

Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa
Mestrado em Som e Imagem

Produção do álbum Pontes

Relatório do Projecto Final de Design de Som 2009/2010

João Miguel Andrade de Sottomayor Negrão

Julho de 2011

Dedicatória

Quero dedicar este trabalho à minha família.

Agradecimentos

Agradeço a todas as pessoas da UCP que estiveram diretamente envolvidas no trabalho realizado, ou que contribuíram para o seu sucesso. Agradecendo nomeadamente ao Professor Paulo Ferreira Lopes pela disponibilidade em ajudar na realização deste trabalho, e o professor Vasco Carvalho pela contribuição de ideias para a realização do projecto final

Agradeço também a todos os meus amigos que me apoiaram durante este mestrado.

Resumo

Para este trabalho proponho-me a fazer uma reflexão sobre o papel de um produtor musical. Para além de um ensaio teórico, este trabalho baseia-se num projeto que desenvolvi, no qual foi gravado um álbum a solo intitulado “Pontes”, concebido por Francisco Rua. Neste trabalho será explorado, a partir de uma perspectiva teórica, a música e a sua estética, bem como o papel que esta tem vindo a desenrolar na nossa sociedade ao longo dos tempos, e o papel de um produtor nos dias que correm. Isto será complementado pela descrição pormenorizada do papel que desempenhei na concepção deste álbum, sendo então descritas todas as etapas que permitiram a sua criação, desde a idealização à conclusão do projecto, passando também pelas preocupações que lhe estiveram subjacentes.

Penso que captar o melhor momento do artista, da melhor forma possível, é um desafio aliciante. Será este o principal desafio do produtor: o materializar o pensamento e estética musical de um artista, num documento ou suporte, que permita a passagem deste registo para sociedade. Para este tipo de registo é necessário uma boa pré-produção: saber como o artista se comporta durante a sua *performance*, saber como são as músicas que o artista cria, qual a estrutura e dinâmica que quer imprimir à música. Conhecer o artista que se está a gravar é uma necessidade muito evidente, pois é num ambiente relaxado e confortável que o artista tem as melhores condições para criar a sua música. Visto que o estúdio é um ambiente bastante desagradável de trabalhar, onde a ausência de reverberação torna incómoda a presença nesse espaço, torna-se necessário saber como minorar este desconforto, para que o artista se sinta mais ambientado ao espaço. São estas pequenas subtilezas que permitem a diferença entre um *take*¹ razoável, e um excelente *take*. No entanto esta fase de pré-produção não engloba apenas isto. A pesquisa da sonoridade que se quer atingir também é importante. Assim, a fase de testes de gravação toma um papel cimeiro, onde o produtor deverá pesquisar o melhor lugar para gravar, os

¹ Termo que denomina uma gravação quando há várias repetições de um mesmo tema.

microfones que quer usar e qual a sua configuração. Só após esta procura do “som ideal” é que se poderá proceder às gravações.

Obviamente que todas estas competências técnicas tomam um papel bastante importante na vida de um produtor, no entanto não são as únicas ferramentas que deve dominar. Como um produtor também desempenha um papel muito importante no processo criativo da música, deverá também dominar todos os aspectos estéticos e formais que englobam a concepção musical. O produtor deverá então, de acordo com o seu sentido estético e com a sua perspectiva de abordagem, fazer uma análise crítica da obra que se propõe a produzir para saber como poderá realçar a “mensagem” que o artista se propõe a fazer passar. Todas as decisões tomadas pelo produtor deverão ser conscientes, e terão que ser tomadas de acordo com a visão do artista e do tipo de estética que o artista querera explorar, mas também de acordo com a sua própria visão da música. O papel de um produtor poderá talvez ser comparado ao de um “conselheiro”, que negocia continuamente com o artista e introduz *insights* relevantes acerca da sua perspectiva da obra. Neste processo de negociação, ambas as partes expõem as ideias que têm para a concepção do álbum. Avalia-se o resultado que cada um quer obter, para futuramente se poder arranjar um consenso. É mediante este consenso entre as duas partes envolvidas que um álbum pode ser feito, e neste caso, que o papel de um produtor poderá ser produtivo.

Para uma melhor compreensão sobre o papel de um produtor no mundo da música o presente documento será então um elemento explicativo da produção de um álbum acústico, onde irão ser relatadas todas as decisões (desde a configuração da captura até à escolha dos temas) que permitiram a produção do álbum *Pontes*.

Índice de Conteúdos

1	Introdução	8
1.1	Apresentação da Proposta de Trabalho	8
1.2	Estudo e Desenvolvimento do Projecto Final	11
1.3	Organização e Temas Abordados no Presente Relatório	12
2	Caracterização do Projecto.....	14
2.1	Objectivos do Projecto	16
3	Revisão do Estado da Arte	17
4	Desenvolvimento do Projecto Final	23
4.1	Pré-produção.....	24
4.2	Produção.....	28
4.3	Pós-produção.....	30
5	Conclusão.....	34
6	Referências e Bibliográfica	36

1 Introdução

1.1 Apresentação da Proposta de Trabalho

Quando ouvimos músicas como “*Since I’ve Been Loving You*” dos *Led Zeppelin* ou por exemplo a “*Little Wing*” de *Jimi Hendrix*, ficamos fascinados pela maneira como a música está construída. Ficamos “vidrados” desde a primeira até à última nota pela coesão que existe entre cada instrumento. Ficamos impressionados pela maneira como os vários artistas envolvidos se sentiam inspirados e sensibilizados quando gravaram essa música. É neste tipo de circunstâncias que o papel, geralmente invisível, do produtor se torna claro; é nessas circunstâncias que se vê uma boa produção e, conseqüentemente, se torna possível identificar quando um bom produtor esteve envolvido na concepção dessa música ou desse álbum.

Com este trabalho, através de um ensaio teórico e da descrição da produção de um álbum, pretendo fazer um estudo sobre as preocupações que um produtor deverá ter, desde a sua pré-produção até à sua finalização.

A música tem vindo a evoluir com os tempos e desde a possibilidade de registo da música num suporte físico, o papel de quem possibilita este registo tem vindo a acompanhar as exigências dos artistas. Antigamente o papel de um produtor era relativamente técnico, focando-se principalmente na calendarização dos planos de trabalho, de contratar os músicos para a execução da peça, em arranjar os meios técnicos para a sua gravação, etc. Hoje em dia, face à industrialização da música o produtor toma um papel mais importante, onde frequentemente as suas decisões ditam o futuro do artista e de toda a sua obra. Agora o papel do produtor passa também pelo acompanhamento do processo criativo na criação musical, e é chamadi a expor alternativas para o arranjo das músicas.

Para as editoras sobreviverem no mundo competitivo da música de hoje em dia, grande parte dos investimentos, para além de apostarem em bandas promissoras, são feitos a bons produtores que, pela sua avaliação crítica e criatividade musical, conseguem transformar boas músicas em grandes êxitos. Um produtor musical tem um conhecimento privilegiado das novas tendências no mundo da indústria musical e é através deste conhecimento que o produtor irá guiar todo o seu trabalho, aconselhando as bandas sobre caminhos a seguir mediante a sua estética musical. Cada produtor tem uma visão muito específica na abordagem musical, pelo que os produtores são escolhidos com todo o cuidado e intencionalidade, tendo em conta o tipo de abordagem que têm e os resultados que conseguem nos seus trabalhos. Por este motivo, toda a produção deve começar com este grande passo. Assim, as bandas e as editoras, mediante o seu estilo musical, escolhem um produtor que garanta uma boa colaboração no trabalho, que contribua para os aspectos criativos do projeto de maneira a que proporcione a melhor sonoridade possível. Torna-se pois claro que, para além de ser importante o conhecimento musical do produtor, é fundamentalmente importante que o método de abordagem esteja de acordo com o método de trabalho da banda. Como o produtor é um elemento importante na criatividade dos artistas, é crucial que o método de produção do mesmo, não seja demasiado contrastante com o método de trabalho dos artistas, assim como é fundamental a partilha de alguns dos objectivos para a criação do projeto. Caso o produtor seja inflexível, toda a produção do álbum vai tornar-se mais complicada, ficando em risco a sua viabilidade.

