



UnB

Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisuais e Publicidade

Vinicius Almeida de Oliveira

[Só Onda Boa - Documentário.](#)

Brasília

2023

Vinicius Almeida de Oliveira

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Comunicação (UnB), como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda

Orientador: Sergio Ribeiro de Aguiar Santos

Brasília

2020

VINICIUS ALMEIDA DE OLIVEIRA

[Só Onda Boa - Documentário. \(Clique para assistir\)](#)

Brasília, 29 de outubro de 2021

BANCA EXAMINADORA

Prof. Sérgio Ribeiro de Aguiar Santos

ORIENTADOR

Professora

ROSE MAY

Professora

Caíque Novis

Professora

Paulo Almeida

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus por me conceder a oportunidade e o dom da vida. A Nossa Senhora por sempre rogar pelo meu caminho. Minha família que sempre foi suporte de força, alegria e união: David Marques de Oliveira, Suede Gomes Almeida e Maria Rita Almeida de Oliveira. E aos meus cachorros: Luna, Muralha e Fred.

Gratidão ao meu amigo e irmão MC Vitim da Capital por sempre topar todas as loucuras e planos mirabolantes para dominarmos o mundo com nossa arte e viver todas as aventuras que a vida nos reserva. Só agradece o carisma, a energia e principalmente o ato de "Acumular Trampo".

O ato de agradecer é sentir o bem estar e a plenitude independente da situação, não posso esquecer de agradecer aos rodoviários que me permitiram todos os dias o deslocamento de Brazlândia até a Universidade de Brasília. Mesmo precário e lotado o transporte exerce suas funções diariamente.

Agradeço ao Hip Hop por me apresentar a coletividade e a Brazlândia por me ajudar a enxergar a comunidade, patrimônio e memória coletiva. Por me fazer pertencer a essa cidade tão querida e amada por mim.

Gratidão ao professor orientador Sérgio Ribeiro por aceitar essa loucura e desafio. Sei o quanto é difícil compreender e auxiliar um aquariano com TDAH. Mas sempre demonstrou apoio e felicidade no ato de lecionar com boas referências e bons conteúdos. #ZNorte

Agradeço a FAC-UnB por me ensinar a reflexão e a comunicologia. As partidas de sinuca também não foram em vão e cada papo no mezanino construíram meu Ser em sua completude artística e cultural.

Aos amigos e amigas que aqui são diversos e muitos! São muitos que não caberiam na escrita mas " os verdadeiros eu sei quem são..." A Associação Molec e Batalha do Cinzeiro por tornarem meus sonhos palpáveis e cada vez mais reais.

E por fim, tão importante e fundamental, a minha namorada e futura esposa Juliane Gama, por ser ponto de conexão emocional, carinho e afeto nesse momento de escrita e desenvolvimento de projeto que para mim foi tão complexo e difícil. Obrigado pela paz e serenidade no meu coração.

Eu amo vocês. [Só onda boa.](#)

RESUMO

[“Só Onda Boa”](#) é um documentário musical e experimental sobre como se construiu o estúdio de produção musical e de que maneira o audiovisual é responsável pela memória coletiva de um espaço público de uma cidade- Brazlândia-DF.. O filme aborda o Hip Hop como emancipação e construção de autoestima. A narrativa tem como foco a amizade de Vinícius Almeida e Vitor Dias da Silva. E mostra de uma forma humorada e idealizada o processo de desenvolvimento artístico. A proposta inclui também o uso experimental da linguagem do cinema documentário.

Palavras Chave

Cinema, Documentário, Memória Coletiva, Hip Hop, Produção Musical

ABSTRACT

[“Só Onda Boa”](#) is a musical and experimental documentary about how the music production studio was built and how the audiovisual is responsible for the collective memory of a public space in a city - Brazlândia-DF.. The film addresses Hip Hop such as emancipation and building self-esteem. The narrative focuses on the friendship of Vinícius Almeida and Vitor Dias da Silva. And it shows the process of artistic development in a humorous and idealized way. The proposal also includes the experimental use of the language of documentary cinema.

Key words

Cinema, Documentary, Collective Memory, Hip Hop, Music Production

LISTA DE FIGURAS.

Figura 01- Equalizador FabFilter Pro Q 3.....	13
Figura 02- Fabfilter guitar acoustic análise de espectro.....	13
Figura 03- Spectrum - visualização de um piano tocando em Cmaior em 261Hz....	14
Figura 04- Spectrum - visualização um trompete tocando em Cmaior em 261Hz...	15

1- Introdução.

1.1 Surgimento da ideia.

1.2 Problema de Pesquisa

1.3 Estado da questão - objeto de estudo

1.4 Justificativa

1.5 Objetivos

2- Referencial Teórico.

2.1 O Som e suas complexidades.

2.2 Constituição do campo sonoro, os elementos sonoros: voz, silêncio, paisagem sonora, ruído e a música.

2.2.1 O silêncio.

2.2.2 - Paisagem sonora (soundscape) - Ruídos.

2.2.3 - Voz

2.2.4 A música.

2.2.5 - A construção de um negócio de comunicação e cultura 1900-1950 - o início da Produção Musical.

2.2.6 - Como eram as funções dos produtores desses primeiros anos ?

2.2.7 Produção Musical e Independente.

2.3 Hip Hop

2.4 Memória Coletiva e Espaço Público.

2.5 Produção de Documentário. (ecoa um interesse revigorado pela prática documental)

3. Metodologia.

3.1 Pesquisa.

3.2 Pré-Produção

3.3 Personagens.

3.4 Produção de roteiro, narração e cenas pela cidade baseado nas memórias.

3.5 Equipamentos e Parcerias.

3.6 Pós-Produção.

3.7 Considerações Finais.

REFERENCIA BIBLIOGRAFICA

1- Introdução.

Link para assistir o Documentário: <https://youtu.be/OX6L7qdfgqE>

1.1 Surgimento da ideia.

Brazlândia é uma das cidades mais antigas do Distrito Federal, com uma forte característica agrária e um dos principais distribuidores de água, no abastecimento de hortaliças e frutas para toda região do DF. Embora seja uma cidade extremamente produtora, essas caracterizações rurais da cidade como fornecedora do Distrito Federal não refletem todo o caráter cultural de seus cidadãos. A cidade também interage com a cultura urbana e possui uma variedade de artistas fora do sertanejo. Existe um movimento organizado de expressão pela cidade que pode ser visto, por exemplo: na “Batalha do Cinzeiro”¹ e no Estúdio “Onda Boa PROD”².

Esse TCC visa trazer luz com um documentário sobre o processo de vivência durante 2 anos de um dos MC's³ do estúdio, especificamente a caminhada do MC Vitim da Capital e suas respectivas interações ao longo do processo com o audiovisual, a cidade, o espaço público e os consumidores de suas produções.

A pesquisa inicia pelo reconhecimento de nossa matéria prima na produção musical que são os elementos sonoros, passando por um pequeno histórico da produção musical independente do país, a cultura Hip Hop e sua interação com a memória e o espaço público da cidade de Brazlândia. A fim de mostrar o processo de produção da Batalha de Cinzeiro que acontece na Orla do Lago da cidade.

O produto final desta pesquisa visa apresentar um documentário sobre o processo de produção audiovisual e musical do estúdio “Onda Boa PROD” e suas interações com a cidade de Brazlândia, a Batalha do Cinzeiro e o MC Vitim da Capital.

¹ **Batalha de rima** entre MC 's realizada há 9 anos na cidade de Brazlândia.

² **Onda Boa PROD** é um estúdio de audiovisual, produção sonora, mixagem e masterização liderado por Vinícius Almeida e Mc Vitim da Capital.

³ **MC** é um acrônimo de Mestre de Cerimônias, que se pronuncia "eme ci". Um MC pode ser um artista que atua no âmbito musical ou pode ser o apresentador de um determinado evento que não está necessariamente ligado a uma manifestação musical.

1.2 Problema de Pesquisa

Como registrar e dar visibilidade ao trabalho de produção musical e audiovisual produzido pelo estúdio “Onda Boa PROD” ao contar a história do desenvolvimento artístico do MC Vitim da Capital em Brazlândia, através de um Documentário.

1.3 Estado da questão - objeto de estudo

O som desempenha um papel fundamental em nossas vidas, permitindo-nos comunicar, produzir música, perceber o ambiente ao nosso redor com a nossa escuta. É uma parte essencial da experiência humana e tem aplicações em diversas áreas, como música, tecnologia de áudio, pesquisa científica e a indústria fonográfica.

Compreender os elementos sonoros e suas interações podem nos oferecer um escopo de percepção mais aguçado a fim de melhorar a nossa visão e audição dentro de um estúdio caseiro. Os modos de produção musical evoluíram ao longo do tempo bem como suas tecnologias e afetaram toda uma cadeia produtiva e uma indústria fonográfica.

Essa pesquisa busca compreender a relação de um estúdio de produção musical com seus colaboradores: MC Vitim da Capital, Batalha do Cinzeiro e os consumidores de seus produtos audiovisuais em Brazlândia-DF. A marca se chama “Onda Boa PROD” e estabelece conexões emocionais e mentais também com o espaço público da cidade e a cultura Hip Hop. De acordo com Veloso (2000, p. 1)⁴, “o espaço público é compreendido como possibilidade de comunicação entre grupos diferenciados.” E na Orla do Lago ocorrem manifestações artísticas, culturais e religiosas.

