejo existe o clássico, que a gente grava aí desde 2013-2014. O Trio Parada Dura, que é a dupla mais clássica nossa, do Brasil. E eles gravam com a gente hoje. E temos Eduardo Costa, o próprio César Menotti & Fabiano, Paula Fernandes, que a gente gravou, tem um Grammy e tal. E tem também o Sertanejo mais moderno, que é o Guilherme Venuto, Zé Neto e Cristiano, né? Então essa galera que veio e até mesmo os Menotti tem uma parcela disso, que eles que começaram. Eles são um dos primeiros a gravar o que a gente chama de Sertanejo Universitário.

[...]

(Sobre o Trio Parada Dura) É uma responsabilidade muito grande gravar, dirigir, produzir algo que já tem os pés tão fincados em um estilo, em uma essência. [...] Então, tem umas coisas aí, que mesmo eles modificando integrantes, a essência sempre foi a mesma. Hoje eu posso dizer, falando do Trio, que eu faço parte disso, de conseguir manter essa essência.

[...]

E qual que é a diferença? Exatamente da forma que começou lá atrás que é a sanfona do Mangabinha fazendo ali os floreados, os trinados, que a gente fala. (onomatopéias fraseológicas musicais) E a forma que eles fazem a voz, uma interpretação mais cantada, as notas mais longas. O dueto do Modão, que é a segunda do Creone bem forte junto, fazendo várias voltinhas junto com a primeira voz, que é o Parrerito ou o Leonito agora. Isso é totalmente diferente de um de um projeto da Paula (Fernandes), que é um Sertanejo clássico também, porém é um Sertanejo mais Pop. Ele não é um Modão. Inclusive, até a sanfona da Paula é uma sanfona que não tem mais esse trinado. São camas, parecido com violino. Ou então, se tem um Baião, se tem um Forró é aquele Forró mais pro moderno, mais swingado, diferente do (Forró) do Arapuça do Trio Parada Dura, né? E a Paula, ela tem uma essência muito das bandas do exterior, tipo Taylor Swift, um pouco do Country, que é a Shania (Twain), né? São músicas mais viajadas. Aqueles play, aqueles pops que é mais balada, né? Então é um pouco diferente.

Preto C

E aí eu falei com ele, assim: “Ôh Adam, existe uma vertente do Rap que chama Drill”. Que o Rap tem várias vertentes. E o Drill, ele está nos 140 BPM, que a gente cria ele, né? O Pagode está na casa dos 70 (BPM). Eu falei: “cara, dá pra gente fazer Pagode com o Drill! Já que você gosta de pagode... você sempre canta pagode... você pode fazer o Rap contando histórias do relacionamento seu com uma mulher igual o pagode”. E aí a gente fez o álbum.

[...]

Hoje, dentro do Rap que tá no sucesso, você faz música de 110 a 130 BPM (Batidas Por Minuto). No Trap, a forma de se fazer bateria, é totalmente fora da teoria musical. É totalmente fora. Se um baterista hoje for tocar, porque o Rap ele veio da Black Music, então é tranquilo o baterista tocar. Agora o Trap, o Drill, ele bate diferente. Ele bate totalmente diferente do que um baterista toca. Ele toca no contratempo, às vezes tem música na terceira. Às vezes, o bumbo

está na terceira. Sabe aquela questão do cara que nunca tocou Samba e que vai tocar Samba, que fica meio (risos)... é mais ou menos isso.

[...]

Hoje, eu falo que o Trap, ele tem algumas vertentes, tá? Você tem o Boom Bap, que foi a primeira forma de fazer Rap, que é 2 por um, que é basicamente igual a Black Music, porém mais lento. Você tem o Trap, que você canta ele mais devagar, porém, a sensação que a bateria está mais rápida, porque ele bate mais espaçado. É uma música que é 130, mas você canta em 65 BPM. O Drill. O Drill lembra um pouco o Afrobeat. Ele foi desenvolvido na França. Ele tem muita particularidade com o Funk daqui do Brasil. A forma da bateria lembra um pouco o Funk do Brasil, porém ele é mais arrastado e o que movimenta ele mais é o chimbal. Que o chimbal lembra o do funk (onomatopéia - tchx tchx tchx). Esse é o Drill.

Discussão

Luiz Camporez inicia dizendo que tanto o Rock'n Roll quanto o Blues são gêneros que pressupõem uma banda tocando junta e que, por essa razão, é comum que sejam captados simultaneamente, ao vivo. Isso, como já foi dito anteriormente e também surgiu nesta seção nas falas de André Cabelo e de Geraldo Vianna, não obriga o produtor a seguir este caminho. “Ninguém vai preso”, mas você quebra uma expectativa. E quebrar uma expectativa requer que se elabore uma nova forma, tão boa quanto, ou que, ao menos, traga uma novidade interessante em contraponto ao que está estabelecido, como pontuou André Cabelo em relação ao movimento Mangue Beat e ao Virna Lisi. Rafa Dutra, por sua vez, relacionou os instrumentistas de seu círculo profissional que mais se destacam em determinados gêneros, ou que são a eles associados a partir de sua experiência como produtor. Dutra fez uma lista com bateristas melhor adaptados a cada um dos gêneros, citando as características que justificam essas escolhas. Uma outra perspectiva trazida por Dutra foi a respeito da dificuldade de se manter uma coerência estética quando num mesmo álbum são colocadas músicas de diversos gêneros. Esta dificuldade é compreensível, por se tratarem de conceitos estéticos distintos. Dutra, no entanto, fez uma ressalva nos casos em que, apesar de conter gêneros variados, o álbum seja executado por uma mesma banda, pois isso traria uma unidade através das sonoridades estabelecidas pela instrumentação e características sonoras individuais dos seus integrantes. Afirmção similar, ainda que em outro contexto, foi feita por André Cabelo nas seções anteriores, quando disse que “por mais que vai ter uma diferença entre uma faixa e outra, vai ter uma linha ali natural de ser, que vai ligar tudo, né? A banda soa banda”.

Geraldo Vianna, com sua vasta experiência, coloca os gêneros como parte central na determinação das propostas de trabalho afirmando que os gêneros estão relacionados às origens, ao inconsciente coletivo e que determinariam a pertinência de determinados timbres e fusões.

Segundo Vianna, é possível realizar certas fusões, contanto que os gêneros envolvidos aceitem, pois “se o gênero original não aceitar, não vai rolar”. Tal pertinência é também utilizada por André Cabelo para dizer sobre uma técnica comumente utilizada no Pop, no Metal e no Rock, a dobra de voz. Após relatos bastante minuciosos na seção anterior e também nesta sobre o lugar da voz na mixagem e nos diversos gêneros, Cabelo examina a pertinência da técnica da dobra de voz, salientando que nem sempre ela é adequada e que sua utilização pode até mesmo descaracterizar a proposta ao determinar um lugar para a voz que não seria adequado ao gênero/estilo.

Preto C nos apresenta ao universo dos gêneros da música baseada em *sampling*. Demonstrando um conhecimento bastante específico e diferente dos demais produtores, Preto C fala sobre as particularidades do Drill, do Rap e do Trap e apresenta algumas das vertentes de cada um. Kiko Klaus, a este respeito, é muito claro. “Trap não é comigo”. Ainda que esteja aberto a expandir seu universo, Kiko considera que os artistas que demandam trabalhos nestes gêneros estariam melhor servidos se buscassem produtores com conhecimento específico. De certa forma, essa especialização é o modo como as gravadoras selecionam os produtores que irão realizar seus trabalhos, conforme nos conta Ruben di Souza em um dos trechos de sua fala. Uma especialização que Marron demonstra ter ao realizar delimitações precisas entre o Sertanejo clássico do Trio Parada Dura, o Sertanejo moderno da Paula Fernandes e o Sertanejo Universitário de César Menotti e Fabiano.

3.2.4. O Projeto Imagético

Nesta seção fizemos uma seleção dos relatos dos entrevistados que dizem respeito à antecipação do resultado do processo de produção fonográfica, assim como daqueles depoimentos em que buscaram indicar as razões e as formas de se alcançar este resultado imaginado. As construções textuais, como já foi dito anteriormente, são “polifônicas”, não dizem somente sobre um tema e muito menos somente sobre um enfoque dentro do tema. Buscamos então elaborar uma construção que reunisse aspectos comuns das falas dos entrevistados para realizar esse diálogo com a hipótese formulada. Os perfis e formas de proceder dos profissionais entrevistados são próprios de cada um, mas o conjunto dos depoimentos nos permite compreender melhor o tema em questão. O conceito de Projeto Imagético está delimitado na seção 2.2.

Naquilo que o Projeto Imagético tem de mais comum entre as falas dos entrevistados estão as **referências imagéticas** que o compõem. Sobre esse aspecto, Kiko Klaus fala da

necessidade de uma escuta ativa e curiosa como o principal caminho para se alcançar um repertório de imagens sonoras:

Pra mim, o grande desafio – e é isso que me faz ter uma humildade profunda com relação ao trabalho, porque o desafio é subjetivo – é você pegar o trabalho de qualquer artista, da forma que ele tiver chegado, e você ter essa visão. As vezes você acerta, às vezes você não acerta. Por isso que para mim o mais importante para qualquer pessoa que queira trabalhar nesse ecossistema é ouvir música. Ouvir incansavelmente, incessantemente. Para ter o quê? Referência. Visão! Não é que você vai copiar nada, mas você tem ali um ferramental de visão, de olhares. “Ah, por que o cara tratou a batera assim? Por que o cara saturou a voz? Por que o cara botou um reverb tal, um delay tal”... Isso é o que?! Isso é o imaginário, não é? É você imaginar onde é que aquela música tá, não é? Qual é o espaço que aquilo ali tá? Você vai botar um reverb à toa? Não. Por que é que vai ser sem reverb? Por que é que vai ser com (reverb)? Por que que vai ser sem delay? Por que que vai ser com (delay)? É porque você teve uma ideia ali, quase que visual até, de que espaço aquilo está acontecendo. Ou que você quer expressar um sentimento, uma sensação, através de uma determinada produção. Ou seja, um determinado efeito, determinada ferramenta, seja um plugin, seja um microfone, seja qualquer coisa que você vai usar. Até um ambiente, né? Uma sala. Você teve que ter a visão, e pra você ter a visão, você tem que ter a vivência. Então eu acho, para mim, o maior desafio é esse.

Geraldo Vianna concorda com Kiko Klaus no que se refere à necessidade de se estabelecer um hábito de audição para se acumular um repertório de imagens a serem evocadas oportunamente:

Eu ouço, lógico, tenho que ouvir de tudo, não é? Eu ouço desde o Punk até tudo você imaginar. Nesse imaginar outra coisa, todos os produtores conhecem muito de sonoridade, quer dizer, têm conhecimento. Esse imaginar ele vem depois de saber o que que é a interpretação. O cantor, como é que ele vai, se vai desempenhar aquilo? Porque isso influencia. Como eu dei o exemplo da música cool, porque a coisa é cool, você não pode fazer cool com guitarra, com distorção. Não é cool isso, né? Mesmo que ele cante de forma cool. Cada produtor tem sua característica e eu tenho a minha. Eu gosto muito de experimentar e às vezes de chutar o balde um pouquinho, sabe? Eu tenho um trabalho para lançar, agora é meu, no meu, posso fazer o que eu quiser. É que tem coisas lá que talvez alguns autores não aceitassem, onde eu uso percussão eletrônica com um piano acústico e com as guitarras tocadas de uma forma muito pura, muito sutil, né? Como é que eu cheguei naquele som? Porque eu queria fazer algo diferente. É um dos critérios.

