



**Gravando! A renovação
tecnológica e a consolidação
do papel do produtor na
música popular do Brasil**

Eduardo Vicente



resumo

A intenção deste texto é oferecer uma reflexão sobre a produção musical no Brasil a partir dos depoimentos de alguns profissionais de destaque dessa área. Busca-se discutir não apenas o papel da crescente divisão de trabalho e da importância da inovação tecnológica da indústria na valorização dessa profissão, como também o leque de abordagens que esse profissional pode assumir dentro do processo de produção de um fonograma. O foco do texto concentra-se em produtores que iniciaram suas carreiras nas décadas de 1970 e 1980, participando do processo de consolidação da profissão em um momento de grande valorização comercial e artística da MPB.

Palavras-chave: produção musical; música popular; indústria fonográfica; produtor musical.

abstract

This text seeks to offer a reflection on the musical production in Brazil based on the testimonials of some prominent professionals from this area. It seeks to discuss not only the growing role of division of work and the importance of technological renewal in the industry for adding value to this profession, but also the range of approaches professionals can use in the process of producing a song. It focuses on producers who started their careers in the 1970s and 1980s, and who took part in the process of consolidating the profession in a moment of great commercial and artistic valuing of the MPB.

Keywords: music production; popular music; music industry; music producer.



Este texto pretende oferecer algumas reflexões sobre o surgimento da profissão de produtor musical e sobre a sua consolidação, no Brasil, ao longo das décadas de 1970 e 1980. Para tanto, iremos recorrer principalmente aos depoimentos de profissionais que atuam ou atuaram na área. Um aspecto importante para o desenvolvimento do debate será a questão das tecnologias de gravação e do seu impacto sobre a divisão do trabalho de produção musical. Não há a pretensão de se oferecer aqui um relato mais acabado sobre a atividade do produtor musical. Trata-se, na verdade, de uma primeira abordagem pessoal desse tema, em que serão discutidos tanto o processo de divisão do trabalho e a evolução da base tecnológica que levaram ao surgimento e à crescente valorização desse profissional quanto algumas das diferentes facetas que sua atividade pode assumir.

Num primeiro momento, será oferecida aqui uma breve apresentação sobre o surgimento da função de produtor musical e sua relação com o desenvolvimento da indústria fonográfica no Brasil. A seguir, apresentaremos um relato acerca do desenvolvimento das tecnologias de gravação musical focando, principalmente, o surgimento dos sistemas de gravação em multicanais, no início dos anos 1970, e o advento e evolução das tecnologias digitais de produção musical, a partir da década de 1980.

Na sequência, serão apresentados os perfis de quatro produtores musicais de destaque no país,

a partir de depoimentos que me foram concedidos por esses profissionais¹.

Finalmente, o texto busca refletir sobre as estratégias de atuação desses produtores e o modo como eles se posicionaram diante de questões como a inovação tecnológica, os interesses comerciais da indústria e as preocupações estéticas e conceituais dos artistas com que trabalharam naquele período, num contexto bastante distinto daquele que seria enfrentado pela indústria em momentos posteriores.

Quero expressar minha gratidão aos produtores musicais, cujos depoimentos estão sendo citados neste artigo, pelo tempo e atenção que me concederam, bem como pela imensa generosidade com que compartilharam sua experiência e conhecimentos. Também agradeço de forma especial aos meus alunos e orientandos da Escola de Comunicações e Artes da USP, que assumiram, durante a realização do projeto, a dura tarefa de transcrever os depoimentos gravados.

1 Esses depoimentos integram o projeto individual de pesquisa "O Outro Lado do Disco: A Memória Oral da Indústria Fonográfica no Brasil", desenvolvido por mim entre 2007 e 2009 com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

EDUARDO VICENTE é professor associado do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP e autor de *Da Vitrola ao iPod: Uma História da Indústria Fonográfica no Brasil* (Alameda).