Apesar de ser importante uma boa criatividade a nível musical, com ideias inovadoras, que embelezem toda a estética do álbum, existe ainda uma área na produção que se revela também bastante importante: a sua sonoridade. Para isso, os produtores contam com a sua experiência e com o seu conhecimento sobre acústica, onde discutem com os seus engenheiros de som sobre qual a melhor sonoridade para o álbum em questão. Analisando os grandes trabalhos que se fizeram nas décadas de sessenta e setenta, grande parte das bandas que surgiam nessa altura tinham uma sonoridade que as distinguia. Se compararmos trabalhos de Led Zeppelin, de Jimi Hendrix e de Pink Floyd, podemos ouvir a diferença de tratamento entre cada um dos trabalhos realizados por estes

grupos. Uma destas diferenças de sonoridade também será influenciada pela abordagem durante a fase de criação das músicas, onde os arranjos e orquestrações foram adequadas para cada uma das bandas, no entanto, mesmo a nível sónico, conseguimos perceber a diferença de abordagem tomada para cada uma das bandas. Se analisarmos essa sonoridade pode-se dizer que os Led Zeppelin toma uma abordagem mais direta, onde a sonoridade parece ser mais de som ao vivo, com alguns elementos psicadélicos a “embelezar” e a guiar o ouvinte. Jimi Hendrix, a nível de produção, é um pouco mais complexo, notando-se um constante jogo com as panorâmicas e elementos psicadélicos. No entanto, ao nível de filosofia de som no geral, não difere muito da sonoridade ao vivo da dos Led Zeppelin. Pink Floyd é o caso que destoa mais destes três exemplos. Toma uma sonoridade extremamente produzida, notando-se que os ambientes foram cuidadosamente tratados e as orquestrações (falando especificamente do álbum *Dark Side Of The Moon*), extremamente trabalhadas. Não quero dizer com isto que a produção de Pink Floyd é melhor que as outras, no entanto serve de exemplo para entender como as diferentes produções diferem, em termos de som, de banda para banda. Com este exemplo, nota-se a importância que a sonoridade tem para a produção de um álbum de uma banda. Torna-se então um aspecto importante, a descoberta da possível sonoridade que cada instrumento e que cada música irá ter no decorrer da construção do projeto. É então durante esta fase que grande parte dos esforços são também empregues na experimentação na sonoridade dos instrumentos. Nesta fase, produtor, engenheiros de som e artistas, juntam esforços para proporcionar a melhor sonoridade possível, de maneira a que a sua mensagem seja transmitida pelos sons criados na música.

Capturar os sons da melhor forma possível é é outra questão fundamental para uma boa produção, no entanto, não é o único ponto principal que o produtor deve ter em mente. Durante os vários *takes* que o artista vai gravando, o artista vai criando *nuances* na música que alteram a sua estrutura e sentimento. Saber aproveitar essas *nuances* e essas mudanças na música e saber o que deverá ser aproveitado para o álbum requer uma preocupação estética muito grande. Assim, para além de ter um papel como técnico de som, onde a melhor representação do som é uma exigência, deve também ter um papel de “conselheiro” que permitirá guiar o artista na construção da sua obra. O produtor deverá

propiciar ao artista um ambiente de criatividade e tentar guiar a construção do álbum para o melhor resultado estético possível. No entanto, ao produtor não cabem as decisões finais, ficando remetido, como já afirmado anteriormente ao papel de conselheiro, pelo que o artista poderá seguir os conselhos do produtor ou não.

Face ao atrás descrito, a tarefa de produção do álbum “Pontes” implicou da minha parte o recurso a competências técnicas, bem como uma constante consciência do objectivo do projeto e tomadas de decisão com ele congruentes.

1.2 Estudo e Desenvolvimento do Projeto Final

Para este tipo de projeto, existem três fases chave: pré-produção, produção e pós-produção. Este tipo de estruturação permite controlar todas as etapas desde a concepção até ao produto final.

No que toca à pré-produção deste trabalho, esta consistiu em vários pontos: (a) pesquisa de referências de trabalhos feitos no estilo (neste caso, pesquisei trabalhos de vários artistas a solo na componente de composição de guitarra acústica), (b) análise das composições já prontas para a gravação do álbum de maneira a perceber de que forma poderia capturar e trabalhar para a produção do álbum, (c) após conhecer as composições, segue-se a fase de testes de captura de maneira a perceber qual a melhor maneira de capturar o instrumento, assim como perceber de que maneira o artista vai interpretando os temas. Durante esta fase de testes, ao gravar os temas que constituem o álbum podem surgir algumas ideias no que toca também na interpretação e expressão dos temas.

Com esta etapa concluída, e tendo portanto o tipo de captura já definido, passou-se à gravação dos temas que constituem o álbum, ou seja, iniciou-se a fase de produção. Esta fase do projecto também incluiu alguns retoques no que toca à reinterpretação dos temas, assim como acentuações, tonalidades, etc.

Com todas as músicas já gravadas e finalizadas, resta proceder-se à mistura e tratamento da sonoridade do álbum, ou seja, procede-se à pós-produção.

Este projecto tinha um prazo definido de entrega, tendo que estar pronto no dia 30 de Abril de 2010. Assim sendo, a elaboração de uma calendarização com as principais tarefas e datas limite para as mesmas tornou-se fundamental. Abaixo encontra-se a calendarização efectuada, que levou em consideração o tempo disponível e as etapas a desenvolver.

<u>Etapas de trabalho</u>	<u>Calendarização</u>
Pré-produção	De dia 5 de Outubro a dia 24 de Novembro
Produção	de dia 1 e Dezembro a 31 de Março
Pós-produção	De dia 1 Abril até dia 22 de Abril.

Tabela 1 – Calendarização de tarefas.

1.3 Organização e Temas Abordados no Presente Relatório

Esta dissertação tem como objectivo ser o registo de todo o processo que diz respeito ao meu projeto final do mestrado em Design de Som: Produção do álbum Pontes.

Este documento está dividido em cinco capítulos diferentes, onde cada um deles serve para relatar as diferentes fases da minha produção.

O primeiro capítulo é uma explicação resumida do que será o projeto. Nesta fase de introdução começo por apresentar a proposta do trabalho, descrevendo o que é o projeto e qual o papel desempenhado pelo aluno neste projeto. Faz também parte deste ponto o estudo e desenvolvimento do projeto final com a devida calendarização e descrição das diferentes etapas.

O capítulo dois diz respeito aos objectivos do projecto bem como ao contexto e percurso da definição da ideia central deste. É ainda nesta parte que se apresenta o tipo de pesquisa efectuada para a pré-produção deste trabalho.

O capítulo três é a revisão do estado da arte onde achei conveniente abordar aspectos formais sobre a música, para depois realizar uma análise estética, fazendo um contraponto desta estética para os pontos fundamentais que um produtor deve ter em conta na produção de um álbum.

No capítulo quatro descreve-se todo o processo do trabalho prático referente à pré-produção, produção e pós-produção do álbum. A produção e a pós-produção, vão ser aqui descritos ao pormenor, explicando todas as técnicas que utilizei assim como as tomadas de decisão que foram feitas em prol da produção estética e formal do álbum.

