



## **A ideia do som: o projeto imagético como guia do processo de produção fonográfica**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição e Sonologia

*Fernando Braga Campos*

*Universidade Federal de Minas Gerais – fernandobragacampos@gmail.com*

*Sérgio Freire Garcia*

*Universidade Federal de Minas Gerais – sfreire@musica.ufmg.br*

**Resumo.** Esta pesquisa investiga a hipótese de que exista um projeto imagético a nortear a produção fonográfica. Busca identificar e caracterizar o referido projeto por meio de entrevistas e da análise de procedimentos executados por produtores musicais no decurso de uma produção fonográfica. A análise dos procedimentos é feita à luz de um referencial teórico multidisciplinar construído levando em consideração os parâmetros centrais de conceitos como imagem, som e produção fonográfica.

**Palavras-chave.** Projeto imagético. Produção musical. Produção fonográfica.

**Title. The Idea of Sound: the imagery project as a guide for the phonographic production process**

**Abstract.** This research investigates the hypothesis that there is an imagery project to guide the phonographic production. It seeks to identify and characterize this project through interviews and analysis of procedures performed by music producers during a phonographic production. The analysis of the procedures will be done in the light of a multidisciplinary theoretical framework built taking into account the central parameters of concepts such as image, sound and phonographic production.

**Keywords.** Imagery project. Musical production. Phonographic production.

### **1. Introdução e contextualização**

Esta pesquisa se insere no campo da Sonologia e tem como tema a produção fonográfica. O objeto de investigação é a verificação da hipótese de que exista um conjunto de referências (sonoras, visuais, estilísticas etc.) organizadas e hierarquizadas, que sirva de guia à atuação do Produtor Musical (daqui por diante apenas Produtor)<sup>1</sup> ao longo do processo de produção fonográfica. Tal conjunto de referências é aqui denominado de projeto imagético. Esse projeto imagético, aqui conceituado, se refere a uma antecipação organizada, por isso projeto, que busca embasar decisões que mais cedo ou mais tarde precisarão ser tomadas ou validadas. Por se tratar de uma noção complexa, se faz necessária a inter-relação de conceitos de diversos campos do conhecimento, o que exige da pesquisa transitar por um universo multidisciplinar e seus resultados, provavelmente, apontarão para uma perspectiva

transdisciplinar, pois, colocará em diálogo conceitos e categorias de campos disciplinares distintos para obter um construto teórico próprio.

Aqui interessa destacar o conceito de ato projetual descrito por Luiz Vianna, já que, a partir dele, podemos compreender de forma bastante objetiva a finalidade de se edificar um projeto imagético. Para tanto, buscam-se referências no campo do *design* sonoro do audiovisual, ainda que a relação entre imagem e som adquira ali contornos mais concretos do que os presentes na produção fonográfica.

O ato projetual, como base do *design*, envolve a configuração, que significa dar forma às diferentes materialidades, seja no âmbito do concreto com curvas, superfícies, texturas e planos, que podem ser visualizados e tateados, ou no contexto da abstração no que tange a percepção dessa forma, como, por exemplo, a suavidade, agressividade, proximidade ou distância de um som. Para tanto, o projeto de *design* envolve intrinsecamente o planejamento de um produto, qualquer que seja sua materialidade, com enfoque no resultado final (VIANNA, 2011, p.16).

A noção de projeto imagético para o campo da produção fonográfica, no entanto, por não contar com o suporte visual, necessita de um aprofundamento do conceito de imagem que utilizaremos daqui por diante. Para tanto, cabe buscar no texto de Rudolf Arnheim uma interpretação do que seja a concepção de imagens através de sentidos outros que não somente a visão.

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"; no entanto, por outro lado, "eu vejo a árvore" não significa "eu vejo a imagem de uma árvore", mas literalmente que vejo "a árvore" em si - uma noção que se mostra sem sentido e não inteligível se formos pensar (ARNHEIM, 1933, p.21).

Assim, por meio de nossa percepção simbólica, os sons podem nos remeter a imagens, ainda que esse processo não aconteça de forma consciente, conforme afirma Arnheim. Pode-se questionar ainda: quais seriam outras imagens possíveis de serem percebidas para além das suscitadas por signos? Sons podem ser descritos apenas como fenômeno acústico. Sons podem ser signos. Sons podem ser imagens.