Leo Marques estabelece que as imagens evocadas por um <som> são importantes para a contrução do arranjo e cita a instrumentação e a rítmica sendo definidas a partir das demos:

Normalmente, o caminho é esse: organizar primeiro a raiz da música, depois organizar mais ou menos umas ideias básicas. Por exemplo, a galera me manda as demos, aí eu mando o feedback. “Pôh, nessa música seria legal ter um piano ou seria legal ter um piano elétrico? Imaginei a bateria dela com um som assim assado, imaginei um groove assim, assado”. Mas na hora que a gente for gravar, não necessariamente essas primeiras opiniões vão permanecer. Então pode ser que no meio do processo aqui eu fale: “vamos um violão de 12 aqui e vamos fazer essa música ir pra um outro lado. Pôh, escutei cordas aqui, vamos chamar alguém para

fazer cordas, sopros”. Então, à medida que a produção vai desembolando, as ideias vão surgindo mais também.

Preto C analisa o material apresentado pelo artista demandante para construir seus *beats*:

Eu escuto todas as músicas desse cara, dessa pessoa que me procura. Faço um apanhado daquilo. E aí eu começo a criar do zero, mas entendendo o que que ele faz no dia a dia. Para quando eu fizer a produção, ele se sentir confortável para fazer aquilo. Muitas vezes eu tenho na minha cabeça qual que é a forma que ele vai cantar aquela música. E aí que entra a parte da condução. Então, muitas pessoas me procuram e falam assim: “olha, eu queria uma música mais ou menos daquele jeito”. E aí eu faço a música e muitas vezes eu falo: “olha, você vai ter que cantar essa música desse jeito”. Então essa condução, hoje, eu tenho bastante respaldo da minha área, que é o Rap, e do R&B. Essa questão deles me procurarem e falarem: “olha, eu quero fazer uma música mais ou menos assim”. E aí a gente cria basicamente algo junto. Eu começo a produzir, vou recortando as harmonias, o MC já vai escrevendo aqui no estúdio mesmo. Então eu gosto de trabalhar junto com o compositor. O compositor escreve e eu vou trabalhando junto com ele aqui. A gente constrói junto.

Camporez traz uma imagem menos objetiva, e cita a atmosfera como referência para alcançar um objetivo específico:

Existe cada vez menos o resultado na cabeça. O resultado sonoro, né? Alguns trabalhos um pouco mais, outros um pouco menos. Mas no geral cada vez menos, sabe? Cada vez tem sido mais um processo de descoberta do que de inferir assim, né? Quero tirar esse som exato que tá aqui e botar lá. Mas essas diretrizes... é engraçado porque para mim, às vezes, é até parecido com quando eu vou fazer uma composição e eu quero que ela tenha uma atmosfera específica, sabe? Beleza. Às vezes eu tenho ali uma sonoridade, eu tenho uma referência, eu tenho uma estrutura, mas tem mais a ver para mim com a questão da atmosfera mesmo, do sentimento, sabe? Então às vezes o sentimento para mim é mais claro do que a sonoridade.

André Cabelo, atuando como engenheiro de gravação, busca compreender quais são as referências presentes no <som> de uma banda de modo a contextualizar sua produção e buscar um caminho:

Eu acho que o grande lance que eu me preocupo muito é quando eu começo o processo de uma banda, que é uma banda que tem canções. A primeira coisa que eu já começo ali, naquela parte bem embrionária mesmo, em que você está passando o som, a voz guia ali do seu lado... eu tô tentando entender já aonde que é esse lugar dessa banda.

[...]

Aí é que é uma viagem. Como é que eu faço? Eu tento entender a onda da banda ou do artista buscando a coisa da referência. Mas como é que é? É como eu juntasse essas coisas todas que eu falei e criasse um plano ali. Mas, principalmente, eu preciso, eu gosto de entender a química do trabalho ali rapidamente. Tem que ser muito rápido, porque talvez ela só vai se mostrar

para você logo no início. Depois, ela já dissolve e você já perdeu ali dentro. Eu fico muito atento às características de cada músico ali dentro daquele daquele trabalho.

A construção do Projeto Imagético pode buscar suas referências nas imagens que uma análise musical possa suscitar. **O gênero, a instrumentação, o arranjo e a forma** podem ser aspectos a serem observados. A esse respeito, Geraldo Vianna pondera:

Esse é o tema mais subjetivo da produção. Eu acho que a experimentação é a primeira coisa que te leva a concluir que um timbre é melhor que outro para um trabalho; o objetivo da música... se você vai produzir uma música dançante, por exemplo, você pode abusar muito mais de determinados eletrônicos. Você pode abusar mais da forma de mixar uma bateria, de gravar a bateria com mais punch, por exemplo. Se você vai produzir uma música cool, por exemplo, você não pode fazer isso. Quer dizer, pode, não é? Eu falo com todos. A produção pode qualquer coisa. Agora o resultado é que depende de você saber o que busca.

Kiko Klaus diz de sua experiência com Naná Vasconcelos:

O Naná Vasconcelos, por exemplo, me ensinou muito em termos de de arranjo. Muito! O cara tinha uma visão erudita, sendo que ele tinha formação da rua, nenhuma formação acadêmica. O cara ouvia Villa-Lobos. Então ele tinha uma noção muito clara de preenchimento espectral. E quando você entende isso, na hora de criar um arranjo, você está olhando o resultado na frente. Por que é que eu vou ter 5 baixos? - se você estiver criando música erudita - Ou por que é que eu vou ter bateria? Ou porque é que eu não vou ter? Por quê que eu vou ter cordas? Ou por quê que eu não vou ter? O cara está percebendo também (o arranjador) ele tendo essa vivência, ele está entendendo também que se ele colocar, na mesma hora, um violoncelo, o piano na região de médio grave, um violão de nylon tocando um acorde na região também de médio grave... ele já vai ter esse entendimento espectral de que se ele construir o arranjo dele dessa maneira, ele vai sobrecarregar naquela região de frequência, né? Então é o mesmo raciocínio do mixador. Às vezes você deixa muito elemento de agudo, por exemplo, acontecendo ali... chimbau, caxixi, prato... se você não determina ali quem é o rei do agudo... e a mesma coisa do grave, se você não determina... quem é que vai falar subgrave? É o bumbo ou é o baixo? Você está arranjando! Então, esse é o pensamento do arranjador. Então, quando eu tô dando oficina, eu começo por aí, bicho. Mixagem é pensamento “arrangístico” o tempo inteiro. É um pensamento de construção. E quando o arranjador tem essa clareza, aí você tem a melhor mixagem, porque você abre para mixar... tá pronto! Sacou? E aí, a gente que trabalha também no front da sonorização, da mixagem e tudo mais, a gente vê isso claramente acontecer. Então, quando chegam para mim falando: “mano, você tirou um puta som desse P.A.”⁹³ hoje. Eu falo: eu não, nós! É sempre o que o artista entrega. A gente só é capaz de entregar a melhor mix quando você tem a melhor performance e o melhor arranjo. Às vezes você tem a melhor performance e não tem o melhor arranjo. Você tem uma mix legal. Mas quando você junta a melhor performance, você pode ter o pior conversor do mundo, o pior microfone, mas a performance melhor e o melhor arranjo, mano... Sacou? Nada bate isso.

⁹³ P.A. significa *public address*, na sigla em inglês. É o sistema de som direcionado ao público de uma audiência. A sigla é usada no português com o mesmo sentido e com as letras ditas em português, P.A. (pê-á).

Leo Marques se posiciona:

Aí que vem, eu acho, a criatividade e a imaginação. E a mistura estética que a gente pode se propor. Muitas vezes eu penso num disco já com determinados elementos que eu estou afim de explorar. Eu produzo meus próprios discos, né? Meu último disco, eu fiquei vislumbrando muito o som de lap still, essa guitarra havaiana, uns elementos de bateria eletrônica antiga, que não têm nada a ver com esse som que a gente possa associar com os beats atuais mais potentes, algo de sons fechados e tal. Então nesse caso do meu disco, eu fui criando uns preconceitos para eu fazer algo que eu que eu vi lá na frente. Mas, é isso. Acho que a música já te entrega ali. E aí fica de acordo com cada produtor ou cada músico, como que ele desvenda esse código que a música está te dando. Então, muitas vezes você é surpreendido quando um músico chega ali e faz um groove de batera, uma linha de baixo que você nunca imaginou, mas foi uma forma que ele encontrou de interagir com aquela canção.

[...]

Basicamente, você tem que pensar se a canção tá estruturada, se ela tem todas as partes que são necessárias. E cada canção é de um jeito, né? Tem música que não tem nenhuma estrutura específica. Muitas vezes você tá trabalhando um Jazz, então é outro tipo de referência e tal. Mas vamos falar da canção pop, que tem partes que se repetem, né? Tem um A, um B, uma intro, uma ponte, um... enfim, eu acho que ela tem que estar coesa, não é? Na cabeça do artista e na minha também. Então, estrutura, tom, se está batendo legal com a voz da pessoa, e instrumentação. A instrumentação, o que que vai ser? Vai ser bateria de verdade? Vai ser bateria eletrônica? Qual o baterista, qual linguagem?

Ruben di Souza descreve sua experiência:

Desde o primeiro momento, você tem que enxergar o todo. Quando eu começo a fazer uma orquestração eu tenho que pensar na flauta, que tem a ver com o trombone, que tem a ver com o grave do baixo, com a oitava do piano, com o que a letra tá cantando.... É um quebra-cabeça que parece coisa de maluco. É meio inexplicável.

[...]

A mãe de tudo, é a melodia. A melodia é a rainha, ninguém mexe. Então, o que que acontece? Música não é um monólogo, música é diálogo. A melodia pergunta. A orquestração responde, o arranjo responde. Acabou. Não tem... Essa é a primeira coisa. Segunda coisa: a letra. Por quê que a melodia é a primeira? A melodia é universal. A melodia que manda em tudo, que define tudo. [...] O arranjo não pode atrapalhar, tem que apoiar. A produção não pode perder isso. Então assim, particularmente me incomoda muito quando eu vejo alguém brincando, tipo assim, vou fazer uma releitura de um clássico. Mexe em tudo, mas não mexe na melodia. Aí quando o cara começa a quebrar demais a melodia, e começa a construir outra coisa, pra mim, pessoalmente, me parece um desrespeito, né? Então, às vezes o cara vai escrever uma versão, mas você tem que respeitar a dinâmica, a história...

Preto C, em sua análise dos elementos próprios de uma canção de Rap, afirma:

Duas coisas que eu tento captar primeiro é o tom que o que o MC canta, é o primordial; e a forma que ele canta, as velocidades que ele consegue jogar as palavras na música. Porque o Rap é diferente de de outros formatos de música, porque o MC ele joga palavras, né? É mais falado. E aí eu tento harmonizar o tom que ele tem costume de fazer. Porque o MC sempre canta praticamente no mesmo tom. E aí eu consigo. Eu tento captar esse tom que ele canta e criar algo dentro daquele tom que ele já canta. E aí a música vai casar direitinho.