O capítulo cinco, é a conclusão do trabalho em forma de reflexão crítica. Será feita aqui uma análise dos pontos fortes e fracos do projecto, bem como dos problemas que foram surgindo ao longo da produção e a forma como foram superados.

2. Caracterização do projecto

Um dos trabalhos que me comprometi a elaborar este semestre foi a gravação e produção de um álbum a solo de Francisco Rua que se intitula “Pontes”. Este álbum acústico conta apenas com uma guitarra tocada ao estilo *fingerstyle*, onde as cordas são tocadas com os dedos ou unhas em vez de ser usada a tradicional palheta.

Uma das razões que me levou a elaborar este trabalho reside no facto de ser um trabalho bastante purista. Digo isto porque, no que toca à gravação dos temas, o recurso a *overdubs* (gravação por excertos) não é uma opção viável, já que compromete toda a integridade da música. Se houver um erro na música, ou se afirma o erro, ou terá que ser gravado tudo outra vez. Torna-se então desafiante, quer para o músico, quer para o produtor, já que a este último cabe a escolha do melhor dos *takes* ou das várias gravações das músicas. Assim haverá um compromisso entre a técnica (qualidade de execução e, por vezes qualidade do som) e expressão (emotividade que o artista imprime à musica). Também se torna desafiante no que toca à componente sónica. Como é um álbum de um único instrumento, se esse instrumento não for gravado o melhor possível, toda a produção toma um papel muito redutor. Assim, a procura do “som ideal” para o instrumento toma um papel muito importante, ao qual o produtor deverá dedicar também um especial cuidado. Foi devido a estes factores que optei por gravar um álbum a solo. Neste trabalho será descrito no que consiste o projecto, bem como todas as suas etapas de preparação, gravação e pós-produção.

Este álbum é um álbum acústico de guitarra, onde o músico, Francisco Rua, usa uma guitarra acústica com cordas de aço. Neste tipo de instrumento, costuma-se usar uma técnica para a sua execução denominada *Fingerstyle*, que consiste em atacar as cordas com os dedos em substituto de uma palheta. Uma das características que mais me agradou nas músicas de Francisco Rua foi a secção rítmica que elaborava em todos os temas que fazem parte da composição deste álbum. Esta secção rítmica que ele explora, é apenas feita com o bater das mãos no corpo da guitarra, explorando os vários sons que a guitarra pode oferecer, tanto no tampo, como no braço. Tudo isto é feito enquanto toca a

linha melódica, o que complica ainda mais a execução dos seus temas. Devido a este aspecto, toda a produção torna-se bastante exaustiva. Como todos os *takes* têm que ser gravados em sequência, ao mínimo erro ou falha técnica, terá que ser tudo gravado de novo. Outro aspecto que me endereçou para trabalhar neste estilo, relaciona-se com o facto de os músicos de instrumentos acústicos terem fama de serem muito minuciosos no que toca a sonoridade do seu instrumento, pelo que se o som do seu instrumento na gravação não soar bem ao artista, é porque alguma coisa está mal na produção. Este tipo de desafio acrescido foi um factor motivacional na execução deste trabalho

Enquanto produtor neste projeto, o meu papel é garantir que este é realizado nas melhores condições possíveis, no enquadramento estético do artista e que tenha, possivelmente, interesse para ser lançado para a indústria musical. Assim sendo, tendo em vista o alcance destes objectivos, foi montada uma equipa de maneira para garantir a viabilidade e qualidade na execução do projecto (esta etapa do desenrolar do projeto será descrita posteriormente neste trabalho).

2.1 Objectivos do Projecto

Como foi descrito no ponto anterior deste trabalho, o meu objectivo é o de entregar um projecto musical da autoria de Francisco Rua, que tenha possibilidades de ser comercializado e divulgado. No entanto, penso que outro dos objectivos importantes será o de por em prática todos os conhecimentos que adquiri durante o mestrado e o desenvolvimento desta tese, num trabalho que corrobore toda a implementação e tomadas de decisão por mim efectuadas no decurso do meu projecto final.

Um conhecimento teórico é muito importante para a criação de ideias e objectivos a seguir, no entanto, se não houver conhecimentos práticos, este processo fica incompleto e pouco fundamentado. Desta maneira, penso que um dos fundamentos deste trabalho será o de juntar estes conhecimentos teóricos da produção musical, e pôr em prática no trabalho desenvolvido para o álbum de Francisco Rua, de maneira a que este tenha a melhor sonoridade possível.

3 Revisão do Estado da Arte

Num trabalho que se propõe mostrar uma produção musical, penso que se torna importante perceber quais os critérios para que algo possa ser considerado como uma peça musical. Perceber de que forma se estrutura esta forma de arte e quais as principais preocupações de análise e composição.

A música é uma forma de arte que estimula a nossa audição. Esta forma de arte comunica através de sons que vão ser transmitidos para os nossos ouvidos. Estamos permanentemente impregnados num mundo cheio de estímulos, dos quais os estímulos auditivos também fazem parte. Desde que acordamos até que adormecemos, ouvimos o que nos rodeia. Sendo a música uma comunicação através de sons, poderíamos considerar os sons que nos rodeiam como música, no entanto, para este fenómeno ser entendido como tal será necessário uma certa abstracção e organização dos sons reproduzidos.

Quando ouvimos uma guitarra a tocar, não pensamos que esse som é gerado pela vibração de uma corda que comunica essa vibração pelo ar e é amplificada pela sua caixa de maneira a chegar aos nossos ouvidos. Única e exclusivamente centramos toda a nossa atenção para esse som gerado, esquecendo todas as explicações lógicas que possam estar na base da geração desse som. Desta maneira, podemos dizer que deixamos de ouvir um som (algo que é gerado em consequência de um objecto em vibração) para passarmos a ouvir um tom, ou seja, algo que possui uma característica auditiva que nos desperta a atenção. De acordo com Pitágoras, este fenómeno auditivo é considerado como experiência acosmática (*akousmatikoi*).

Para além desta abstracção é também necessário um tipo de construção e organização para definirmos um som como um tom. Assim, a música distingue-se dos sons do dia-a-dia pela maneira como os sons (ou melhor, os tons) são estruturados e organizados. Esta estruturação e organização é como uma gramática que nos permite identificar algo como música.

Um elemento estrutural dos tons pode ser identificado como a tonalidade. Esta estruturação da tonalidade pode ser vista como o “abecedário” da música, onde se identifica os elementos musicais que podemos conjugar. A evolução musical foi distribuindo esta divisão por 8 tons (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si,), que se vão repetindo ao longo do espectro auditivo (espectro de frequências que o ouvido humano consegue perceber). No entanto, mesmo esta divisão de tonalidades ainda apresenta uma subdivisão que são os subtons (Dó, Ré, Fá, Sol e Lá sustenidos). Todos estes tons e subtons vão constituir a escala cromática pela qual a música é construída. Subindo a escala de frequências, após passarmos por este 12 semitons (onde encontramos os oito tons principais), voltamos ao início da escala, no entanto, numa oitava a cima, ou, seja, num tonalidade mais aguda.

