



INSTITUTO  
UNIVERSITÁRIO  
DE LISBOA

---

**Interpretação transformadora e o papel social do produtor musical na  
música gravada**

Mariana Rolim Guimarães

Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura

Orientador:

Doutor José Soares da Silva Neves

Investigador Integrado e Professor Auxiliar Convidado

ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Junho, 2021



SOCIOLOGIA  
E POLÍTICAS PÚBLICAS

---

## **Interpretação transformadora e o papel social do produtor musical na música gravada**

Mariana Rolim Guimarães

Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura

Orientador:

Doutor José Soares da Silva Neves

Investigador Integrado e Professor Auxiliar Convidado

ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Junho, 2021

## **Agradecimentos**

A Gabriel e Francisco, meus companheiros de travessia.

## **Resumo**

Ao olhar para o fazer musical como um trabalho prioritariamente de interação entre diversos agentes e troca de influências, o presente trabalho visa retratar, através da análise de três casos em particular, o papel do produtor musical/fonográfico e jogar luz sobre a sua ação de influenciador e também de influenciado do fazer musical, principalmente em um estúdio de gravação. Reforça-se, assim, seu papel social nesse ato artístico e sua atuação aqui chamada de “interpretação transformadora”. O método utilizado foi a observação participante, utilizando minha experiência profissional como produtora executiva para, através do perfil de cada produtor, comprovar o resultado de suas mediações nos projetos escolhidos.

**Palavras-chave:** Música; Interpretação transformadora; Produção musical; Intercessão; Sociologia da música gravada.



## **Índice**

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I: Interpretação Transformadora	7
CAPÍTULO II: Estudo I – Caetano Veloso	12
CAPÍTULO III: Estudo II – Mario Caldato	17
CAPÍTULO IV: Estudo III – Kassin	21
CONCLUSÃO	27
REFERÊNCIAS	31
WEBGRAFIA	32



# Introdução

Há alguns anos, passar os dias em estúdios de gravação musical tem sido uma realidade na minha vida. Desde a primeira vez que cheguei nesse lugar, antes misterioso, agora familiar, sempre tive a sensação de ver a *magia* acontecer, de ser testemunha de um processo especial, marcante e provocador.

Aos poucos a novidade foi dando lugar à curiosidade e ao interesse pelos métodos e pelo que se passa dentro desse espaço. O interesse nesse processo de transformação foi tão grande que deu frutos e resultou em um programa de TV no Brasil, realizado ao lado de duas parceiras e de uma grande equipe. Cada episódio apresenta o registro da gravação de duas obras musicais em estúdio, que, de forma documental, buscava dar ênfase a esse processo de transformação musical, retratar uma gravação desses *clássicos* e, por estes caminhos, entender e apreciar esse processo. Esse belo retrato chama-se *Cantoras do Brasil*, veiculado pelo Canal Brasil, e que permaneceu no ar entre 2012 e 2017.<sup>1</sup>

Um dos maiores encantamentos que esse processo me provocou foi o da transformação: como uma obra muitas vezes já conhecida, com uma versão tão marcante, ou, ainda, uma nova obra, mas já com uma identidade dentro do estúdio, poderia se tornar outra com a interação entre as personagens que ali estavam e, ainda assim, ser a mesma? Quantas leituras eram possíveis? Quantos caminhos? Quantas possibilidades?

Observar esse processo de transformação de perto é de alguma forma observar uma fase do processo de criação de uma obra musical. E nessa observação um ponto fundamental que vem à tona é o conceito de intuição. É possível então pensar ou considerar essa *magia*<sup>2</sup> observada como a *magia da intuição*?

Apesar de todo conhecimento técnico envolvido no fazer musical, tais como partituras, arranjos, escalas, há nessa observação particular e “leiga” de um não músico algo de muito

---

<sup>1</sup> O programa pode ser acessado em seu site no Canais Globo (s.d.).

<sup>2</sup> A *magia*, segundo Mauss e Hubert (2003), é composta de uma série de procedimentos que, embora sejam inoperantes do ponto de vista técnico, têm como objetivo produzir resultados concretos por meio de uma habilidade que, dentre outras características, é manual.

intuitivo que salta aos olhos e vibra quando se está, como testemunha de todo esse caminho, num estúdio de gravação.

Ao pensar em intuição e no processo da música enquanto uma arte criativa e transformadora, podemos nos voltar para os conceitos do filósofo Henri Bergson. Para Bergson, intuição é a apreensão imediata da realidade por coincidência com o objeto. Em outras palavras, é a realidade sentida e compreendida absolutamente de modo direto, sem o uso das ferramentas lógicas do entendimento: a análise e a tradução. Dito de outro modo, a intuição é uma forma de conhecimento que penetra no interior do objeto de modo imediato, sem realizar o ato de analisar e traduzir. Sua crítica às formas do determinismo e à *coisificação* do homem, assim como sua defesa da liberdade humana frente às leis previsíveis e manipuláveis reforçam esse sentimento de infinitas possibilidades e abre caminho para pensar a “mágica intuitiva” experimentada nesse processo.

Nesse conjunto de ações, é fundamental observar a relação entre os atores que fazem parte do processo. Ao olhá-la em detalhe, fica claro que a intuição não se refere a apenas uma pessoa. Observa-se sinergia e um processo de *intuição coletiva*, que é visto no cotidiano de um estúdio de gravação.

Dentre os principais atores que podemos destacar num trabalho de gravação em um estúdio temos: o artista ou intérprete; os músicos acompanhantes; o técnico de som e o produtor fonográfico (Neves, 1999, pp. 122-123). Nas minhas experiências profissionais, tive muitas oportunidades de entrar em contato com o último ator: o produtor fonográfico ou musical. Com diferentes estilos, métodos de trabalho e abordagens técnicas, essa função tem diferentes premissas dentro de um projeto musical, mas nesse processo transformativo ela é sempre marcante.

O trabalho do produtor fonográfico pode significar e trazer diferentes contribuições para cada projeto. Ele pode ser músico, engenheiro de som, ou então se dedicar à gestão do projeto como um todo (parte musical e artística, identidade visual etc.), mas, de maneira geral, cabe a ele apontar uma direção, mesmo que seja a de permitir que o processo se dê de forma fluida, sem impor regras a serem seguidas. Dentro das suas principais atribuições técnicas está a de gerenciar o processo de gravação, mixagem e masterização. Essas etapas, por elas mesmas,

já definem caminhos e características em cada processo por se tratar de escolhas, de formas de fazer, e que, portanto, deixam de lado outras opções *possíveis*<sup>3</sup>.

O ato de escolher o estúdio, o aparato técnico (microfones, instrumentos), os músicos que vão compor a execução daquela gravação, o arranjo, entre outras, são atribuições desse profissional. Essas escolhas podem seguir um caminho mais impositivo de atribuir uma assinatura marcante ou ser mais fluido e *deixar acontecer*, mas nem por isso deixa de ser uma assinatura pessoal. De qualquer forma, a sensibilidade e a interação com o “tempo das coisas” são características fundamentais desse ator no processo de experimentação e de transformação, e são essas as escolhas que deixam marcas numa obra, num artista e numa época.

Cabe, então, a este projeto aqui apresentado, debruçar-se com um olhar atento para esse personagem, que por conta de seu conhecimento adquirido, de suas referências, se seus papéis sociais e das suas experiências profissionais é influenciado, mas é também influenciador, do fazer musical, principalmente dentro de um estúdio de gravação.