António Damásio (2012) nos traz uma outra perspectiva sobre o que sejam imagens no que se refere à construção do pensamento. De acordo com o autor, em larga medida, o pensamento é feito de imagens. E tais imagens podem ser sobre uma coisa ou sobre

um processo que envolve coisas. Dessa forma, a construção de imagens em nosso pensamento seria condição para a edificação de qualquer projeto.

O conhecimento factual necessário para o raciocínio e para a tomada de decisões chega à mente sob a forma de imagens [...]. 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, [...] formamos imagens de objetos e de movimentos e consolidamos a memorização dessa ficção em nossa mente. 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 (DAMASIO, 2012, p.117).

Ainda no campo da conceituação do que sejam som e imagem, e de que forma eles podem se relacionar, interessa muito a conexão estabelecida por Rodolfo Caesar (2012) em seu artigo *O Som como Imagem*.

O som é imagem mesmo quando o único suporte disponível é o cérebro, e quando se transmite de boca a 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... (...) A única diferença entre os suportes técnicos e o cérebro está na exterioridade deles relativa ao corpo. A transposição da noção de imagem ao campo do sonoro, esta sim, é que ficou atrelada à fixação em suportes técnicos, e, porque esta chegou tarde para o som, não propiciou ao mundo da sonoridade o mesmo destino cultural reservado à visualidade (CAESAR, 2012, p.6).

Som e imagem possuem conceitos amplos e, a depender do campo de estudo, agregam aspectos complementares à forma como se relacionam para a construção do sentido. Ainda que a concepção da música como linguagem não seja questão pacificada, não resta dúvida de que ela diz diretamente aos afetos. Sensações, coloridos, sentimentos são comumente associados à fruição musical. Ritmo, tempo, distância, espaço e lugar. Sendo assim, interessa a argumentação de Sílvio Ferraz (2005), interpretada por Rodrigues (2007) sobre:

[...] o que se entende por “som”, sendo este já qualificado, só dirá respeito a uma coisa estanque, a um fenômeno, a uma imagem conceitual arbitrária, espacializada. O que se movimenta na música é antes a escuta e não o som. E a escuta é muito mais do que aquilo que soa. A música tanto não repousa apenas no sonoro quanto o sonoro não é uma ação puramente auditiva. Podemos assim pensar os tempos da

escuta em termos de imagens pré-sensíveis, de imagens sonoras e até de imagens de música, às vezes, sem nenhuma referência ao som. Ferraz arremata: “...escutamos tudo aquilo que vem com os sons”, deixando claro que a escuta é urdida por ritmos, explícitos ou secretos, que os sons tecem com as nossas vidas (FERRAZ, 2005, *apud* RODRIGUES, 2007, p. 82).

Se nos fosse possível abraçar todo o conjunto das conceituações a respeito do som, da imagem, da música e da escuta, poderíamos então ter uma dimensão da gama de parâmetros imagéticos possíveis de serem levantados. Isso não deve nos levar a afirmar ser inviável a tarefa de elaborar um projeto imagético. Pelo contrário, o que se pode vislumbrar é a quantidade de projetos distintos que podem coexistir como possibilidade. Um projeto imagético seria então o conjunto dos parâmetros selecionados pelo Produtor como estruturais para guiar a produção fonográfica, não sendo, portanto, uma construção rígida e muito menos um modelo do produto. Trata-se de uma representação norteadora construída pelo profissional. O projeto imagético não esgota as possibilidades do que possa vir a ser o fonograma (ou conjunto de fonogramas). Essa pesquisa identifica elementos que poderão contribuir para a construção dos contornos conceituais da noção de projeto imagético. Seu objetivo principal é investigar a ocorrência ou não de um projeto imagético a nortear a atuação do Produtor nos processos de captação e manipulação dos sons em produções fonográficas e verificar, caso seja identificado, quais são seus principais elementos constitutivos.

Neste momento cabe ressaltar que o presente trabalho reflete o esforço inicial de preparação teórica de uma pesquisa que ainda produzirá desdobramentos e, portanto, terá seus resultados obtidos à frente.

## **2. Metodologia**

Decidiu-se por uma metodologia híbrida, sendo, portanto, parte quantitativa e parte qualitativa. Isso se justifica porque o tratamento e análise dos dados a serem extraídos de questionários e dos registros das práticas dos profissionais a serem entrevistados necessitarão, inicialmente, de uma abordagem quantitativa para, em seguida, ser realizada uma análise qualitativa descritiva, uma vez que essa metodologia tem se mostrado de alta relevância para a análise de entrevistas, sobretudo aquelas que focalizam a prática e a formação humanas. Segundo Alda Judith Alves-Mazotti e Fernando Gewandszajder (1998):

As pesquisas qualitativas são caracteristicamente multimetodológicas, isto é, usam uma grande variedade de procedimentos e instrumentos de coleta de dados.