Os produtores buscam definir **estratégias e procedimentos próprios para permitir a criação do Projeto Imagético**. Leo Marques, a esse respeito, fala sobre a organização física de seu estúdio *Ilha do Corvo* e de que forma isso o ajuda no fluxo criativo:

Sim, exatamente, eu acho que ferramenta é a palavra. E o lance também que eu busco é o estímulo visual, pra mim e pro artista, para os músicos que vão estar aqui. Então por isso que as guitarras ficam todas à vista, o lap still está à vista, os equipamentos todos ligados, tudo tá no patch bay ali. A criatividade tem um ritmo e ele é muito rápido. Se você não vai com ele, você perde a essência dessa criação. Existe uma empolgação muito grande quando você está produzindo uma música. A criatividade e a ação dela tem que andar junto. Então se eu falar com você: “pôh, velho, ia ser legal de fazer um Fender Rhodes ou um Wurlitzer nessa parte”. Mas se eu falasse “pôh, mas tá lá dentro, eu não sei se tá funcionando, deixa eu pegar ali, deixa eu ligar. Ah, ligou, mas não tá rolando”. Aí já perdeu, aí já foi. Talvez a gente nem ache mais legal essa ideia. Mas se eu falar assim: “olha só aqui, assim óh”, e já tô gravando, isso traz mais empolgação e mais criatividade. Então as guitarras, as ferramentas estão aqui para enquanto a pessoa está tocando uma música.

Geraldo Vianna fala das adaptações necessárias na própria postura diante daquilo que busca de modo a viabilizar uma produção:

Eu não tenho amor nenhum a nenhuma nota, por assim dizer. Uma música minha com uma artista cantando, não estava bonita a nota na voz dela. Eu falei: “vamos mudar essa nota. Não está bom isso aí”. Ela disse: “mas você aceita?” Agora! – eu disse. Porque eu acho que se a gente não tiver essa abertura para perceber os problemas do intérprete... [...] Olha a possibilidade que a gente tem, como é que esse leque abre um outro mundo pra gente. “Ah, não tem problema nenhum, você vai e canta essa nota, transfere para tal e... não tem problema”. Se você não utilizar sua imaginação e a sua percepção, você pode talvez virar um carrasco ali no estúdio, exigindo que a pessoa faça aquilo que você imaginou e não perceber a beleza que ela podia imprimir numa interpretação, usando a imaginação dela e as condições técnicas. Eu acho que é tudo! Imagem é tudo! Eu começo uma produção, quando é minha, eu já comecei pensando numa orquestra de cordas alemã, por exemplo. Aí vou trazendo para o chão até chegar num quarteto de cordas de Belo Horizonte, se for necessário. Isso é imaginação, eu acho. Porque você imagina o que você gostaria. Agora, o que você gostaria e que você pode é muito diferente. Se você não consegue fazer música com o que você pode, mas só com o que você gostaria, eu acho que você não usa bem sua criatividade.

Ruben di Souza diz da sua postura diante de um novo material, de uma nova banda e também da serenidade necessária para ver aquele projeto tomar forma:

Quando deu 7 dias, o Vander Lee me chamou: “ôh velho, você é um cara legal, gostei de você, mas você não falou nada...” Eu falei: “olha, eu vou falar, mas pra eu falar eu preciso ouvir, né?” Ele me abraçou. “Putz grila! Eu não acredito que alguém... Pôh, cara! Me desculpa. Me perdoa. Você tá certo, você tem que ouvir. Você não conhecia nada... Você não sabia o que que eu precisava” e tal. Depois desse abraço, desse momento, tava tudo em casa. Eu já tinha entendido tudo. Já tinha ouvido a música do cara... fomos gravar no estúdio.

[...]

Hoje está desarrumado, mas eu sei que um dia vai ficar bom. Hoje está mal, equilibrado o som, mas daqui a pouco... Eu curto todos os processos. Eu tenho que amar a música ainda desafinada. Eu tenho que amar a música ainda bagunçada, mas é curtir o processo. Então... tem muita gente que a ansiedade deixa o cara cego, ele não consegue ter alegria no processo. Porque aí você tem uma garantia de que você vai conseguir. De outra forma, cara, você não vai conseguir.

Preto C fala do seu processo como *beatmaker*:

Aí é a questão do beatmaker. O beatmaker, ele recorta um sample. Não ele inteiro, tá? Ele corta fragmentos, que é a técnica que veio do J Dilla, que ele pega, por exemplo, um sample e separa em 16 partes. Nessas 16 partes ele vai montar 8 tempos. Ele vai montar isso de forma diferente do que era. Ele pode pegar um pedaço do primeiro tempo e usar com o último. Ou ele pode usar só esses 2 e fazer uma harmonia só com esses 2 tempos. Então, por exemplo, vamos pegar uma música que ela tem 16 tempos. Às vezes eu posso criar um ritmo dela com o primeiro, segundo e o quinto tempo só dela. E aí quando eu crio esse tempo eu já tenho na minha cabeça como vai ser feita a bateria para esse tempo. Ou às vezes você cria a bateria na cabeça e você cria o sample dentro da sua bateria, no tempo. Então não existe uma regra de como que eu vou fazer o ritmo. Depende da inspiração e do recorte que você está fazendo.

Camporez fala de como deixa espaço para a contribuição dos instrumentistas ao mesmo tempo que define aquilo que é estrutural num trabalho:

Mas num sentido do equilíbrio das coisas, dos elementos, sabe? Você vai jogar no quadro assim, eu já tenho mais ou menos na minha cabeça o quê que eu quero. Mesmo quando eu não escrevo pro instrumento, às vezes, por exemplo, como eu vou fazer agora, eu escrevi baixo, batera... baixo eu escrevi quase nota por nota. É um trecho ou outro que é mais solto. E às vezes o trecho que é mais solto é no final, porque a pessoa já veio absorvendo aquela ideia então eu sei que no final ela já vai improvisar mais dentro daquela ideia que a música construiu, né? Que as linhas escritas construíram. Mesmo assim, às vezes tem um instrumento que eu vou deixar ele solto, e eu vou chamar uma pessoa específica que eu sei que faz uma onda específica, ou que eu confio que o que ela vai trazer pode ser legal. Mesmo que às vezes eu não goste tanto, aí eu vou consultar a galera que tá perto. Se todo mundo gostar, é isso aí. Tipo, eu posso me acostumar com isso, entendeu?

Chico Neves nos apresenta diversos pontos que definem a sua forma de trabalhar no estúdio, apontando aquilo que para ele é importante durante a criação, que é a tônica de sua atuação como produtor musical:

E não precisa se preocupar tanto. Se a pessoa às vezes ela está tocando super bem, super bonito... tocou fora do tempo ou coisas assim? Pra mim, necessariamente, isso não é motivo para regravar. Fazer de novo? Porque o que eu percebo quando eu estou gravando, eu fico percebendo na qualidade da matéria prima que eu estou colhendo ali, que ele está me dando... e se tem alguma deficiência, alguma limitação ali, se eu sei que eu depois posso resolver aquilo para ficar da forma que eu acho que deveria ser, eu não peço para fazer de novo. Entendeu? Eu falo para mim, já está bom. Eu sou muito assim.

[...]

Eu queria uma coisa de um conceito, eu queria uma estética, eu queria uma sonoridade diferente de tudo. Eu não gosto de fazer as coisas (como) receita de bolo, o normal, prestar um serviço... não! O estúdio para mim é um laboratório, uma coisa de alquimia. É uma coisa de... é de mágica! Pode ser ou não, mas ele tem essa capacidade. A minha relação com isto é isso. Eu nunca penso, anteriormente, como é que eu vou fazer um trabalho. Eu nunca faço uma pré-produção⁹⁴. Eu começo um trabalho, eu não sei como é que ele vai ser, eu deixo ele ir se mostrando, entendeu? Deixo a música mostrar, deixo as situações irem se mostrando. Logicamente, eu encabeçando a coisa aqui e pegando o que tem de legal de cada coisa e conduzindo e abrindo esse caminho, entendeu? Então, os elementos que vão se incorporando, a essa coisa são coisas que eu vou escolhendo. Às vezes, a pessoa nem está vendo nem percebendo que eu tô fazendo aquilo.

[...]

Não, não tenho (parâmetros pré-estabelecidos, como gênero musical). Eu não tenho nada disso. Isso, por um lado, pode ser visto até como uma falha. Porque para um profissional que a pessoa está esperando ouvir coisas assim. É, eu não sou não. Eu decidi fazer o trabalho, eu entro no estúdio com as pessoas, e aí começa o envolvimento. Do que se fala, do que a gente conversa, do que se toca, do que eu gravei. E aí isso vai me mostrando, talvez, alguns pontos em que eu precise colocar esses esteios, ou que eu defina. Porque, às vezes, no estúdio tem várias... você pode ir pra vários caminhos diferentes na hora que você está gravando. E tem hora que você tem que fazer escolhas, não é? É muito delicado um processo de gravação, porque às vezes você tem que definir não só o que está bom, o que está ruim. Mas você tem que fazer escolhas. Às vezes você tem que optar por: eu posso ir para aquele lado ali? Isso pode ser uma coisa legal, mas se for também nesse sentido aqui, pensando dessa forma, também pode ser muito legal. E é um exercício também que tem que ter, de desapego, sabe? Não ficar apegado numa coisa. Porque a gente está falando de coisas etéreas, que surgem na hora. Às vezes a pessoa não estava pensando em fazer uma coisa, mas de repente... ela tocou alguma coisa de um jeito que de repente chamou a atenção. Eu falei, cara, legal isso! Essa forma de tocar. Interessante! E de repente a coisa vira outra coisa. Às vezes a pessoa chega no estúdio sabendo que aquela música é "A" música. É a música! E às vezes tem uma (música) que está ali por acaso. No final, aquela por acaso, virou A música e aquela que era A música, já não tem nem tanta importância. Isso acontece muito! Muitas vezes.

[...]

⁹⁴ Pré-produção aqui tem um sentido procedimental, que alguns produtores utilizam, que é construir uma prévia materializada, gravada ou simulada com instrumentos virtuais. Um produto fonográfico mesmo, mas em forma de esboço.

Essa estratégia, eu vou dizer. É uma forma de vida. É uma forma de ser. Porque não tem propriamente uma estratégia. Eu nunca faço um planejamento profundo do... Eu faço assim: eu tenho desejos, eu tenho pensamentos e vontades, que têm uma determinada direção. Então eu procuro botar as coisas naquela direção sem muito saber ainda como vai ser, mas tem algo que está me atraindo, que eu estou com desejo de fazer aquilo. É como se eu chegasse aqui para você e criasse uma situação: “olha, eu tenho esse instrumento X aqui, óh. A gente vai fazer alguma coisa com isso que a gente tem”. Eu não sei o que vai ser, o quê que vai se tornar aquilo, mas eu estou fazendo uma proposta. E aí a gente vai começar a dar a vida para as coisas e vai começar. “Óh, vamos fazer uma música só com ruídos. Elementos da natureza.” Então a gente sai gravando milhões de coisas aqui e a gente tem que construir uma coisa com esses elementos, não é nenhum instrumento convencional, mas a gente vai fazer uma música. Não é no caso que você está gravando uma banda. Enfim, eu estou falando isso mais de um... de uma coisa experimental, mas mostrando que essa coisa de você ter um desejo que você não sabe bem qual é, mas você sabe que você quer alguns elementos. E aí, se envolver naquilo e fazer aquilo acontecer, se tornar de verdade, né? Eu acho que é uma coisa meio de alquimia muitas vezes mesmo, sabe? Tem situações e situações, né? Mas eu digo assim, esse universo é meio que meu universo e o que eu sempre proponho. Eu proponho isso sem falar nada, isso que é interessante também. Porque eu não preciso falar o que eu estou propondo. Porque na hora que eu estou aqui trabalhando e as pessoas estão me vendo, como eu estou fazendo as coisas. Aquilo já está sendo uma proposta.