Nesse contexto de troca de influências, cabe mencionar aqui o trabalho do professor e sociólogo Antoine Hennion, grande estudioso do fazer musical. Tanto em seu livro *Les professionnels du disque* (1983) quanto em entrevista dada a Paula Guerra, em 2019, numa visita à Universidade do Porto, em Portugal, o autor reforça o debate sobre o papel da interação nesse fazer e como essa interação tem sido cada vez mais explorada pela sociologia. Hennion dá ênfase, na entrevista, aos públicos e em como as leituras e as interpretações deles são fundamentais no significado das obras, e vai além quando diz que o produtor fonográfico é um

---

<sup>3</sup> “Era composta pelas mesmas notas que as outras, obviamente, mas era a forma como ele o fazia.” (Lynch, 2008, p. 53). Essa citação de David Lynch em seu livro de pequenas crônicas *Em Busca do Grande Peixe* exemplifica esse processo das escolhas e das não escolhas numa gravação em estúdio. No texto intitulado “Música”, o diretor americano relata como a música tem um papel fundamental nas cenas dos seus filmes, e como frequentemente ele testa uma série delas numa mesma cena para ter certeza que a música escolhida funciona. Nesse episódio da citação, em específico, Lynch conta que ouviu no rádio uma obra e teve a certeza de que ela funcionaria para uma de suas cenas. Ele então pediu ao seu produtor que comprasse várias versões da obra, pois ele não se lembrava o nome do intérprete. Para satisfazê-lo, seu produtor comprou nove versões.

Ao ouvir as nove, ele não reconheceu em nenhuma aquela que tinha ouvido e pediu que seu produtor comprasse mais versões. Nessa nova safra, então, ele encontrou a versão procurada de “Adágio para Cordas”, de Samuel Barber, tocada por André Previn. As mesmas notas, mas outra música.

representante do público no estúdio de gravação: “Na música de variedade, o produtor fonográfico/musical ocupa esse lugar intermediário, entre a canção e o público, representa o público diante do cantor, ele apresenta o ouvinte à sua equipe de produção” (Hennion, 1983, s/p). Assim, o sociólogo centraliza sua análise no processo interpretativo desse personagem mediador como agente reflexivo e criativo.

Mais uma vez em seu *Em Busca do Grande Peixe*, David Lynch traz uma frase que exemplifica de forma bastante clara essa relação: “Existe um círculo que vai do público para o filme e regressa. Cada pessoa está a olhar e a pensar e a sentir e a conceber o seu próprio sentido das coisas.” (Lynch, 2008, p. 31). Aplicado aqui ao cinema, essa metáfora do círculo pode ser utilizada em outros fazeres artísticos e ajuda a reforçar o conceito de Hennion para ilustrar o aprofundamento no papel/representação do produtor fonográfico, criando, assim, uma triangulação que ressalta a sua posição como um mediador dessa relação constitutiva.

De volta a Hennion (1983), é possível trazer ainda para o processo uma de suas perguntas que mais me tocou: “Como essa intuição desses personagens faz sentido?”. Ele, de alguma forma, responde ao colocar dentro do leque de funções do mediador a capacidade de relacionar o “saber-agir” com a música e com o público, criando uma rede entre os outros integrantes da equação.

A arte não é só reflexo da sociedade, mas também é produtora da sociedade. E a música, assim como a linguagem, é formadora de identidade, seja a de um grupo de pessoas, de uma época ou ainda de uma geração. Cabe aqui trabalho iniciar um debate sobre como a influência desses profissionais colabora nessa formação.

Com a noção de que no fazer musical nada é fixo, podemos dizer que a música se transforma a cada audição, partindo também do repertório e das referências dos ouvintes, como citado acima, mas também que ela não é fixa no seu fazer. O processo de transformação se dá a cada *take*, desde o processo da 1ª gravação da obra musical em estúdio, e antes mesmo do seu lançamento para o público. Nessa transformação há uma grande participação do olhar e do trabalho do produtor fonográfico/musical.

Hennion traz ainda em seu trabalho a perspectiva do “estúdio-laboratório”, trazendo para esse lugar acima citado, onde a *mágica acontece*, a vertente de laboratório experimental,

onde o intermediário artístico (produtor musical) tem espaço físico e subjetivo para dar origem a dois mundos interligados. E, ao olhar para essa gênese, avança numa análise para além da relação música-público, mas passa a olhar também para as operações que os produzem.

Por isso, baseado nessa revisão bibliográfica e na conversa entre as premissas acima citadas, considero que o trabalho chamado hoje de Produção Fonográfica/Musical cabe o conceito que chamo de *interpretação transformadora*, e que buscarei apresentar no primeiro capítulo deste trabalho.

Os capítulos seguintes são um retrato, e por isso mesmo um recorte, do período entre 2007 e 2015, no qual, por meio da minha experiência profissional e como observadora, pude juntar informações que me permitiram adquirir um olhar sobre o trabalho desse profissional. Trabalho que acontece, em sua maioria, dentro do estúdio de gravação. Da composição, da partitura ou do som de uma primeira gravação até o produto final que, de forma cada vez mais variada, chega aos nossos ouvidos, ocorrem muitos processos e etapas que são, em sua grande maioria, geridos por quem ocupa esse papel.

Para avançar no estudo desse novo conceito, a metodologia adotada será qualitativa, por meio da análise de fontes secundárias de pesquisa sobre a biografia e a obra de três produtores: Caetano Veloso, Mario Caldato e Kassin; todos personagens atuantes no cenário da música popular contemporânea brasileira. Tomaremos como fonte, em específico, uma obra de cada um de seus respectivos seus currículos. A partir desse contexto, analisaremos sua visão geral sobre a música, as sonoridades, as intenções que podemos perceber por meio da análise dessas obras, bem como os seus modos de instigar, inspirar e provocar os artistas com quem eles trabalharam nesses projetos específicos.

Os três produtores foram escolhidos por meio de um recorte geográfico e temporal. Além desses pontos em comum, foram escolhidas três obras de seus currículos com as quais eu tenho particular proximidade, na medida em que fui produtora executiva dos projetos. Com isso, reforço a ideia e a fonte de todo início desse processo, que foi de minha perspectiva enquanto observadora e testemunha.

A observação dos três casos objetiva perceber o variado processo de criação de um produtor fonográfico contemporâneo e, a partir da observação, demonstrar a adequação do

conceito de *interpretação transformadora* acima apresentado. Nesse sentido, o presente projeto de dissertação de mestrado pretende, de forma objetiva, estudar os universos daqueles atores numa perspectiva sociológica e antropológica, contribuindo para um conhecimento maior dessa função e da sua influência como marca e assinatura no cenário musical contemporâneo.

Seguindo a linha de pensamento baseada na minha experiência profissional e assimilada pelo estudo do trabalho de Hennion, é possível ainda reforçar a perspectiva do ineditismo que um conjunto de fatores, tais como, o histórico pessoal e profissional de um produtor fonográfico e as escolhas que essas bagagens o levam a fazer podem gerar processos únicos e com limites difíceis de serem traçados. Hennion afirma que o “que acontece em um estúdio destrói radicalmente a pretensão acadêmica de decidir, do ponto de vista da mente, o que deve ser feito, separado, conectado, equivalente. Essas decisões não são uma escolha intelectual. Estas são atribuições, não afirmações.” (Hennion, 1993, s/p).

Por fim, cabe ainda deixar registrada nesta introdução a intenção de buscar entender quais caminhos estão sendo seguidos pelo mercado no qual esses agentes se inserem, e refletir sobre o que tem sido feito. Além de, se possível, apontar as referências e marcas que este trabalho deixará para o futuro.

## CAPÍTULO I: Interpretação Transformadora

A motivação acima descrita parte de minha experiência profissional e de minha leitura sobre o papel do produtor musical e do fazer música em um estúdio de gravação. Ela remete ao que Tatiana Bacal (2016, p. 19) chama de observação participante, que descreve a metodologia deste projeto. Essa experiência permitiu um olhar íntimo e privilegiado para observar as atuações dos profissionais e o feitiço obras.

É nesse contexto que surge a ideia da produção musical como uma *interpretação transformadora*, que parte da curiosidade de investigar quem formata a ideia sonora, assim como a linha de pensamento que traz o produtor musical e suas escolhas como parte atuante dessa formatação dentro do processo como elementos transformadores do fazer musical. Ao escutarmos uma música gravada em casa, caminhando na rua ou onde quer que estejamos, não pensamos em como ela foi gravada. Não pensamos na maioria das vezes nem que foi gravada. Estamos apenas fruindo aquela obra.

Pensando no conceito de *interpretação transformadora*, no papel do produtor musical, interessa-me olhar para o processo que se dá dentro de um estúdio de gravação e incorporar essas presenças dentro do pensamento da obra musical gravada.