O SURGIMENTO DO PRODUTOR MUSICAL NO BRASIL

A indústria fonográfica, desde o início, demandou o surgimento de profissionais que intermediassem a relação entre o seu aparato tecnológico e os artistas. Assim, nos primeiros anos do século XX, os irmãos Fred e Will Gaisberg percorreram diversos países da Europa e, posteriormente, da Ásia, realizando gravações para a Gramophone Company (a atual EMI). Naquele momento, em que a divisão de trabalho na indústria ainda não estava desenvolvida, eles faziam, segundo Gronow e Saunio, o papel de técnicos de gravação, produtores e representantes de vendas (Gronow & Saunio, 1998, pp. 11-2).

De qualquer modo, a definição do papel dos irmãos Gaisberg como “produtores” passa por uma compreensão de sua função como mediadores da relação entre os artistas e o aparato de gravação. Assim, caberia a eles gerenciar o processo de transformação da música criada por esses artistas em um produto fonográfico, o que necessariamente implicava tanto decisões sobre o repertório a ser gravado como oferecer indicações aos artistas quanto ao seu posicionamento e *performance* diante do sistema de registro sonoro utilizado.

Entendo que esse sentido mais geral ainda hoje é aplicável à função do produtor musical. Porém, seria preciso verificar, no caso brasileiro, em que momento do desenvolvimento do processo de divisão de trabalho da indústria a função de produtor musical acaba por ser definida em sua acepção atual.

Na pesquisa que realizou ainda na década de 1970, Othon Jambeiro, muito provavelmente o primeiro pesquisador a estudar a indústria fonográfica do país, definia as empresas do setor como atuantes em quatro áreas de atividade distintas: a artística, a técnica, a comercial e a industrial. Com o advento da gravação elétrica, na segunda metade da década de 1920, teria se tornado

“[...] necessária a montagem de uma estrutura industrial complexa, o que exigia também uma complexa divisão do trabalho [...] surgem, aí, elementos profissionais de quem se exigia relativa especialização, como o diretor artístico, o técnico de gravação, o técnico de corte, o assistente de produção, o arranjador, entre outros” (Jambeiro, 1975, p. 59).

Note-se que a função de “produtor musical”, que se situaria entre o técnico de gravação e o diretor artístico, ainda não é mencionada. Procurando localizar o surgimento desse profissional no contexto da indústria brasileira, aponte, em 2014, que,

“Até os anos 1950, a coordenação geral das gravações era uma das funções acumuladas pelo diretor artístico da gravadora. Porém, o crescimento do mercado determinou o surgimento do cargo de ‘assistente de produção’, profissional que deveria selecionar repertório, reunir maestros e músicos, designar arranjadores, apanhar a autorização dos compositores para a gravação das músicas escolhidas e marcar estúdio. Com o aumento da complexidade dos sistemas de gravação e da importância de suas funções, o ‘assistente de produção’ torna-se o ‘produtor artístico’, passando a ser o profissional responsável por todos os aspectos envolvidos na gravação do disco” (Vicente, 2014, pp. 62-3).

Além das questões artísticas e técnicas citadas acima, um terceiro aspecto fundamental da atividade do produtor seria, necessariamente, buscar a adequação do trabalho do artista às demandas do mercado ou, ao menos, às expectativas da gravadora para o trabalho. Porém, é preciso entender essas demandas mais propriamente comerciais dentro da perspectiva de cada segmento musical e mesmo da formação e características de cada produtor, evitando, assim, cair numa visão mais simplista do papel desse profissional.

Por ora, gostaria de retornar à questão do “aumento da complexidade dos sistemas de gravação”, já que ela se tornou, como veremos, um fator fundamental para a formação de toda uma geração de produtores surgida entre os anos 1960 e 1970, certamente o mais criativo período da história da música popular brasileira.