[...]

É assim. Então, depois de muita conversa, muita coisa... isso ficou bem claro para ela. Porque eu fiz uma proposta para ela: vamos juntos descobrir essa estética do disco, esse conceito. Não quero que seja mais um disco de uma cantora sem nenhum elemento novo, sem uma sonoridade...

Rafa Dutra fala um pouco do seu processo:

Então assim, eu entrego já para o músico uma ideia, por mais que ela seja aberta, é uma ideia bem direcionada para o que eu quero. E isso me dá duas coisas ao mesmo tempo. Me dá agilidade e objetividade para eu conseguir chegar aqui e gravar com a galera sem gastar tanto tempo, eles já sabendo o quê que eu quero e ao mesmo tempo que eu não tô fechando tanto assim o escopo, que eu não tô escrevendo tudo, isso me dá surpresas agradáveis. [...] Se o músico trouxe uma ideia que me agrada, eu não tenho nenhum medo e nem penso tanto assim pra desistir da minha própria ideia, sacou? Se eu souber que isso vai casar com o todo, né?

Por vezes se faz necessária uma avaliação das habilidades e qualidades daqueles com os quais o produtor trabalha e dos quais precisa extrair determinadas performances. A respeito da **percepção que o produtor tem sobre intérpretes e instrumentistas**, Marron nos traz um relato de sua experiência:

Imagino! Eu vejo muito claro, na verdade. Pela experiência que a gente tem, né? Então, a partir do momento que eu ouço o que está gravado e identifico o potencial, que é muito importante. Porque não adianta também o artista chegar aqui: “Eu quero gravar. Eu quero que a minha produção seja igual à do Gustavo Lima”. Mas se a pessoa não tem um potencial,

um conhecimento, uma qualidade vocal, a gente não vai conseguir extrair dela. Então tem que ser algo que esteja dentro do padrão dela. Melhorar isso, mas que esteja... que seja dentro do padrão, dentro do potencial da pessoa.

Rafa Dutra, a esse respeito, diz da importância dos instrumentistas como peças-chave em suas produções:

*Cara, eu acho que o toque que cada um tem ou o colorido que cada um dá, a musicalidade que cada um traz é... O que mais me encanta ao produzir é chamar músicos, musicistas bons e é o que me faz produzir do jeito que eu produzo também. Porque tipo assim, beleza, fazer o arranjo todo escritinho, tudo ali na partitura é massa praca*** também. Já fiz vários trabalhos assim que eu achei duca***. Mas o negócio para mim é um pouco mais mágico até do que ver o negócio que foi todo escrito sendo executado exatamente como foi escrito, é ver como que um músico reage a uma ideia de arranjo, a uma composição, a uma música. Como que ele vai trazer a partir da musicalidade dele, da vivência dele, o quê que vai trazer para aquela música. Porque você escuta um groove, você escuta uma base harmônica... violão, baixo, guitarra. Você vai ter uma ideia de batera, o Igor vai ter uma ideia de batera, eu vou ter uma ideia de batera. Os bateras vão ter ideias melhores ainda, né? Então eu penso praca*** nisso. Eu vou fazer um trampo que eu acho que tem a ver com uma batera mais assim assada, eu vou chamar um batera que vai conseguir chegar naquele lugar mais fácil.*

Kiko Klaus em um relato bastante rico a respeito de parâmetros bastante importantes para a definição de um projeto imagético, fala sobre **o espaço acústico, o palco sonoro e a característica das fontes sonoras** que utiliza em seus projetos:

As pessoas se esquecem muitas vezes. Elas criam seus arranjos, criam suas músicas, montam seus grupos e muitas vezes elas se esquecem que a música se relaciona diretamente com o ambiente. O espaço, cara! Aí me chamam para fazer um show no Museu das Minas e do Metal. Não sei se você conhece o espaço lá. O espaço lá é um tipo um hall. Gigante! Gigantesco, com sei lá quantos... 20 m de altura, de pé direito. E sei lá quantos metros deve ter, sei lá... se brincar 800 m² de hall. Eu não sei nem mensurar. Mas o que eu quero dizer é que é uma coisa gigante, igual é o auditório da UFMG, por exemplo. Uma coisa gigante e com uma reverberação de 5 segundos. É medido, não estou inventando isso para você não. Medi 5 segundos de reverb. 5.1 dependendo. Aí, como que você coloca um baixo numa sala dessa? Como que você coloca um instrumento de frequência preponderante, fundamental, omnidirecional dentro de um espaço altamente reverberante? 5 segundos de reverb. Você está assumindo, em termos de produção, que a sua música vai ter 5 segundos de reverb no baixo! É isso que você quer? Então isso influencia na decisão profissional, pelo menos para mim. Como eu entendo desse riscado. Daí eu acho, da riqueza disso para os artistas todos e os envolvidos com música terem essa consciência. Meu irmão, você está interagindo com o espaço! Sua música, seu projeto, está interagindo com o espaço. Então o que que eu levei para lá? Levei o meu show com banda, batera, baixo, guitarra? Não! Porque é inviável. Eu ia ter 100 dB com 5 segundos de reverb rodando dentro da sala, entendeu? Aí eu fiz um show com violão, tambor e guitarra. E a gente arranjou para aquilo! Então, daí a importância da compreensão acústica, até mesmo para você arranjar. E aí, quando você vai fazer uma produção de um disco essa mesma visão tem que estar presente o tempo todo. Do início ao fim. Se o artista está te procurando ali, eu acho que é para auxiliar exatamente nessa visão.

[...]

Quando eu estou produzindo eu procuro... Eu sou dos que gostam de produzir assim, e isso é uma coisa arriscada. Você precisa realmente ter alguma experiência. Por que você vai... às vezes você quer uma caixa saturada, às vezes você quer... então, falando de alguns casos concretos... por exemplo, tem uma música do disco de Graveola - vou lembrar o nome da música daqui a pouco – que começa com a Luiza cantando uma coisa super delicada. “Você se foi, bateu à porta, ainda dói. O que me resta desse nosso amor, nosso estranho amor”. E aí entra uma batêra fazendo um groove. O que a gente queria - acho que é Estranho Amor o nome da música - tinha a ver com a poesia. A estética da produção - e daí o envolvimento artístico ser tão importante - tem a ver com a produção. Então, estava falando do Estranho Amor. A voz da Luiza Brina, linda pura, perfeita e tal e entra uma batera fazendo um groove pesado. E o baixo também. Então, quando a gente ouviu a pré-produção, eu já tive aquela visão. Eu falei, essa batera tem que ser uma batera tipo Portish Head. Uma batera saturada, com a caixa... Então sim, na maioria das vezes eu procuro ter uma ideia. Quando eu vou trabalhar... porque assim, né? Eu amo quando eu consigo trabalhar no projeto do piso ao teto. Às vezes, da gravação até a master, às vezes da gravação até a mix. Eu adoro! Às vezes a gente pega o projeto no meio do caminho, igual foi o do Caio. Eu peguei ele gravado 80%. Inclusive, gravei vozes minhas aqui, gravei baixo... “Eita! ele esqueceu a introdução do baixo na música !” Eu falei, eu gravo aqui. Fiz a introdução, aprendi... Então cada trabalho vai te pedindo uma demanda diferente, mas quando eu vou gravar eu gravo processando. Sempre. Comprimindo... Só que, claro. Nego véio (que sou)... Então, por exemplo, eu vou gravar um baixo, eu quero ter um baixo drive gravado, vou gravar o baixo splitado, eu vou gravar ele drive, vou gravar ele clean e vou gravar ele mezzo, e vou gravar ele no outro pré também. Clean ou também drive. Só que diferentes estágios de drive às vezes. Porque é uma coisa que eu acho que faz muita, muita, muita diferença é, quando você vai começar a mixar, você já ter um grão bem gravado. Às vezes não é possível, principalmente nos eventos ao vivo, por exemplo, que a gente tem que gravar muito frio, por segurança de pré amps e tudo mais. Mas no estúdio eu não gravo frio não, velho. Eu gravo comprimindo, já gravei mais equalizando, mas aí eu fui me arrependendo de algumas por alguns processamentos durante a vida e fui vendendo meus equalizadores. E aí comprando microfones, aí comprando mais prés, comprando mais coisas... eu fui entendendo e eu tinha uns aqui foda, tinha aquele API, o 5500. Aí, pôh, peguei esse Neumann (U87) aí com o Chris Simões e ele pegou o API. Ele estava precisando. Ele já tinha um lá, esse estava aqui quase sem usar e eu estava fazendo muito mais Master no digital. Então é... Mas sim, gravo muito saturando quando quero. Gravo às vezes comprimindo 20 dB, às vezes comprimindo 1 dB. Entendeu? Então isso significa o quê? Significa a visão. E você pode estar errando! Então, claro que eu, com a experiência e com as cagadas, não é? Eu procuro também sempre ter aquela margem de segurança. Eu vou gravar uma guitarra, quero gravar só a linha? Eu vou ter uma linha no Neve, uma linha no API, uma linha no Universal, uma linha da placa RME. E aí eu vou ter 4 grãos diferentes para poder, na hora de mixar, escolher um ou combiná-los.

Um ponto que muitas vezes se traveste de uma visão romantizada do trabalho criativo diz respeito às decisões tomadas a partir do que chamamos de intuição. Por vezes somos levados a considerar que os discursos que levam em consideração a intuição, bem como os aspectos ligados às emoções, como direcionadores da criatividade sejam vazios de sentidos observáveis. No entanto, há **conhecimentos envolvidos em uma decisão intuitiva, ou em uma decisão que leve em conta as emoções**. Ruben di Souza traz um relato de sua experiência:

Aí ele (Milton Nascimento) fala: eu posso fazer melhor. Pode bater o penalty. O artista pediu, o artista manda ali. Ele é o artista. Cara, aí ele fez um segundo take avassalador. De um jeito que aquele primeiro ficou pequeno. Na hora que ele acabou o take, ele tirou o fone. Tipo assim: eu sei que eu meti o gol. Sabe o que é isso? Então, rola essa sensibilidade ali de você falar assim: Opa! Entendi o momento, captei, é isso, deu! Entendeu? É uma coisa que você sente ali naquele momento? Cara, é um feeling. Você arrepia inteiro! Por que? Eu parto do princípio seguinte: se a gente não sorrir, quem ouvir não vai sorrir. Se a gente não chorar, quem ouvir não vai chorar. Se a gente não dançar, quem ouvir não vai dançar. É louco, não dá pra explicar.

Marron faz uma pergunta importante ao final deste pequeno relato:

Vamos ser mais ousados aqui? Compensa a gente dá uma pitadinha de uma coisa diferencial, uma modernizada? Ou um pouco mais retrô? Buscar uma emoção diferente para esse estilo aqui e tal. Então a gente discute tudo isso. E eu estou falando aqui do Romário Rodrigues, mas tem o Tiago Marques, que trabalha com a gente, o Marcelinho Guerra, os meninos aqui que mexem nas edições, né? E a gente escuta todo mundo. O que você está achando desse trabalho? Está te emocionando?