Em seu blog *Objeto Sim Objeto Não*, o escritor Fred Coelho traz esse tema a partir da observação da obra de Gilberto Gil, do que ele chama de *Quebra da quarta parede* do fazer musical. No texto *Gil e as Máquinas ou Esse violão está afinado?* (Coelho, 2020) Fred traz uma série de anotações de momentos em que Gil reforça a presença do estúdio, trazendo o ouvinte para essa realidade. Ao chamar o técnico, ao perguntar se o violão está afinado, ao interagir com os outros músicos, ele conduz para o ouvinte em seu espaço de fruição à lembrança de que aquela obra é o registro de um momento.

Pensar nessa ideia de registro de um momento, de captação do som, permite, de alguma forma, materializar o conceito de *interpretação transformadora* e contextualizar no tempo a ideia de escolhas que definem e transformam um trabalho artístico (música em fase de feitura) numa obra de arte final (música gravada), assim como o papel do agente mediador que é o produtor musical.

Outro aspecto fundamental para pensar o papel e as mediações propostas e feitas por esse agente é olhar para a questão técnica que envolve uma gravação de obra musical. Voltando para o texto de Fred Coelho, podemos evocar o pensamento de João Gilberto trazido por Fred “...o microfone é uma entidade que precisa ser entendida na sua medida técnica. Tudo que envolve a gravação está em movimento durante a execução da ideia sonora” (Coelho, 2020).

Olhar para o papel da evolução tecnológica no mercado da música e para as possibilidades que esse desenvolvimento traz, retoma e reforça a ideia de que para existir a música gravada ela teve que ser anteriormente pensada. Houve um manuseio de aparatos técnicos, instrumentos, escolhas e decisões que remontam às perguntas iniciais: quem grava o disco? como se dá esse processo? Saímos, assim, do lugar abstrato da fruição e da naturalização de que a música gravada é um trabalho apenas do artista intérprete da canção e da voz.

Definindo o ato de interpretar, a partir do dicionário, como a “ação de perceber ou atribuir sentido a alguma coisa”, o conceito de *interpretação transformadora* vem no intuito de chamar a atenção para a ação de não apenas proporcionar uma leitura mas também de transformar, agregando novas camadas ao sentido já atribuído pelo autor/compositor, no caso da obra musical.

A ideia de trabalhar sobre esse tema nos dá a possibilidade de olhar para além da voz do intérprete enquanto centro, de forma a vê-la como um espaço em relação ao todo – um espaço de criação coletivo envolvendo os recursos e os vários profissionais que fazem parte desse processo e que são mediados pela ação de um determinado agente: o produtor musical.

Lembrando novamente de Gilberto Gil, há uma história contada pelos técnicos e músicos nos estúdios, e que pude ouvir dentro do meu trabalho de *observação participante*, em que Gil conta que, quando criança, observando o bonde que passava em sua cidade, ele tinha a sensação e a clareza de que o bonde, enquanto não estava na sua frente, deixava de existir. Ele ficava sentado no mesmo ponto e, para ele, no seu olhar de criança, quando o bonde virava a esquina já não existia mais e só voltava a existir quando passava de novo por ele. De alguma forma, quando ele traz à tona em algumas gravações a presença do estúdio, do produtor, do técnico, esses autores se materializam. O que parece óbvio, mas que muitas vezes não é, nesse caso fica. O que estamos ouvindo nas nossas casas foi gravado em um determinado momento por determinadas pessoas e de uma determinada maneira para que pudéssemos ouvi-lo.

Segundo Fred Coelho, Gil faz uma música total, sem o *fingimento* de um espaço neutro de captação, onde músicos, técnicos e sons ganham corpo.

Quando falamos de canção gravada, dois eixos centrais são destacados: a canção em si, sua letra que emociona, que traz identificação, e a voz que transmite essa mensagem. Não à toa, quando pesquisamos sobre a história da música no Brasil, encontramos uma série de verbetes sobre seus cantores e compositores e, mundialmente, a música brasileira é marcante por esses agentes. Mas quando buscamos informações sobre a técnica, sobre quem grava as canções, como elas são gravadas, a história dos técnicos, dos estúdios, não encontramos muito material. Essas histórias são transmitidas quase como uma tradição oral de quem participa desse processo.

É comum, por exemplo, gostar muito da obra de um artista, conhecer todas as suas canções, mas não fazer ideia de quem as gravou, onde foi gravada, e muitas vezes nem dos músicos que participaram dela. Não sabemos quem pensou nos arranjos, nas texturas, no estilo, na ambientação – elementos fundamentais para que aquela obra nos toque e crie uma conexão conosco. Não sabemos quem criou aquele som.

Passando, assim, a pensar na obra como um todo, na música gravada enquanto um conjunto de etapas, nos é permitido recriar esses caminhos e olhar para as mediações que se dão desde o início do processo de gravação até a chegada ao público. Como diz Tatiana Bacal: “A Antropologia da arte deve levar em conta a rede de relações em que estão imbricados os objetos (Gell, 1998), as imagens (Lagrou, 2007) e também as sonoridades criadas pelos produtores.” (Bacal, 2016, p. 16).

Avançando nesse pensamento, podemos citar Becker, que afirma: “não esqueçamos que o objeto da nossa análise não é a obra de arte enquanto obra de arte isolada [...] mas o conjunto das etapas da sua criação e da sua recriação à medida que as pessoas a descobrem e apreciam. Daí a importância singular do papel desempenhado pelo público [...]” (Becker, 2010 [1982], p. 188). Seguindo esse raciocínio, podemos voltar à premissa de Antoine Hennion, citada na Introdução, que traz a representação do público no estúdio através do produtor musical.

Esses personagens, como diz Tatiana Bacal, herdaram o legado das experiências dos estúdios de gravação. Nesse sentido, quando o disco, o objeto gravado, deslocou a vivência de

uma escuta no ato da performance para uma experiência de escuta do disco enquanto *obra final*, uma das características consequentes, entre outras, foi o aperfeiçoamento do estúdio como o próprio instrumento e o disco como obra artística final (Bacal, 2016, p. 38).

Podemos contextualizar esse aperfeiçoamento enumerando brevemente o processo de evolução da técnica de gravação, que inicia sua história gravando exatamente o que era tocado; passando depois para a gravação em stereo; em um terceiro momento *multitrack*; chegando enfim ao cenário que se tem hoje da gravação digital. Assim, a relação se estabelece de tal forma que consideram o estúdio um instrumento onde “o som é *produzido* e não *reproduzido*. Nesse sentido, a música não é aquilo que esses efeitos e manipulações traficam e deformam, mas, ao contrário, aquilo que eles formam.” (Hennion, 1981, pp. 154-155).

Segundo Tatiana Bacal, uma ideia fundamental é que os produtores passeiam por várias autodenominações: “A força da categoria reside em criar mediações entre várias esferas de atuação” (Bacal, 2016, p. 16). E é nessa força das mediações proporcionadas pelos agentes que os capítulos a seguir se basearão, reforçando a ideia por meio dos exemplos de três produtores do cenário contemporâneo da música brasileira.

Mantendo o diálogo com o trabalho de Bacal, vemos que ela afirma o ineditismo da autoridade ao estudar essa categoria e esse campo. Já o presente trabalho, em 2020-21, quer olhar para essa categoria já estabelecida e para sua atuação buscando perguntar e responder sobretudo sobre as relações estabelecidas por esses personagens. E, assim, mostrar como os agentes influenciam e são influenciados, de que modo funciona o *fetichismo*, como ilustra Bruno Latour (2002), lançando mão desse termo para mostrar como as pessoas e objetos podem ao mesmo tempo fazer e serem feitos.

Os capítulos a seguir buscam delinear algumas narrativas desses agentes, valorizando as relações humanas na arte e como a experiência e o repertório os influenciam. Segundo Els Lagrou “a construção da pessoa do artista é tão específica quanto a estética que produz” (Lagrou, 2007, p. 40). Isso significa indagar sobre a especificidade da autoria dos produtores, “que ganha sentido através da ambiguidade e do poder de mediação.” (Bacal, 2016, p. 16).

