



## Da gênese da canção ao fonograma: em busca do projeto imagético

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição e Sonologia

*Fernando Braga Campos*  
*Universidade Federal de Minas Gerais*  
*fernandobragacampos@gmail.com*

*Sérgio Freire*  
*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 da análise de conteúdo de entrevistas. Lançando mão de ferramentas analíticas descritas por Laurence Bardin (1977) e Gaskell (2002), a análise das entrevistas procura detectar tal estruturação abstrata prévia de modo a encontrar parâmetros que possam ser caracterizados como um pensamento projetual e também encontrar semelhanças e diferenças organizacionais na atuação entre profissionais da área.

**Palavras-chave.** Projeto imagético. Produção musical. Produção fonográfica. Análise de conteúdo. Entrevista.

**Title.** From the genesis of the song to the recorded track: in search of the imagery project

**Abstract.** This research investigates the hypothesis that there is an imagery project to guide the record production. It seeks to identify and characterize this project through interviews content analysis. Using analytical tools described by Laurence Bardin (1977) and Gaskell (2002), the analysis of the interviews seeks to detect such previous abstract structuring in order to find parameters that can be characterized as a design thinking and also to find organizational similarities and differences in the performance between professionals in the field.

**Keywords.** Imagery project. Music production. Record production. Content analysis. Interview.





## Introdução

O trabalho do produtor musical é, em última análise, um emaranhado de tarefas e funções que se sobrepõem e justapõem em um movimento alternado de idas e vindas. Essas tarefas se desenvolvem no tempo de uma produção fonográfica, numa conformação aparentemente caótica. Do surgimento de uma canção, quando o violão acompanha o solfejo de uma melodia ainda incipiente, até o lançamento do fonograma em diferentes mídias ou nas atuais plataformas de *streaming* (neste último caso acompanhado de uma arte gráfica e créditos absolutamente incompletos), muitas decisões são tomadas pelo profissional que acompanha todo o processo e ao qual damos o nome de Produtor Musical. Por vezes, e não raras vezes, mais de uma pessoa assume tal função, mas nunca ao mesmo tempo. Ainda que a nomenclatura caiba a muitos perfis e responsabilidades distintas, nos ateremos, nesta comunicação, ao trabalho deste profissional quando a ele cabe a função de decidir sobre o <som><sup>1</sup>. A pesquisa em andamento trata de uma das facetas deste trabalho, aquela que determina a estratégia que guia o produtor em sua tarefa de decidir sobre este ou aquele caminho diante das infinitas possibilidades de conformação estética de um fonograma. A escolha entre um *take* e outro não é trivial, as performances nunca se repetem, e cabe ao produtor escolher aquele que vai figurar entre os escolhidos para cada uma das partes em que a canção em questão se desenvolve. Ao exercer esse papel decisório sobre o que vale ou não vale, o que condiz ou não com aquilo que o fonograma precisa representar artisticamente uma vez finalizado, o produtor influi diretamente no resultado estético e, portanto, na obra de arte.

Já sabemos que a tecnologia ocupa um lugar bastante importante na música popular. Ela não somente torna possível, entre outras coisas, a criação de fontes sonoras novas e características, como a guitarra elétrica ou o sintetizador, mas ela fornece aos artistas um novo instrumento: o estúdio de gravação. Inicialmente concebido como um meio de captar e embalar o som, a gravação sonora torna-se pouco a pouco uma ferramenta completa de criação, concedendo ao mesmo tempo ao produtor e ao engenheiro de som o status de artista (DELALANDE, 2001, p.55, tradução do autor).

Interessa-nos nesta pesquisa verificar a hipótese de que exista um ato projetual, previamente elaborado ou não, que guia esse profissional em seu processo decisório. Supomos que sim, e que sem isso seria muito difícil alcançar algum resultado consistente para a demanda que lhe é

---

<sup>1</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.





confiada. A esse projeto chamamos Projeto Imagético<sup>2</sup>, uma vez que seria constituído de imagens abstratas compiladas dentre aquelas existentes no “repertório” daquele que elabora tal projeto.