Camporez aponta como esse aspecto está também envolvido nas performances musicais:

Agora, eu não sei se eu consigo te falar uma coisa assim: vem disso! Porque eu acho que a coisa da intuição é justamente o contrário da racionalidade. É o seu inconsciente tomando decisões, te propondo, e você aceitando, sabe? Acontece muito com a coisa da improvisação também. Eu acho que é onde entra a coisa da improvisação também no meio da produção. Você pode fechar tudo: arranjo é tal, instrumento é tal, eu quero você grave com tal e tal tipo de guitarra, com tal amplificador. Você pode tentar fechar o máximo possível, mas eu acho que no processo sempre vão surgir situações que você tem que estar aberto para mudar um pouco, sabe? De acordo com a situações, assim. Aí é uma coisa assim que o cara faz uma frase, meio que ele mascou uma nota, mas todo mundo se olhou e sentiu um trem assim: “Pôh! Que legal!” Sabe? E aí você abre mão, às vezes, de um pormenor técnico de ruído que tenha dado, alguma coisa, por algo que te cativou ali, né? O momento, para todo mundo, de alguma forma puxou assim, sabe? Eu não sei de onde vem não. (risos altos)

Chico Neves coloca todo o seu corpo em atenção, observando suas próprias emoções de modo a perceber quando sua sensibilidade aponta uma direção:

Eu não fico procurando a coisa. “Peraí, eu preciso sentir! Vou procurar uma coisa para sentir.” Enquanto eu não estou sentindo aquilo, eu não fico pensando assim. Na hora que a pessoa está executando, eu estou gravando as coisas aqui e eu estou ouvindo. Você reparou, né? Eu gosto de ficar no meio. O estúdio não tem nada separado. A coisa vai vindo na hora, entendeu? Não tem uma coisa específica para eu puxar. É muito do momento. Às vezes uma coisa me chama a atenção. Às vezes um ruído que aconteceu ali, que para o cara é um erro, aquilo para mim vira o principal. Aquilo ali se transforma e vira uma coisa que dá a cara do negócio, por exemplo, sabe? Então, é assim, não tem uma regra. Não tem uma regra, eu vou com o momento, assim, um estado de espírito, uma maneira que eu estou na hora, sabe? Eu acho que isso tem muito a ver.

[...]

Às vezes tem uma coisa que você fica horas e horas em cima de uma coisa e você não consegue resolver, ou mesmo com o músico gravando, ou mesmo sozinho. E de repente, eu entro no estúdio e em 5 minutos eu resolvi aquilo. Eu acho que você tem que estar com a coisa sensorial... Eu sou assim, né? As antenas muito funcionando para ter percepção. De onde você acha que se você forçar mais naquela direção ali vai dar uma coisa bacana. Aí que eu falo que a coisa é intuitiva. Porque eu nunca estou errado. Eu nunca erro, nesse sentido. Não é que eu não erro. Que eu sou... Não! Digo: essa forma, quando você está sintonizado, com... Não tem erro, vai ficar bom! Você pode ter certeza que vai ficar bom no final, entendeu? Se você tiver esse tipo de preocupação, esse tipo de de pensamento na condução das coisas... - eu tô falando de arte, né Fernando?! Estou falando de alquimia. Eu estou falando de criação. Da essência da vida. Não estou falando de coisa prática de estúdio: vai lá, executa uma coisa... Não é isso. A gente está falando da minha forma de trabalhar, né? Então, é isso. Não tem uma coisa específica, ela vai se mostrando. “Pôh, isso aqui me bateu uma coisa!” Ou uma frase, uma coisa que rolou na hora que a pessoa está tocando, na hora que tá passando o som, ou seja, alguma coisa assim.

[...]

*Eu tenho essa completa sensação quando estou trabalhando. Tem várias coisas que eu tenho sinais que me mostram que estou no caminho certo. Às vezes até choro. Às vezes a coisa me emociona. É como vibra no corpo: “car***!!!” Isso aí me mostra que eu estou no caminho certo. Me mostra que estou no caminho... que eu estou no caminho. Pode ser que ele mude lá na frente, mas eu estou no caminho. Isso vai me levar pra uma coisa bacana. Isso eu tenho certeza! Quando isso acontece...*

Geraldo Vianna traz uma contribuição interessante. **O Projeto Imagético é também, segundo ele, fruto de uma intencionalidade**, posto que o produtor precisa se colocar a realizar algo de forma criativa:

O produtor, o quê que ele faz? Ele torna algo real. Não sei se ele consegue tornar aquilo como ele gostaria, mas ele tem que querer algo. Ele tem que buscar algo na imaginação e pensar em algo novo, algo diferente. O diferente que eu digo é como proposta. Tipo assim: eu sou eu. Eu penso muito nisso, eu sou isso aí óh. Gostou? Não gostou? É isso. Baseado no que eu imagino.

Vianna faz ainda uma consideração a respeito da imaginação necessária às constantes adaptações necessárias pelas quais um projeto imagético passa ao longo do processo de produção. Além de criar é preciso recriar, adaptar:

[a imaginação] Ajuda! Duas coisas que eu acho que todo produtor precisa ter: essa imaginação... - mas são estilos, viu? Aquele negócio de Apolo e Dionísio, né? Cada um tem um estilo. Tem um cara que é no tranco e o outro cara que é mais... Tem um violonista de 7 cordas que um dia falou assim: “você é meio vaselina pro meu gosto. Fala que tá ruim demais esse negócio e pronto!” Então é estilo, né? – Essa imaginação, ela te ajuda a conduzir o processo. Totalmente! Sabe por que? De repente você chegou lá com uma ideia de forma de

tocar. Uma frase é uma loucura a diferença que faz de uma pessoa para outra. É um negócio absurdo! Depois que você está no estúdio gravando é que você percebe. “Gente, como é que esse cara toca essa frase bonito!” E a mesma frase tocada, no (mesmo) tempo, por outro, não é a mesma coisa. A imaginação ajuda pelo seguinte: chega um momento, o cara te apresenta uma ideia. Ai você tem que usar sua imaginação. Lembrar do que você buscava e observar o que está sendo apresentado, que muitas vezes é melhor. É a imaginação do cara, né? Ele leu aquilo lá do jeito que tá, mas ele propõe um negócio ali. Tem uma coisa que ele trava um pouquinho o desenvolvimento, o ritmo, que aquilo ali soa maravilhosamente.

O ponto central da construção do Projeto Imagético reside na capacidade de se **imaginar algo que está dentre as possibilidades futuras**. Algo que ainda não é, mas que pode vir a ser se as decisões assim conduzirem o processo de produção fonográfica. Sobre esse vislumbre todos os entrevistados têm algo a dizer.

Kiko Klaus

Então, mais uma vez, um olhar de produtor ali. Um olhar, vamos dizer assim: como que a gente traz isso? Porque, na realidade, o que o produtor tem para oferecer, no meu ponto de vista, é a “visão”. E de onde vem a “visão”? Da vivência, da experiência. Como que o cara entende sobre aquilo ali? A “visão”. O que eu enxergo... a dificuldade de qualquer mixagem, de qualquer produção, é a ideia, cara! Não é o caminho técnico. O caminho técnico é um desafio, sempre, mas ele é uma obrigação também. Mas eu vejo mais... isso é uma coisa que eu aprendi nos Estados Unidos. Você chega nos Estados Unidos, os caras não ficam fritando muito se eles vão usar... tem gente que sim, claro. Mas muitos dos bons e dos grandes que eu conheço... dos grandes grandes mesmo! Você pega um Chad Blake da vida, qualquer microfone que tiver na sala, está soando bem, mano? Bôra! Grava! Vem! Grava! É uma decisão artística. O cara ouve aquilo como uma paleta de cor mesmo. E esse olhar é o que vai definir, no meu ver, a principal qualidade de qualquer trabalho. E que é um desafio para todos nós para sempre, em todas as produções! Você nunca vai ser o melhor do mundo, porque cada dia você vai ter que ter um novo olhar. E esse olhar é absolutamente subjetivo. Tipo assim: como eu enxergo o disco do Graveola? Como eu enxergo o disco da Luiza Brina? Como eu enxergo? Como vai soar? Que universo sonoro é esse aí?

Leo Marques

É, eu acho que eu fico pescando essas idéias de imaginação mesmo, né? A pessoa manda uma gravação no telefone... violão e voz para eu sacar a música. E a partir daí eu já vou vislumbrando o quê que eu acho que aquilo pode ser. Já vou imaginando e esses sons vão surgindo. Às vezes já tem uma melodia específica e às vezes surge assim. Muitas vezes, quando eu faço sopros e cordas eu até gosto de deixar meio aberto. Eu chamo o músico para para o estúdio, junto com o artista, dou um play aqui, na hora mesmo. Penso numa melodia e falo: “Pôh, imagina isso aqui: Lárari rari ira... O que que você acha? Legal. Ah, não. Eu acho que pode ser outra coisa”. Ou então: “gostei! Vamos fazer”. Ai, “vamos dobrar isso, vamos fazer uma quinta, vamos fazer um contracanto ali”. Eu gosto dessa coisa de criar no ato. Eu acho que tem algo mágico nisso. Mas tem uma pequena coisa prévia, por exemplo, numa escolha de repertório, talvez eu vou indicar ali algumas canções. Eu vou marcar ali que... pôh, essa aqui eu acho que tem a ver cordas. Eu acho que essa aqui tem a ver sopros e tal. E à medida que a gente vai construindo a música, se esse pensamento permanecer e essa ideia crescer junto

comigo e o artista, aí ela acaba se tornando realidade. Então, tentando responder sua pergunta: vem da imaginação, mesmo. E não tem um momento exato. Talvez o que eu goste de fazer nesse lance do processo inicial, é isso. Escutar as canções sozinho no fone. A pessoa me manda ou, às vezes a pessoa toca na minha frente aqui. E essas ideias podem aparecer ou não. Pode ser que surja nesse momento da canção toda despida, ou pode ser que no processo eu fale: “pôh, essa parte aqui precisa de algo. Eu acho que é legal se fosse cordas, se fosse sopros”. Então é mais ou menos isso não tem um momento definido para ter essas idéias, sabe?

Geraldo Vianna

Mas eu acho que a gente nunca pode perder a visão de que tem que funcionar bem e bonito. A chave pra mim é o bonito. Não adianta o cara chegar e me mostrar um negócio complexo, aquela coisa, mas não está soando bonito. Esse timbre não está bonito, ele não combina. Então eu não conheço uma resposta precisa pra falar que é isso que me faz optar por um timbre ou outro.

Ruben di Souza

Mas assim você tem a habilidade de antecipar o que vai acontecer antes de começar. Você consegue enxergar o quadro pronto antes de pegar no pincel. Tá ligado? E é muito doido. Você fala assim: mas é exatamente igual você entregou? Não! Pode ser que aconteçam coisas até melhores no meio do caminho, mas eu já penso em tudo. Tá ligado? E aí isso acontece muito quando você... quando você tem intimidade com o que você faz. Tem coisas no meio do caminho que pode mudar muita coisa. E que é melhor ainda do que você esperava. Muita coisa!

Marron

Com a experiência que a gente tem, é muito nítido! A gente ouvindo o que já foi feito e vendo a pessoa cantar, no cru, com a gente. E o que a gente já imagina que a gente pode somar no crescimento dessa pessoa com a produção... é impressionante!

[...]