O estúdio “Onda Boa PROD” tem participado junto da “Associação Molec”⁵ da união de diferentes manifestações culturais, como o Choro, por exemplo, em um evento de Hip Hop que é a Batalha do Cinzeiro e tem se tornado espaço de abrigo para culturas fora do sertanejo e meio agrário. Nesse sentido a Batalha do Cinzeiro,

⁴ VELOSO, Mariza Motta Santos;VELOSO, MARIZA. **Espaço Público, Estética. Política e Memória**, In: 27ª Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, Brasília, 2000.

⁵ Realizadora da Batalha do Cinzeiro.

seguindo a ideia de Veloso (2000), como espaço público permite uma “convergência de sentido”, mesmo que momentânea, e esses diferentes grupos culturais constroem referências identitárias e coletivas, quase que se apega para resistir, afinal são culturas fora do eixo de investimento da administração da cidade que dá atenção maior ao sertanejo ou o gospel. E não podemos classificar a cidade como rural e esquecer as outras manifestações culturais urbanas existentes nesse espaço pois compõem, por sua vez, o que se denomina de tessitura da memória coletiva da cidade.

De que maneira a marca “Onda Boa PROD” ao fazer o audiovisual da Batalha do Cinzeiro, se relaciona com a memória coletiva dessa cidade e seus consumidores locais, visto que a Batalha de rima é do movimento Hip Hop porém tem interagido com outras manifestações culturais “esquecidas” pela gestão da cidade e tem abraçado em suas edições.

1.4 Justificativa

Essa pesquisa tem como premissa a contribuição de ordem sociocultural. Se torna relevante pois revela a importância do Hip Hop para jovens da cidade de Brazlândia-DF, a pertinência do estudo vem da curiosidade de como um marca de serviços audiovisuais, Onda Boa PROD, participa do desenvolvimento artístico e humano de um MC e da Batalha do Cinzeiro, de que maneira o produto dessa parceria tem se relacionado com o espaço público da cidade e sua memória coletiva. Os pilares são apresentar o contexto de som, elementos sonoros, produção musical, a relevância do audiovisual na construção de imagem e memória da cultura Hip hop. E de como o Rap é ferramenta para os jovens que buscam a ressocialização, educação e transbordar a vida como é o caso do MC Vitim da Capital, assistido e sócio do estúdio Onda Boa PROD.

1.5 Objetivos

Objetivo Geral:

- Registrar e dar visibilidade ao trabalho de comunicação realizado pelo estúdio Onda Boa, em Brazlândia, através de um documentário.

Objetivos Específicos:

- Apresentar discussão dos elementos sonoros, processo de produção musical e da indústria fonográfica.
- Decupar imagens de arquivo para retratar conceitos de memória coletiva e espaço público.
- Retratar como o estúdio Onda Boa executou um processo de produção e gravação do MC Vitim da Capital.

2- Referencial Teórico.

Para dar ciência ao projeto, foram desenvolvidos e levados como referência conceitos de som e seus elementos sonoros, produção musical e desenvolvimento da tecnologia de gravação e reprodução, documentário, espaço público e memória coletiva. O início da nossa discussão busca pelo conceito de som e suas complexidades, depois, os modos da produção musical na indústria fonográfica brasileira, o surgimento do Hip Hop no final dos anos 70', a prática documentarista local, que servem de apoio para a construção de uma memória coletiva de um espaço público. Por fim, a realização de um documentário de um estúdio de produção musical, localizado em Brazlândia-DF, o "Só Onda Boa Prod."

2.1 O Som e suas complexidades.

Há de começar a reflexão teórica por meio da busca pela conceituação de som. O som é uma forma de energia que é produzida quando objetos vibram, a depender da vibração, diferentes formas de onda são propagadas pelo ar na medida que interagem com a matéria. Quando esses pulsos de vibração sonoros atingem nossos ouvidos, captam o sinal e convertemos em sinais elétricos que com a nossa escuta e cérebro representamos como som.

A especulação de que o som é um fenômeno ondulatório surgiu a partir de observações de ondas na água. A noção rudimentar de onda é uma perturbação oscilatória que se afasta de alguma fonte e não transporta nenhuma quantidade discernível de matéria por grandes distâncias de propagação. (Pierce, 2019, pg 03.)

Segundo Wisnik (1989, 18.), o som é produto de uma sequência rápida de impulsões e repouso, de impulsos (que se representam pela ascensão da onda) e

de quedas (que se representam pelo decaimento da onda) de maneira cíclicas seguidos de sua repetição. A forma cíclica também é devido suas reflexões no espaço e interações com os corpos no ambiente. Esse pequeno lapso de movimento faz o som ter uma duração, o que permite começar e ficar ininterrupto se por assim for o pulso, ou iniciar uma pulsação e logo se encerrar. Não existe som sem pausa, silêncio e ausência de pulso. Essas ondas quando repetidas de forma cadenciada, são convertidas em espectro de frequências que originam um timbre específico que o caracteriza.

Os sons são emissões pulsantes, que são por sua vez interpretadas segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos. As músicas se fazem nesse ligamento em que diferentes frequências se combinam e se interpretam por que se interpenetram. (Wisnik, 1989, 20.)

Segundo Wisnik (1989, 21), nosso corpo admite ritmos, que operam em diferentes faixas de onda, as frequências sonoras possuem duas grandes extensões: a *duração*⁶ da onda e a *altura*. O bater de um agogô é curto, rápido, com recortes de tempo; É uma duração rítmica. Quando somos capazes de prolongar um pulso mudamos o seu caráter e estado. A frequência de uma onda sonora determina a altura do som. Sons com frequências mais altas são percebidos como agudos, enquanto sons com frequências mais baixas são percebidos como graves. A unidade de medida da frequência é o hertz (Hz) e a audição humana percebe esses sinais sonoros em torno de 15 ciclos por segundos até a faixa de 15 mil hertz.

Para fins didáticos e de visualização usaremos um VST⁷ de análise (analisador de espectro⁸) dentro de um equalizador⁹ da FabFilter¹⁰ para enxergar essas características sonoras em uma DAW¹¹ de um baixo e de um violão.

Figura 01- Equalizador FabFilter Pro Q 3 em um Baixo.

⁶ A duração é medida em milissegundos ou segundos.

⁷ **VST** são os instrumentos virtuais que integram sintetizadores e efeitos de áudio com editores e dispositivos de gravação de som digitais.

⁸ **Analisador de espectro** é uma ferramenta capaz de explorar o espectro de frequência de um determinado sinal, sendo muito útil para fornecer várias informações deste sinal, tais como: amplitude, potência, harmônicos, ruídos, distorções.

⁹ **Equalização**: procedimento de ajustar o volume das bandas de frequências em um sinal digital de som.

¹⁰ **Fabfilter**: empresa de instrumentos virtuais.

¹¹ **DAW** é uma "estação de trabalho de áudio digital"



Figura 01- equalizador para visualização do comportamento de um baixo em suas bandas de frequência sonora.

Figura 02- Equalizador FabFilter Pro Q 3 em uma Guitarra.



Figura 02- equalizador para visualização do comportamento de uma guitarra em suas bandas de frequência sonora.

Percebe-se a diferença nas frequências e no comportamento da onda de fontes sonoras distintas. Dessa forma, seria improvável conceber a quantidade de sons que somos capazes de reproduzir, gravar e escutar. Mas considerando o debate que nos inicia da tentativa de conceituar e compreender as possibilidades por ele possível na natureza, nos instrumentos e de como podemos utilizar em uma estação de áudio digital (DAW) no processo de produção musical. Wisnik

desenvolve em sequência as complexidades do som e apresenta como é fundamental para ritmos, melodias/ harmonias.

Destacamos muito que a música é composta de ritmos e melodias/harmonias. Pouco se fala nessa correspondência de dimensão vibratória, porque a princípio são sons. Nessa passagem do som rítmico para melódico-harmônico, nos esquecemos que a melodia-harmonia é outra ordem de manifestação de relações rítmicas. O preço de colocarmos como objetos diferentes, os distanciam da conexão essencial do pulso de som. A ideia cristalizada de pensar no ritmo e melodia-harmonia como pares distintos, faz perdemos a dinâmica de que são da mesma constituição e fundamento, quando dizemos simplesmente que são ondas, quer sejam rápidas e agudas, quer sejam lentas e graves, é uma abstração para representarmos a sua complexidade e sobreposição. O fenômeno não é unidimensional, como visualizado nas representações no analisador de espectro, que mostra o fenômeno ondulatório como purista e simples. São diversos feixes de ondas, uma imbricação de pulsos desiguais, em atrito relativo, de acordo com Wisnik (1989, 18.)

Os sons reais são compostos de mais densidade ou mais esparsos, mais graves ou agudos a depender de sua fonte sonora e da complexidade de relações, admite uma singularidade, uma coloração de frequências específicas que chamaremos de timbre, que é o que permite distinguir entre diferentes fontes sonoras, mesmo que elas tenham a mesma frequência. É o que nos permite reconhecer a diferença entre o som de um piano e o som de um trompete, por exemplo. Que podem estar em notas iguais (possuírem a mesma altura) e ressoarem de maneira diferente por seus diferentes comprimentos de ondas. Uma onda mais grave é mais lenta diferentemente da onda aguda que é mais rápida.