Da mesma maneira que organizamos os tons por tonalidades, também organizamos esses mesmos tons de acordo com o ritmo a que são ouvidos. Esta noção de ritmo pode ser verificada quando os sons ocorrem num intervalo de tempo definido, repetindo esta cadência sucessivamente, como, por exemplo, o bater de um martelo pneumático. Identificamos o ritmo do martelo pneumático verificando o tempo que decorre entre as batidas do martelo. Da mesma maneira se procede na música. Podemos verificar o seu ritmo através de uma determinada *acentuação*² na composição musical, ou então pela repetição de uma determinada *frase*³. Da mesma maneira que as tonalidades se encontram agrupadas por tons e semitons, o ritmo também pode ser dividido e identificado de várias formas. A forma mais básica desta divisão do ritmo consiste no *batimento*. Este batimento é o pulsar da música que servirá como um metrônomo onde podemos identificar esse mesmo batimento como sendo um *tempo forte* ou *tempo fraco*. Logo após uma batida, temos um tempo de antecipação. É assim que pode ser descrito a diferença entre estes dois tempos: o tempo forte vai marcando o pulsar da música onde geralmente é marcada pela nota mais acentuada, ao passo que o tempo fraco vai criando a expectativa do que se segue, ou marca apenas uma secção melódica. Com esta identificação, podemos então dividir a secção rítmica por *compassos* onde o nosso tempo

² Importância dada a uma nota ou frase quanto à duração, intensidade e tempo - Oliveira Marques, H. (1996). *Dicionário dos Termos Musicais*: Editorial Estampa

³ Uma frase corresponde à uma secção em que se divide uma determinada composição musical. (*Ibidem*)

forte vai indicar o início do compasso e será marcada até ao próximo tempo forte que marcará o compasso seguinte. O número de batimentos até ao compasso seguinte será então a maneira como os compassos estão divididos, podendo ser, na sua forma mais básica, como binários (constituído por um tempo forte e um tempo fraco), ternários (um tempo forte com dois tempos fracos) e quaternários (um tempo forte com três tempos fracos).

Não pretendo que este ensaio teórico incida predominantemente sobre toda a teoria musical, no entanto estes conceitos são importantes para um produtor poder fazer uma avaliação crítica de uma música de acordo com todos os aspectos estéticos musicais que irão ser descritos.

Quando apreciamos uma obra musical, existem vários elementos que nos despertam a atenção. A relação entre as várias notas que são tocadas e a progressão que o artista cria na sua obra são exemplos pelos quais nos prendemos à música e que nos permitem embrenharmo-nos neste mundo dos tons. Ouvir a maneira como as notas se relacionam entre si e de que maneiras vão progredindo e desenvolvendo, são elementos fundamentais para se apreciar uma peça musical. Segundo Roger Scruton⁴, a música desenvolve-se então em dois eixos principais: um eixo vertical, no qual relacionamos todas as notas e posição que elas ocupam; e um eixo horizontal, onde as notas irão ser agrupadas e relacionadas ao longo de toda a peça. Assim, define que a música se baseia em dois eixos principais: o eixo espacial (ou o eixo vertical), e o eixo temporal (ou o eixo horizontal). Será então mediante estes dois eixos que toda a música irá ser organizada. Assim, aplicando os termos musicais, fazemos uma avaliação estética entre a *harmonia* e a *melodia*. Mediante este eixo vertical, na harmonia teremos em consideração os tons que ocorrem simultaneamente e sua relação entre eles. Fazemos uma avaliação qualitativa da *consonância* ou *dissonância* dos vários tons que ocorrem durante a peça. As harmonias consonantes, são harmonias que se complementam, que adicionam novos elementos e novas texturas à música. As harmonias dissonantes, serão aquelas que, por oposição, contrastam com os restantes tons, podendo criar alguma tensão na música. Mediante estes

⁴ Scruton, R. (1997). *The Aesthetics of Music*: Oxford University Press

elementos, seria tentador afirmar que todas as boas peças musicais seriam aquelas que apresentam a melhor concordância de harmonias, no entanto, não devemos avaliar assim tão cegamente uma peça musical, sem primeiro saber de que maneira essa dissonância harmónica funciona para com o resto da peça. Se pensarmos numa música, onde a relação harmónica é brilhantemente consonante, mas sem qualquer âncora que nos desperte a atenção, depressa perderá o nosso interesse. Com as relações dissonantes, a música ganha alguma tensão, despertando a nossa curiosidade para o desfecho dessa peça. Também esta unidade é importante no decorrer dessa mesma peça. Esta unidade de tons ao longo do tempo, já diz respeito à melodia. A música tem um início e tende para um fim. Esta unidade ao longo do tempo é o que torna uma música coesa. Fazendo um paralelismo com a linguagem, sabemos que algo está mal estruturado quando dizemos “cadeira na sentei-me eu”. Ficamos confusos pois parecem uma data de palavras juntas, mas que não parecem dizer grande coisa. A melodia baseia-se neste mesmo princípio, onde o nosso objectivo é criar uma peça coesa e una, onde os vários segmentos sigam uma linha temporal lógica. Assim, o compositor irá organizar todos os motivos, frases e períodos de uma música, mediante este princípio de união.

Apesar da melodia e da harmonia serem dois tipos de estruturas diferentes, nunca poderão ser julgadas separadamente. Tal como uma obra literária, toda a linguagem, construção frásica e os seus significados serão avaliados e vão influenciar a maneira como nós percebemos e relacionamos a obra. A música também vai seguir estes aspectos, onde a melodia e a harmonia vão também ser avaliadas como um todo, onde todos estes elementos musicais (tons, frases, ritmo, etc.) irão ser a linguagem na qual a obra nos transmite o seu significado.

É mediante estas características que a música ganha expressão, no entanto, existe mais uma faceta que ainda não foi analisada, mas que também irá influenciar toda a expressividade da música, influenciando por sua vez, a sua estética. Sendo a música, uma arte performativa, grande parte da nossa relação com a música terá também influência na maneira como ela é executada. Ao pedirmos a dois músicos diferentes para executarem uma determinada peça (partindo do princípio que ambos têm as mesmas capacidades

técnicas de domínio do instrumento), nenhuma destas performances será igual. Entre cada uma destas execuções haverá determinadas *nuances* que irão influenciar a maneira como interpretamos a música e como nos relacionamos com ela. Cada artista, ou executante, interpreta a mesma obra de maneira diferente, transpondo um ritmo diferente e acentuações em sítios diferentes, que por sua vez, alteram a nossa relação com a música. Como a nossa relação com a música é essencialmente emocional, torna-se claro que a maneira como o artista interpreta a música vai ter um papel decisivo para uma atribuição de sentimentos. Desta forma, toda a nossa apreciação de uma música deve ser efectuada analisando todos os constituintes do “léxico” musical, analisando a sua melodia, a harmonia e a performance.

Apesar da música ter uma linguagem própria, esta mesma vai evoluindo com o tempo, como a nossa gramática vai mudando de acordo com os tempos e o aparecimento de novas palavras. A música comporta-se da mesma maneira, onde a sua estética vai mudando à medida que os tempos avançam, moldando-se às novas ideologias. Não pretendo que este trabalho seja uma explicação exaustiva do papel evolutivo da música, no entanto, para falar sobre o papel de um produtor, é necessário ter em mente que esta evolução é natural e necessária para o enriquecimento da música. Assim como a música muda ao longo do tempo, o papel do produtor tem acompanhado essas mesmas mudanças. Como tinha descrito anteriormente, o papel inicial de um produtor centrava-se meramente nas questões mais técnicas da gravação da obra, contudo, esse papel iria mudar.