Assimilando e debatendo com ideias de diálogo, de abertura de espaços para que algo novo possa surgir, de compreensão e tradução, as histórias contadas a seguir comprovam, com seu olhar de observação, premissas como as de Bourriaud que diz:

As experiências e repertórios individuais estão ao serviço da construção de significados coletivos, o que faz com que a participação do público seja um fator-chave na ativação ou efetivação de tais propostas. Valorizam-se as relações que os trabalhos estabelecem em seu processo de realização e de exibição, com o envolvimento de artistas e do público. (Bourriaud, 2009, s/p).

E completa: “O foco desse movimento está predominantemente na preocupação com as relações humanas na arte, do artista com o seu contexto e com o seu público”. Os próximos capítulos almejam irão comprovar essa premissa.

## CAPÍTULO II: Estudo I – Caetano Veloso

“*Tudo é singular.*”

Trecho da faixa *Tudo Dói*, de Caetano Veloso,  
álbum *Recanto*, de 2011.

Em 2011 fui convidada por Moreno Veloso para participar de um projeto capitaneado por seu pai, Caetano Veloso. Seria um projeto especial de um disco inteiramente pensado por Caetano para Gal Costa. Já no estúdio, no início dos trabalhos, ouvi a história que inspirou o disco: Caetano viu um show da Gal, voz e violão, e depois disso resolveu que iria produzir um disco novo para ela. Comporia as canções, produziria os arranjos, pensaria no figurino, na capa, na luz do show... E foi exatamente isso que ele fez.

Meu trabalho nesse projeto foi além das funções de coordenação executiva, tais como gerenciar todas as atividades que envolvem a produção do álbum, marcar gravações, organizar a participação dos músicos etc. Ele também consistia em fazer a interface entre o diretor artístico, Caetano Veloso, e a gravadora, a Universal Music. Por conta disso, estive presente em todas as gravações, ensaios e encontros, e pude ver de perto o desenvolvimento de todo o processo. As gravações foram marcadas a partir das brechas na agenda de Caetano, que naquela altura desenvolvia o projeto de uma trilogia de álbuns com jovens músicos cariocas, a *Banda Cé*.

Pedro Sá, na guitarra, Ricardo Dias Gomes, no baixo, e Marcelo Callado, na bateria, formavam o trio que vinha acompanhando Caetano desde o embrião desse projeto chamado “Obra em Progresso”. Nessa obra, Caetano e o trio apresentavam a cada semana um show diferente e em progresso no Vivo Rio<sup>4</sup>. Esse projeto viria então a culminar em três discos de inéditos: *Cé* (2006), *Zii e Zie* (2009) e *Abraço* (2012), que eram diferentes do que Caetano vinha apresentando nos seus últimos trabalhos. Caetano, que sempre teve o frescor como marca da sua obra, juntava-se agora com uma geração mais nova para criar uma nova linguagem: a geração do seu filho e parceiro em muitos trabalhos, Moreno Veloso.

---

<sup>4</sup> Vivo Rio é uma casa de espetáculos situada no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro. O local fica e um anexo do Museu de Arte Moderna (MAM) e foi inaugurado em novembro de 2006. Ele recebe grandes concertos de música brasileira e internacional.

Segundo a publicação da edição brasileira da revista *Rolling Stones*, foram sete anos ao lado da banda Cê, em um bem-sucedido movimento de abraçar canções que soassem mais jovens e frescas. Caetano encontrou nesse trio uma interação que rendeu três discos elogiados, ousados e bem estruturados e, não por acaso, renovou seu público.

Durante esse período no estúdio para a gravação do *Novo Álbum Gal Costa*, ainda no início e sem um nome definido, ele chegava sempre à noite (horário em que Caetano gosta de trabalhar) com a “base” de cada uma das canções a ser gravada já preparada e pensada no Garage Band.<sup>5</sup> Tudo muito claro, muito assertivo. Ele estava sempre muito aberto a ouvir as sugestões dos outros envolvidos, mas sabia exatamente como queria cada um dos instrumentos e arranjos. Conhecia o seu objetivo final para o projeto. Dessa forma, ele ia orquestrando os músicos daquela sessão de gravação, sempre muito receptivo às suas particularidades e, ao mesmo tempo, muito seguro do resultado final que queria alcançar em cada uma das faixas do disco.

Diferente do seu próprio projeto em que trabalhava nessa mesma época com a acima mencionada Banda Cê, o disco, já agora nomeado “Recanto”, teve diferentes formações musicais em cada uma das faixas. A variedade do grupo de músicos que compunha os participantes desse projeto tinha em comum apenas a geração. Eram todos jovens músicos, à exceção do experiente Jaques Morelenbaum, que havia acompanhado Caetano em tantos outros projetos.

Fica aqui a ideia de que, com essa formação tão jovem e diversa, Caetano quis trazer para o álbum e para o projeto como um todo (que depois incluiu o show e a gravação de um CD e DVD ao Vivo) essas diferentes leituras possíveis para as suas composições, que seriam gravadas na voz já tão consagrada de Gal Costa.

Nesse projeto, Caetano fez todas as composições inéditas, com a exceção de *MadreDeus*, que já havia composto em 2005 para o espetáculo *Onqotô*, do Grupo Corpo. E, na escolha desse “time” que colocou em prática a linguagem que havia pensado para o projeto,

---

<sup>5</sup> É um DAW (software para edição de áudio) desenvolvido pela Apple, que permite aos seus usuários criar músicas ou podcasts. É conhecido por ter sido usado por diversos artistas para a criação de demos e até mesmo de álbuns completos.

havia também em comum, além da já mencionada geração, a proximidade dos músicos com a música eletrônica, programada. Ao se conectar com esse universo da música eletrônica como fio condutor do projeto, fica marcada a intenção de mexer no que vinha sendo feito nos trabalhos anteriores de Gal Costa, que seguia em seus últimos lançamentos uma linha de canções de MPB, sambas e bossas.

Diferente de outros projetos dos quais eu já havia participado, esse era quase como um *presente*, no qual o produtor tinha um caminho definido, preparado, pensado para uma artista que teria, da mesma maneira que o público, uma surpresa ao conhecer o resultado final.

Gal Costa, que nesse período da sua vida morava em Salvador, recebia as bases ainda pouco trabalhadas das músicas para gravar a voz. Nesses momentos, era acompanhada apenas de Moreno Veloso, que colaborou na produção com o pai.

Ao olhar para a ficha técnica do álbum, percebemos que em cada uma das faixas há um número de elementos reduzidos para o que se costuma ver nos créditos de um álbum de música popular contemporânea. Muitas faixas contam apenas com programação e sintetizadores, marcando a nova experiência sonora que Caetano buscava apresentar.

Com esse álbum e essa produção inovadora, Caetano possibilitou à cantora um espaço novo de contato com os beats eletrônicos, mas, ainda assim, valorizando sua tão aclamada voz. Ademais, possibilitou também a Gal Costa uma renovação e rejuvenescimento de seu público.

Cabe aqui apontar a correlação desse processo do estudo de caso apresentado mais uma vez com o trabalho de Hennion, que aponta e ressalta em seu *La passion musicale* (1993) a perspectiva e o objetivo de criar uma sociologia da paixão musical que respeite as suas próprias mediações e não se resume apenas à realidade considerada a partir dos instrumentos de análise. Ao promover a tentativa de criar uma teoria para entender a música baseada na própria lição apreendida pelo autor a partir da música, permanecemos com uma perspectiva da arte da presença, do encontro, deixando de certo modo de lado a análise sociológica. Reforça-se, segundo sua premissa, que a música é, portanto, “um acúmulo de mediadores (instrumentos, linguagens, partituras, performers, cenas, mídia...)” (Hennion, 1993, s/p).

As biografias de Caetano Veloso e Gal Costa se confundem e se misturam. Amigos desde a juventude, eles se aproximaram pela paixão pelo criador da Bossa Nova, João Gilberto, e juntos fizeram discos, movimentos culturais e bandas que transformaram a cultura contemporânea brasileira.