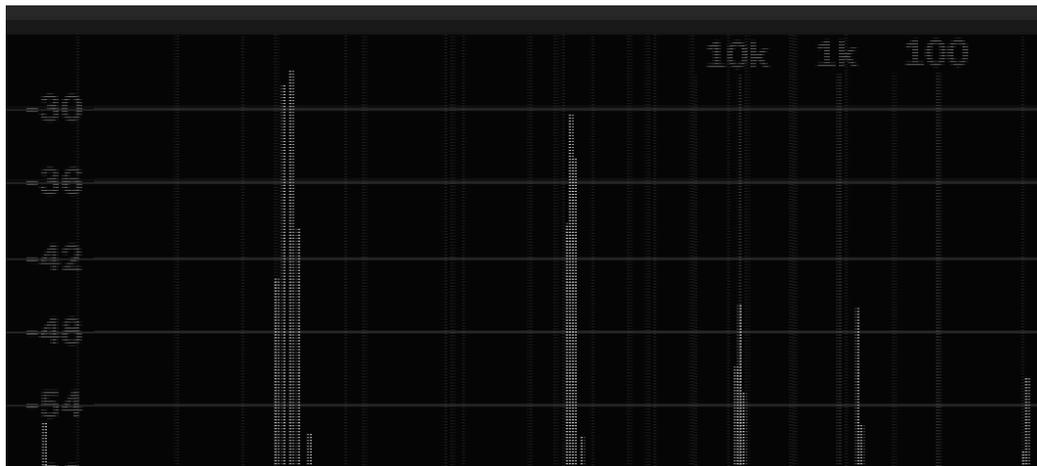
Figura 03- Spectrum VST do Ableton Live¹²

imagem 03 spectrum analisador - visualizando um piano tocando em Dó maior em 261Hz

Figura 04- Spectrum VST do Ableton Live.

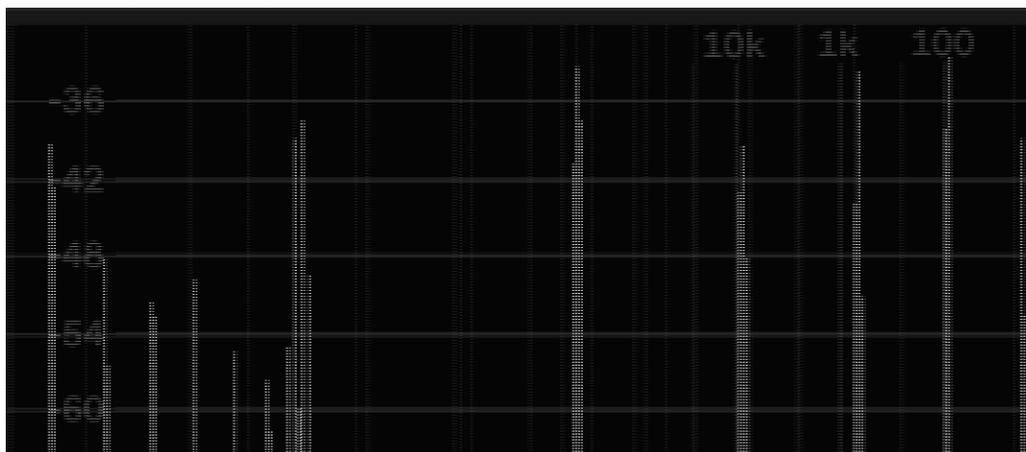


imagem 04 spectrum visualizando um trompete tocando em Dó maior em 261Hz

Assim como o timbre colore os sons, existe ainda uma variável que contribui para matizá-los e diferenciá-los de outro modo: é a *intensidade* dada pela maior ou menor amplitude da onda sonora. (Wisnik, 1989, 25.)

A intensidade é a informação sobre a energia da fonte sonora. Quanto de força e pressão foram utilizados. A amplitude de uma onda sonora determina a intensidade ou volume do som. Sons com amplitudes maiores são mais altos, enquanto sons com amplitudes menores são mais silenciosos, fracos ou sutil. A unidade de medida da amplitude é o decibel (dB). Um som constante, com altura definida, se opõe a barulhos provocados pelo choque de objetos. No nível rítmico, as batidas do coração tendem a consistência regular - continuidade do pulso: um

¹² **Ableton Live** é uma estação de áudio digital (DAW) baseado em loops é um dos softwares sequenciadores mais utilizados do mundo para produção, criação e arranjo de músicas.

espirro ou queda de copo - descontinuidade ruidosa, um ruído que começa e logo se encerra.

As intensidades de uma fonte sonora tecem a gradação dos crescimentos e diminuições das pontuações, são elementares no auxílio das durações do som, configurando *swing*, balanço e levada. Portanto, as durações produzem as figuras rítmicas, as alturas, os movimentos melódicos-harmônicos e as curvas de força e intensidade na sua emissão. É nessa teia de interações entre esses parâmetros, desses diferentes agentes, que são complexos e interdependentes que se origina a música.

Nesse campo de relações entre ritmos e melodias/harmonias(Hz), durações(tempo) e alturas(dB), som e silêncio. O som desempenha um papel fundamental em nossas vidas, permitindo-nos comunicar, produzir música, perceber o ambiente ao nosso redor com a nossa escuta. É uma parte essencial da experiência humana e tem aplicações em diversas áreas, como música, tecnologia de áudio, pesquisa científica e a indústria fonográfica.

2.2 Constituição do campo sonoro, os elementos sonoros: voz, silêncio, paisagem sonora, ruído e a música.

Ao discorrer acerca dos elementos sonoros, faz-se essencial apontar as complexas relações entre eles, com o intuito de experimentar as possibilidades de criação e desenvolvimento, seja na gravação ou reprodução durante o processo de produção musical ou trilha cinematográfica.

2.2.1 O silêncio.

O som metaforicamente possui as formas de ondas e são movimentos que oscilam com o silêncio. Porém, outra relação é a incerteza entre mudança e permanência. O silêncio é um momento de fôlego, da escuta à significação - para que o sentido faça sentido e o silêncio atravessa as palavras, a poesia e a produção musical como um dança harmoniosa: não como uma censura e obrigatoriedade de

se fazer silêncio em voz e música para ser notado, mas também um silêncio que “fala” e se faz impregnar de sentidos.

O ato de falar é o de separar, distinguir e, paradoxalmente, vislumbrar o silêncio e evitá-lo. Esse gesto disciplina o significar, pois já é um projeto de sedimentação dos sentidos. No silêncio, ao contrário, sentido e sujeito se movem largamente. Quando o homem individualizou o silêncio como algo significativamente discernível, ele estabeleceu o espaço da linguagem (ORLANDI, 2007, pg. 26)

O silêncio foi relegado a uma posição secundária, como o “resto” da linguagem. E partindo dessa primeira reflexão a partir da leitura de “As formas do silêncio: no movimento dos sentidos” - de Eni Puccinelli Orlandi (2007) que nos convida introdutoriamente a compreender um modo de estar em silêncio e corresponde a um modo de estar no sentido. Há silêncio no som como é analisado por Wisnik, também há silêncio na voz e silêncio nas palavras. Outro caminho é o estudo do silenciamento, colocar-se em silêncio, que mostra existir um processo de produção de sentidos que são silenciados. Como em um refrão de uma música onde o silêncio o precede, gerando tensões e espaço para a representação no ouvinte que completará a informação com a sua escuta e interpretação.

Em face de sua dimensão política, o silêncio pode ser considerado tanto parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência). E em todo um campo fértil para ser observado: na relação entre índios e brancos, na fala sobre a reforma agrária, nos discursos sobre a mulher. (ORLANDI, 2007, pg. 29)

O silêncio é fundamental em sua dimensão política e afeta a indústria fonográfica, como por exemplo, a relação entre um estilo musical dominante e outro resistência, do Sertanejo Universitário em relação ao Hip Hop e o Funk, mesmo com a audiência das mídias digitais é o estilo musical com maior fomento da Indústria e do Estado. Um adendo aos estilos musicais de resistência é que são vocalizações sócio-políticas, verdadeiros gritos da comunidade periférica. Para que o mercado, governo e demais agentes políticos-econômicos prestem a devida assistência para um povo marcado pelo silenciamento histórico-cultural.

Mas o silenciamento não significa apenas mudez. Quando não falamos, estamos em silêncio e há o pensamento, a introspecção, a contemplação. O homem não se dá ao labor de discernir o falar do significar. Para o nosso contexto ocidental, um homem em silêncio é um homem sem sentido, marcado pela ânsia das sociedades atuais, abre mão do processo de significação e se preenche com a fala.

Segundo Schafer (2001, pg. 355) " Na sociedade ocidental, o silêncio é uma coisa negativa, um vácuo. O silêncio para o homem ocidental, equivale à interrupção da comunicação. Se alguém não tem nada para dizer, o outro falará."