O papel do produtor só se alterou com transição dos anos cinquenta para os sessenta. Foi nesta altura, que grande parte do *rock n' roll* teve o seu grande aparecimento. Este estilo de música tinha origens nas raízes do *Blues*, estilo desenvolvido pela comunidade negra da América do Norte. Este estilo consistia em construções frásicas muito simples e de fácil execução. O *Rock n' Roll* veio pegar na mesma estrutura, dando um pequeno *twist* através da exploração de melodias mais ritmadas e “dançáveis”. Esta nova sonoridade ganhou a adesão quase instantânea. Esta adesão é verificada pelos enúmeros artistas que surgiram nesta altura, inspirados por esta nova

abordagem musical. Como nesta altura grande parte dos temas necessitavam de um bom trabalho a nível melódico, os produtores sentiram a necessidade de intervir na composição dos temas, já que grande parte destes novos talentos não tinham qualquer tipo de formação musical. Também se notou uma maior procura, por parte dos produtores, para o próximo grande artista, sendo frequentemente encontrados em bares de música ao vivo, onde os artistas mostravam o que valiam. Esta crescente procura veio a culminar com o surgimento da era digital e da internet. Actualmente a informação corre à velocidade da luz, e a aquisição de informação está ao alcance de um mero clique de rato. Num mundo onde tudo é digitalizado e partilhado por esta “teia”, o acesso à música tornou-se mais fácil, assim como a possibilidade de gravação. Nos dias que correm, um computador pessoal consegue gravar e transmitir músicas com alguma qualidade. Isto contribuiu para uma grande evolução no “léxico” musical, suscitando o surgimento de novos estilos, no entanto também contribuiu para a monotonia de sonoridade dentro de cada um desses géneros musicais. É nesta altura que o papel do produtor se intensifica, tornando-se essencial para a gravação de um projecto. Os artistas confiam no seu produtor para aprimorar as ideias para a gravação do álbum, contando para esse efeito, com a visão e estética musical que um profissional deste meio possui.

Numa altura em que quase toda a produção fica a cargo de uma única pessoa, torna-se necessário perceber de que maneira as ideias sobre os projectos musicais são transmitidas para a banda e para o projecto. Grande parte destas questões foram discutidas durante uma entrevista⁵ que Howard Massey fez a cinco produtores.

Uma das aptências mais referenciadas diz respeito à relação de empatia que se cria com os artistas. Quase todos dizem que é necessário criar uma relação de respeito entre cada um dos intervenientes do projecto. É preciso que o produtor entenda a visão do artista para perceber de que maneira poderá melhorar o seu trabalho. Por sua vez, é necessário que o artista perceba que a função do produtor é a de contribuir com ideias e soluções para que sejam atingidos bons resultados. Estabelecida esta relação de empatia, a partilha de ideias possíveis para se atingir um objectivo torna-se mais simplificado.

⁵ Massey, H. (2000). *Behind the Glass, Top Record Producers Tell How They Craft The Hits*. San Francisco: Blackbeat Book

4. Desenvolvimento do Projecto

A tomada de decisão de eu desenvolver este trabalho foi feita no início do ano lectivo de 2009/2010, no entanto, penso que este projecto teve as suas origens muito tempo antes. Por várias circunstâncias fui convidado a gravar a guitarra do Francisco Rua para vários projectos com diferentes finalidades. Um dos exemplos mais recentes, foi a gravação de um tema em guitarra acústica para um documentário que ia ser realizado pelo Professor Henrique Pereira sobre o escritor Guerra Junqueiro. Neste trabalho, a convite do professor, teria que ser gravada uma música que teria que ter concordância com um poema que seria depois animado. Esta música, que serviria de fundo, acompanharia a narração e a imagem criada. No entanto, queria-se que esta música também transmitisse o sentimento geral do poema. Este foi o meu primeiro trabalho que me permitiu o contacto com a sonoridade da guitarra deste artista, aprendendo também qual o seu método de trabalho e a sua técnica de execução. Foi durante a gravação deste trabalho que também fui ouvindo alguns temas originais do Francisco Rua, temas estes que o artista queria que fossem gravados num álbum. Após a conclusão desta "banda sonora", a sua determinação para a gravação deste álbum acentuou-se, convidando-me para fazer parte da sua produção. Apesar do resultado para o documentário ter sido bom para todos os intervenientes, havia alguns aspectos na produção que, a meu ver, precisariam de algumas mudanças, principalmente no que tocava à pré-produção. A sonoridade da guitarra estava boa, no entanto sabia que havia alguns pormenores que não tinha conseguido transmitir na gravação. Com esta proposta de gravação, sabia que poderia experimentar uma nova abordagem para a sonoridade da guitarra, no entanto, como na altura ainda estava no início do mestrado e com outros projectos importantes a serem concluídos, disse que faria a gravação do álbum quando concluísse o mestrado. Foi só no início do segundo ano que resolvi pegar neste projecto e levar a ideia de Francisco Rua a bom termo. Abordei a minha ideia de projecto com o meu orientador de projecto final, o professor Vítor Joaquim, de maneira a saber a sua viabilidade. Com o consentimento do meu orientador, restava então proceder à sua produção. Como tinha abordado no capítulo 1.1, este trabalho teve três fases distintas. No presente capítulo pretendo aprofundar cada uma destas fases: pré-produção, produção e pós-produção,

descrevendo os objectivos, as ideias e as dificuldades que levaram fizeram parte deste projecto.

4.1 Pré-produção

Nesta fase as ideias de projecto encontram-se ainda num estado mais embrionário. Temos acesso a uma ideia geral sobre o tipo de trabalho que vamos ter no decorrer do projecto, no entanto, ainda não temos a certeza dos caminhos a percorrer, das tomadas de decisão com que nos depararemos ou do formato que esse projecto irá assumir. Será então no decorrer desta etapa que, através da nossa pesquisa e experimentação, descobriremos e construiremos as possíveis soluções para o nosso trabalho.

Antes de qualquer tomada de decisão sobre o meu trabalho, tinha que falar com o Francisco Rua. Sabia que ia gravar um álbum acústico de guitarra no entanto queria falar com ele sobre que ideias tinha em mente para o seu álbum a solo. No início, ele apenas tinha algumas músicas prontas, nomeadamente a "Pontes", que dá título ao álbum, a "África", a "Smokey", a "Song For Dennis" e alguns esboços de uma música, que posteriormente foi chamada de "RCU". Para o ajudar na caracterização do álbum, pedi para ele estudar as sonoridades de álbuns do género e que me dissesse quais as mais interessantes, do seu ponto de vista. De maneira também a ter uma referência auditiva, pedi que me enviasse os temas que ele tinha gravado em casa, para que pudesse ter um registo das ideias das músicas que ele tinha composto. Como já tinha trabalhado com ele antes deste projecto, sabia que grande parte destas músicas iam ganhar outra dinâmica mal se procedesse à sua gravação. Uma das coisas que sempre me fascinou no Francisco foi a sua espontaneidade, onde em cada *take* improvisava elementos novos. Obviamente que a estrutura mantinha-se, no entanto, as repetições nas harmonias, e as respectivas transições, variavam bastante entre cada uma das gravações. Sabia então que poderia vir a ter um papel importante no que toca à criatividade na produção deste álbum, indicando o que achava interessante ele explorar, ou então, dizendo o que achava que não resultava nas músicas.

Dos álbuns de referência que o Francisco me deu a ouvir, houve dois que me

despertaram a atenção, sendo um deles, o "*Desert Pirate*" de *Thomas Leeb*. O álbum começa com uma música bastante mexida, a "*Grooveyard*", progredindo depois para umas músicas mais introspectivas, mas sempre intercalando com algumas, músicas mais mexidas, de maneira a prender a atenção do ouvinte. No entanto, o que mais me chamou a atenção neste álbum não foi a sua estrutura, mas sim a sua sonoridade. Geralmente neste tipo de álbuns acústicos costuma-se exagerar muito na *reverberação*⁶ dos instrumentos. Neste álbum, achei o uso de reverberação bastante comedido, exagerando um bocado mais no espaço em algumas músicas. Para além disso, achei a própria sonoridade da guitarra bastante equilibrada: bastante brilhante nos agudos e com uns graves presentes e definidos. Gostei da maneira como a guitarra parece estar bastante próxima do ouvinte, mas sem perder a *imagem estereofónica*⁷. Outro álbum que me chamou a atenção foi o "*Existence*" de *Antoine Dufour*. O que, do meu ponto de vista, mais se destaca neste trabalho é a implementação de outros instrumentos em algumas músicas. Achei interessante o facto do artista abrir as suas composições a outros artistas, criando novas texturas e interpretações para as músicas por ele criadas.