Podemos dizer, entretanto, que observação (participante ou não), a entrevista em profundidade e a análise de documentos são os mais utilizados, embora possam ser complementados por outras técnicas (ALVES-MAZOTTI, GEWANDSZNAJDER, 1998, p.163).

Sobre o objetivo dos pesquisadores qualitativos, Bogdan e Biklen (1994) destacam que a metodologia é a melhor para “[...] compreender o comportamento e a experiência humana”, posto que busca “[...] compreender o processo mediante o qual as pessoas constroem significados e descrever em que consiste esse mesmo significado”.

Uma série de procedimentos metodológicos foi destacada para que os objetivos sejam alcançados. Após a realização de síntese bibliográfica, será feita a seleção de sujeitos, a partir de questionários. Estes sujeitos então participarão de um experimento e de entrevistas. Pretende-se que os critérios delimitados para a análise dos questionários possibilitem a escolha de sujeitos capazes de fornecer informações de suas experiências profissionais e que dialoguem com os conceitos estabelecidos na primeira parte da pesquisa, quer para confirmá-los ou para a eles se contrapor de forma que se possa verificar a pertinência da hipótese elaborada.

O experimento citado consiste na produção de um material musical em formato multicanal a ser trabalhado pelos sujeitos selecionados. Este material lhes será apresentado para que seja feita uma mixagem. Serão oferecidas diferentes alternativas de captação de uma mesma performance, de modo a permitir que o(a) profissional escolha dentre essas alternativas aquela(s) que melhor lhe convier(em). Essas escolhas serão analisadas segundo os parâmetros citados anteriormente, à luz do referencial teórico já organizado, e devem contribuir para a identificação da existência (ou não) do projeto imagético em cada caso.

A análise das entrevistas será realizada através da utilização de ferramentas de análise qualitativas, a serem definidas, que sejam adequadas para interpretação dos materiais resultantes do experimento. Espera-se que a extração de elementos do conjunto dos dados possa contribuir para um melhor delineamento do conceito de projeto imagético.

### **3. Contribuições relevantes sistematizadas e desdobramentos do trabalho**

Dentre as contribuições teóricas até então estudadas, destaco neste texto, especificamente, aquelas que contribuíram para uma construção evolutiva do conceito de projeto imagético.

Em seu *Ensaio Sobre o Rádio e o Cinema*, escrito na década de 1940, Pierre Schaeffer (2010, p.40) 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?” Havia algo a ser compreendido que não dizia respeito à mensagem, mas ao meio. “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 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, 2010, p.63).

Assim, Schaeffer deixa claro que duvida de qualquer neutralidade naqueles artefatos “mágicos” que se põem a difundir conteúdos sem deixar claro 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 de determinadas condições técnicas.

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, 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 diferenciaria um recital orquestral de sua transmissão radiofônica? Não estava claro. 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 do ouvinte 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, não quaisquer instrumentos, mas 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. Schaeffer estabelece então fases de evolução dessa tecnologia e nos apresenta sua inter-relação com o que ele chama de arte direta, que são as formas de arte 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, 2010, p.53-54).

A nomenclatura se dá em função dessa tecnologia se colocar entre uma coisa e outra, tal qual um relé, e o status de arte se justifica pelos efeitos estéticos que regem a sua utilização.

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, 2010, p.35).

Oitenta anos separam o presente texto dos apontamentos de Schaeffer acerca do rádio e do cinema. Mas esta busca segue em voga 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, cabe 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 som, compreendido por Schaeffer através da ferramenta da escuta reduzida como uma unidade no conceito por ele definido como objeto sonoro em seu *Tratado dos Objetos Musicais*, somou-se o conceito de <som>,<sup>2</sup> 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. Mas deixemos bem claro o significado da palavra “técnica”: não se trata de julgar a performance das máquinas (DELALANDE, 2001, p.15, tradução do autor).

Ainda que os conceitos 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 do autor).

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 do autor).

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.

[Quando se trabalha ] um mesmo material, a diferença 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 do autor).

Aqui voltamos então 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 guiará ao longo das muitas etapas que compõe uma produção fonográfica. Cabe 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 sobre esse material. Sobre este aspecto, Delalande pontua 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 do autor).