## Contextualização

Historicamente a figura do produtor musical teve funções muito distintas das que hoje assume. Não se tem documentado o surgimento do termo e temos hoje uma infinidade de perfis distintos sob a mesma denominação. A evolução dos equipamentos utilizados na produção fonográfica, em diversos momentos, dialoga com as transformações na própria forma da canção, em sua duração e nos artifícios tecnológicos utilizados em sua fatura, seja pela utilização de determinado efeito psicoacústico<sup>3</sup> ou pela criação de paisagens inusitadas. Essa evolução foi acompanhada de perto pelo surgimento e transformação da função do produtor musical. Estando incumbido de conduzir todas as etapas necessárias à produção do fonograma, este profissional esteve sempre envolvido numa cadeia complexa de processos que foram sendo elaborados, desenvolvidos e alguns sendo abandonados na mesma velocidade em que novos avanços eram alcançados. Duas transformações, no entanto, podem ser destacadas como sendo responsáveis diretas pelo estabelecimento da função de produtor musical como ela é concebida nos dias de hoje, em especial quando se trata do registro de canções. São elas a invenção do gravador multipista, na década de 1950 e a digitalização de todo o processo, a partir do final da década de 1980. O gravador multipista, criado na década de 1950, introduziu a não-linearidade temporal no processo de produção do fonograma. A produção em camadas sobrepostas (*overdubbing*) possibilitou a junção de materiais sonoros produzidos/captados em tempo e espaço diferidos, permitindo assim a criação de novas sonoridades e abrindo a possibilidade de criação de paisagens sonoras “irreais”, ou virtuais. Essa possibilidade trouxe consigo um repertório totalmente novo para os responsáveis pela criação dos fonogramas, pois não haveria mais limites físicos para a quantidade de elementos sonoros que poderiam ser representados no produto gravado. Evidentemente surgiram outros limites a serem ultrapassados, como a relação sinal/ruído quando da sobreposição de muitas camadas. À medida que os sons se sobrepunham, o mesmo acontecia com o ruído que estava em cada gravação e isso se tornava uma limitação ao número de camadas que poderiam ser sobrepostas. Ainda assim, o fato de ser possível somar

---

<sup>2</sup> O conceito de Projeto Imagético como concebemos foi mais detidamente descrito no artigo A ideia do som: o projeto imagético como guia do processo de produção fonográfica, disponível em <<https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/844/497>>

<sup>3</sup> *Reverb, Delay* etc.





ambientes distintos num mesmo contexto sonoro mudou completamente a forma de se produzir música. A digitalização, que veio a ocorrer algumas décadas mais tarde, aprofundou essas possibilidades, uma vez que permitiu fazer e refazer o processamento sem que isso significasse a perda da qualidade do material captado ou mesmo que o material fosse alterado definitivamente. Assim, pode-se dizer que o trabalho do produtor musical se alterou profundamente, pois as possibilidades de criação do fonograma se ampliaram consideravelmente e a mixagem se transformou num processo de pós-produção, sendo possível retornar ao início sempre que desejável.

Nesse novo contexto, aumenta a importância da figura do produtor musical, já que sua experiência se transforma num repertório de possibilidades. Assim, ao receber uma demanda, o produtor passa a buscar compreendê-la de modo a contribuir para alcançar os objetivos artísticos e/ou comerciais dos demandantes. Seja o produtor um funcionário de uma gravadora ou um *freelancer*, cabe a ele atender à demanda. Isso requer compreendê-la e traçar uma estratégia para atingir seus objetivos. É nessa busca que surge a necessidade de se criar um projeto, abstrato pela natureza, e esteticamente consistente por necessidade do(s) fonograma(s) que será(ão) resultado de sua execução.

### **A busca do projeto imagético**

Esta seção tratará das principais estratégias metodológicas utilizadas na busca por verificar a existência do projeto imagético na prática de diferentes produtores musicais. É uma abordagem qualitativa construída a partir de uma hipótese, conceitos norteadores, elaboração de entrevistas semiestruturadas tratadas por meio da análise de conteúdo.

### **Hipótese**

Elaborado pelo produtor musical com vistas a servir de guia ao longo das sucessivas etapas do processo de construção do fonograma, o projeto imagético seria um apanhado de imagens organizadas hierarquicamente em função das indicações de quem demanda o trabalho. Tais imagens, suscitadas por referências e até mesmo por solicitações expressas, precisam considerar a um só tempo as variáveis de produção de um fonograma e a estruturação musical da canção em questão. Para tanto contribui muito a experiência musical e de produção daquele que elabora o projeto. É somente do repertório acumulado com suas vivências que ele pode recuperar e reelaborar as imagens que servirão de sustentação ao projeto.