Mesmo que eu não venha a pôr a mão na massa, eu participo ativamente. Tem o Romário Rodrigues, por exemplo, que é meu parceiro, que é o diretor musical do Eduardo (Costa). Ele acompanha (o Eduardo) na estrada, faz os arranjos de todos os projetos para chegar na gente. A gente discute, a gente sente só nós dois: “Marronzinho, quê que você pensou pra essa música?” Então é um bate-papo até a gente chegar, através de pesquisa, no quê que é melhor para aquela música. O quê que é melhor para aquele produto, para aquele projeto. Desde o estilo do artista até à época em que está sendo lançado também. O quê que tá em evidência, o quê que vai conectar com as pessoas nessa época? Então é muito importante essa etapa. Eu falo que é o artista, que é a voz que manda. Mas a base ela é muito importante, muito mesmo! Porque existem ali vários fatores para conectar com o público. A musicalidade dos músicos precisa ser de qualidade. O áudio não é qualquer áudio. Mesmo a que você gravou com o Trio (Parada Dura) que, às vezes, não precisa daquele grave empoderado, mas precisa de uma definição. Precisa de uma naturalidade no som, junto com a época, junto com a voz dos cantores que conecta e tal, que vai tocar lá no FM, vai reproduzir na sua casa e você vai gostar de ouvir aquele som combinando com a voz. Então, o tipo de instrumento que combina com a

voz do artista. A extensão vocal do artista. Umas cordas. O acordeon não estar brigando com a melodia do artista, né? A bateria não estar agressiva ou então está fazendo as viradas no momento certo, fazendo os encaixes em cada compasso, a cada momento, cada transição da música. Onde que a música vai ter uma dinâmica legal, que vai trazer uma paz? E onde que ela vai ser um pouco mais agressiva para mexer na sua emoção? Então, tudo isso a gente pensa. Não nessas palavras, mas discutindo eu com a equipe, com os meninos, o quê que vai conectar para aquela música, para aquele arranjo, para aquele artista. A gente faz esse estudo, né? Isso é importante.

[...]

Sim, geralmente a gente já enxerga lá na frente o resultado. Sempre, sempre. Porque são trilhas que você já passou por elas. São experiências que vem dessa bagagem aí de 20 anos. Então eu ouço um arranjo voz e violão. Como produtor eu já consigo enxergar esse voz e violão como uma música produzida, finalizada e até lançada e dando o resultado que ela proponha a se dar. Então a gente, às vezes, pode ter uma dificuldade de passar isso, antecipar esse resultado para o cliente, para o artista. Mas a gente já tem exatamente na mente. Eu com o Romário, com os meninos: “vamos fazer assim, isso aí e tal, o quê que você acha disso aqui?” E solfeja o arranjo, né? Pra gente já enxergar ela pronta. Porque dessa forma é como se você escrevesse o projeto, planejar e tal. Nós somos todos músicos autodidatas. Às vezes não precisa ficar escrevendo as partituras de todos os instrumentos. A gente já tem na cabeça e executa.

Preto C

A partir do momento que eu inicio o processo eu sei inclusive até as dinâmicas da música. Por exemplo, tem coletivos que são 5 MCs, 4 MCs, 2... Eu sei exatamente quais vão ser as dinâmicas dentro daquela música, como vão ser as variações... Então, às vezes eu já faço a criação e falo: “olha, você tem 4 tempos para cantar, você tem x oitavas para fazer isso, isso aqui é o refrão... Então, na minha cabeça, eu já tenho. Porque eu já vou recortando as coisas e já vou pré-montando aquilo que está na minha cabeça. (...) Na hora que eu estou produzindo eu já sei como que eu vou fazer aquela pré mixagem, sabe? Então, baseado no que você perguntou, quando eu começo a fazer, eu sei como é que vai ficar o final.

Luiz Camporez

Às vezes... ou às vezes você não planejou porque você também deixou entreaberto para alguma coisa que aconteça no momento.

André Cabelo

E aí eu busco fazer isso, cara, eu busco muito rapidamente tentar entender o caminho que eu vou tomar. É como se eu tivesse presets, né? Você tem caminhos A, B, C e D. Qual que é essa banda? Essa banda é B. Essa banda eu vou tomar o caminho C. É um template assim, meio que...

[...]

*E por que que eu falei que isso pode mudar? Pode mudar porque nesse primeiro momento o meu aprofundamento ainda é pouco, né? Por exemplo, outro dia aconteceu isso. Eu gravei uma banda aqui que gravamos só com click. O cara trouxe a guitarra guia e o clique gravados. Ele gravou em casa. A gente inclusive ia gravar só a batera comigo aqui. O resto eles gravaram depois e me trouxeram para mixar. O cara tem uma condição de gravar. Eu expliquei pra ele algumas coisas de como é que é a melhor forma de fazer para eu mixar. Aí o batera veio, gravou com um clique, velho... o cara tocou praca***, mandou muito bem. Duas faixas. Mandou bem prac***! Só que eu só estava escutando um clique e uma guia ruim. Quando a banda voltou com as coisas valendo para eu mixar eu falei... eu não falei porque já não dava mais pra voltar. Eu pensei assim: “se eu soubesse disso que está aqui na época que eu gravei a batera, um mês antes...” O cara botou virada demais! Tem muita coisa de guitarra e de baixo fazendo muita frase, muita coisa e o baterista tocando muito mais do que precisava. Só que o cara gravou com um clique, ele podia tocar o que ele quisesse. Ele meteu virada praca***, cheio de bumbo que não tinha nada a ver com baixo. Depois, aí, como é que você mexe nisso assim, né? Bateria eletrônica você mexe, mas bateria acústica você não mexe tanto assim. Você pode até mexer na edição, mas eliminar, tirar... não dá pra você construir o arranjo. Mas por que? Porque eu não tinha uma relação com a música. [...]É fundamental antecipar essa relação com a música para, justamente, eu propor para os caras coisas que a experiência me deu. E, às vezes, para não deixar a banda se fu***, literalmente. Porque às vezes os caras não sabem.*

Chico Neves

A maneira que você conduz o estúdio, a maneira que você conduz o seu trabalho, a sua forma de trabalhar, sua forma de.... Imagina que você é um técnico de um time que você vai formar, você vai criar uma estratégia, né? Isso é importantíssimo, para falar de sua produção, você pensar na estratégia que você vai usar naquela gravação, por exemplo. Se eu vou gravar separado, o que que eu vou fazer primeiro? Ou, no mínimo, as diretrizes. Tipo um plano de voo, sabe? Para na hora que você decolar... a viagem pode ser péssima! Naquela estrada esburacada... ou pode ser uma viagem tranquila, super prazerosa, que você chegou em meia hora. Ou outra, que você demorou 10 horas porque o pneu furou, você esqueceu de botar o óleo, o carro não estava funcionando direito, o caminho que você pegou foi péssimo... Isso faz toda a diferença. A maneira que você começa o trabalho, define o final.

[...]

As vezes eu não sei aonde eu vou chegar, mas eu sei que eu tenho que ir naquela direção.

[...]

É aquilo que eu estava te falando. A coisa vai se mostrando, né? A música vai mostrando. Ela vai me inspirando que caminho seguir. Que proposta fazer, a forma que eu vou interagir com aquilo, a forma que eu vou manipular aquele arquivo, que edição que eu vou fazer, aquilo me dá ideia, onde eu reverbero para o outro... é intuição. Comigo é tudo muito intuitivo e, para mim, a referência é o meu corpo que diz. Como é que aquilo reverbera aqui (com a palma da mão aberta no peito). Entendeu? Porque eu fico muito envolvido e se aquilo me bate de uma forma prazerosa, aquilo está me dando um sinal de que aquilo é bom, que eu devo continuar naquele caminho, sabe? Então, a minha referência é meu corpo. Como é que aquilo reverbera mesmo no meu corpo? Que emoção que aquilo me causa. De que forma que aquilo me toca. E

eu vou só selecionando as coisas que me tocam de uma forma boa. Então você vai juntando aquela seleção de coisas. “Então vamos fazer de novo”. Na hora que eu peço para regravar alguma coisa, ou faço alguma sugestão. Ou pega da execução do músico e procuro tirar o melhor daquilo que ele me deu, daquela matéria-prima ou daquelas idéias. Se gravou uma coisa que tem várias ideias. Ai depois eu tenho que selecionar trechos daquilo, daquela execução que eu gosto. E eu vou montando esse quebra-cabeça.

Rafa Dutra

Ôu, esse trampo de produção musical, uma vez que você tem experiência, você começa a ter... você começa a prever um pouco as coisas. Você começa a entender o quê que ele vai influenciar no final. Ai você começa a enxergar o quadro inteiro. Enquanto você ainda tá rabiscando com giz de cera ou com grafite ali, você já tá enxergando o quadro inteiro. Então o trampo de produtor musical também tem a ver com isso.

[...]

[...] na verdade sempre eu tenho uma ideia macroscópica. Sempre! Eu nunca fiz uma produção musical que eu cheguei meio tipo: “ah não, vamos criar aqui na hora”. Nunca! Toda vez que eu produzi um trampo... e eu não domino tanto partitura, eu tô meio no básico da partitura. Então o que eu passo para os músicos, por exemplo, é leadsheet com – o que eu passo de partitura no caso, né? – leadsheet com forma, harmonia, letra e... a partitura que eu passo é geralmente isso.

Discussão

Os relatos dos produtores a respeito do que são capazes de imaginar indicam, além de um conhecimento adquirido no que se refere ao repertório imagético, que há objetivos diversos ao longo de uma produção fonográfica. A imaginação que Geraldo Vianna e Rafa Dutra citam como necessária à avaliação de uma sugestão dada por um instrumentista é complementar àquela que Kiko Klaus chama de “visão”. Em ambos os casos, trata-se de ser capaz de vislumbrar algo, uma solução para uma demanda. No último caso, a “visão” que Kiko Klaus coloca como condição para o trabalho do produtor aponta para uma capacidade de imaginar algo que ainda não existe, enquanto a imaginação dos demais citados reside na capacidade de transformar esta “visão”, de modo a adaptá-la a uma nova possibilidade.

Rafa Dutra, Geraldo Vianna, Ruben di Souza e Luiz Camporez apontam a necessidade de se dar espaço ao que os músicos, os instrumentistas, aportam ao projeto, uma vez que suas individualidades artísticas irão, queira-se ou não, compor e transformar a essência do trabalho. Incorporar estas contribuições seria a própria essência dos projetos, como aponta Chico Neves, que leva essa premissa ainda mais adiante, a ponto de afirmar que não há parâmetros pré-estabelecidos e que é necessário estar “com as antenas funcionando” para ser capaz de captar os sinais que apontam a direção a ser tomada. Segundo Neves, é impossível errar uma vez que

a própria música tenha indicado o caminho. Nessa afirmação Neves é seguido por Camporez, que também atribui à intuição a tarefa de validar determinadas decisões. Por outro lado, ambos afirmam que se preparam para receber estes sinais. É como se, não podendo saber quando vão ocorrer, eles criassem as condições para percebê-los. Camporez diz que organiza uma estrutura, reúne referências e imagina sonoridades. “Eu já tenho mais ou menos na cabeça o quê que eu quero”. Mas logo se põe a buscar uma atmosfera como resultado. Chico Neves nega que elabore propriamente uma estratégia, dizendo ser mais uma forma de ser e de estar. “A referência é meu corpo”. O sentimento, a parte sensorial, de forma ampla, parece mesmo ocupar um papel de destaque. Ruben di Souza corrobora: “Cara, é um *feeling*. Você arre pia todo! [...] se a gente não sorrir, quem ouvir não vai sorrir. Se a gente não chorar, quem ouvir não vai chorar. Se a gente não dançar, quem ouvir não vai dançar.”