Ao olhar para a obra de Caetano, é possível ver a sua capacidade de trânsito, de movimento, que vai do funk ao erudito, da última novidade que ninguém ainda conhece ao resgate do antigo, e promove a conexão entre essas e tantas outras diferenças como poucos artistas são capazes de fazer. Em mais de 50 anos de carreira, a curiosidade parece ser uma das grandes características do músico. Gêneros e temas diversos marcam sua carreira em trabalhos que não ficam apenas no âmbito do projeto musical, mas são multifacetados.

Ao olhar para esse projeto como um dos exemplos que a presente dissertação se propõe a analisar, podemos ver o papel e a atuação do produtor musical que pensa no projeto como um todo e se envolve, não apenas com o processo da gravação no estúdio, mas também com a concepção da obra completa.

Diversamente de outros casos, partiu de Caetano a intenção de criar *Recanto* para Gal Costa cantar. Não por acaso, a ficha técnica do projeto traz Caetano não apenas com o crédito de produtor musical, como também de Diretor Artístico do álbum, trazendo sua particularidade para essa tão vasta função, que passa por tantas áreas do fazer musical e deixa sua marca de diferentes formas.

Nesse caso, a persona do produtor, com sua história artística e intenção específica com o projeto, faz toda a diferença na produção, e torna-se quase impossível desassociar a obra do seu produtor. Em *Recanto*, Caetano evoca a sua leitura e seu olhar do momento em que vivia provocando Gal a acompanhá-lo nessa jornada. Como compositor e produtor, traz a cantora para um outro lugar, incentivando uma jornada de travessias.

*Recanto* tornou-se o início de uma nova fase na carreira de Gal Costa. Depois desse pontapé inicial dado por Caetano, vieram dois álbuns também bastante inovadores: *Estratosférica* (2015), produzido por Moreno Veloso e Kassin, do qual também participei como coordenadora executiva, e *A pele do futuro* (2018), sob a direção artística de Marcus Preto, que mantiveram Gal conectada com a cena musical contemporânea, e também com os jovens músicos e compositores, consolidando assim o ciclo iniciado por *Recanto*.

No contraponto dessa liberdade, do encontro do fazer musical e da autonomia artística do papel do produtor musical, estudada por Hennion e comprovada empiricamente nesse estudo de caso, cabe ressaltar a perspectiva apresentada pelo estudo de Rita Morelli (1991). Em seu trabalho pioneiro sobre o assunto no Brasil, ela traz um olhar para a separação entre “produção material” e “produção cultural”, dialogando ainda mais tarde com o trabalho de Marcia Tostas Dias, que aponta as grandes corporações artísticas (gravadoras /editoras) como as únicas tomadoras de decisões do fazer artístico de um produto fonográfico ao final do processo.

Mas, de volta a Hennion (1981), permanece a perspectiva da produção artística de discos como um processo coletivo, realizado por um “criador coletivo”, por mais que, posteriormente, a autoria fosse conferida a um determinado artista. Dessa forma, é possível questionar essa divisão rígida apontada pelos estudos de Morelli e Dias, e dialogar com essa forma mais fluida do fazer nesse gênero de produção industrial.

Complementando, ainda, a ideia de intercessão do fazer artístico e do papel do produtor musical, ressalta-se a ideia de Hennion não da passividade do produtor, mas sim de sua consideração como um intermediário ativo, capaz de interpretar, de transformar a obra através da sua circulação dentre as etapas do processo, pois “aplica as leis (musicais, econômicas, culturais), ele produz os mundos que deseja fazer funcionar para ele.” (Hennion, 1993 s/p).

## CAPÍTULO III: Estudo II – Mario Caldato

*“...Normalmente as pessoas já têm uma ideia e você está lá para entender e captar o melhor possível...”*

*Trecho da entrevista ainda inédita de Mario Caldato Jr. dada ao também produtor e músico Gabriel Muzak, para seu canal no Youtube.*

Em seu já citado *Les professionnels du disque*, Antoine Hennion considera a produção de discos um processo coletivo, realizado por um “criador coletivo”, por mais que a autoria seja designada a um artista específico. Essa premissa reflete com muita clareza o disco e o produtor tratados neste capítulo.

Mario Caldato Jr. é brasileiro, mas foi criado nos EUA. A Orquestra Imperial é uma big band formada por músicos de várias partes do Brasil e também por um francês. Com um número de integrantes “flutuantes”, que varia de acordo com as agendas e disponibilidades de cada um, esse projeto em específico retrata com precisão o questionamento de Hennion sobre a falta de uma rígida divisão de trabalho nesse tipo de produção industrial.

Mario é um tipo de produtor que é também engenheiro de som. Dentre os nomes com quem Mario já trabalhou estão Björk, Yoko Ono, Seu Jorge, Marisa Monte e Sérgio Mendes. Mas sua fama mundial como produtor renomado se deu pela sua longa parceria com o trio americano Beastie Boys, o que fez com que Mario ganhasse não só o mundo como também retomasse o contato com seu país natal, o Brasil. Foi em uma turnê com o trio que Mario voltou ao Brasil depois de tantos anos. Vivendo por tanto tempo nos EUA, foi através da música que Mario manteve contato com o Brasil. Ele, que aprendeu a tocar piano desde muito cedo, manteve o contato com a língua portuguesa através dos discos de Sergio Mendes, que eram muito tocados na América do Norte.

O primeiro trabalho do produtor no Brasil foi com o rapper Marcelo D2. A seguir, vieram outros muitos projetos. Um dos trabalhos emblemáticos de Mario no Brasil é com a banda Nação Zumbi, trabalho esse exemplificado na obra da professora Marcia Tostas Dias *Sociologia da música gravada: o trabalho do produtor musical*. Um exemplo: a banda recifense Nação Zumbi, para o disco *Fome de Tudo* (Deck, 2007, feito a partir da troca de

arquivos entre os músicos pela rede), contratou os serviços de Mario Caldato. O disco marca, mais uma vez, esse viés de troca, de trabalho em conjunto, que é uma prioridade no trabalho do produtor.

Citando o trabalho da professora Marcia para ilustrar essa outra perspectiva do papel do produtor enquanto uma mais valia, enquanto agregador e ator que desempenha essa *costura* entre os diversos setores desse fazer: “Portanto, em torno do conhecimento musical, dos artistas, do mercado, do público e, sobretudo, dos detalhes técnicos que podem transformar um disco e um artista num produto musicalmente sofisticado e/ou de sucesso, é que se localiza o universo de atuação do produtor musical.” (Dias, 2009, s/p).

Na medida em que o trabalho de Mario começa a interagir com o mercado musical nacional, ele entra em contato também com outros produtores brasileiros, entre eles os cariocas Berna Ceppas e Kassin, fundadores da Orquestra Imperial. Berna e Kassin, que juntos eram sócios do estúdio Monoaural, na Gávea, no Rio de Janeiro – um modelo de negócio que se tornou mais comum a partir dos anos 90 com a reestruturação das grandes gravadoras e a terceirização de várias etapas do processo, incluindo os estúdios de gravação. Assim como muitos produtores da época, Berna e Kassin abriram o estúdio e um selo fonográfico, seguindo uma “onda de terceirização”, como a nomeia Marcia Dias. Em seu trabalho, ela ainda afirma que “De certa forma, a descentralização das atividades ligadas à música gravada lhes favoreceu.” (Dias, 2009, s/p).

Por ter a premissa de ser uma banda de baile de gafeira, o repertório da Orquestra Imperial sempre se baseou em covers e novos arranjos para grandes clássicos. Com isso, a ideia de gravar um disco de estúdio sempre foi uma ideia distante. Só em 2006 a Orquestra lança seu primeiro EP, homônimo, com três regravações e um tema instrumental. É também nesse ano que se deu início minha carreira como produtora, trabalhando como assistente de produção para a Orquestra Imperial.

Pude, então, ver de perto a finalização e o lançamento do EP e acompanhar, no ano seguinte, o planejamento para o que viria a ser o primeiro disco de músicas inéditas do grupo e primeiro disco no qual eu iria trabalhar.

Em 2007 é lançado o primeiro disco da Orquestra Imperial: *Carnaval Só Ano Que Vem*, gravado e distribuído pela Som Livre, e que conta com onze canções. O disco tem produção de Mario Caldato, que também é responsável pela mixagem do disco em parceria com a dupla de fundadores da Orquestra: Berna Cepas<sup>6</sup> e Kassin - que é personagem do quarto capítulo deste trabalho.