O DESENVOLVIMENTO DAS TECNOLOGIAS DE GRAVAÇÃO EM MULTICANAIS

Voltando-se para as décadas iniciais da produção musical, Valter Krausche (1987, p. 81) afirma que,

“[...] embora, do ponto de vista acústico, as vozes registradas não pudessem revelar todas as suas qualidades através dos procedimentos então existentes, elas eram, enquanto vozes fonograficamente possíveis, ‘cópia’ direta dos seus produtores (artistas). Tratando-se de um sistema que se fundamentava na gravação monocal, não havia ali possibilidades de um controle seletivo sobre as várias vozes em ação. O artista era ‘dono’ de sua voz, cujo registro dependia essencialmente dele”.

Esse foi o caso não apenas das gravações feitas pelos irmãos Gaisberg, mas de praticamente todas aquelas realizadas até o final dos anos 1940, período em que surgiram inovações como a esteofonia, o disco de vinil e o microsulco.

Uma outra importante mudança teria lugar a partir da década seguinte, quando os gravadores de fita, após o grande desenvolvimento tecnológico que alcançaram durante a Segunda Guerra Mundial, passaram a ser unanimemente adotados pela indústria, substituindo os sistemas de gravação em acetato (disco). Tais equipamentos não apenas permitiram uma melhora significativa da qualidade das gravações como ainda levaram a uma dramática redução dos custos de montagem de um estúdio (Vicente, 1996).

Mas mudanças realmente significativas no modo de produção musical ocorreram a partir dos anos 1970, quando o surgimento de gravadores de 8, 16 e 24 canais, que poderiam inclusive ser sincronizados entre si, permitiu a popularização das técnicas de multicanais, em que cada um dos instrumentos e vocais de uma canção podia ser gravado isoladamente (Théberge, 1989). As técnicas de multicanais possibilitaram não apenas uma maior racionalização do trabalho dentro do estúdio como também um maior distanciamento dos limites impostos pela *performance* ao vivo, permitindo a dobra de vozes ou instrumentos, uma maior individualização das *performances* de vocalistas e instrumentos solistas, além da regravação de trechos das trilhas individuais, o que permitia a correção de erros. Ao mesmo tempo, o resultado final da gravação já não era mais uma música pronta, mas um conjunto de trilhas isoladas que deveriam passar por um complexo processo de escuta e manipulação antes de serem reunidas (mixadas).

Uma nova e radical fase de mudanças ocorreria a partir dos anos 1980, já no âmbito das tecnologias digitais. Embora essas tecnologias não estejam presentes no período focado neste artigo, acho importante apontar brevemente para algumas de suas possibilidades, que terão grande impacto sobre o futuro da produção musical.

Provavelmente, o grande marco no desenvolvimento das tecnologias digitais de produção musical foi a criação do protocolo Midi (Musical Instruments Digital Interface), desenvolvido em 1982 e incorporado pela primeira vez a um equipamento de produção de áudio digital no ano seguinte². Tais sistemas passaram a permitir o sequenciamento (programação) de trilhas sintetizadas de bateria, contrabaixo, teclados, cordas, metais, etc., que podiam depois ser sincronizadas com um gravador multicanais, onde eram gravadas vozes e outros instrumentos. Isso possibilitou o surgimento de estúdios de pequeno porte e baixo custo, representando um extraordinário momento de pulverização da produção musical.

Na década de 1990, surgiram os primeiros gravadores digitais e, pouco depois, sistemas de gravação em multicanais onde as trilhas eram registradas diretamente na memória do computador, dispensando os gravadores. Uma das bases desses desenvolvimentos foi o surgimento, ainda nos anos 1980, dos *samplers*, equipamentos que permitiam a digitalização e processamento de amostras de som real, inclusive trechos de músicas já gravadas.

Uma vez apresentado esse breve cenário do desenvolvimento das tecnologias de gravação, gostaria de retornar ao cenário brasileiro e ao surgimento de uma nova geração de produtores musicais, a partir da década de 1970.