Foi através destas referências acima referidas que me guiei para a elaboração do álbum. Defini que esta produção tinha que ter uma sonoridade bastante equilibrada na representação da guitarra, com uma boa imagem estéreo, e com uma sequência lógica na progressão das músicas. Gostava também de explorar a possibilidade de, em certas músicas, fazer também a gravação de outros instrumentos, onde tive o total apoio e concordância do Francisco Rua. Com todas estas ideias cimentadas, restava então proceder à busca do som ideal da guitarra que é o cerne deste trabalho.

Nesta fase de busca do som ideal, guiei-me muito pelo modo como via o

⁶ Propriedade do som em se reflectir no espaço sempre que encontra obstáculos. O tempo de reverberação é definido pelo tempo que demora a fonte sonora a desvanecer. Este varia consoante o espaço e as propriedades dos materiais que a onda sonora encontra pelo caminho. - Nisbett, Alec, *The Sound Studio Audio techniques for radio, television, film and recording*, (Focal Press) 2003; (p 13)

⁷ imagem criada pelo nosso cérebro pela recepção de uma fonte sonora através da diferença de tempo, amplitude e de fase recebida pelos nossos ouvidos. Através desta diferença, o nosso cérebro consegue perceber a posição e a distância da fonte sonora. (Ibidem - p 25)

Francisco a tocar. Como foi já abordado em capítulos anteriores, a sua técnica na execução da guitarra é bastante percussiva - a secção rítmica é explorada pelas diferentes sonoridades que a caixa da guitarra proporciona. Uma das ideias que queria fazer passar neste projecto era precisamente esse trabalho, onde o guitarrista ataca a guitarra desde o tampo até ao braço. Queria que o ouvinte "visse" esses mesmos movimentos que o artista faz, onde o som criado é percorrido por toda a guitarra. Para fazer este tipo de experimentação aproveitei o facto de o Francisco ainda não ter grande parte das músicas completamente finalizadas, pedindo para se deslocar ao estúdio e gravar as suas ideias de maneira a posteriormente serem analisadas. Assim, enquanto eram registadas algumas das ideias possíveis para a construção das músicas, também me permitia experimentar as diferentes sonoridade da própria guitarra, de maneira a entender o processo de captação que melhor se adequava à minha ideia inicial de captação deste projecto. Com os trabalhos anteriores já tinha uma configuração possível, no entanto ainda tinha algumas falhas. Usando dois microfones, um junto ao tampo e outro junto aos trastes da guitarra, tinha uma sonoridade equilibrada, no entanto a representação da imagem estéreo não era a que tinha inicialmente imaginado. Com esta configuração tinha as duas extremidades da guitarra muito distantes e não tinha o centro do tampo da guitarra bem representado. Uma das tentativas que resolvi experimentar para a captação da guitarra foi a de usar duas técnicas de estereofonia: a que tinha usado inicialmente, onde dois microfones se encontram nas extremidades da guitarra (um no tampo, e outro junto ao braço da guitarra) e outro par de microfones coincidentes, divergindo no seu ângulo de captação por cerca de 90°, estando colocados no 15° *traste*⁸ da guitarra. Para este tipo de configuração, usei uma gama bastante grande de microfones. No tampo da guitarra usei um Audio-technica 4050 de modo a conseguir apanhar os graves da ressonância do tampo da guitarra. No braço usei um AKG 414 de maneira a ter acesso ao "brilho" da guitarra e ao trabalho de execução de guitarra. De maneira a conseguir captar também o trabalho de percussão do centro da guitarra usei um par estéreo de microfones da AKG 451B. Só com esta implementação é que consegui ter uma representação estéreo fluída e sem "buracos", da maneira como tinha inicialmente idealizado. Por sugestão do Francisco Rua resolvi

⁸ divisão das escalas de alguns instrumentos de corda, estando localizados no braço do instrumentos

também usar o sistema de amplificação que ele costuma usar para as suas gravações de guitarra e para os concertos. A guitarra dele tem instalado um sistema de amplificação que usa um microfone na *boca*⁹ da guitarra e uns microfones *piezoeléctricos*¹⁰ junto à *ponte*¹¹. Para esta gravação optamos por usar unicamente os microfones de contacto, pois na mistura contribuía para uma melhor representação dos graves da guitarra. Com estes resultados, a minha fase de experimentação estava fechada, pelo menos por enquanto, já que durante a produção tive problemas com esta configuração, no entanto, como não diz respeito a esta etapa, este problema será abordado no respectivo capítulo da produção do projecto.

Esta fase de experimentação permitiu também a organização de ideias na construção das músicas. Como tinha descrito no início deste capítulo, o Francisco Rua gosta de improvisar os seus temas, adicionando em cada *take* elementos novos à música. Devido a este método de trabalho, optei por gravar todos os testes de sonoridade com as músicas do álbum, quer para perceber como poderia trabalhar mais tarde na produção e pós-produção, quer para um possível registo de ideias para as músicas finais. Estas gravações contam com mais de 1 hora de músicas gravadas, onde cada uma delas foi cuidadosamente analisada, quer a nível de sonoridade do instrumento, quer a nível de organização de ideias das músicas e a sua estrutura. Este método revelou os seus frutos com o surgimento de duas músicas novas: a "*RCU*" e a "*Ilusão*", que seriam músicas independentes mas todas elas tinham seguimento com a "*Song For Dennis*". Assim começou a surgir a ideia de uma possível organização para o álbum. A ideia era de "fundir" as músicas, havendo ligações entre cada uma delas, de modo a parecer um álbum cuja interpretação é contínua. Apenas a primeira música, a "*Smokey*" teria um intervalo para a seguinte, pois a música contrastava com os restantes temas. Esta fase de construção do álbum será aprofundada mais à frente neste trabalho, pois diz respeito à pós-produção, no entanto, a nível conceptual, esta ideia já estava definida no final da pré-produção.

⁹ Denominação do orifício de ressonância da guitarra. É o sistema de amplificação acústico deste tipo de instrumentos.

¹⁰ Transdutores sónicos que funcionam na base da vibração.

Com todas as tomadas de decisão feitas e o caminho bem definido para o trabalho, os restantes esforços iam ser gastos na produção do álbum, onde nesta fase, a concentração e a motivação do artista são os elementos cruciais para o bom desenvolvimento do projecto.

4.2 Produção

Para a gravação deste álbum, tivemos que definir um horário fixo, em que ambos pudéssemos trabalhar, sem qualquer tipo de compromisso posterior que implicasse terminar a determinadas horas. Para estes dias, tínhamos que estar completamente concentrados no objectivo que queríamos atingir. Dias seguidos a trabalhar em estúdio pode tornar-se bastante cansativos, de maneira que um dos objectivos era o de ter alguns dias de descanso para podermos descontrair do ambiente de estúdio. Confrontando os horários (o calendário de trabalhos, as aulas do Francisco, e as minhas), concordamos que as nossas sessões de gravação tomariam lugar às quartas-feiras à noite, já que nenhum de nós tinha aulas à quinta-feira de manhã. Optámos também por gravar à noite, pelo facto de não haver tantas pessoas na faculdade, o que torna o ambiente mais tranquilo, e menor o risco de captações indesejadas, vindas dos corredores da faculdade. Ao ver que o projecto estava no bom caminho, o Francisco Rua conseguiu um contacto para o *artwork* do seu álbum. Para a realização deste trabalho, confiou toda a criatividade na criação do suporte físico a um amigo dele, chamado Miguel Praça, que estudava *Design*.