Este capítulo reforça a eficácia do encontro e da troca de influências mencionadas na Introdução deste projeto. A reunião desses vários músicos que compõem a Orquestra Imperial, iniciado com o primeiro encontro entre Berna e Kassin, gerou a cada ensaio, a cada encontro e a cada show uma nova leitura, trazendo uma nova camada para o repertório da banda, o que culminou nesse álbum de canções inéditas que trazem, ao mesmo tempo, a marca dos seus autores, mas também a interação dos arranjos coletivos.

O disco foi gravado no formato *ao vivo*, em um estúdio onde era possível que quase todos tocassem ao mesmo tempo. Diferente do que se utiliza como técnica hoje, que cada músico tende a gravar “sua parte” sozinho, “Carnaval só ano que vem” foi gravado em um método mais *old school*, no qual a base da banda bateria, baixo, guitarras, percussão tocavam ao mesmo tempo. Para a versão valer tinha que ficar bom para todos. Só as vozes e os instrumentos de sopro eram gravados depois.

Essa escolha de caminho feita por Mario, Kassin e Berna de captar o momento, de apostarem na intuição, demonstra essa intenção de preservar a característica própria da Orquestra do Baile. Cabe aqui relacionar essa perspectiva da intuição como captação de um momento, processo já não tão usado por conta das tecnologias e do modelo de fazer atual, gravar uma banda “ao vivo” reforça essa escolha e essa aposta. Assim, como afirma Worms, “a intuição é, pois, o conhecimento imediato, em todas as coisas, da duração como realidade última” (Worms, 2000, p. 38).

Mesmo em um repertório diferente do que o que a banda apresenta ao vivo, as canções do álbum trazem a unidade do grupo. Os coros, os arranjos de metais e as guitarras psicodélicas

---

<sup>6</sup> Berna é compositor de trilhas sonoras para cinema e de trilhas sonoras para os espetáculos de dança para a Cia. Deborah Colker, como o espetáculo *Ovo*, criada para o Cirque du Soleil. Berna também é responsável pela composição e direção musical da cerimônia de abertura da Paralimpíada Rio 2016.

são as principais características da Orquestra, e estão todas lá ressaltando o papel do produtor musical como agente agregador e organizador, potencializando o trabalho de uma banda ou artista, como diz Mario, captando o melhor possível.

## Capítulo IV: Estudo III - Kassin

*“...E os bandos da lua virão se encontrar  
Numa praia toda lua cheia  
Pra lembrar você e eu  
Moreno, Domenico, Kassin  
Assim meus filhos, filhos seus.”*

*Máquina de Ritmo, Gilberto Gil*

Na sua canção *Máquina de Ritmo*, Gilberto Gil descreve com poesia, balanço e ritmo, como não poderia deixar de ser, os instrumentos eletrônicos que produzem as batidas tão utilizadas nas construções das programações e bases eletrônicas das canções mais contemporâneas.

Fazendo uma analogia ao Bando da Lua, grupo musical que acompanhava Carmem Miranda nas suas incursões pelo mundo apresentando o samba, Gil vai desenhando o cenário e o caminho do ritmo, e traz como representante da propagação do ritmo atual, nessa sua forma mais tecnológica, três personagens: Moreno Veloso, Domenico Lancelloti e Alexandre Kassin.

*Assim meus filhos, filhos seus* mostra essa percepção da herança que passa de fato consanguineamente, já que Moreno é filho de Caetano Veloso, parceiro de Gil na sua trajetória musical, mas também herança musical nesse processo que Gil desvenda na sua canção. Não é a primeira vez que Gil faz essa linha histórica, mostrando a continuidade e a diferença que se vê no percurso da música brasileira. Em outra canção, *Gilbertos*, do seu álbum em homenagem a João Gilberto, ele canta “aparece a cada cem anos um e a cada vinte e cinco um aprendiz”, mostrando essa continuidade.

Kassin, como é conhecido desde pequeno, é o sobrenome de Alexandre, que nasceu em 1974 no Rio de Janeiro e teve sua carreira musical iniciada pela influência de outro Gilberto, seu irmão mais velho, que era DJ. Dessa forma, Kassin começou a se aventurar brincando nas mixagens nos discos de soul funk, dos fins dos anos 70, início dos 80.

Nessa troca de informações e influências promovida por esses encontros, foi se desenvolvendo não só a carreira musical de Kassin e todo seu background, como também foi sendo criada uma geração de músicos que influenciam e marcam a música contemporânea carioca e brasileira.

Foi na escola que Kassin conheceu não só Pedro Sá, como também João Callado, Renato Martins, Gabriel Muzak, dentre outros músicos importantes da formação dessa linguagem que viria a marcar os futuros trabalhos de Kassin. Ele hoje é produtor, mas também atua como músico para outros artistas, compositor de trilhas sonoras, integrante de outros grupos musicais, e iniciou seu trabalho mais autoral com sua primeira banda, o *Acabou La Tequila*, na qual tocava guitarra. E assim vai sendo construída essa relação de Kassin com a produção musical, que começa no meio underground, fazendo música com os amigos, e chega ao mainstream, unindo uma série de camadas que vão formando seu estilo de trabalho.

Segundo seu site (Kassin, s.d.), é no início dos anos 2000 que decide formar com dois amigos, Moreno Veloso e Domenico Lancellotti, apresentados por Pedro Sá (seu amigo guitarrista da escola), a banda +2. A história começou com apenas um show marcado e depois virou um disco, *O Máquina de escrever música*, que contava com um pouco do repertório que cada um dos três vinha construindo sozinho em seus estúdios caseiros.

E, mais uma vez, Mauro Ferreira em seu blog para o jornal *O Globo* ressalta a importância do trio, na ocasião da reedição dos três discos deles em vinil em 2016, jogando luz em seus trabalhos e considerando que a turma de músicos capitaneada por eles deu o tom da música brasileira a partir dos anos 2000, e diz:

Embora a cena *indie* paulistana tenha se imposto com mais força a partir da presente década de 2010, foi a turma de Kassin que iniciou o processo de modernização da música brasileira. (...) É inegável a importância dessa turma... Assim como é inegável o fato de que, nestes três álbuns ora relançados pelo selo de David Byrne, há a construção de um universo musical que foi encampado com tanta força que o carimbo de vanguardista nem cabe mais no som de Domenico, Kassin, Moreno e cia., tal a forma como esse som se entranhou há anos na produção fonográfica nacional. Mas o trio + 2 foi vanguardista na própria concepção. É um trio, uma banda, mas, como cada disco foi assinado por um dos três integrantes, foi como se *Máquina de escrever música*, de Moreno + 2, por exemplo, fosse de certa forma um disco solo de Moreno Veloso (aberto com Sertão, parceria do filho de Caetano com o pai). Assim como *Sincerely hot* tem o mesmo peso na discografia de Domenico Lancellotti e como *Futurismo* – álbum que apresentou o registro original de *Água*, carimbó regravado pelo sempre atento Caetano – é um disco de Kassin (Ferreira, 2016).

Sobre a reedição desses discos diz, ainda: “[...] atesta em escala mundial a importância de discos que, mais do que passar na peneira do tempo, são marcas indelévels do tempo em que eles foram gravados, influenciando quem veio antes e depois” (Ferreira, 2016).

Tanto as palavras de Mauro quanto a presença marcante do trio e da sua *turma* nos mais recentes trabalhos da música popular brasileira, como já exemplificado acima no caso dos discos mais recentes de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, mostram esse caminho marcante trilhado pelo grupo.

A carreira de produtor ganha força a partir do disco de Lenine, *Na Pressão*, no qual Kassin produziu algumas faixas e ganhou o *Grammy Latino*. Depois, produziu em parceria com Berna Ceppas, seu sócio de estúdio, *Eu não peço desculpas*, álbum de Caetano e Jorge Mautner de 2002. Sobre esse disco, Caetano fala: “Sem Kassin, este disco não seria o que é. Completamente do mundo dos novos ministúdios com *Pro Tools*, informadíssimo, inspiradíssimo, tem tão pouco medo do ridículo quanto Mautner. Tem também um suingue incrível” (Kassin, s.d.).