TRAJETÓRIAS DE PRODUTORES

O surgimento de uma importante geração de produtores musicais no Brasil pode ser claramente conectado a um momento fundamental de sofisticação da música popular brasileira, que se inicia

2 Disponível em: <https://www.midi.org/articles/midi-history-chapter-6-midi-is-born-1980-1983>. Acessado em: 12/8/2016.

no final da década de 1950 com o advento da Bossa Nova. Embora músicos como Aloysio de Oliveira, que retornara nos anos 1950 dos Estados Unidos para trabalhar na gravadora Odeon, possam ser incluídos nessa primeira geração de produtores, de um modo geral ela era mais comumente formada por profissionais que vinham da divulgação musical ou da direção artística, tendo em muitos casos passado pelo rádio. Manoel Barenbein, por exemplo, que se tornou produtor da gravadora RGE por volta da metade dos anos 1960, cita, entre os profissionais da geração que o precedeu, os nomes de Walter Silva e Júlio Nagib (Barenbein, 2008). Walter Silva atuava na RGE principalmente como divulgador e chefe de divulgação, além de desenvolver uma carreira como apresentador de rádio³. Já Júlio Nagib iniciara sua carreira como diretor e ator radiofônico, tendo atuado em emissoras de rádio e, posteriormente, em gravadoras como diretor musical⁴. Ramalho Neto, citado por Max Pierre como o produtor que o iniciou na carreira, foi diretor artístico de diversas gravadoras, com destaque para a RCA (Max Pierre, 2009).

Mais do que a questão da formação, vale observar aqui que esses profissionais não desempenhavam o papel de produtores musicais como sua atividade principal e não se esperava que pudessem dedicar muita energia e tempo a essa função. Outro ponto a se considerar é que, nesse primeiro momento, o papel de técnico de gravação tendia a ser pouco valorizado no âmbito da indústria e a atividade do produtor concentrava-se mais propriamente na formação e supervisão da equipe que iria responder pelo arranjo e execução das faixas.

Mesmo no que se refere à questão da orientação comercial do trabalho, certamente uma das principais funções do produtor musical, entendendo que seria apenas a partir da segunda metade dos anos 1960, com a consagração de toda uma nova geração de artistas a partir dos festivais de música e de outros programas televisivos, que o direcionamento da indústria para um público

jovem e urbano, bem como o estabelecimento de referenciais como os oferecidos pela Jovem Guarda, pela MPB e pela Tropicália, tornariam mais claras as novas tendências e os possíveis direcionamentos mercadológicos a serem assumidos pelos trabalhos musicais.

A partir desse momento, a produção musical passará a exigir profissionais mais especializados e com um conhecimento mais amplo sobre as áreas musical e técnica da produção. Ainda que artistas de formação musical mais sólida e até com carreiras artísticas bem estabelecidas chegassem a atuar na produção musical – caso, por exemplo, de Roberto Menescal e de João de Aquino –, entendendo que foram as trajetórias de produtores musicais como Manoel Barenbein, Moogie Canazio, Mayrton Bahia e Max Pierre, entre outros, apresentadas a seguir, que expressaram com maior clareza a aproximação entre as áreas técnica e musical na formação dos produtores.

Conforme seu depoimento, Manoel Barenbein, o mais velho do grupo, começa a trabalhar aos 17 anos, em 1959, na gravadora RGE (São Paulo), atuando na área de divulgação musical e, por um curto período, como assistente de produção de Walter Silva no Teatro Paramount. Apesar disso, Barenbein lembra que “já convivia no estúdio, porque, naquela época, eu já era o chamado ‘puxador de cabo’, então eu ia para lá e eu já convivia, já assistia às gravações, já aprendia, já questionava, já dava palpite, já era o princípio do processo de produção” (Barenbein, 2008).

Com o tempo, Barenbein passa a atuar mais constantemente como assistente de produção no estúdio, gravando artistas como Erasmo Carlos, Zimbo Trio, Cláudia Barroso e Manfredo Fest, entre outros. Participa ainda do início da carreira fonográfica de nomes como Toquinho e Chico Buarque, assumindo o papel de produtor musical pela primeira vez na gravação de “A Banda” (RGE), de Chico, em 1966. No ano seguinte, ele produz parte dos discos dos finalistas do III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record atuando pela RGE e pela Philips, gravadora para a qual então se transfere.