Portanto, se pensarmos o silêncio como a falta, podemos pensar a linguagem como excesso. Quando não há sonoridade, a audição fica mais alerta. O homem ocidental precisa fazer as pazes com o silêncio e deliberar consigo como um estado positivo. Silenciar o barulho da mente e flertar com a quietude para que menos sons possam ser introduzidos na simbolização, contemplação e concentração.

Em virtude do aumento das incursões sonoras, estamos começando a perder a compreensão da palavra concentração. As palavras sobrevivem, com certeza, isto é, seu esqueleto permanece nos dicionários, mas são poucos os que sabem insuflar vida nelas. A reconquista da contemplação nos ensinaria a ver o silêncio como um estado positivo e feliz em si mesmo (SCHAFFER, 2001, pg. 357)

Ainda sobre Schafer e seu livro " A afinação do mundo" - no capítulo 19 sobre "Silêncio", o autor nos convida a observar o silêncio em sua completude. E acrescenta que nenhuma filosofia ou religião é capaz de captar a felicidade positiva do silêncio melhor que o Taoísmo. Eis a mensagem de Lao-tsé: Abandone toda pressa e atividade. Fecha a boca. Só então compreenderá o espírito do Tao". Ainda segundo o Schafer (2001, pg. 351) " no passado havia santuários emudecidos onde qualquer pessoas que sofrem de fadiga sonora poderia refugiar-se para recompor sua psique.

A importância do silêncio não apenas na construção de uma linguagem, na política e sociedades. Mas como artifício de cura de nosso instrumento de trabalho que é a escuta e o cérebro, afinal, muito tempo passado em estúdio causa determinada degradação do canal auditivo. Essa fadiga sonora recuperada em momentos de contemplação do sublime, como florestas, cachoeiras, beira do mar, estrelas do céu... Ou pelo menos os poucos santuários naturais para retiros de silêncio a fim de uma recuperação e descanso do "exercício da audição"- se torna uma prática fundamental para produtores musicais.

2.2.2 - Paisagem sonora (soundscape)¹³ - Ruídos.

“ O homem sábio deleita-se com a água”, diz Lao Tsé. Todos os caminhos do homem levam à água. Ela é o fundamento da paisagem sonora original e o som que, acima de todos os outros, nos dá o maior prazer, em suas incontáveis transformações “ (SCHAFER, 2001)

O conceito de ruído é referente aos sons que não são claramente musicais nem linguísticos. Podemos ouvir ruídos ambientais, aqueles sons inerentes a uma paisagem sonora. De acordo com ALVES (2012, pg.92, apud SCHAFER, 2001) - “sons fundamentais” são criados pela geografia ou clima e que raramente são ouvidos conscientemente pelas pessoas; Também podemos ouvir ruídos de sons de objetos e fontes específicas. Por exemplo: sons de motos, helicópteros e tiros; E por fim os ruídos de uma sala ou espaço físico: passos, socos, digitar em um computador, arrastar cadeira.

Segundo Truax (1984, 1996, 2000) A composição da paisagem sonora é uma forma de música eletroacústica¹⁴, desenvolvida na Simon Fraser University¹⁵ e em outros lugares, caracterizada pela presença de sons e contextos ambientais reconhecíveis, com o objetivo de invocar as associações, memórias e imaginação do ouvinte relacionadas à paisagem sonora.

Na Simon Fraser University é voltado a composição das paisagens como objeto principal, para nós na produção musical, a paisagem sonora de uma produção normalmente é localizada ao fundo do som para ambientar e causar uma profundidade sonora. Associações simbólicas são geradas no ouvinte a depender do tipo da fonte sonora: um som fortemente processado (como lasers de nave espacial no filme *Star Wars*) seja sons naturais como sons do mar, florestas e pássaros.

¹³ Segundo R.Schafer a palavra **soundscape** foi um neologismo introduzido por ele, que pretendia criar uma analogia com a palavra landscape (paisagem).

¹⁴ As **obras eletroacústicas** são compostas a partir de sons gravados e/ou sintetizados. Após serem gravados, os sons são transformados no computador e combinados musicalmente para constituir a obra. Diferente da música instrumental (composta para instrumentos) - em que o compositor escreve uma partitura que é posteriormente interpretada pelos músicos no palco - a música eletroacústica é composta em estúdio (normalmente, com o auxílio do computador) e gravada em algum tipo de suporte (CD, DVD-Audio, ou mesmo no HD do computador). <http://www.numut.iarte.ufu.br/node/73>, acessado em 28 de outubro de 2023.

¹⁵**Simon Fraser University:** É uma universidade pública canadense localizada na província da Colúmbia Britânica, com campus em Burnaby, Vancouver e Surrey.

Os sons, o silêncio e os ruídos são distribuídos dentro de uma paisagem sonora. O campo sonoro é composto por uma variedade de elementos que influenciam a maneira como percebemos e interagimos com o som e incluem : as fontes sonoras, meio de propagação¹⁶, os tipos de ondas sonoras, as reflexões e refrações pelo espaço, a recepção e os tipos de escuta, o processamento auditivo no cérebro, a acústica do ambiente e as tecnologias de áudio.

A maior parte dos sons que ouvimos nas cidades, hoje em dia, pertence a alguém e é utilizada retoricamente para atrair nossa atenção ou para nos vender alguma coisa. À medida que a guerra pela posse de nossos ouvidos aumenta, o mundo fica cada vez mais superpovoado de sons, mas, ao mesmo tempo, a variedade de alguns deles decresce. Sons manufaturados são uniformes e, quanto mais eles dominam a paisagem sonora, mais homogênea ela se torna (SCHAFER, 2001, p. 12).

Para compreendermos a utilização e o campo dos estudos de paisagem sonora, situado a meio caminhos entre a ciência, a sociedade e as artes. Com a acústica e psicoacústica ¹⁷ aprendemos a respeito das propriedades do som e do modo pelo qual é interpretado pelo cérebro humano. Com a sociedade vemos como o homem se comporta com os sons e de que maneira estes afetam e modificam o seu comportamento. Com as artes, e particularmente com a música, aprendemos de que modo o produtor musical cria paisagens sonoras ideais para ambientar a música e representar na imaginação do ouvinte.

Na produção de uma música, por exemplo, é muito característico uma total apreciação da paisagem sonora durante o processo de produção, e pode nos dar recursos para aperfeiçoar a profundidade de nossas músicas construindo assim diferentes corpus musical. No estúdio Onda Boa Prod. é utilizado barulho de mar, praia e gaivotas para assinar as peças de produção sonora como prática de marketing auditivo¹⁸ e caracterização de marca, a intenção é sempre revelar um nível mais profundo de significação inerente ao som e invocar as associações semânticas do ouvinte sem obliterar a capacidade de reconhecimento do som.

¹⁶ **Meios de propagação:** ar, água, metal, madeira.

¹⁷ **A psicoacústica** é uma subdisciplina da psicofísica que estuda a relação entre estímulos sonoros e as sensações auditivas decorrentes destes estímulos.

¹⁸ Music Branding é típico da identidade de marca e pode ser observado em algumas marcas como a Netflix ao iniciar o aplicativo.

2.2.3 - Voz

“A voz jaz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz. Mas, ao contrário do corpo, ela retorna a cada instante, abolindo-se como palavra e como som. Ao falar, ressoa em sua concha o eco deste deserto antes da ruptura, onde, em surdina, estão a vida e a paz, a morte e a loucura. O sopro da voz é criador. Seu nome é espírito: o hebraico *ruah*¹⁹ o grego *pneuma*, mas também *psiché*, o latim *animus*, mas também certo temos bantos.” (ZUMTHOR, 1997, p. 12)

Discorrer e refletir sobre a voz que é um elemento chave para o cinema e a música. Podemos partir da voz, como representada pela palavra falada, o texto verbal, está presente nos diálogos, na *voice over*²⁰ em filmes documentários e eventualmente também nas peças teatrais. Como também representamos a voz como ação de canto, em ritmos, melodias/harmonias. Seguindo o padrão clássico do cinema e da música, a voz é o principal, ou o mais importante dos elementos sonoros da trilha. E no que diz respeito a produção musical devemos levar em consideração a fluidez da voz nas frequências sonoras, suas categorias de acordo com desempenho e performances (conhecido também como registros.)

“qualificamos as vozes femininas como sopranos²¹, *mezzo-sopranos*²² e contraltos²³, e as masculinas como tenores²⁴, barítonos²⁵ e baixos, categorias estas que, por sua vez, envolvem subclassificações. [...] identificamos ainda como registros as categorias que definem a voz infantil, a adulta, a voz feminina e a masculina.” (MATOS, 2008, p. 307).

Segundo Johan Sundberg (1987) que recorre de modo sistêmico a física acústica e da engenharia eletrônica, apresenta-nos as diferenças fisiológicas quando a voz é produzida, e por ele denominada: de órgão vocal. E funciona de modo bem semelhante a uma estação de áudio digital por possuírem suas ferramentas de edição e mistura: o sistema respiratório, pelo autor proclamado “compressor²⁶”; as pregas vocais, identificado como “osciladores”²⁷, e as cavidades

¹⁹ **Ruah** é uma palavra hebraica que significa vento, espírito, alento, hálito divino, sopro de vida. Com este sopro Deus deu à vida ao primeiro homem, feito a sua imagem e semelhança.