Todas as etapas correram de forma geral bem, sem grande tipo de percalços, no entanto, a esta fase da produção estiveram inerentes algumas dificuldades. Já em gravações para o álbum, alguns microfones que tinha definido como parte integrante na captura deste projecto deixaram de estar disponíveis nos arquivos de equipamento da Faculdade. Durante esta fase os microfones da AKG, o par estéreo 451B e o microfone da Audio-Technica, deixaram de funcionar como deviam, deixando passar um sinal com muito ruído. Este facto obrigou-me a reajustar o meu plano e tive que delinear outra abordagem para a gravação da guitarra. Uma das recentes aquisições dos arquivos de

¹¹ componente da guitarra onde as cordas estão fixa

equipamento foi um microfone de alta gama, denominado *Schoeps*. Como tinha que voltar a experimentar uma nova configuração, não pus de parte a experimentação deste novo microfone. De maneira a tentar manter a imagem estéreo inicialmente acordada, optei por usar o microfone da *Schoeps* como o microfone de centro, apontado para o 15º traste, e o AKG 414 alinhado abaixo deste, de maneira a que o diafragma¹² conseguisse captar os dois lados da guitarra. Outra opção que o Professor Vasco Carvalho nos aconselhou, foi recorrer ao empréstimo do microfone da Røde K2. Para aproveitar um pouco dos graves da guitarra, optei por colocar este microfone perto da cabeça do guitarrista, em cima do tampo da guitarra. Desta forma, este microfone captava a ressonância do som na caixa da guitarra, dando uma coloração um bocado mais grave. Com este problema resolvido pudemos então proceder à gravação dos temas.

Durante a fase de gravação foram repetidos vários takes de todas as músicas do álbum. Com o intuito de simplificar o trabalho na fase de pós-produção, resolvi anotar todos os *takes* gravados, discriminando nos meus apontamentos a sonoridade gravada, a qualidade das improvisações que iam sendo gravadas, e a qualidade geral da música gravada (qualidade a nível global, funcionando como uma média ponderada dos parâmetros anteriores).

Nesta fase de gravação, as músicas, em média, não ultrapassaram os 10 *takes*, no entanto, houve algumas excepções. Um desses casos foi, por exemplo, a música "5 Anos" que necessitou apenas de dois *takes* para a sua conclusão, uma vez que a nível de emotividade e *performance* correspondeu às espectivas criadas inicialmente. A "*Máquina*" apenas contou com um único *take* devido à escassez de tempo, visto que estávamos a aproximar-nos da fase de pós-produção.

Outra das ideias que acima referi foi a orquestração de algumas músicas. As linhas gerais e os instrumentos que deveriam fazer parte da composição estavam já estudados, no entanto, isto não foi passível de ser concretizado uma vez que não nos foi possível aceder aos músicos que as conseguissem executar. Apesar deste plano ter sido abandonado, uma vez que era uma ideia inicial que chegou inclusive a ser projectada e para tal devidamente estudada, julgo que vale a pena referir-me àquilo que havia sido delineado. Uma das músicas que levaria um instrumento adicional era a "*África*". Neste

¹² Componente do microfone que capta a fonte sonora.

tema, o Francisco tinha elaborado uma melodia guia de violino para o músico tocar, dando a liberdade para o músico alterar o que achasse necessário. A primeira gravação com este músico foi apenas uma gravação de teste, de maneira a que entendesse quais as secções que poderiam ser alteradas, e para que eu pudesse estudar a melhor metodologia de gravação do instrumento. Com estes testes de gravação, o artista saiu do estúdio com algumas ideias a explorar, no entanto, devido a uma incompatibilidade de horários, não foi possível proceder à gravação final deste instrumento, ficando esta ideia posta de lado.

4.3 Pós-Produção

Com todos os temas gravados, restava a última etapa, consistindo na definição dos temas finais que fazem parte do álbum, e o seu tratamento sonoro.

Nesta fase, o caderno de apontamentos de cada take revelou-se uma ferramenta eficaz, permitindo saber com rapidez, quais os melhores *takes* das músicas. Para as músicas finais dei prioridade à expressão que o Francisco Rua dava em cada uma delas. Avaliava também a questão técnica da performance, assim como o ambiente sonoro, mas sem descurar as diferenças de expressão que tinha nos diferentes takes. Como o Francisco Rua gosta de improvisar algumas secções nas músicas, esta avaliação crítica da técnica e expressão toma um papel muito importante e difícil, já que nenhuma música é igual. Um bom exemplo do compromisso que se faz neste tipo de gravações é a música “5 anos”: num determinado excerto da música ouve-se a corda a raspar nos dedos, no entanto o resto da execução da música, como tem uma expressão muito boa, acaba por não comprometer a música. Com o auxílio deste caderno, tornámos a ouvir todas as gravações de maneira a confirmar as anotações que tinham sido feitas. Em algumas das músicas, as nossas apreciações globais divergiam, no entanto, no final, conseguimos chegar a um entendimento.

O tratamento do som foi uma etapa bastante rápida. Desde o início deste projecto que tinha definido ter uma sonoridade natural, sem grandes efeitos e com uma reverberação que não fosse exagerada. Ainda durante a produção, após terminar cada uma das sessões de gravação, avaliava cada um dos *takes* gravados e fazia testes de

mistura, permitindo saber que tipo de tratamento poderia vir a precisar durante a fase de pós-produção. Caso algum dos resultados obtidos nesta fase correspondesse à sonoridade inicialmente idealizada, era também cuidadosamente anotado, de maneira a tornar esta etapa menos demorada. Para esta fase tinha atribuído três grandes áreas de intervenção: a *equalização*, a *compressão* e a *reverberação*.

A *equalização* desempenha um papel importante na pós-produção pois permite alterar o comportamento das frequências do espectro audível¹³. Numa fase inicial, optei por tirar todas as frequências que não são significativas para o espectro do instrumento, de maneira a conseguir eliminar o máximo de ruído possível. Após esta eliminação do ruído, restava fazer as correcções das frequências de maneira a nivelar o respectivo espectro. Todos os objectos acústicos têm frequências que se subrepõem a outras. Isto é um elemento característico dos instrumentos acústicos. Através das edições prévias que tinha efectuado, sabia que a frequência de ressonância predominante na guitarra do Francisco era por volta dos 220 Hz, logo sabia que teria que atenuar a sua representação na gravação. Outra das equalizações usadas em todas as músicas diz respeito ao microfone *piezoeléctrico* que a guitarra do Francisco tinha na ponte. Como disse no capítulo respeitante à pré-produção, este sistema apenas seria usado para acrescentar um pouco da gama de frequências mais graves. Sabia então que neste microfone teria que eliminar todas as frequências que estivessem acima dos 220 Hz .

A outra grande área de intervenção dizia respeito ao tratamento da gama dinâmica, ou seja, à *compressão*. Todos os sons têm volumes diferentes: uns pouco perceptíveis, outros muito acentuados. Esta diferença de volume é conhecida como gama dinâmica. Também a guitarra tem diferentes picos de volume ao longo da sua performance, que são originados pela maneira como o artista ataca as cordas. Por vezes esta diferença de volumes é tão grande que o barulho mais subtil torna-se imperceptível, ou pelo contrário, tão alto que fere os ouvidos. Para este tipo de problemas utiliza-se um compressor, onde conseguimos nivelar a nossa gama dinâmica definindo um tecto máximo que não ultrapassasse esse valor imposto (conhecido como *threshold*). Desta forma, todos os sons gerados vão aproximar-se em termos de gama dinâmica. Como grande parte da emotividade das músicas acústicas é transmitida através das diferenças de

¹³ Fonseca; N., (2007). *Introdução à engenharia do som*. FCA Editora

amplitude entre cada nota tocada pelo instrumento, sabia que não ia ter que fazer grandes limitações na gama dinâmica. Apenas optei por limitar as músicas pelos picos de volume da percussão da guitarra, já que esta se sobrepunha à harmonia criada pelo dedilhar da guitarra. A única música que esteve sujeita a mais compressão foi a “*Smokey*”, visto que esta música é bastante monótona em termos de dinâmica.