Assim, Barenbein tornou-se um dos primeiros produtores musicais brasileiros a passar pelo estúdio de gravação ao longo de sua formação. Em sua trajetória como produtor, foi responsável

3 E passando por emissoras como Record, Bandeirantes, Excelsior e Cultura. Disponível em: <http://www.walter-silvavicapau.com.br/radio.html>. Acessado em: 8/8/2016.

4 Disponível em: <http://www.museudatv.com.br/biografias/Julio%20Nagib.htm>. Acessado em: 6/8/2016.

ainda pelas produções de trabalhos de dezenas de artistas, com destaque para Mutantes, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e diversos nomes da Jovem Guarda.

Max Pierre, por sua vez, iniciou sua carreira musical ainda nos anos 1960, no Rio de Janeiro, como baterista. No início dos anos 1970, ele se tornou técnico do Musidisc, estúdio onde haviam sido gravados alguns dos trabalhos da banda em que atuava. Em 1978, através do produtor Ramalho Neto, ingressa na gravadora Continental, onde inicia sua carreira como produtor.

Em 1980, Max Pierre acaba sendo contratado pela Som Livre, onde se torna “assistente do Guto [Graça Melo]. Naquele tempo você não chamava produtores de fora, as gravadoras tinham seus produtores. Então eu, Sérgio Melo e Walter D’Ávila éramos produtores da Som Livre” (Max Pierre, 2009). Ele irá permanecer na gravadora até o início dos anos 1990, quando então se transfere para a Polygram. Ao longo de sua carreira, gravou artistas como Elis Regina, Rita Lee, Rosana, Jorge Benjor, Cauby Peixoto e Xuxa, entre muitos outros, notabilizando-se pelos seus projetos de gravação de álbuns e DVDs ao vivo, como os de Zeca Pagodinho e Ivete Sangalo.

Já Moogie Canazio começou a sua relação com a música na adolescência, no Rio de Janeiro, no final dos anos 1960, tocando violão e, principalmente, bateria. Pouco depois, começou a atuar também como DJ em festas e casas noturnas. No final da década de 1970, decidiu mudar-se para Los Angeles, “porque lá é a Meca da música. Os grandes discos dos meus grandes ídolos saem de lá” (Moogie Canazio, 2009). Em Los Angeles, conseguiu emprego como estagiário no Westlake, um dos mais importantes estúdios de gravação do mundo. Segundo ele, “tinha acabado de sair de lá o *Off the Wall* do Michael Jackson [Epic, 1979], o *The Dude* [Quincy Jones, 1981] foi feito lá, era um superestúdio” (Moogie Canazio, 2009). Moogie trabalhou no estúdio entre 1978 e 1981, ano em que retornou ao Brasil e foi contratado pela Som Livre. Foi nessa gravadora que fez sua transição da área técnica para a produção musical. Ele afirma que, na área técnica, tomava decisões

“[...] que normalmente são decisões que deveriam ser tomadas pelo produtor. Eu, felizmente, sempre

me controlei muito, porque você tem que entender que tem uma linha imaginária que você não pode atravessar sem ser convidado. Então, quando é o produtor, é o produtor. Eu contribuía de uma forma transparente, mesmo naquilo que eu achava que era decisão do produtor, mas a minha intenção era contribuir com o trabalho do produtor. E quando eu sentia que eu poderia fazer alguma coisa, que eu poderia cruzar a fronteira, eu chegava e falava. Eu sempre achei que muitos dos engenheiros naquela época, até hoje, todos eles, de uma certa forma contribuíram, porque era a natureza. Mas aí começou a chegar uma hora em que comecei a contribuir mais como produtor do que o próprio produtor. [...] E aí a transição nasceu” (Moogie Canazio, 2009).