²⁰ **Voice Over**- a voz de Deus em filmes narrados.

²¹ A **soprano** é uma das classificações vocais exclusivamente feminina, por ser mais aguda ela é muito apreciada no teatro e na ópera

²² **Mezzo** é a voz feminina "do meio" entre a mais aguda. e a mais grave.

²³ **Contraltos** é a voz feminina de timbre mais grave ficando abaixo do registro de meio-soprano

²⁴ **Tenores** no canto, é a voz de homem adulto mais alta

²⁵ **Barítono**: tom de voz masculina de registro médio, entre o tenor e o baixo

²⁶ **Compressão** é um efeito usado para restringir a faixa dinâmica (a diferença de volume entre alto e suave) comprimindo o som

²⁷ O **oscilador** é basicamente um circuito eletrônico que cria uma onda sonora repetitiva. Existem quatro formas de onda básicas que um oscilador pode produzir, são elas: Sine (senoide), Triangle (triangular), Square (quadrada) e Sawtooth (dente de serra)

ósseas, como “ressonadores”²⁸. Basicamente nesse contexto, Sundberg define voz como:

Os sons gerados pelo órgão vocal, incluindo as pregas vocais vibratórias; ou, mais precisamente, por uma coluna de ar originada nos pulmões, modificada em primeiro lugar pelas pregas vocais vibratórias e, depois, pelo resto da laringe, faringe, boca e, às vezes, também, cavidades nasais. O timbre vocal (o som característico da voz) é determinado em parte pela forma como o órgão vocal está sendo usado e, em parte, pela morfologia do órgão vocal. (Sundberg, 1987:3)

Interessante salientar o simbolismo do exercício fônico quando se tangencia com a linguagem e se manifesta no formato de poesia. Diferente da vocalização²⁹, que pode ser manifestada com um grito, por exemplo, não deixa de ser menos complexo por se relacionar com a força do desejo que a causa *animus*. Podemos associar os dois exercícios fônicos a uma lógica de criação e produção musical que contenha melodia poética e vocalizações, no estilo musical do Trap³⁰, conhecemos as firulas e os ad-libs³¹ e são aspectos estéticos e texturais importantes para a produção da música. Assim como a paisagem sonora, são sons que servem de camadas e profundidade para a canção, agindo assim como um instrumento musical.

A voz é uma coisa: descrevem-se suas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance, altura, o registro³² ... e a cada uma delas o costume liga um valor simbólico. No melodrama europeu, cabe ao tenor o papel do justo perseguido, à soprano, a feminilidade idealizadora, ao baixo, a sabedoria ou a loucura. (Zumthor, 1997, pg. 11)

A produção de um som pelo órgão vocal é determinante na hora de definir o registro e o timbre de uma voz. Alguns fatores significativos são a pronúncia, hábitos de fala, sua geografia e ordem social, assim como características mecânicas e morfológicas de cada sujeito. Ainda a discorrer sobre os pensamentos de Sundberg (1987), o autor “ considera a voz como sinal acústico e a fala como código comunicativo, reforçando a ideia de voz como um instrumento para comunicar códigos de fala.” Portanto, o ator de teatro vai utilizar o instrumento da voz para uma vocalização e fala, enquanto um cantor utiliza como instrumento musical.

²⁸ **O ressonador** é configurado para ressonar em uma frequência em particular (ou em uma banda de frequência), de modo a amplificar os sinais de rádio em tal frequência, e ignorar os demais sinais.

²⁹ **Vocalização**, como a linguagem vocalizada, são as palavras realizadas foneticamente na emissão da voz.

³⁰ **Trap** é um subgênero do Hip Hop.

³¹ **Ad-Libs** - são vocalizações gravadas a fim de criar camadas sonoras rítmicas, de texturas e harmônicas.

³² **Registros** são classificações da voz de acordo com a performance e desenvolvimento, chamamos de registros às regiões graves, médias e agudas.

Porém essa visão instrumental da voz apresenta certos limites, já que as emoções afetam os instrumentistas, não aos instrumentos. As emoções podem alterar a forma como se toca um instrumento, mas jamais o aparelho em si. Dizer que a voz é um instrumento é a fim de análise para facilitar o entendimento dos objetos que produzem som, jamais uma definição, visto que acaba por restringir o seu universo criacional para além da visão instrumentista.

A voz ultrapassa a palavra que se esgota em algum momento. A voz como elemento sonoro não traz a linguagem, mas por ela tangencia. É importante refletirmos que em processos de produção musical as emoções intensas são despertadas com o som da voz e raramente com a linguagem. Um grito pode se relacionar com diversos contextos: grito de medo a um assalto, grito de crianças em parque de diversões, grito de torcida organizada no estádio, um grito de alegria a um determinado momento. Portanto, como visto em Zumthor (1997) na voz a palavra se enuncia como lembrança, memória em contato inicial de algum ato, na manhã de cada dia que permanece a marca sonora representada na figura sônica em nossa mente.

“É o que os primeiros teólogos da linguagem, no séc. XVI, chamaram de verbo... a “voz fenomenológica” de Husserl, aquém do “corpo da voz”; a voz que é consciência; que será habitada pelas palavras, mas que verdadeiramente não fala nem pensa; que simplesmente trabalha “por nada dizer”, petrificando fonemas, e para quem o discurso pronunciado tem lugar quando lhe toca a razão de ser. (Zumthor, 1997, pg. 14)

As possibilidades de gravar e reproduzir a voz em sua complexidade e dinamismo concreto somado a suas relações com o corpo, dança e o gesto durante o ato de performance musical é imprescindível para texturas e estéticas sonoras, alguns artistas criam melodias a partir do cantarolar de sonoridades inteligíveis e fonemas. Também é importante levar em consideração a influência da literatura no processo de produção musical, outros optam por escrever a poesia/discurso e, posteriormente, musicalizar, performar e administrar a memória sonora/corporal profunda e subjetiva em seu canto. Seja para exprimir uma ideia ou descarga sonora, tudo provém da voz, com a saída pela boca.

No cinema, como afirma CHION (2011), o som vococêntrico favorece, evidencia e destaca a voz dos outros elementos, é a expressão verbal que se fala numa língua que lhe seja acessível, e o receptor procurará os sentidos das palavras

que foram proclamadas. Já o verbocentrismo provém da necessidade das palavras serem inteligíveis para garantir a assimilação de um código. Vale destacar que os seres humanos em seu cotidiano, também agregam essas características.

Se o ser humano ouvir vozes no meio de outros sons que o rodeiam (sopro do vento, música, veículos), são essas vozes que captam e concentram logo a sua atenção. Depois, em rigor, se as conhecer e souber quem está a falar e o que dizem, poderá então interessar-se pelo resto. Se essas vozes falarem numa língua que lhe seja acessível, vai começar por procurar o sentido das palavras, e só passará à interpretação dos outros elementos quando o seu interesse sobre o sentido está saturado. (CHION, 2011:13)

Segundo CHION (2011:134), essa estrutura do cinema que posiciona a fala das personagens essencialmente em primeiro plano sonoro provém do teatro, agregando à voz uma função dramática, psicológica, normativa e afetiva. E a voz devido ao aspecto da linguagem característica de nossa espécie tende a nos chamar a atenção e busca de significados durante o ato da escuta.

Portanto, a discussão da voz, desse inestimável elemento sonoro para a produção musical, produção cinematográfica e teatral não se esgota. Contendo diversas relações de ordem biológica, física, química e social. E para nós a relevância de se compreender a voz como além de um instrumento da linguagem e da música, é entender suas nuances, existências e complexas possibilidades de utilização em alguma obra audiovisual, por exemplo.

2.2.4 A música.

Desde os tempos imemoriais a música foi um elemento inseparável das cerimônias religiosas. Na Grécia antiga havia o culto de Apolo, onde a lira era o instrumento característico, um objeto de cinco e sete cordas, enquanto no de Dioniso era o aulo, um instrumento de sopro com uma palheta simples ou dupla (não era uma flauta).

No mito dionisíaco, a música é concebida como um som interno, que irrompe do peito do homem; no mito apolíneo, ela é compreendida como som externo, enviado por deus para nos lembrar a harmonia do universo. A música é irracional e subjetiva. Emprega recursos expressivos: flutuações temporais, obscurecimento da dinâmica, coloração tonal. -E sobretudo a expressão musical do artista romântico, tendo prevalecido durante todo o séculos XIX e no expressionismo do século XX. Ainda hoje é ela que preside a formação dos músicos. Na visão apolínea, a música é exata, serena, matemática, associada às visões transcendentais da Utopia e da Harmonia das Esferas. É também a *anábata* dos teóricos hindus. É a base da especulação de Pitágoras e dos teóricos medievais (época que música era ensinada como

disciplina do *quadrivium* , ao lado da aritmética, da geometria e da astronomia) bem como técnica de composição sobre doze notas de Schoenberg, que é o método de composição dodecafônica.