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

### **Conceitos norteadores (gênero e universo musicais)**

Em função de sua natureza projetual, o referido projeto tende a se organizar em parâmetros que a um só tempo sejam adequados à estruturação da linguagem musical e ao conteúdo estético e semântico que se pretende que o fonograma possa carregar consigo. Isto dito considera-se que os receptores da mensagem estejam culturalmente familiarizados com a proposta e que de alguma maneira possam se identificar com ela, de modo a absorver grande parte das referências ou mensagens nela contidas.<sup>4</sup> O trabalho do produtor se encontra, portanto, na tarefa de mediar a relação entre o trabalho de criação da canção e a recepção pelos ouvintes do fonograma resultado do processo de produção fonográfica. Para tanto o projeto imagético se constitui como um conjunto de imagens, de ideias que se tenha sobre o que venha a ser o fonograma quando finalizado.

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

Para definir os limites dessa abstração, o produtor então busca os estereótipos dentro do conjunto de referências entregues por aquela (pessoa/empresa) que demanda. As referências são, em sua grande maioria, compostas por características de fonogramas produzidos no passado que podem ser acessados ou que sejam ícones da produção histórica da indústria fonográfica, de modo que possam ser compartilhados seus significados entre o produtor e o

---

<sup>4</sup> Saliento que não trataremos da recepção nesta pesquisa. Não trataremos do modo como o ouvinte recebe aquilo que foi produzido, sendo o foco apenas o que rege a construção do fonograma.





demandante. Contudo, tais referências não se restringem a materiais concretos, como fonogramas, pinturas, esculturas e objetos de toda sorte, sendo também explicitadas através de figuras de linguagem e imagens de todo tipo relacionadas com aquilo que se pretende alcançar no e com o fonograma. Os estereótipos suscitados dão ao produtor a compreensão da grande forma. Supondo que haja um estereótipo adequado para aquilo que se busca. Como estereótipo pode-se compreender os gêneros musicais, uma vez que é um conceito que reúne características culturalmente estabelecidas e de fácil comunicação. Um estereótipo desse tipo organiza uma série de expectativas que podem ser confirmadas ou negadas. Um baião, por exemplo, pressupõe determinada instrumentação, uma levada<sup>5</sup> própria e mesmo um sotaque e uma entonação específica na voz e demais instrumentos. Estas categorias podem então ser confirmadas e, uma a uma, vão sendo consolidadas as imagens que o estereótipo suscita. Podem ser também negadas, em parte ou totalmente, subvertendo a expectativa a respeito desta ou daquela categoria. Sendo confirmado ou negado, o estereótipo organiza expectativas e contribui para a construção do projeto imagético. A instrumentação clássica de um baião, composta por acordeão, zabumba e triângulo, pode ser substituída por outra, de modo que o resultado esperado seja alguma variante entre um gênero (baião) e outro, suscitado pela nova instrumentação. Um baião tocado no violão, acompanhado por um pandeiro, com sua sequência harmônica e padrões rítmicos característicos ainda será um baião, com algum outro “sabor”. Um “novo tempero”, por assim dizer. Portanto, podemos dizer que há uma hierarquia de pertinências<sup>6</sup>, como conceituado por François Delalande (2001).

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

O gênero musical seria uma categoria superior, dentro da qual estariam dispostas subcategorias, como padrões rítmicos, sequências harmônicas, instrumentação, entonação ou sotaque e fraseado ou desenho melódicos, por exemplo. Tais categorias, ao surgirem ao longo das entrevistas, de forma espontânea, denotariam um pensamento estruturante, mas ainda não seriam suficientes para indicar um pensamento projetual, posto que são largamente difundidas pela análise musical tradicionalmente utilizada no estudo das canções. No entanto, caso tais

<sup>5</sup> Por levada compreende-se um padrão rítmico que se repete de forma cíclica.