Moogie, que trabalhou com artistas tão distintos como Sandy e Junior, Maria Bethânia, Simone, Chitãozinho & Xororó, Luiz Miguel, Eric Clapton, Phil Collins, Alcione e Alejandro Sanz, entre outros, inicia suas atividades no Brasil como técnico de gravação, mas carregando um *status* e um conhecimento diferenciados – a experiência de produção nos Estados Unidos e a formação musical. Assim, pode-se dizer que ele ingressou nesse campo de produção com um capital simbólico que lhe permitia buscar uma trajetória ascendente, uma posição de maior destaque. Ao mesmo tempo, ele observa que a produção musical exigiria, na sua opinião, uma presença no estúdio muito mais constante do que a assumida pelos produtores tradicionais, que, como vimos, tendiam a acumular essa função juntamente com outros papéis dentro da gravadora.

O caso de Mayrton Bahia é um tanto semelhante. No final dos anos 1970, depois de completar o curso de engenharia eletrônica, ingressa na Escola de Música da UFRJ, além de iniciar estudos na área de informática. Decepcionado com o curso de música, que considerava muito conservador, e buscando aproximar sua formação musical (tocava guitarra) do seu interesse por tecnologia, torna-se técnico da gravadora EMI. Nessa época, segundo Mayrton, na área técnica do estúdio, “ninguém era formado, ninguém era nada”. Além disso, como já comentado aqui, vivíamos o momento da transição para os sistemas de gravação em multicanais no país. Assim, a indústria necessitava de profissio-

nais mais bem preparados para a utilização de uma tecnologia nova e muito mais complexa.

Para Mayrton, existia naquele momento um conflito entre as áreas técnica e artística das gravadoras por conta da questão do uso da tecnologia:

“Na área artística, ninguém sabia nada sobre som, ninguém sabia nada sobre microfone, sobre estúdio. [...] os artistas entravam para gravar e reclamavam, porque coisas que eles imaginavam, que eles concebiam artisticamente, dependiam do técnico que, às vezes, não tinha nem o segundo grau nem sabia realmente tudo sobre tecnologia. E o cara falava: ‘Não pode. Não, isso não dá...’, ou seja, fazia o que ele queria. Então, tinha grandes artistas que iam lá e os caras ficavam totalmente acuados, era uma briga constante. Uma tensão entre quem era o dono da tecnologia e eles que eram os donos da arte, da criação” (Mayrton Bahia, 2009).

Por conta disso, Mayrton, que, como técnico, respondeu pela gravação de trabalhos de Tom Jobim, Lô Borges e Simone, entende que acabou se destacando por procurar dialogar com os artistas e buscar maneiras de viabilizar tecnicamente as suas ideias. Assim, ainda segundo ele, acabou sendo chamado pelos próprios artistas, por volta de 1980, para produzir seus discos, atuando inicialmente em trabalhos de Ivan Lins, Djavan e Elis Regina. Trabalhou ainda com Gonzaguinha, Milton Nascimento, João Gilberto, Legião Urbana, Cássia Eller e Chitãozinho & Xororó, entre outros artistas.

O PAPEL DO PRODUTOR MUSICAL

Entendo que os depoimentos e perfis apresentados acima nos permitem intuir alguns caminhos assumidos pela produção musical e pelos profissionais da área entre as décadas de 1960 e 1980.

Primeiramente, parece-me razoável considerar que, a partir da segunda metade dos anos 1970, quando o uso das técnicas de gravação em multicanais torna-se mais frequente no Brasil, estabelece-se um cenário onde a atividade no estúdio efetivamente se distancia do mero registro da *performance* do artista, e o produtor musical surge como um profissional capaz de atender não

apenas às exigências administrativas e comerciais de uma indústria crescentemente racionalizada, mas também às demandas estéticas e artísticas dos contratados da gravadora.

A afirmação de Mayrton Bahia a respeito de um conflito entre as áreas técnica e artística é bastante esclarecedora nesse sentido, bem como o fato de todos os produtores citados, com exceção de Barenbein, terem uma formação técnica e musical, representando, portanto, uma aproximação entre as duas áreas. O estúdio como recurso expressivo e não como mera instância de registro técnico da *performance* musical parece também estar na perspectiva de produtores dessa geração, especialmente Moogie e Mayrton.