"Dizer que a música da igreja primitiva tinha em comum com a grega o fato de ser monofônica, improvisada e inseparável de um texto não é postular uma continuidade histórica entre ambas. Foi a teoria, e não a prática, dos Gregos que afetou a música da Europa ocidental na Idade Média." (GROUST, PG19)

Se torna fundamental refletir em como o aspecto improvisado e metodológico de se fazer música pode ser administrado na sessão de produção musical, como também modificou a maneira em que sociedades inteiras faziam suas canções, os métodos de produção desse campo com os estudos teóricos marcaram posteriormente as formas de compreender a canção do som, não deixando de enaltecer a célebre contribuição dos artistas que surfam belas ondas sonoras improvisadas melódico-harmônicas em seus violões e guitarras. O objetivo dessa reflexão não é estudar e aprofundar em cada aspecto da teoria grega antiga, mas compreender e refletir um pouco do impacto na história da música ocidental, contexto que estamos inserido nas perspectiva dos dois mundos: oriental e ocidental. De que maneira podemos, através de uma escuta e sensibilidade de deixar o silêncio representar e simbolizar o som e a música , equilibrar métodos teóricos de produção com maneiras improvisada de se traduzir a alma com os sons, as vozes, os ritmos, as melodias/harmonias, de que maneira equilibrar Apolo e Dionísio em um ritmo quase que sublime, são inúmeras as formas de se produzir uma música.

Apolo é o som que faz emocionar, de coração para coração, quem nunca chorou ao ouvir uma canção com sua sublime melodia/harmonia perante aquele momento de troca, de ondas sonoras, entre som e silêncio. A voz que proclama gritos, canta narrativas homéricas em forma de canções e em um estúdio de produção musical se torna linha de frente de construção dentro da paisagem sonora.

A música grega assemelhava-se à da igreja primitiva em muitos aspectos fundamentais. Era, em primeiro lugar, monofônica, ou seja, uma melodia sem

harmonia e contraponto. Muitas vezes, porém, vários instrumentos embelezavam a melodia em simultâneo com a sua interpretação por um conjunto de cantores, assim criando uma heterofonia. Mas nem a heterofonia nem o inevitável canto em oitavas, quando homens e rapazes cantam em conjunto, constituem uma verdadeira polifonia. A música grega, além disso, era quase inteiramente improvisada. Mais ainda: na sua forma mais perfeita (teleion meios), estava sempre associada à palavra, à dança ou a ambas; a sua melodia e o seu ritmo ligavam-se intimamente à melodia e ao ritmo da poesia, e a música dos cultos religiosos, do teatro e dos grandes concursos públicos era interpretada por cantores que acompanhavam a melodia com movimentos de dança predeterminados.

O declínio e a queda de Roma marcaram tão profundamente a história europeia que ainda hoje temos dificuldade em nos apercebermos de que, paralelamente ao processo de destruição, se iniciava então, paulatinamente, um processo inverso de criação, centrado na igreja cristã. Até ao século X foi esta instituição a principal — e muitas vezes o único — laço unificador e canal de cultura da Europa.

Os músicos da Idade Média não conheciam um exemplo sequer da música grega ou romana, embora alguns hinos tenham vindo a ser identificados no Renascimento. Embora não haja vestígios autênticos da música da antiga Roma, sabemos, por relatos verbais, baixos-relevos, mosaicos, afrescos e esculturas, que a música desempenhava um papel importante na vida militar, no teatro, na religião e nos rituais de Roma. Houve uma razão importante para o desaparecimento das tradições da prática musical romana no início da Idade Média: a maior parte desta música estava associada a práticas sociais que a igreja primitiva via com horror ou a rituais pagãos que julgava dever ser eliminados. Por conseguinte, foram feitos todos os esforços não apenas para afastar da Igreja essa música, que traria tais abominações ao espírito dos fiéis, como, se possível, para apagar por completo a memória dela.

Aquilo que hoje chamamos de música popular, em seu sentido amplo, e, particularmente, o que chamamos “canção” é um produto do século XX. Ao menos sua forma “fonográfica”, com seu padrão de 32 compassos, adaptada a um mercado urbano e intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou alegria...). A música popular urbana reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e performáticos da música erudita (o lied, a chanson, árias de ópera, bel canto, corais etc.), da música “folclórica” (danças dramáticas camponesas, narrativas orais, cantos de trabalho, jogos

de linguagem e quadrinhas cognitivas e morais e do cancionero “interessado” do século XVIII e XIX (músicas religiosas ou revolucionárias por exemplo). Sua gênese, no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas. Esta nova estrutura socioeconômica, produto do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música, intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbanos, aumentasse. A música popular se consolidou na forma de uma peça instrumental ou cantada, disseminada por um suporte escrito-gravado (partitura/fonograma) ou como parte de espetáculo de apelo popular, como a opereta e o music-hall (e suas variáveis). A estas duas formas de consumo de música popular, que se firmaram entre 1890 e 1910 (NAPOLITANO, 2007 apud CLARKE, 1995)

2.2.5 - A construção de um negócio de comunicação e cultura 1900-1950 - o início da Produção Musical.

Um mercado comercial significativo para música pré-gravada começou a crescer no final da década de 1880. O processo de gravação durante os primeiros quarenta e oito anos desde a invenção do fonógrafo por Edison, até 1925, envolveu músicos tocando em uma trompa acústica ou em uma série delas. Todo o caminho do sinal era acústico e mecânico. Os gravadores, produtores musicais da época, só podiam controlar os níveis relativos pedindo aos intérpretes que tocassem ou cantassem mais alto e mais baixo ou alterando sua proximidade com a(s) trompa(s).

A indústria de produção musical se organizou a partir da inovação tecnológica, passando de um setor tipicamente de serviços para um com características de manufatura, graças ao desenvolvimento das técnicas de gravação de som. O desenvolvimento tecnológico possibilitou o surgimento da indústria de produção musical, como a invenção do fonógrafo³³. Durante as primeiras décadas do século XX, diversas empresas começaram a produzir e comercializar equipamentos de reprodução, popularizando marcas como Gramophone e Victrola, que se tornaram praticamente sinônimos de aparelhos de reprodução de sons gravados em suportes circulares (os “discos”).

Com a ajuda do fonógrafo, podemos gravar em alguns minutos a melodia mais elaborada, em toda sua plenitude e seu estado natural, e é uma tarefa fácil depois transcrever a melodia a partir do fonograma. (BARTÓK, 1976. p. 239)

Segundo Roland Gelatt (1954, pg 44) relata que “ Edison não poderia ou não iria aceitar as potencialidades do fonógrafo como meio de entretenimento “. [...]

³³ Porém foi Thomas Edison (1877), o inventor do primeiro dispositivo capaz de gravar e reproduzir som mecanicamente. Edison foi um pesquisador assíduo de patentes e ideias anteriores. Ele foi descrito como um inventor empreendedor, transformando dispositivos anteriores, talvez impraticáveis, em dispositivos com aplicações comerciais. Ele usava um cilindro de cera para gravar o som e uma agulha para reproduzi-lo, chamou sua máquina de fonógrafo, do grego “escritor de som”, e a imaginou como um dispositivo de ditado.

“concebeu a ideia de gravar e reproduzir mensagens telefônicas”. [...] pensou que poderia “armazenar e reproduzir automaticamente em qualquer momento futuro a voz humana perfeitamente.

Esses primeiros anos da fonografia foram marcados pelo uso estratégico de patentes. Através delas, regulava-se o acesso à tecnologia e se criavam monopólios de mercados ao redor do mundo. De um lado, nos países industrializados, havia empresas fonográficas que desenvolviam e controlavam a tecnologia de reprodução sonora através de patentes e que detinham plantas industriais para produção em larga escala de discos. De outro, estavam aventureiros que saíam pelas áreas coloniais em busca de localidades onde pudessem estabelecer gravadoras. Uma vez gravadas as matrizes, o material era enviado a fábricas nos países industrializados para a produção em larga escala, sendo comprado o produto manufaturado para revenda. (VICENTE, E.; DE MARCHI, L, 2014, pg 10)

Segundo BURGESS (2014, pg 12 apud Moore, 1976, pg 04) Frederick William Gaisberg (1873–1951) foi um dos primeiros produtores musicais, embora não tenha usado o termo. Quando menino, em Washington, DC, conheceu John Phillip Sousa, cantou em seu coral e tocou a música de Sousa em seus concertos de sábado à tarde no gramado da Casa Branca. Aos dezesseis anos, ainda na escola, e apenas seis meses após o início da The Columbia Phonograph Company, Gaisberg começou a acompanhar John York Atlee em gravações para a empresa. Ele conta: “Na sala havia um velho piano vertical e uma fileira de três fotógrafos emprestados a ele pela Columbia Phonograph Company. Juntos produziremos, em grupos de três, incontáveis registros de performances.”

No Brasil, essa figura do empreendedor aventureiro foi personalizada em Frederico Figner (1866-1946). Como era responsável pela seleção de A & R, Figner não hesitou em contratar distintos músicos locais que já eram notórios na cena musical dos teatros, cinemas, cafés, gafeiras e chopes-berrantes da cidade. Assim, gravou a Banda do Corpo de Bombeiros, conduzida pelo maestro Anacleto de Medeiros, o virtuoso flautista Patápio Silva, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazaré, entre outros. Também gravou diversos tipos de gêneros musicais então em voga: árias de ópera, valsas, polcas, marchas, dobrados, maxixes, lundus e xotes. Isso significa dizer que, desde logo, a indústria fonográfica percebia no repertório local um produto relevante para seu êxito comercial. (VICENTE, E.; DE MARCHI, L, 2014, pg 10)

2.2.6 - Como eram as funções dos produtores desses primeiros anos ?