Geraldo Vianna afirma que a experimentação é que define o timbre e crava com tranquilidade que “a chave é o bonito”. Podemos inferir que, o que é bonito depende de validação através de comparação. Se há o bonito há também o feio. Talvez possamos extrapolar e dizer que a experiência e o gosto de cada produtor vão dialogar para enfim determinar o que é ou não bonito, belo. Assim, alcançar um determinado resultado, qualquer que seja, pressupõe alguma intencionalidade. É o que afirma Geraldo Vianna quando diz que o produtor “tem que querer algo” e, nisso, é acompanhado por todos os demais entrevistados, mesmo pelos que advogam pela supremacia da emoção sobre a razão. A intenção, em verdade, não privilegia nem despreza uma ou outra (emoção e razão). Portanto, por mais que a emoção e a intuição sejam importantes fatores para a definição de um direcionamento, isso não impede nem entra em conflito com a antecipação característica de um Projeto Imagético. Vale lembrar que os estados do corpo e do espírito também são imagens que construímos. André Cabelo pontua ser “fundamental antecipar essa relação com a música” e sintetiza seu proceder: “é como se eu juntasse essas coisas todas que eu falei e criasse um plano”. Rafa Dutra fala do aprendizado em construir essa antecipação ao mesmo tempo que afirma sempre ter uma “ideia macroscópica: esse trampo de produção musical, uma vez que você tem experiência, você começa a prever um pouco as coisas.” Ruben di Souza de forma similar, diz que “consegue enxergar o quadro pronto antes de pegar no pincel.” Preto C coloca esteios ainda mais concretos e diz que consegue prever inclusive as dinâmicas e variações de uma canção. Leo Marques estabelece objetivos específicos e etapas para a produção fonográfica de modo que possa se sentir à vontade para imaginar os sons que vão surgindo. Pragmaticamente, Marques afirma que escolhe determinados timbres que esteja “afim de explorar” para compor seus trabalhos. Marron diz que “já enxerga lá na frente o resultado. Sempre, sempre.” E justifica essa

capacidade pela experiência adquirida com os anos na função. Por fim, Chico Neves relaciona o Projeto Imagético com um plano de voo, um planejamento que ajuda com que a viagem seja tranquila, sem sobressaltos.

4. Considerações finais

A busca por uma compreensão aprofundada do trabalho do produtor musical de canções, nosso objeto central desta pesquisa, precisou passar pela escolha de uma de suas funções dentre as muitas existentes. A abrangência da nomenclatura e a multiplicidade das atividades passíveis de serem realizadas por este profissional tornou complexa a tarefa de definição do escopo, mesmo quando tratamos de um universo restrito às atividades do produtor de canções. A decisão de considerar como produtor musical aquele que valida as etapas do processo da fonografia, executando-as diretamente – como faz um engenheiro de gravação ou mixagem – ou dirigindo o processo, nos permitiu centrar as atenções sobre o <som>.

O conceito criado por François Delalande nos ajudou a compreender as múltiplas dimensões imagéticas que a apreciação de um fonograma pode suscitar, enquanto Pierre Schaeffer nos conscientizou das transformações ocorridas no conteúdo estético de um material musical que é submetido aos processos da produção fonográfica. Tais transformações, ainda que operadas por profissionais tecnicamente competentes, resultam em modificações do conteúdo sensível daquilo que compreendemos como arte. Considerando o *estado da arte* da indústria fonográfica, podemos dizer que temos condições hoje de compreender tais transformações de forma bastante ampla. De acordo com as fases estabelecidas por Schaeffer para a evolução das artes-relé, estaríamos então na 3ª fase, quando a tecnologia informa a arte. Se observarmos os relatos de produtores como Leo Marques, Kiko Klaus, Rafa Dutra e Preto C, em especial, ainda que não exclusivamente, podemos constatar o conhecimento aprofundado da tecnologia da qual fazem uso em favor da realização dos produtos musicais. A interação viva – nos discursos e práticas relatadas – entre conteúdo musical, técnicas de processamento do áudio e utilização dos equipamentos em favor de objetivos estéticos, demonstra claramente que as artes-relé, conforme Schaeffer as denominava, se encontram nesta última fase.

No entanto, a romantização criada pelos departamentos de vendas das grandes gravadoras em torno da figura do artista, elevando este, muitas vezes, ao status de gênio criador, relega os demais profissionais envolvidos no processo a uma posição marginal, ou secundarizada. Por vezes, ou quando inevitável diante das evidências, resolve-se por atribuir também ao produtor, e a alguns instrumentistas, a condição de gênios, ou estrelas, como

preferem as manchetes midiáticas. Quincy Jones, George Martin, Phil Spector e alguns outros, embora não muitos, por sua absoluta competência e grande sucesso comercial dos produtos que produziram, são colocados neste pedestal. Mas pouco se conhece de sua arte. Menos ainda do trabalho que de fato realizaram ou realizam em suas produções. Para cobrir essa lacuna, trazendo contornos pragmáticos ao trabalho coletivo realizado na fabricação de fonogramas, fizemos um esquadrinhamento dos aspectos envolvidos no processo decisório sobre o qual escolhemos jogar luz, uma vez que é tarefa central da figura em questão. Passamos por diversos assuntos que auxiliam na compreensão deste campo transdisciplinar. Muitos outros poderiam ter sido trazidos ao debate, mas a restrição do escopo contribuiu para indicar as temáticas centrais que precisavam ser abordadas para a compreensão e delimitação do conceito de Projeto Imagético.

Após o equacionamento do referencial teórico e a partir da análise das entrevistas foi possível concluir que o Projeto Imagético é uma ferramenta adequada para compreender o trabalho do produtor musical no que se refere à demanda por dar contornos ao material musical nas produções fonográficas dos sujeitos entrevistados. O Projeto Imagético se mostrou abrangente o suficiente para contribuir com o entendimento da infinidade de produções possíveis e maleável o suficiente para absorver temáticas novas que possam emergir. Acreditamos que, por ser abrangente e maleável, o Projeto Imagético seja capaz de, a partir da definição de eixos temáticos pertinentes ao material musical estudado, adaptar-se a novos contextos. No que se refere à sua maleabilidade cabe observar que aquilo que é o vislumbre inicial se constitui, na fala dos entrevistados, como uma antecipação necessária ao início do processo, pois informa uma direção. No entanto, houve um número significativo de sujeitos que colocou a necessidade de se estar aberto à reformulação contínua no desenrolar da empreitada, de modo a não engessar o andamento desta, mantendo sempre a possibilidade de mudanças que beneficiem o produto artístico. Portanto, percebe-se que a concretude daquilo que se apresenta durante o processo pode redefinir os contornos do Projeto Imagético inicial e redirecionar o trabalho.

A organização de um referencial teórico adaptado ao trabalho criativo do produtor musical na elaboração de um produto esteticamente referenciado foi um dos objetivos específicos desta pesquisa. A partir do referencial teórico foi elaborado um modo de abordar as experiências dos profissionais com o intuito de observar no discurso dos mesmos a sua maneira de agir ao longo de uma produção. As premissas estabelecidas para a abordagem foram pensadas de modo a dar espaço aos sujeitos para que expusessem da forma mais livre possível as bases de sua atuação enquanto produtores musicais. Buscou-se também verificar a existência

da construção imagética, considerada pela hipótese como necessária ao ofício. Adaptações aconteceram para que o projeto imagético se mostrasse adaptado ao objeto, o que ocorreu através do enriquecimento da leitura proporcionado pela análise de conteúdo. Entrevistas piloto indicaram novos contornos para a hipótese inicial e orientaram uma ampliação da diversidade dos sujeitos entrevistados e dos eixos temáticos de análise que foram utilizados sobre o conjunto dos textos coletados. Através da realização da pesquisa, e com a utilização da ferramenta proposta, acreditamos ter ampliado a compreensão de parte significativa do trabalho de um profissional altamente especializado que seguia na penumbra das pesquisas científicas até então realizadas, cujo enfoque não alcançava os meandros artísticos de sua atuação.

O produtor musical ocupa uma função importante dentro do contexto da elaboração de produtos culturais (álbuns, *EPs*, *singles*, produtos audiovisuais etc.) que têm penetração profunda, capilarizada, em todas as sociedades do mundo contemporâneo. Para além da importância comercial vultosa da indústria fonográfica – já amplamente propagandeada e devidamente valorizada – o avanço na compreensão do trabalho do produtor musical permite trazer à luz uma dimensão cultural, que diz respeito à construção e manutenção das identidades, esta pouco valorizada e não passível de ser medida em números e cifrões, uma vez que se trata da dimensão simbólica de um patrimônio imaterial.

Ao demonstrar uma preocupação metodológica em valorizar os discursos dos artífices e, ao considerar a dinamicidade da produção musical em si, o Projeto Imagético abre a possibilidade de uma abordagem que dispensa a utilização de recursos analíticos que não estão adaptados ao fazer artístico e sugere uma outra forma de se estudar a produção musical. As particularidades do objeto que nos propusemos a compreender não sobrevivem a uma análise compartimentalizada, estratificada em conceitos estanques, da mesma forma que a dissecação de um cadáver não permite que sua dinâmica vital seja compreendida.

Destaco os seguintes pontos que emergiram no desenvolvimento da pesquisa e no processo de elaboração final:

- A relação colaborativa e solidária entre produtores musicais, artistas compositores e instrumentistas. Por mais que esta relação seja conhecida dos envolvidos diretamente, que é uma proporção ínfima dos que usufruem dos produtos, a literatura acadêmica disponível, além de escassa, não privilegia essas relações como componentes do processo criativo. A cobertura midiática, por sua vez, faz coro com o *star-system*, contribuindo para criar uma cortina de fumaça sobre todo o processo, alçando o artista à condição narcisista de criador único da obra fruto do processo da fonografia;
- A expressão por parte dos entrevistados de que suas experiências de vida, para além daquelas tradicionalmente consideradas como formadoras de um músico, contribuem de forma decisiva para o acúmulo de repertório imagético que será fundamental para a

sua capacidade de vislumbrar futuros possíveis no contexto da busca por soluções pertinentes durante a execução dos trabalhos como produtor musical;

- As diferentes abordagens realizadas pelos produtores musicais frente às demandas recebidas dos artistas demonstram que há muitas possibilidades para a conformação de um produto fonográfico, e que o resultado depende de muitas condicionantes, dentre as quais estão as concepções sobre o que seja o próprio trabalho do produtor musical. Os diversos perfis que puderam ser conhecidos a partir da bibliografia e dos relatos de uma amostra dos profissionais demonstraram que, longe de haver consenso, as competências que um produtor musical desenvolve são importantes para determinar as funções que ele é capaz de assumir nos projetos, mas não são determinantes para sua capacidade ou incapacidade de atuar, uma vez que há uma infinidade de posições a serem assumidas e cada projeto requer competências específicas. Aproveitando ainda o que já foi dito no primeiro ponto destacado, em função da colaboração intensa comumente estabelecida entre os participantes dos projetos, funções podem ser delegadas a um ou outro membro da equipe de modo a possibilitar que os projetos sejam executados.