Neste ponto, Delalande toca na tarefa central do Produtor, aquela devotada à análise do que há de concreto. O <som>, então precisa ser validado e esta é a função primordial desse ator, que só poderá fazê-lo através de uma referência organizada. Pela complexidade própria de um produto musical, essa referência será tão rica quanto mais detalhado for o que chamamos de Projeto Imagético

Chegamos aqui à delimitação do conceito central que sustenta o trabalho. Até o momento, foram realizados alguns dos procedimentos metodológicos previstos. Foi elaborada uma extensa revisão bibliográfica cujo propósito foi levantar conceitos existentes relacionados, sobretudo, ao conceito de projeto imagético. As relações entre este último e a literatura especializada disponível possibilitaram a criação de conexões. Tais conexões serão confrontadas com os dados extraídos das entrevistas e do experimento a serem realizados e poderão ser verificadas ou descartadas. Espera-se que os resultados da pesquisa contribuam para uma melhor compreensão do processo de produção fonográfica e apontem de que modo o Produtor pode colaborar para uma melhor divulgação das visões e mensagens do(a) artista com o(a) qual trabalha. Esse aprimoramento tende a contribuir para a fluidez das etapas de produção e para uma maior valorização do trabalho do Produtor, retirando seu trabalho do campo da idealização romântica, como aliás seria proveitoso que ocorresse também com o

trabalho do artista, afastando o véu que cobre a visão comum que vigora sobre o processo de produção fonográfica.

O ideal romântico, caracterizado pela visão convencional do artista quase neurótico, vê a atividade criativa como basicamente auto-expressiva e supostamente independente de qualquer restrição perceptível. Como Peter Wicke argumentou, essa visão legitimou o individualismo que está no cerne do mundo do artista; um mundo perpetuado em muitos dos mitos que cercam o estúdio de gravação. [...]. Essas compreensões da atividade artística e do campo da criatividade em que ela está inserida parecem estar consolidadas na indústria musical. Elas são tão fortemente defendidas que quem desafiá-las corre o risco do ridículo, na pior das hipóteses, e, na melhor das hipóteses, da descrença. Em suma, essas ideias agora são senso comum. Elas se refletem na maneira como os artistas são vendidos ao público, na maneira como o público pensa sobre o que acontece quando os discos são feitos e aparecem regularmente em artigos e conversas sobre o estúdio e suas práticas. [...] Tais ideias são consideradas por muitos como literalmente verdadeiras. Mas raramente são examinadas criticamente. Não são teorias, mas sim mitos: construções imaginativas, cuja função é ... endossar as práticas da comunidade que as celebra. (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2012, p.149, tradução do autor).

### Referências

- 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.
- ARNHEIM, Rudolf. *Radio*. London: Faber & Faber, 1972. 287 p.
- BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sari Knopp. *Investigação qualitativa em educação: uma introdução às teorias e aos métodos*. Porto: Porto, 1994. 335 p.
- CAESAR, Rodolfo. *O Som como Imagem*. In: SEMINÁRIO MÚSICA CIÊNCIA TECNOLOGIA: FRONTEIRAS E RUPTURAS, 4, 2012, São Paulo, ECA-USP.
- 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. 303p.
- DELALANDE, François. *Le Son Des Musiques: entre technologie et esthétique*. Paris: Buchet/Chastel, 2001. 267 p.
- FERRAZ, Sílvio. *O livro das sonoridades (Notas dispersas sobre composição): um livro de música para não-músicos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005. 127 p.
- FRITH, Simon; ZAGORSKI-THOMAS, Simon. *The Art of Record Production: an introductory reader for a new academic field*. London: ASHGATE e- Book, 2012. 301 p.
- RODRIGUES, Rodrigo Fonseca. Som e Sonoridade: as imagens do tempo na escrita musical. *Per Musi*. Belo Horizonte, n.16, p.80-83, 2007.
- 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. 184 p.
- SCHAEFFER, Pierre. *Treatise on Musical Objects: an essay across disciplines*. Traduzido por



Christine North and John Dack. Oakland: University of California Press, 2017. 569 p.

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.

## Notas

---

<sup>1</sup> A função de Produtor Musical, no contexto da produção fonográfica, é controversa, ou, no mínimo, diversa. 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, utilizarei o termo “Produtor” para designar a função daquele que valida as escolhas e/ou procedimentos, ressaltando que essa função pode, momentaneamente ou alternadamente, ser executada por diferentes atores.

<sup>2</sup> <som>, assim grafado neste texto, 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.