<sup>6</sup> Tradução literal livre (do autor) do termo em francês *hiérarchie des pertinences*.





categorias estejam associadas aos objetivos próprios da produção fonográfica, pode-se afirmar que figuram ali como categorias de organização de um projeto, uma vez que estariam concorrendo para a estruturação de um caminho a ser percorrido. Essa caracterização como categorias de um pensamento projetual estariam tão mais estabelecidas quanto mais elas estejam localizadas em etapas específicas do processo da produção fonográfica, pois isso significaria uma organização temporal do processo, denotando uma divisão em objetivos específicos. Segundo BARDIN (1977, p.61) “um sistema de categorias é válido se puder ser aplicado com precisão ao conjunto da informação e se for produtivo no plano das inferências.” Tais inferências serviriam como uma espécie de ponte entre a simples descrição de uma entrevista e a interpretação que deve se seguir ao se analisar aquilo que dela pode ser extraído.

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

Assim, ao elencar gêneros musicais como estruturantes do discurso a respeito das formas que um fonograma deve tomar ao longo do processo de produção fonográfica, estabelece-se uma hierarquia de pertinências. Mas, para além das relações entre ritmos, instrumentação e harmonias, haveria também uma relação social estabelecida que vai além da estruturação musical “pura e simples” e que, segundo Delalande, delimita um conteúdo importante na análise do fato social total. Tal concepção vai ao encontro do que compreendemos estar presente na construção do projeto imagético, uma vez que engloba referências que vão além do discurso usual da prática musical e extrapolam para posturas refletidas nos modos de vida de seus ouvintes/participantes. Sobre o gênero (musical), neste contexto, Delalande diz que

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

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



## A opção por entrevistas

Em função da natureza subjetiva do Projeto imagético e com o intuito de investigar, verificando ou não sua existência, resolveu-se utilizar entrevistas semiestruturadas como estratégia de investigação na presente pesquisa.

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

A escolha por entrevistas semiestruturadas deveu-se à existência de uma hipótese pré-formulada que requer verificação. A característica desse tipo de entrevistas se adequa ao propósito uma vez que haverá certa diretividade, possibilitando a verificação enquanto, ao mesmo tempo, deixa-se um espaço para o que possa surgir de inesperado a respeito do tema, algo que a formulação da hipótese não alcance ou que possa ampliar sua compreensão. Por rigor metodológico, a entrevista precisa estar aberta ao inesperado, mesmo que seja conduzida para um tema específico e nele pretenda se desenvolver e aprofundar.

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

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

O objetivo principal da presente pesquisa, por ser uma investigação a respeito da existência de uma construção abstrata, transdisciplinar, requer uma abordagem que permita estabelecer categorias que serão definidas ou consolidadas a partir da análise das entrevistas e não a priori.





Por considerar que o fato social total referencia os limites de um projeto imagético, consideramos que as categorias a serem estabelecidas a partir das entrevistas precisam levar em conta: fatores tecnológicos (equipamentos utilizados para sua produção, os sistemas de som em que serão ouvidos os fonogramas etc.); as bases socioculturais dos autores envolvidos na produção assim como da audiência alvo da produção; os gêneros musicais “consumidos” por esse conjunto de indivíduos (ou o universo musical em que estão inseridos).

### **Análise de conteúdo**

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

(...) designa-se sob o termo de análise de conteúdo: Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) dessas mensagens. (BARDIN, 1977, p. 48)

Os textos das entrevistas, no entanto, não devem trazer, assim já se espera, informações que indiquem diretamente a presença do projeto imagético como delimitado teoricamente, mas possivelmente indicarão a existência de algum tipo de organização que permita inferir se tal projeto existe ou não. Uma dificuldade esperada na análise consiste nas generalizações possíveis dos conteúdos extraídos de discursos distintos, que reflitam experiências profissionais únicas. Essa, no entanto, não é uma situação exclusiva nem tampouco desconhecida no contexto da análise de conteúdo.

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

Ainda segundo o autor, e buscando uma saída procedimental para o paradoxo por ele explicitado acima, diz-se da análise de conteúdo que ela “procura conhecer aquilo que está por trás das palavras sobre as quais se debruça” e que, portanto, a semântica, ou os significados são



o seu material principal. (BARDIN, 1977, p. 50)

## Entrevistas piloto e considerações preliminares

Foram realizadas duas entrevistas como forma de iniciar a categorização necessária da estruturação do Projeto imagético. Seguindo a figura abaixo, elaborada por George Gaskell (2002), foram feitas perguntas com o intuito de iniciar uma abordagem sobre o trabalho do produtor musical desempenhado pelos entrevistados ao longo de sua atividade profissional.