Como etapa final, faltava adicionar o espaço acústico nas gravações. Um estúdio, por norma, é um espaço bastante imune a reflexões das ondas sonoras. Quando uma onda sonora encontra um obstáculo, grande uma parte da sua energia é absorvida, e a restante reflectida, sendo este fenómeno designado por reverberação. Por uma questão de criatividade, os estúdios são construídos e tratados de maneira a serem um espaço neutro, onde não haja grandes reflexões, para mais tarde se poderem inserir as gravações no espaço pretendido. Para este efeito, existem muitos processadores de efeitos que simulam os espaços acústicos por determinados parâmetros, onde definimos o tipo de sala e o seu volume. Existem ainda outras formas de recriar estes espaços. Algumas destas formas suscitaram o meu interesse e foram por isso exploradas neste projecto. Uma delas é a gravação integral do material no espaço acústico onde se quer inserir o instrumento. Esta opção torna-se mais exigente, já que se a captura desse ambiente não for o desejado, essa gravação não poderá ser usada, pois é impossível eliminar o espaço acústico. Esta opção, pareceu-me viável e natural, uma vez que queria um ambiente o mais natural possível. Esta escolha veio no entanto, mais tarde, a revelar os seus problemas.

Um dos espaços que tinha idealizado recriar o ambiente acústico era a sala dos quadros da Igreja da Lapa. Já vi concertos acústicos naquela sala e achei que o seu ambiente era bastante equilibrado e que a cauda do decaimento do som não era demasiado exagerada. Consegui obter o consentimento do cónego responsável pela Igreja, no entanto como faltavam ainda a gravação dos instrumentos adicionais, tive que adiar a captura do ambiente acústico. Para agravar as coisas, sempre que queria combinar as datas para as gravações dos instrumentos que faltavam, não conseguia encontrar uma data que fosse concordante entre as várias partes. Sabia que para a entrega do trabalho, a gravação dos instrumentos era impossível, no entanto, estando de parte a integração dos outros instrumentos podia fazer a captura dos ambientes. Como apenas podia usar o espaço dois dias (um dia para testes e outro para as capturas finais), se quisesse mais

tarde finalizar o trabalho com os instrumentos adicionais, não poderia utilizar este mesmo espaço. Foi por este motivo esta ideia de gravação do espaço não foi explorada. Qual – espaço ou instrumento, n claro? Como este projecto ainda não estava finalizado na altura, não podia comprometer a produção para a data da entrega. Só mais tarde, e já com a pós-produção quase fechada, soube da possibilidade de recriar esse mesmo espaço através da gravação de impulsos. Cheguei a ponderar esta hipótese de recriação destes espaços pela relação de Impulso/Resposta. Alguns processadores de efeitos de reverberação têm a possibilidade de analisar a resposta de um impulso e reproduzir esse espaço de uma maneira mais fiel do que os processadores normais. Foi com o uso do *Logic* (plataforma de edição digital de som) que soube que os seus processadores de efeitos de reverberação nativos utilizam este mesmo princípio. Como toda a pós-produção já estava bastante adiantada e a data de entrega muito próxima, optei por também abandonar esta ideia.

Com a pós-produção encerrada, apenas restava a exportação dos temas na ordem que deveriam ter no final, de maneira a que todos os temas tivessem uma progressão natural.

5 Conclusão

Como adiantei desde o início deste trabalho, um dos seus grandes objectivos é fazer uma exposição teórica sobre o projecto de produção do álbum *Pontes*, conciliando e complementando esses conhecimentos teóricos até aqui adquiridos, com explicitação a das competências técnicas necessárias à concretização do projecto; explicando por isso todas as ideias, dificuldades e soluções que foram encontradas no decurso do projecto. Pretendo que este capítulo seja uma reflexão sobre todos os temas anteriormente abordados, fazendo então a devida interligação dos conceitos teóricos com a parte prática elaborada para o projecto final.

Num meio onde a música é o objecto principal de trabalho, torna-se claro que é necessário compreender essa “linguagem”. Assim como um escritor ou editor têm compreender a linguagem e os temas abordados para a criação de um livro, um produtor deve também entender de que modo é que a música comunica com o ouvinte, e a gramática a ela subjacente para a criação de um álbum. Contudo, apenas este conhecimento torna-se insuficiente para o mundo insdustrializado em que hoje vivemos.

O meio digital e a internet vieram revolucionar o mundo da informação e a maneira como comunicamos, no mesmo sentido, a música também foi afectada por por estes meios. As redes sociais, como por exemplo o *myspace* são uma fonte importante que divulgam as novas tendências musicais e novos grupos. A música não é uma linguagem fechada, sem evolução. É uma linguagem em constante remodelação. Para esta inovação é também necessário ser o mais aberto possível a novas ideias e abordagens. Desta forma, um produtor deve ser permeável a novas ideias e abordagens para a conclusão de um álbum.

Foi com estes conceitos bem presentes que me debrucei sobre o projecto que tinha pela frente. Não me considero um especialista no que diz respeito aos aspectos formais da música, no entanto, tenho algumas noções da gramática usada neste meio de comunicação. O que me falta na gramática, compenso na abertura a novas ideias que possam contribuir para os projectos. De facto, a experimentação é um elemento importante para a nossa evolução. Estando aberto a novas possibilidades, o nosso

conhecimento vai sendo moldado e aprofundado.

Em toda a produção do meu trabalho final, tive como princípio o respeito pela visão do trabalho original do Francisco Rua. Nenhuma das tomadas de decisão foram feitas sem o seu consentimento. Este tipo de abordagem permite uma melhor relação entre o produtor e o artista, facilitando o *brainstorming* e desta forma o surgimento de novas ideias e soluções. De facto, quando as ideias são cuidadosamente analisadas por ambos, o caminho para atingir os objectivos torna-se cada vez mais evidente. Foi esta partilha de ideias que me fez procurar novas formas de captar os ambientes acústicos. Contudo, o tempo é o pior inimigo da perfeição. Com calendários bem delimitados temos que definir as ideias viáveis que poderão ser implementadas no projecto. Com o tempo que tinha disponível para a finalização deste projecto, a gravação dos instrumentos adicionais e a gravação dos ambientes acústicos tornaram-se inviáveis devido ao tempo restante para a entrega do projecto.

Analisando este projecto, falando em relação a elementos técnicos de captura do instrumento e de produção geral dos temas do álbum, penso que alguns dos objectivos a que me tinha proposto no início deste trabalho foram atingidos. Alguma das ideias do projecto não foram concretizadas por causa da escassez de tempo, no entanto, um dos parâmetros mais importantes que penso ter conseguido atingir, foi o de respeito da ideia original do Francisco Rua: tendo sem dúvida contribuído a nível criativo, não me impus, antes negocieei as minhas ideias com as ideias originais do artista.

6 Bibliografia

- Fonseca, N., (2007). *Introdução à engenharia do som*: FCA Editora
- Massey, H. (2000). *Behind the Glass, Top Record Producers Tell How They Craft The Hits*. San Francisco: Blackbeat Books
- Nisbett, Alec. (2003). *The Sound Studio Audio techniques for radio, television, film and recording*: Focal Press
- Oliveira Marques, H. (1996). *Dicionário dos Termos Musicais*: Editorial Estampa
- Scruton, R. (1997). *The Aesthetics of Music*: Oxford University Press
-