Em um relatório inicial e detalhado sobre técnicas de gravação acústica, intitulado “The Experiences of a Recorder” no Talking Machine News, T. J. Theobald Noble explicou como posicionou o cantor mais próximo da trompa com músicos agrupados ao redor do artista e focado na trompa. Ele mencionou que os

instrumentos de sopro eram mais próximos da trompa de gravação do que dos metais e que o artista precisava se afastar da trompa nas passagens instrumentais - para permitir que as partes dos acompanhantes falassem mais claramente na gravação. Movimentos físicos aproximando-se e afastando-se da buzina também foram usados para controle dinâmico individual. Ele disse que as ondas sonoras.

Noble explicou o controle dinâmico: “O gravador tem que levemente...colocar a mão no ombro do cantor—viajou: “descendo pela buzina, através do acessório de borracha especial, através do munhão que sustenta o diafragma, até o próprio diafragma, vibrando assim o vidro de gravação, que por sua vez vibra a safira, cortando os recortes das ondas sonoras no rápido disco ou cilindro giratório.”durante o canto, pois em uma nota alta às vezes é necessário levar o artista alguns centímetros para trás da trompa, e em uma nota suave ou baixa, mais perto dela.”

Ele passou a falar sobre a importância de utilizar os melhores e mais experientes músicos, um dos primeiros exemplos do conceito de músicos de estúdio ou de sessão. Ele disse: “Músicos comuns são de pouca utilidade... Conheço músicos que tocam por três horas consecutivas [para conseguir uma tomada satisfatória]”. Da mesma forma, competências especializadas em engenharia começaram a tornar-se uma necessidade. Noble alude à experiência necessária na operação da máquina de gravação e na escolha e posicionamento da trompa para obter um “tom redondo e fino”. Diferentes trompas e diafragmas introduziram suas próprias qualidades na gravação e essas escolhas confiaram na experiência do “gravador”. Comentou ainda que a seleção de “artistas” é crítica: “para proteger o que pode ser chamado de gravação de voz. Nem todas as vozes são adequadas; alguns dos nossos artistas mais populares não conseguem fazer um disco comercial satisfatório... Uma voz pode ser demasiado fraca ou demasiado anasalada e noutra a enunciação pode ser demasiado má, e assim por diante.”

Aqui, Noble faz uma distinção clara entre os requisitos para um artista ao vivo de sucesso e os de um artista musical. Se houvesse um diretor musical, ele encontraria a tonalidade mais adequada para o artista e orquestrava a peça para os músicos. Escolher trompas de gravação com as qualidades acústicas mais

favoráveis e posicionar os músicos não é conceitualmente diferente de escolher e posicionar microfones como qualquer engenheiro ou produtor fará hoje. Parece claro que, embora fosse necessária uma grande quantidade de conhecimento técnico para ser um gravador de sucesso, havia também vários graus de habilidades criativas, musicais, de A&R, organizacionais, empreendedoras e pessoais envolvidas. Tudo isso equivale ao que hoje consideramos produção.

A gravação, nessa época, acontecia em uma sala utilitária, sem palco ou público, apenas a(s) grande(s) buzina(s) de gravação semelhante a um megafone. O processo e o ambiente podem ser assustadores para os artistas.

A bateria e a percussão podiam sobrecarregar o sistema e eram excluídas das sessões, mantidas no fundo do estúdio, ou os músicos eram obrigados a modificar as partes ou seus estilos de tocar. Assim, as limitações da tecnologia afetaram a natureza do que foi gravado e a nossa documentação sobre como a música do final do século XIX e início do século XX realmente soava no seu ambiente natural.

Os gravadores organizaram os vocalistas e acompanhantes de forma que a(s) trompa(s) de gravação capturassem todos os sons enquanto colocavam em primeiro plano as partes mais importantes. O posicionamento físico dos músicos e cantores era muitas vezes desconfortável, com pouco ou nenhum contato visual entre eles.

2.2.7 Produção Musical e Independente.

Cultura e arte, além de manifestações de talento e criatividade, são hoje importantes atividades econômicas, que produzem qualificações, criam e exploram novos espaços sociais, promovem reurbanização e induzem o desenvolvimento de outras atividades. O conjunto das atividades culturais recebe diversas denominações: considerando-se, por exemplo, a origem da atividade artística e cultural, o talento humano, fala-se na indústria da criatividade (CAVES, 2000 apud. NAKANO, 2010, pg 628). A produção musical é considerada por alguns como o mais fundamental entre os negócios das indústrias da criatividade (VOGEL, 2004 apud. NAKANO, 2010, pg 628)

A produção musical é o processo de criação, organização e coordenação de elementos sonoros para criar uma gravação de áudio. Ela abrange uma série de atividades, incluindo composição, arranjo musical, gravação de instrumentos e vocais, mixagem de áudio, masterização e produção executiva. A produção musical

é uma parte essencial da indústria fonográfica, envolvendo produtores musicais, engenheiros de áudio e músicos, todos trabalhando juntos para criar músicas.

Na fase pioneira, as receitas eram provenientes de apresentações ao vivo e, somente na década de 1940, a venda de música gravada (aquela registrada em suportes físicos), embora fosse disponível desde o início daquele século, passou a ser a maior fonte de receita das empresas do setor (ANAND; PETERSON, 2000 apud. NAKANO 2010, pg 628)

Desde o surgimento de uma indústria fonográfica, há uma dominação oligopolista. Os aparelhos de gravação tinham registros de patentes, o que não viabilizou seu uso por terceiros. Quem detinha os meios de produção largou na frente e são eles os *majors*, líderes do segmento, porém desde a década de 1950, têm convivido com pequenas e médias gravadoras independentes, também conhecidas por *indies*.

Embora o produto fonográfico seja muitas vezes visto como uma unidade indivisível, ele tem, na realidade, dois processos produtivos bastante distintos: a produção do conteúdo e a do suporte. Morelli (2009) comenta que a distinção é tão acentuada que pode ser dita como acontecendo em dois “mundos”: o do estúdio (produção de conteúdo) e o da fábrica (produção do suporte), caracterizados por relações de trabalho e lógicas de produção próprias.

A produção de conteúdo tem sido estudada a partir de duas perspectivas: uma mais vinculada à Sociologia, que estuda a produção de conteúdo como forma de expressão cultural (e.g. PETERSON, 1990; ALEXANDER, 1994), enraizada na sociologia da cultura e outra, mais eclética, que discute a estratégia das empresas e seus modelos de negócio (PAPAGIANNIDIS; BERRY; PETCHEY, 2005), a organização do trabalho das empresas de produção de conteúdo (TOWNLEY; BEECH; McKINLAY, 2009), e o impacto tecnológico no setor e em suas operações (ALKMIN et al., 2005; LEYSHON et al., GRAHAM et al., 2004) que entende a indústria como um processo único, integrado, no qual produção de conteúdo e do suporte faz parte de um fluxo contínuo. (NAKANO, 2010 com adaptações)

A partir de 1927, a tecnologia elétrica de gravação sonora passaria a ser utilizada no país, permitindo aumentar a quantidade e a qualidade da produção de discos. Ao mesmo tempo, com o fim da vigência das patentes, grandes gravadoras internacionais começaram a competir por mercados periféricos através de investimentos diretos. Assim, entre 1928 e 1930, gravadoras europeias e americanas abriram filiais no país, como a Columbia, a RCA-Victor e a Brunswick, contando com o apoio de empresários locais. (VICENTE, 2014)

Rádio.

Um dos difusores da fonografia é o rádio comercial que transformou o mercado brasileiro de música, apesar de seu contexto político e econômico perturbado. O ano era 1929 e aquecia no país as disputas entre as elites políticas, somado a uma crise mundial. Discórdias resultaram em um golpe de Estado, Getúlio Vargas presidente do Brasil e, pouco tempo depois, seu ditador, a partir da instauração do Estado Novo (1937-1945) (FAUSTO, 1982). Defensor de um nacionalismo exacerbado e centralizado, com referências do patriotismo, Vargas busca uma construção nacional. Sem que haja dúvidas, com ideias inspiradas na Alemanha e Itália, com ideais americanos a respeito do rádio como espaço de criação de coesão da sociedade brasileira, uma arena de disputa ideológica na formação de opinião pública.

Nesse sentido, os novos meios de comunicação de massa eram considerados um estratégico instrumento político, em particular o rádio. Afinal, este era um veículo que poderia ligar diretamente o líder às massas, ignorando intermediários (Poder Legislativo e a opinião pública burguesa), além de prescindir da capacidade de leitura da população, um aspecto importante em um país com altos níveis de analfabetismo. Essa preocupação levou o governo de Vargas a estatizar uma estação, a Rádio Nacional. Esta seria particularmente importante para o mercado de música da época. Ainda que fosse uma empresa estatal, sua programação notabilizou-se pela ênfase no entretenimento e no jornalismo (SAROLDI e MOREIRA, 2005).