Mas estamos nos referindo, no caso de todos os produtores citados, a profissionais que atuaram principalmente em um segmento específico da música brasileira, no caso, a MPB, em que a marca autoral e a liberdade artística – bem como um maior cuidado nos arranjos e, portanto, na interação entre diferentes marcas autorais no trabalho – assumem grande importância. Assim, fica claro que a atuação dos produtores acaba por se adequar também às instâncias de legitimação artística de cada segmento e, em boa medida, às características de cada artista.

De qualquer modo, vale observar que a questão do direcionamento comercial do trabalho e da gravação também deve ocorrer, ainda que dentro das condições características de cada segmento musical. Para Moogie Canazio,

“[...] a função do produtor é viabilizar a expressão artística de uma entidade, seja uma pessoa, um cantor, uma banda, seja o que for, essa é a função. Mas você pode não fazer essa transferência de forma justa para quem está comprando. [...] Nosso trabalho é ter certeza de que quem compra não está sendo enganado, que está comprando uma coisa que tem qualidade, uma coisa que tem essência. [...] a figura do produtor, eu acho que é importante porque está entre o artista e a gravadora. Você tem que imprimir a expressão do artista e, ao mesmo tempo, tem que dar à gravadora subsídios para que ela possa viabilizar economicamente aquele investimento dela para que que outros venham” (Moogie Canazio, 2009).

Embora Moogie defenda em outro momento de seu depoimento a transparência do produtor, ou seja, que o mesmo não imprima uma marca mais pessoal ao trabalho, isso não significa não interferir no repertório ou na interpretação do artista. Para Max Pierre, por exemplo,

“[...] tem várias formas de ser produtor. Por exemplo, com a Rita Lee o repertório era fechado, dez músicas. Então eu, quando via, escolhia e aconselhava a ela músicos. [...] A Rosana é uma excepcional cantora e eu queria apostar numa artista que ficasse entre Simone e Fafá, que fosse um meio-termo. Não tão popular como a Fafá, mas também não tão sofisticada quanto naquela época era a Simone. E apostei na Rosana, e ali todo o repertório fui eu quem escolheu, a forma de cantar e tudo mais em três discos” (Max Pierre, 2009).

No entanto, todos concordam que a autenticidade deve ser preservada e Mayrton Bahia é bastante enfático nesse aspecto:

“Então, eu quero gravar isso, eu quero botar isso no disco. Botar a alma, o que é o artista. Na verdade, é isso que me interessa, é isso que me motiva. Então, a partir do momento que você passa a trabalhar olhando quem é o artista, como ele se expressa, toda a concepção da produção, que tipo de arranjador eu vou chamar, em que estúdio vou gravar, que tecnologia eu vou usar, fica tudo em função disso. A concepção fica clara. O que é gravar? O que é escolher um microfone? [...] Em que posição eu coloco o microfone? [...] A tecnologia entra na física do som, entra nessas coisas todas. Mas, na hora de falar de produção, o que eu vou gravar? Eu vou procurar gravar a expressão do artista, como ele se expressa, e tentar retratar a credibilidade daquilo que ele está dizendo” (Mayrton Bahia, 2009).

CONCLUSÃO

Embora baseada nos depoimentos de uns poucos profissionais, a intenção desta breve abordagem da produção musical foi retratar as suas tendências predominantes durante um momento particular da indústria, buscando oferecer, assim, alguns vislumbres sobre o modo pelo qual a profis-

são de produtor se consolidou no país, bem como um pouco da trajetória e do pensamento de alguns de seus principais representantes.

Não se nega, evidentemente, que os discursos desses produtores ofereçam uma visão bastante pessoal e subjetiva do seu fazer, além de buscarem, em alguma medida, uma legitimação artística de sua atividade. De qualquer forma, o que gostaríamos de reter de suas falas é o fato de que retratam, ainda que de forma subjetiva, um período em que o encontro entre as demandas artísticas e comerciais no âmbito da produção fonográfica parece ter se estabelecido de forma mais equilibrada.