**Figura 1 – Passos na entrevista qualitativa**

<p><b>Passos na entrevista qualitativa</b></p> <p>Note-se que na pesquisa concreta estes passos não estão em uma seqüência linear. O processo de pesquisa é circular e reflexivo. Por exemplo, depois de algumas entrevistas, tanto o tópico guia, como a seleção dos entrevistados pode mudar. Do mesmo modo, a análise é parte do contínuo processo de pesquisa.</p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Prepare o tópico guia.</li><li>2. Selecione o método de entrevista: individual, grupal ou uma combinação dos dois.</li><li>3. Delineie uma estratégia para a seleção dos entrevistados.</li><li>4. Realize as entrevistas.</li><li>5. Transcreva as entrevistas.</li><li>6. Analise o <i>corpus</i> do texto.</li></ol>
---

Fonte: Bauer & Gaskell (2002, p. 88)

O tópico guia foi o trabalho do produtor musical. As entrevistas foram individuais e a estratégia delineada foi a de entrevistas semiestruturadas, que foram realizadas no dia 09/06/2022 à tarde e à noite. Em ambos os casos, as entrevistas ocorreram nos ambientes de trabalho (estúdios) particulares dos entrevistados. Uma análise preliminar dos textos das entrevistas transcritas levantou a necessidade de se levar também em consideração a relação entre produtor e músico (*performer*) como uma variável a ser abordada na elaboração do projeto, uma vez que ambos os entrevistados disseram ser importante estabelecer um vínculo com os mesmos, condição que não estava prevista inicialmente na conceituação do projeto imagético. Luiz Camporez, quando questionado sobre o que precisaria ser antecipado no processo de gravação, respondeu:

Se você escreve bem e as pessoas que vão tocar sabem ler bem. Se você já conhece elas, né? Eu acho que você tentar falar, mostrar a referência do que que você quer para cada instrumentista, assim, dependendo, sabe? (...) porque quando você pode sugerir pessoas, músicos você já sabe, já confia. Então você



trabalha confiando mais na produção e na pós. Quando você não sabe, eu acho que... quando você vai conhecer um grupo, você tem que ficar mais tempo com eles na pré. (...) mas quando eu vejo que não tem mais como espremer laranja uma hora você vê que não vai sair mais. Você vai ficar ali tentando pegar uma gotinha duas, vai ficar desgastando um negócio que não precisa desgastar... E cê tá criando uma relação com a pessoa também, uma relação de confiança, né? (CAMPOREZ, 2022)

Pode-se inferir que existe, portanto, uma interação pessoal entre produtor e *performer* que requer um tratamento próprio, de modo que se estabeleça um determinado vínculo. Esse vínculo poderia ser anterior ou construído ao longo da produção, mas as relações prévias certamente trariam benefícios uma vez que mesmo a escolha dos músicos é uma tarefa dada ao produtor em certas produções. E o produtor pode relacionar a concepção de um projeto a determinado *performer*, como descrito por Rafael Dutra:

Então às vezes tem um trampo, nóh bicho esse trampo aqui é meio *folk* doidinho, meio *folk creep*... vou chamar o Yuri. O Yuri é o cara que tem essa “concepa” já agulhada. Nóh, esse trampo aqui é meio hip hop, vou chamar o Bruce. Bruce é o cara que vai ter a “batéra” que já vai chegar “funfano”. Nóh, esse trampo aqui é super new jazz, jazz rock, vou chamar o Felipe Continentino, que já vai entregar o negócio pronto. Então muitas vezes eu vou pensar no instrumentista por conta do arranjo. (DUTRA, 2022)

Vimos, assim, um enriquecimento do conceito de projeto imagético a partir das entrevistas iniciais realizadas, o que contribuiu para informar que, pelo menos a princípio, se verifica a existência desse pensamento, como também para modificar os seus contornos. Um outro ponto interessante em ambas as entrevistas foi observar que tanto Camporez quanto Dutra se valem de informações trocadas com seus clientes para determinar quais são os objetivos estéticos de cada trabalho, mas que também se valem de sua experiência para moldar as expectativas dos demandantes ao conhecimento que podem aportar ao projeto.