A partir daí uma série de artistas passaram em seu estúdio e ganharam a marca de um grande conhecimento técnico aliado a um frescor de quem respeita e abraça as potencialidades e especificidades de cada artista. Dentre alguns, podemos destacar, a partir do currículo elencado em seu website, temos: Adriana Calcanhotto (*Cantada*, 2002), Los Hermanos (*Ventura*, de 2003, e *4*, de 2005), mais um com Caetano (*A foreign sound*, 2004), Vanessa da Mata em parceria com Mario Caldato, (*Sim*, 2007, gravado entre Brasil e Jamaica, e com o qual ganhou um *Grammy Latino*). Dentre os trabalhos mais recentes está *Já é*, de Arnaldo Antunes (2015), álbum que esse capítulo utiliza para ilustrar um pouco mais da marca de Kassin como produtor musical.

Foi no seu estúdio atual em Botafogo, o *Estúdio Marini*, que as 15 músicas do disco foram gravadas. Arnaldo, que recentemente fez 60 anos, é um importante músico paulista que iniciou sua carreira no famoso grupo de rock brasileiro *Titãs*. Para além da música, Arnaldo é um artista multimídia cujo trabalho dialoga também com as artes plásticas, visuais e com a poesia. É um performer por natureza.

Assim como Kassin, ele manifestou desde cedo seu interesse pelo trabalho artístico e também conheceu na escola os seus amigos e parceiros da futura banda de rock, os Titãs. Cabe aqui mencionar a importância desses encontros e desse espaço para a formação dos profissionais da arte ao longo da sua vida e do seu período escolar. Um dos objetivos do presente trabalho é mostrar como o ambiente social e o histórico da vida dos produtores e artistas aqui retratados colabora e fomenta com sua atuação e produção artística e cultural.

Com uma editora própria e um gerenciamento autônomo da sua carreira, Arnaldo demonstra sempre a clareza dos caminhos que quer seguir, e com *Já é* não foi diferente. O artista, que conhecia Kassin de longa data, decidiu escolhê-lo como produtor do seu álbum, com o objetivo de obter com esse encontro a marca e assinatura de Kassin na sua obra, conversando com suas composições.

Fica aqui ressaltada na análise deste projeto uma importante vertente do trabalho do produtor musical escolhido para interagir e criar junto, acrescentando à obra de um artista seu ponto de vista, sua interpretação; trazendo novamente, como nos outros exemplos, a manifestação da interpretação criativa desse agente em uma obra musical.

O álbum é o 10º disco de estúdio da carreira solo de Arnaldo. O músico, que vive na cidade de São Paulo, mudou-se temporariamente para o Rio de Janeiro, onde fica o estúdio de Kassin, para a produção desse trabalho. A disponibilidade e entrega do artista demonstram a parceria e a segurança que pode haver entre ambos os agentes no processo de realização da música gravada.

*Já é* tem entre os músicos participantes do projeto nomes como Domenico Lancelotti e Pedro Sá, da turma de Kassin, Marisa Monte e Carlinhos Brown, parceiros de Antunes, mesclando esses universos entre produtor e artista, e criando assim um terceiro universo de intercessão da obra que é de Arnaldo, mas que tem nas escolhas do *lap steel* e dos coros a marca de Kassin. Arnaldo entregou e confiou a Kassin suas canções para que este pudesse fazê-las suas também.

Para além da análise dessa obra específica do currículo de Kassin, cabe ressaltar aqui, no que diz respeito a seu estilo profissional, a relação de intimidade que ele mantém com todo o aparato técnico que permeia o processo de gravação.

Assim como Mario, mas diferente de Caetano. Kassin se coloca no papel do produtor musical que é também engenheiro de som de modo a dialogar com essa perspectiva técnica. Para relacionar essa diferença temporal que existe entre a geração de Caetano e a de Kassin, convém retomar a análise e diálogo com o trabalho da escritora Tatiana Bacal, *Sonoridades artificiais: os produtores e as suas considerações acerca das características do som digital*, de 2010, a partir da entrevista que ela faz com Kassin, que relaciona bem esses pontos.

Na entrevista, ao falar sobre como o processo de participação do artista dentro do fazer de um álbum musical, Kassin cita uma conversa com Caetano em que este o contou que, na sua época, o artista era proibido de participar da mixagem do seu próprio disco.

Essa perspectiva de 20 ou 30 anos atrás oferece um novo olhar para o papel da produção musical ao integrá-la à perspectiva artística, criando assim essa interação, que traz à tona uma mudança de cenário e, como aponta e pergunta Tatiana, “Talvez seja possível perceber o processo de produção como um processo artístico e não mais como um processo técnico e, ao mesmo tempo, como se configura uma nova diagramação da subjetividade artística nesse contexto?” (Bacal, 2016, s/p).

Na tentativa de responder e avançar nessa conversa, Tatiana aponta como um caminho possível o olhar para o estúdio de gravação e, aqui dialogando com Hennion, ressalta a importância desse espaço físico como promotor de encontros e de transformações. Ao refletir que nas décadas anteriores o estúdio não era um espaço de experimentação, mas sim de ação de um pedaço específico do fazer, a observação de Tatiana, associada à perspectiva de Kassin, se associam e comprovam a premissa de Hennion do engenheiro de som como “engrenagem mecânica de gravação”. Mostrando assim o caminho percorrido por esse processo na perspectiva atual de uma utilização contemporânea desse espaço de maneira tão distinta.

Ao referir-se ao momento em que era reservado ao estúdio o processo final de gravação, Kassin quer enfatizar que nos dias de hoje esse mesmo espaço se apresenta inversamente como um espaço de “invenção. Esta observação de Kassin faz jus à descrição de Hennion de uma espécie de passagem que se dá no estúdio, em que coisas e pessoas associadas ao mundo da técnica, como o estúdio e o engenheiro de som, mudam os seus estatutos. “O estúdio se torna um instrumento de “produção sonora” e não de mera reprodução, e o produtor transforma-se

num músico que sabe operar os sons por meio desse novo instrumento” (Bacal 2010, s/p).

# CONCLUSÃO

Talvez a gravação de uma música em estúdio seja uma forma de captar a intuição, tão debatida e pensada por Bergson, através do encontro sem palavras e com ações após se ouvir no estúdio o “gravando”...

Ao final desses capítulos, cada um com a intenção de apontar, através do perfil de um profissional da música, constatamos que a interseção é ponto fundamental, assim como o papel desse agente do processo criativo da música, isto é, o produtor fonográfico compreendido também como autor, como nomeia Tatiana Bacal (2016).

Cabe ainda refletir sobre a relação que se forma no estúdio de gravação enquanto espaço de troca, e assim como sobre a perspectiva do estúdio como “instrumento onde o som é produzido, e não reproduzido. E nesse sentido, a música não é aquilo que esses efeitos e manipulações traficam e deformam, mas, ao contrário, aquilo que eles formam” (Hennion: 1993 pp. 154-155).

Muito se discute hoje no âmbito da sociologia da música gravada sobre o avanço tecnológico e a disseminação das possibilidades de se fazer um disco, um álbum. Podemos ainda trazer para uma reflexão futura a importância ou o porquê de se produzir tal material nos tempos de hoje. No entanto, para além dessas legítimas reflexões, o presente trabalho busca ressaltar o processo do encontro no fazer musical, da interação que ocorre na troca entre músicos no estúdio ou até em gravações à distância, como podemos exemplificar com o projeto do *Recanto*, citado no capítulo 1 da dissertação, no qual Gal Costa, durante todo o período das gravações, não encontrou nem o produtor Caetano, nem os músicos. Nesse caso, o encontro se dá pela interação e pela interpretação, nas quais o produtor fonográfico tem um papel de destaque.