Outros segmentos musicais e momentos distintos da indústria possibilitavam – ou mesmo impunham – abordagens distintas. Numa ponta do espectro, Carlos “Pelão” Botezelli, que produziu, nos anos 1970, as primeiras gravações fonográficas de Cartola e Nelson Cavaquinho para a gravadora Marcus Pereira, trabalhando com recursos técnicos bastante limitados, apontava em 1977 que sua “maior preocupação é fazer disco de catálogo, ou seja, para ser ouvido agora e daqui a 100 anos, sem preocupações comerciais de atingir de pronto o mercado”⁵. Na outra, o argentino Mister Sam (Santiago Malnati), produtor da Copacabana, que lançou, entre outros nomes, a cantora Gretchen, afirmava que, “desde que os discos resultem em dinheiro, muito dinheiro, a música é o de menos”⁶.

Outro aspecto que deve ser frisado na fala desses produtores é o papel central das gravadoras no processo de produção musical durante o período enfocado. Seus depoimentos representam, assim, o auge de uma estrutura de produção que enfrentaria grandes mudanças nas décadas subsequentes. A esse respeito, Márcia Tosta Dias observa que, durante os anos 1980, “o produtor foi aos poucos sendo desligado do quadro das empresas, autonomizando-se, passando a atuar como prestador de serviços, em projetos específicos desenvolvidos por elas”. Na década seguinte, dentro do processo de terceirização de suas atividades desenvolvido por essas empresas, eles foram “abrindo seus próprios selos fonográficos,

5 “Produtores de Discos, Esses Alquimistas do Sucesso”, in *Jornal do Brasil*, 23/6/77.

6 “Turma do Toque de Ouro”, in *Veja*, 21/4/82.

estúdios e empresas de consultoria”, com alguns deles inclusive migrando para “a área das apresentações ao vivo, em plena e grave crise do modelo de produção e difusão restrita operado pelas *majors*”. No presente, segundo Márcia, “o acesso facilitado às tecnologias digitais de registro, produção e difusão de música tem eliminado a atuação do produtor” (Dias, 2009).

Assim, até para uma melhor compreensão desse grande conjunto de mudanças e do impacto da ausência da figura do produtor em muitas das produções independentes atuais, entendo como fundamental um esforço na reconstrução da trajetória desses profissionais e do seu papel na criação de importantes registros fonográficos da música popular brasileira.

BIBLIOGRAFIA

- DIAS, Márcia T. “Produção e Difusão de Música Gravada no Brasil Contemporâneo: O Papel do Produtor Musical”, in *Atas do XXVII Congresso Internacional da Associação Latino-Americana de Sociologia-ALAS*. Buenos Aires, Alas, 2009.
- GRONOW, Pekka; SAUNIO, Ilpo. *An International History of the Recording Industry*. London/New York, Cassell, 1998.
- JAMBEIRO, Othon. *Canção de Massa: As Condições da Produção*. São Paulo, Pioneira, 1975.
- KRAUSCHE, Valter. “Na Pista da Canção: Primeiros Passos de uma Dança Maior”, in *Trilhas: Revista do Instituto de Artes*, ano I, n. 1. Campinas, Unicamp, 1987, pp. 78-87.
- THÉBERGE, Paul. “The Sound of Music: Technological Rationalization and the Production of Popular Music”, in *New Formations*, n. 8, 1989, pp. 99-111.
- VICENTE, Eduardo. *A Música Popular e as Novas Tecnologias de Produção Digital*. Dissertação de mestrado. Campinas, IFCH/Unicamp, 1986.
- _____. *Da Vitrola ao iPod: Uma História da Indústria Fonográfica no Brasil*. São Paulo, Alameda, 2014.

Depoimentos

- BAHIA, Mayrton. Depoimento concedido ao autor em junho de 2009.
- BARENBEIN, Manuel. Depoimento concedido ao autor em agosto de 2008.
- CANAZIO, Moogie. Depoimento concedido ao autor em maio de 2009.
- PIERRE, Max. Depoimento concedido ao autor em setembro de 2009.