Logo no início da entrevista, ao ser questionado sobre sua visão a respeito da função de produtor musical, Camporez diz:

Eu acho que a cada projeto é uma situação, né? Mas no geral eu acho que uma coisa que é primordial para essa função ocorrer de uma maneira fluida mesmo que ela vá... porque as decisões muitas vezes elas vão ser tomadas baseadas numa conversa, debate, em escuta, em sensações, né? E isso você tá trocando às vezes com seus clientes. (CAMPOREZ, 2022)

Em seguida ao ser perguntado sobre o que leva em conta em sua preparação para enfrentar as decisões que terá de tomar ao longo do processo:





(...) eu acho que eu tenho que levar em conta as demandas iniciais, no sentido: *quero um disco tal e tal dessa e dessa forma, tenho essas influências, gostaria disso, disso e daquilo...* você tem que levar em conta. (CAMPOREZ, 2022)

Para Camporez, cada trabalho possui diretrizes próprias, estabelecidas a partir de um momento inicial onde a demanda é explicitada ao produtor. Para Dutra, não parece ser muito diferente, mas ele vai um pouco além:

(...) eu sempre gosto de entender muito, né? De absorver muito o que aquele artista me traz para depois propor. (...) eu gosto muito de trocar ideias sobre... primeiro eu vou escutar, né? Escutar o quê que ele já fez, se ele tem algum histórico como artista, gravações, outras coisas que ele já fez... e vou trocar muita ideia com ele sobre referência. Tipo assim: o quê que você tá escutando, o quê que te inspirou... eu gosto inclusive de referências não-musicais também, sacou? Eu gosto de trocar ideia com os artistas sobre... eu gosto muito de conversar com a galera antes, sabe? Trocar ideia mesmo. Se conhecer um pouco. Perguntar qual que é a influência musical dele, né? De onde que ele tirou aquela inspiração... e a partir disso, a partir de já ter absorvido um bocado do que aquele artista tem, aí eu vejo onde que eu posso agir. (DUTRA, 2022)

Se por um lado as informações extraídas das entrevistas podem parecer bastante triviais aos que estão familiarizados com as experiências relatadas, por outro há muitos dados ainda a analisar que nos indicam uma complexidade subjacente. Parece-nos possível inferir que, considerar o fato social total ajudou na elaboração e também nesta análise inicial das entrevistas piloto, cuja realização teve como intuito detectar categorias de organização do trabalho dos produtores musicais passíveis de serem compreendidas como estruturação projetual. A análise mais pormenorizada destas primeiras entrevistas contribuirá para a elaboração e condução das entrevistas de aprofundamento que serão realizadas a seguir. Com o aprofundamento que virá a partir da realização de um número maior de entrevistas buscaremos: identificar quais as possíveis consequências da presença ou da ausência de um projeto imagético para o potencial comunicativo do(s) fonograma(s) e definir parâmetros e situações que possam fornecer informações relevantes para o planejamento e a execução de procedimentos no desenrolar da produção fonográfica. Como desdobramentos esperamos que seja possível extrair referências teórico-práticas que possam subsidiar metodologias de ensino e pesquisa, adequando-as ao campo específico das tecnologias aplicadas à produção fonográfica e por fim relacionar elementos identificados na pesquisa que contribuam para a sistematização teórica do conceito de Projeto Imagético.





## Referências

BARDIN, Lawrence. 1977. *Análise de conteúdo*. Lisboa, Edições 70.

CAMPOREZ, Luiz. Entrevista a Fernando Braga Campos. Eremita Estúdio, 09/06/2022. Áudio. 1h09m. Não publicada.

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.

DUTRA, Rafael. Entrevista a Fernando Braga Campos. Estúdio Motor, 09/06/2022. Áudio. 1h34m. Não publicada.

FREIRE, Sérgio e CAMPOS, Fernando Braga. A ideia do som: o projeto imagético como guia do processo de produção fonográfica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXXI, 2021, João Pessoa. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/844/497> Acesso em: 30 jun. 2022.

GASKELL, George. (2002). Entrevistas *individuais e grupais*. In: Bauer, Martin W.; Gaskell, George. *Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. - Petrópolis, RJ. Ed. Vozes. p. 64-89.