No processo de pesquisa emergiram temáticas que não estão diretamente ligadas aos objetivos desta, mas que podem ser aprofundadas em pesquisas futuras para que sejam melhor compreendidas as escolhas feitas pelos produtores musicais em três aspectos presentes nas falas dos entrevistados:

Um desses aspectos é a decisão unilateral tomada pelo produtor quanto à aceitação ou não da proposta. Resta por investigar quais seriam as bases para a aceitação ou recusa de um trabalho. É compreensível, como aliás foi explicitado em uma das falas, que um produtor não aceite uma demanda por não se entender competente para executá-la. A suposta incapacidade poderia também estar escamoteando decisões de outra natureza, baseadas em algum juízo de valor ou outra questão submersa.

Uma segunda temática, esta bastante presente nas falas de boa parte dos entrevistados, diz respeito à participação dos instrumentistas na construção dos fonogramas. A forma como se estrutura a indústria fonográfica e a forma com que são atribuídos os direitos autorais e conexos aos participantes de grupos musicais que realizam gravações suscita uma investigação à parte, uma vez que a autoria é atribuída apenas aos compositores e letristas, enquanto os registros fonográficos são compostos de performances de muitos outros atores. Ainda dentro dessa temática, a relação dos produtores com sua equipe e o modo como esta é escolhida merece aprofundamento. Ficou patente a relação colaborativa entre produtor e instrumentistas, sendo estes últimos, por vezes, peças-chave na construção de um Projeto Imagético. Uma vez que as habilidades próprias destes sujeitos conferem aos resultados musicais de suas performances contornos únicos, é compreensível que sejam utilizados pelos produtores como referências

importantes. Compreender de que forma são estabelecidos esses laços criativos serviria avançar na compreensão do projeto imagético.

Uma terceira temática que surgiu nas falas dos entrevistados e que poderia ser aprofundada é o que pode ser interpretado como uma demanda do próprio material musical. Algo que, em algumas falas, remete a expectativas geradas pelo que nomeamos estereótipos. Neste trabalho restringimos essa categoria aos gêneros, pois são os exemplos mais diretamente relacionados com a organização de expectativas. Mas há outros, por exemplo as delimitações temporais, como décadas, que foram citadas em algumas falas. Há elementos nas entrevistas já feitas que levam a crer que, nos contextos culturais específicos onde determinadas manifestações de gêneros musicais sejam predominantes, haveria no próprio material musical, definições para os projetos imagéticos que indicam uma pertinência mais forte que outras. Não atender a essa demanda – que pode ser entendida como uma demanda cultural, posto que se impõe por uma forma de expressão artística comum a uma prática social – seria o equivalente a inovar, estabelecendo um território ainda a ser explorado e determinando um risco significativo à aceitação do produto.

Todas essas temáticas podem constituir um campo para a expansão da presente pesquisa e um alargamento do conceito de Projeto Imagético, contribuindo para o aprofundamento da compreensão do trabalho do produtor musical, em especial no que se refere à sua atuação enquanto agente promotor e transformador da cultura musical de uma comunidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES-MAZOTTI, Alda Judith.; GEWANDSZNAJDER, Fernando. **O Método nas Ciências naturais e Sociais**: pesquisa quantitativa e qualitativa. 2ª Edição. São Paulo: Pioneira, 1998. 203 p.
- ARAÚJO, Danilo Vieira Granato de. Uma Breve História da Mixagem: origem, técnicas, percepção e futuros avanços. Campinas, 2015. 164 f. Dissertação (Mestrado em Música: Teoria, Criação e Prática). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas/SP, 2015.
- ARNHEIM, Rudolf. **Radio**. London: Faber & Faber, 1936.
- BAHIA. Mayrton. Projetando o CD: Parte 2: a pré-produção. Música e Tecnologia, v. 10, n. 78, fev. 1998a.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARDIN, Lawrence. 1977. **Análise de conteúdo**. Lisboa, Edições 70.
- BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sari Knopp. **Investigação qualitativa em educação**: uma introdução às teorias e aos métodos. Porto: Porto, 1994.
- BREGMAN, Albert S. **Auditory Scene Analysis**: the perceptual organization of sound. Cambridge: The MIT Press, 1994..
- BURGESS, Richard J. **A Arte de Produzir Música**: o mais abrangente guia para a produção de música já publicado. Tradução: Marcelo Carvalho de Oliveira, Grace Perpétuo e Alfredo Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.
- _____. **The Art of Music Production**: the theory and practice. 4ª Edição. Nova Iorque: Oxford University Press, 2013.
- CAESAR, Rodolfo. O Som Como Imagem. In: SEMINÁRIO MÚSICA CIÊNCIA TECNOLOGIA: FRONTEIRAS E RUPTURAS, IV, 2012, Departamento de Música —ECA. Anais do IV Seminário Música Ciência e Tecnologia: Sonologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012. p. 255-262.
- CAMPOS, Fernando Braga e FREIRE, Sérgio. A ideia do som: o projeto imagético como guia do processo de produção fonográfica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXXI, 2021, João Pessoa. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/844/497>Acesso em: 30 jun. 2022.
- COOK, Perry R. **Music, Cognition and Computerized Sound**: an introduction to psychoacoustics. Cambridge: The MIT Press, 1999.
- DAMÁSIO, António R. **O Erro de Descartes**: emoção, razão e o cérebro humano. Tradução de Dora Vicente e Georgina Segurado. 3ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- DELALANDE, François. **Le Son Des Musiques**: entre technologie et esthétique. Paris: Buchet/Chastel, 2001.

DIAS, Márcia Tosta. **Os Donos da Voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

_____. Sociologia da música gravada: o trabalho do produtor musical. **Ciências Sociais em Diálogo**, São Paulo, vol. 2 – Sociedade e suas imagens. Editora Fap-Unifesp, p. 77-100, 2014.

FERRAZ, Sílvio. **O livro das sonoridades** (Notas dispersas sobre composição): um livro de música para não-músicos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

FRITH, Simon; ZAGORKI-THOMAS, Simon. **The Art of Record Production**: an introductory reader for a new academic field. London: ASHGATE e- Book, 2012.

GASKELL, George. (2002). **Entrevistas individuais e grupais**. In: Bauer, Martin W.; Gaskell, George. Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. - Petrópolis, RJ. Ed. Vozes. p. 64-89.

GRONOW, Pekka; SAUNIO, Ilpo. **An International History of the Recording Industry**. London/New York, Cassell, 1998.

GUIGUE, Didier. **Estética da Sonoridade**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.

HELWORTH-SAWYER, Russ; GOLDING, Craig. **What is Music Production?**: a producer's guide: the role, the people, the process. London: Focal Press, 2011.

HENRIQUES, Fábio. **Guia de Mixagem**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Música e Tecnologia, 2007.

HUBER, David Miles; RUNSTEIN, Robert E. **Modern Recording Techniques**. 7th Edition. London: Focal Press, 2009.

HURON, David. **Sweet Anticipation**: music and the psychology of expectation. Cambridge, MA: MIT Press, 2007.

IZHAKI, Roey. **Mixing Audio**: concepts, practices and tools. 2ed. Oxford: Focal Press, 2011.

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, internet, vol. XI, UDESC, 2007. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr11/12/12-macedo-gravacao.html Acesso em 15 maio 2021.

_____. From Visual to Aural Space: a change of paradigm? Revista Estudos, Goiânia, vol. 38, n.01/03, p. 151-172, 2011. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/estudos/article/download/1920/1205> Acesso em 15 maio 2021.

MCLUHAN, Marshall; CARPENTER, Edmund. Acoustic Space. In: MACLUHAN, Marshall; CARPENTER, Edmund (Eds.). Explorations in Communication: An Anthology. London: Johnatan Cape, 1970.

MOLINA, Sergio A. A COMPOSIÇÃO DE MÚSICA POPULAR CANTADA: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960. Tese de doutorado apresentada à ECA/USP, orientador Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles, 2014.

MOYLAN, William. **Understanding and Crafting the Mix**: the art of recording. Butlington, MA: Focal Press, 2015.

SCHAEFFER, Pierre. Ensaio Sobre o Rádio e o Cinema: estética e técnica das artes-relé 1941-1942. Texto estabelecido por Carlos Palombini e Sophie Brunet com a colaboração de Jacqueline Schaeffer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des Objets Musicaux**. Paris: Seuil, 1966.

SCHAEFFER, Pierre. **Treatise on Musical Objects**: an essay across disciplines. Traduzido por Christine North and John Dack. Oakland: University of California Press, 2017.

VALLE, Sólton do. **Microfones**. Rio de Janeiro: Editora Música e Tecnologia, 2002.

VIANNA, Luiz Eduardo Sampaio. O Design de Som no Cinema: projeto, processo e produção. São Paulo, 2011. 116 f. Dissertação (Mestrado em Design. Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2011.

VICENTE, Eduardo. **Da Vitrola ao iPod**: uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo, Alameda, 2014

_____. Gravando! A renovação tecnológica e a consolidação do papel do produtor na música popular do Brasil. Revista USP, São Paulo, n111, p. 69-78, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/issue/view/9453>

_____. A Música Popular e as Novas Tecnologias de Produção Musical. Dissertação de Mestrado, IFCH/UNICAMP, 1996.

_____. **MÚSICA E DISCO NO BRASIL**: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. ECA/USP: Tese de doutorado, 2002.

ENTREVISTAS

CAMPOREZ, Luiz. Entrevista a Fernando Braga Campos. Eremita Estúdio, Belo Horizonte/MG, 09/06/2022. Áudio. 1h09m. Não publicada.

DUTRA, Rafael. Entrevista a Fernando Braga Campos. Estúdio Motor, Belo Horizonte/MG, 09/06/2022. Áudio. 1h34m. Não publicada.

KLAUS, Carlos Frederico de Carvalho. Entrevista a Fernando Braga Campos. Camarada MixMaster Estúdio, Belo Horizonte/MG, 08/02/2023. Áudio. 1h31m. Não publicada.

LACERDA, Geraldo Viana de. Entrevista a Fernando Braga Campos. Parque Municipal Tom Jobim, Belo Horizonte/MG, 28/02/2023. Áudio. 1h06m. Não publicada.

NEVES, Francisco Ribeiro. Entrevista a Fernando Braga Campos. Estúdio 304, Nova Lima/MG, 09/02/2023. Áudio. 2h04m. Não publicada.

MARQUES, Leonardo Rios. Entrevista a Fernando Braga Campos. Ilha do Corvo Estúdio, Belo Horizonte/MG, 16/02/2023. Áudio. 1h13m. Não publicada.

ROCHA, Eugênio Lemes da. Entrevista a Fernando Braga Campos. Studio Gravomix, Belo Horizonte/MG, 14/04/2023. Áudio. 1h24m. Não publicada.

SILVA, Carlos Henrique Rodrigues da. Entrevista a Fernando Braga Campos. Estúdio da Cambridge Produções, Belo Horizonte/MG, 24/05/2023. Áudio. 1h13m. Não publicada.

SOUZA, Ruben Di. Entrevista a Fernando Braga Campos. Estúdio Nosso Som, Belo Horizonte/MG, 04/04/2023. Áudio. 1h05m. Não publicada.

TAVARES, André Luiz Garcia. Entrevista a Fernando Braga Campos. Estúdio Engenho, Belo Horizonte/MG, 06/02/2023. Áudio. 1h55m. Não publicada.