Cada vez mais as funções se convergem, e por conta da tecnologia é comum hoje o artista ser também engenheiro de som; músicos se autoproduzirem e, na contramão das antes superfaturadas estruturas que eram comuns no universo das grandes gravadoras, isso faz todo sentido. No entanto, cabe aqui ressaltar a reflexão apontada por Marcia Tosta Dias como um caminho a ser observado: “porque os recursos são muitos e as possibilidades quase ilimitadas,

outros preferem contratar um especialista, o produtor que pode trazer ao produto exatamente aquilo que ele estava à beira de perder – a sua distinção” (Tostas Dias, 2014, s/p). Cabe ao estudo sociológico da música gravada acompanhar e seguir observando todos esses movimentos e transformações.

No entanto, com o vislumbre de um *caminho do meio*, esse presente trabalho tem interesse em observar, do ponto de vista de quem tem a proximidade com o processo do dia a dia de um estúdio de gravação os processos da transformação, a interação e a intercessão entre esses mediadores. “E então todo mundo que participou do processo é um pouco compositor da música” (Savazoni & Cohn, 2009, p. 193).

Ao ser tradutor de uma das possíveis versões que uma obra pode ter, o produtor musical dá vida a um caminho que remete para além dele e do artista em questão, para um terceiro mundo: o da interação. Citando Hennion, que serviu de estímulo e base para esse trabalho, deixamos um resumo possível sobre esse personagem que dialoga com os casos por nós estudados.

Ele força, ele rasga, ele solda; ele tem ferramentas e técnicas para isolar, medir, testar. Nada é dado a ele com antecedência. As leis não se aplicam, as ideias não se tornam realidade: você tem que fazer isso primeiro. Só a magia faz as forças agirem à distância. A fechadura da demonstração passa a ser o produtor, esse mágico que chega com as mãos nos bolsos, mas cujo talento é a chave do sucesso: devemos mostrar que ninguém carrega consigo uma rede mais realista, que não ouvir é uma construção tão material que ninguém age à distância. Não temos nada a ganhar em propor a priori uma diferença de natureza ou análise entre o que é arte e o que não é: o diretor artístico deve nos ajudar a resolver alguns dos problemas que tropeçam sociologia da arte, porque são as mesmas relações que o produtor deve estabelecer e o sociólogo deve compreender, ambos interessados em destruir a oposição entre música e sociedade. A sociologia da arte é uma sociologia do intermediário (Hennion, 1981, s/p).

Os álbuns, as pessoas, os processos acima retratados são um recorte do cenário da música brasileira contemporânea que se confunde com a minha carreira profissional, e que me instiga, dentro do viés da sociologia da música gravada, buscar identificar e refletir sobre os agentes sociais envolvidos nessa dinâmica.

Ciente de ainda há muito o que desenvolver e pesquisar no enfoque escolhido, fica a fagulha e a coragem para que esse seja apenas o primeiro passo para a travessia no caminho da pesquisa aqui iniciada.

## Bibliografia

Abreu, P. (2010). *A Música entre a arte, a indústria e o mercado*. (Tese de Doutorado em Sociologia). Coimbra: Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

Bacal, T. (2010). *Sonoridades artificiais: os produtores e suas considerações acerca das características do som digital*". Caxambu/MG: 34º Encontro da ANPOCS, ST 33. Disponível em <http://anpocs.org/index.php/papers-34-encontro/st-8/st33-2/1689-tbacal-sonoridades/file>

Bacal, T. (2016). *O produtor como autor: O digital como ferramenta, fetiche e estética*, Rio de Janeiro: 7 Letras.

Becker. H. S. (2010 [1982]). *Art worlds*. Los Angeles: Califórnia Press.

Bergson, H. (2019) *Correspondências, obras e outros escritos*, São Paulo: Abril Cultural.

Bourriaud, N. (2009). *Pós- Produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009

Burns, M. (2019). *Sorriso Negro*, Londres: Bloomsbury Publishing.

Canais Globo (s.d.) *Cantoras do Brasil*. Consultado 2021, Maio 29 em <https://canaisglobo.globo.com/assistir/canal-brasil/cantoras-do-brasil/t/CYDHb76hcq/>.

Coelho, F. e Duarte, L. (2016). *Cultura Carioca Contemporânea: Dez Retratos*, Rio de Janeiro: ID Cultura.

Coelho, F. (2020, Agosto 6). *Gil e as Máquinas ou “Esse violão está afinado”?* – Anotações. Consultado em 2021, Maio 29 em <http://objetosimobjetonao.blogspot.com/2020/08/gil-e-as-maquinas-ou-esse-violao-esta.html>

Ferreira, V. S. (2014). Artes e manhas da entrevista compreensiva. *Saúde e Sociedade*, 23 (3), pp. 979-992.

Ferreira, M. (2016, Dezembro 14). *Ao reeditar álbuns do trio +2, David Byrne atesta influência dos músicos*. Consultado 2021, Maio 29 em <http://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/ao-reeditar-albuns-do-trio-2-david-byrne-atesta-influencia-dos-musicos.html>.

Gell, A. (1988). Technology and Magic. *Anthropology Today*, 4(2), 6-9. doi:10.2307/3033230

Hennion, A. (1981). *Les Professionnels du Disque. Une sociologie des variétés*. Paris: Éditions A. M. Métailié.

Guerra, P. ; Brandão, M .D.; Sarrouy, A. D. (2019) – Antoine Hennion: música, mediação e amadores. *Estudos de Sociologia, Recife*. v. 2, n. 25 (2019): Dossiê Formas e Substâncias do Público. pp. 29-49. ISSN: 2317-5427.

URL: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/243762/34002>

Hennion, A. (1993). *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Édition Métailié, 1993.

Kassin, A. (s.d) *Biografia*. Consultado 2021, 29 Maio em <https://www.kassin.co/presse-release>.

Lagrou, E. (2003). *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora.

Lahir, B. (2001). *L'homme pluriell | O homem plural – As molas da ação* . São Paulo: Instituto Piaget.

Latour, B. (2002). *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Bauru: EDUSC.

Lynch, D. (2008) *Em busca do grande peixe*, São Paulo: Estrela Polar.

Mauss, M. & Hubert, H. (2003). Esboço de uma teoria geral da magia. In: Marcel M. *Sociologia e Antropologia* (pp. 47-181.). São Paulo: Cosac & Naify.

Morelli, R. (1998) *Indústria Fonográfica: Relações Sociais de produções e concepções acerca da natureza do trabalho artístico* (dissertação de mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Neves, J. (2009) Os profissionais do Disco. Um estudo da Indústria Fonográfica em Portugal. Lisboa : Observatório da atividades culturais

Savazzoni, R. e Cohn, S. (2009). *Cultura Digital.br*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

Soares Ribeiro, E (2013). Bergson e a intuição como método na Filosofia. *Kínesis*, Vol. V, nº 09, pp. 94-108.

Tosta Dias, M. (2009). Produção e difusão de música gravada no Brasil contemporâneo. *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Asociación Latinoamericana de Sociología.

Tostas Dias, M. (2014). Sociologia da música gravada: o trabalho do produtor musical. In: El Far, Alessandra, Barbosa, Andrea e Amadeo, Javier. (Ed.) *Ciências Sociais em Diálogo 2 – Sociedade e suas imagens* (pp. 77-100). São Paulo: Editora Fap-Unifesp.

Weber, M. (1995). *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da música*. São Paulo. Edusp.

Worms, F. (2000). *Le vocabulaire de Bergson*. Paris: Ellipses.

## **Webiografia**

Blog Fred Coelho

<http://objetosimobjetonao.blogspot.com/2020/08/gil-e-as-maquinas-ou-esse-violao-esta.html>

Coluna Mauro Ferreira Globo

<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/>

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira

<https://www.dicionariompb.com.br/>

Dicionário Online de Português

<https://www.dicio.com.br/interpretacao/>

Fala Fred # 3

[https://www.youtube.com/watch?v=W6-Fe\\_gx5U0](https://www.youtube.com/watch?v=W6-Fe_gx5U0)

Fala Fred # 4

<https://www.youtube.com/watch?v=8qbsVQeJyAE>

Website Kassin

<https://www.kassin.co/>

Website Caetano Veloso

<http://www.caetanoveloso.com.br/>

Website Gilberto Gil

<https://gilbertogil.com.br/>

Website Arnaldo Antunes

<https://arnaldoantunes.com.br/>