Iniciava-se, assim, um círculo virtuoso que, tendo o rádio como elemento central de produção e divulgação da música popular, nutria uma incipiente indústria de cultura sediada na capital federal. Contando com o apoio pessoal e institucional de Vargas, essa produção cultural feita no Rio de Janeiro passaria a assumir um status oficial de cultura popular “brasileira” (ou seja, “nacional”; não apenas “carioca”), hierarquizando outras produções culturais (VIANNA, 1990). É nessa época que surgiram os primeiros “astros” (stars) da música popular brasileira, como a já citada Carmen Miranda, Francisco Alves, Aracy de Almeida, Marlene, Emilinha, Cauby Peixoto, entre outros.

Além das publicações periódicas, o emergente cinema brasileiro da década de 1930 apostou em musicais e, com isso, contratou diversos cantores para estrelarem as chamadas “chanchadas”, um gênero filmico caracterizado pelo humor burlesco (CIOCCI e CARRASCO, 2013). Com a crescente familiaridade do som e com a imagem dos cantores e o consequente interesse

da população pela vida dos cantores, as emissoras de rádio buscaram competir através de contratos de exclusividade para seu cast com eles.

A década de 1950 marcou a decolagem da indústria de produção musical (PETERSON; BERGER, 1975; ALEXANDER, 1994; STROLB; TUCKER, 2000). A utilização de novas matérias-primas sintéticas para os suportes físicos, mais abundantes, baratas e resistentes, permitiram menores custos, maior distribuição e melhor qualidade sonora. Desenvolveu-se também a gravação em fitas magnéticas, que, ao permitir regravação, edição e montagem³⁴ reduziu drasticamente os custos de produção (ALEXANDER, 1994).

A partir da década de 1950, a maior parcela das receitas da indústria passou a provir da música gravada, por meio da venda de discos e dos direitos cobrados pela execução nas rádios, nas máquinas automáticas (jukeboxes) e no cinema, superando a receita das vendas de partituras e das apresentações ao vivo (ANAND; PETERSON, 2000).

A expansão da indústria fonográfica nas décadas de 1960 e 1970

Com a produção de suportes físicos duráveis, baixos custos de produção, a expansão do número de reprodutores e o contínuo crescimento da demanda, a indústria se fortaleceu e experimentou três décadas de crescimento contínuo.

A Philips instalou-se em 1960, a partir da aquisição da CBD (Companhia Brasileira do Disco), a WEA, braço fonográfico do grupo Warner, iniciou suas atividades em 1976. Ao mesmo tempo, percebendo as oportunidades nesse crescente mercado de música, grupos de comunicação nacionais passaram a investir também na área fonográfica. Assim, a Rede Globo de Televisão foi criada, em 1969, a gravadora Som Livre.

O período também é marcado pelo crescimento da televisão que começa a assumir um papel central no cenário midiático brasileiro. Na medida em que essa nova mídia começava a receber mais dinheiro de patrocinadores, tirando-os do rádio, houve a migração de muitos dos programas e quadros técnicos e artísticos que anteriormente pertenciam ao rádio (ORTRIWANO, 1984).

E isso viria a ter um grande impacto sobre o consumo musical do país. Será através da televisão que toda uma nova geração de artistas surgirá alcançaria a consagração. Programas televisivos como O Fino da Bossa, Jovem

³⁴ **Montagem** aqui como o recorte de trechos mal executados e sua substituição sem a necessidade de reexecução da peça inteira),

Guarda, e notadamente, os Festivais de Música Popular, todos surgidos em meados da década de 1960, seriam responsáveis pela renovação e ampliação tanto dos produtores de música quanto de seus consumidores, passando a integrar a juventude do pós-guerra e, com isso, alterando de maneira fundamental a composição social do mercado de música popular gravada (NAPOLITANO, 2001). Não por acaso, surgem e se consagram via televisão e, depois, através de discos, nomes como Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Roberto e Erasmo Carlos, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros.

Muitos desses artistas estiveram presentes, ao longo das décadas seguintes, também nas trilhas das telenovelas da Rede Globo. Essas trilhas, formadas normalmente por coletâneas de músicas nacionais e internacionais, transformarão a gravadora Som Livre numa das maiores vendedoras de discos do país (MORELLI, 1991, p. 70).

Inserção do termo - “Independente” ao final dos anos 70.

No entanto, o que poderíamos denominar de “movimento musical independente” surgiria apenas ao final dos anos 1970, com o lançamento de discos como Racional, de Tim Maia, em 1975, Feito em Casa, de Antonio Adolfo, em 1977, Boca Livre, do grupo Boca Livre em 1979, com o surgimento do Teatro Lira Paulistana, em São Paulo, em 1978 (VICENTE, 2014, p.126).

Foi a partir de Antonio Adolfo que a expressão “independente” passou a fazer parte dos discursos de artistas e das manchetes jornais, com o termo sendo utilizado como sinônimo de “qualidade artística” e “autonomia criativa”, em oposição a alguma produção musical mais “massificada” e “alienada” estética e politicamente falando. (DE MARCHI, 2007).

Cenas musicais de outros estados também tiveram importante repercussão no país, embora sempre incluídas dentro do gênero integrador da MPB e a partir do deslocamento dos artistas para São Paulo e, principalmente, Rio de Janeiro. Como exemplos, podemos citar o chamado boom nordestino, ainda na década de 1970 (BAHIANA, 1980), que envolveu artistas de diferentes estados daquela região do país e o “Clube de Esquina”, grupo de artistas do Estado de Minas Gerais que teve como sua figura mais importante o cantor e compositor Milton Nascimento.

A retração das vendas na década de 1980 foi superada pela indústria fonográfica, não só devido ao final da recessão mundial, mas também pela

introdução da tecnologia digital e do novo padrão de suporte físico a ela associada, o Compact Disk (CD), mais resistente, durável e, em determinados aspectos, de melhor qualidade. Quando os reprodutores de CDs se popularizaram, incorporados a aparelhos domésticos, aos automotivos, e aos portáteis individuais (HANSMAN et al., 1999), a indústria experimentou nova fase de crescimento das vendas.

Os anos 1980 foram marcados, no Brasil, pelo fim do ciclo de crescimento acelerado da economia, o chamado “milagre brasileiro”, e a consequente estagnação da economia acompanhada de alta da inflação, contexto que lhes valeu o título de “década perdida”. Também para a indústria fonográfica, esse período foi de adaptação a esse cenário negativo. Após anos experimentando um crescimento ininterrupto-todo seu mercado consumidor, a ponto de se tornar um dos grandes arrecadadores da indústria fonográfica internacional (BAHIANA, 1980), as gravadoras em operação no Brasil tiveram de se adequar à falta de previsibilidade da economia.

Mesmo as grandes gravadoras tiveram de repensar seu negócio. Assim, para otimizar seus investimentos em artistas e repertório, passaram a apostar em nichos de mercado pouco explorados até então. Um Exemplo Notável disso foi o segmento de música infantil. Tanto que a maior vendedora de discos do período foi Xuxa, uma apresentadora de um programa televisivo infantil da Rede Globo. Outro nicho que alcançou importância econômica para a indústria fonográfica na época foi a geração de artistas conhecida como “rock brasileiro dos anos 1980” ou Brock (DAPIEVE, 1995). Ainda que tivessem referências estéticas bastante diversas entre si, pode-se dizer que essas bandas foram uma das consequências da articulação da cena underground que se articularam no final da década anterior. Ao longo dos anos 1980, bandas como Blitz, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, RPM e Titãs, entre outras, passaram a ter grande espaço nas gravadoras e desempenharam um papel importante na relativa recuperação do mercado de discos, sobretudo na segunda parte da década. Deve-se admitir, porém, que esse nicho dava continuidade à composição social do mercado consumidor de discos no Brasil, fortemente baseado no poder de consumo das classes média e alta, uma vez que era produzida nas regiões mais desenvolvidas do país (Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e

Porto Alegre) por artistas que eram, de um modo geral, brancos, oriundos de classe média e possuíam formação universitária

Além do eixo Rio-São Paulo, um fenômeno inovador que começou a ganhar força na década de 1980 foi o desenvolvimento de um mercado consumidor no interior do país e nas periferias do eixo Rio-São Paulo. Com o crescente êxito do chamado agrobusiness, as economias do interior de estados como São Paulo, Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul ganhavam fôlego e a composição social de sua população também se alterava significativamente. Isso lhes permitiu criar uma demanda por expressões culturais próprias, o que no caso da música esteve particularmente relacionado à transformação estética e social da tradicional música sertaneja.

Ao mesmo tempo, o crescimento dos subúrbios e periferias em grandes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo, fazia com que o mercado consumidor de discos não mais pudesse ser agregado baixo a um denominador comum. Enquanto os remanescentes da MPB e do Brock se atenam ao público das classes média e alta das capitais, outras expressões musicais tomavam espaço entre as classes mais baixas, notadamente a black music brasileira (da qual derivariam o funk carioca e o RAP paulista) e a música romântica ou brega. Se é verdade que esse processo de segmentação do mercado havia se iniciado desde o final da década de 1960 (MORELLI, 2008), é a partir dos anos 1980 que ele ganha outra dinâmica(VICENTE, 2008)

Percebendo esse movimento, as grandes gravadoras do eixo passaram a se interessar mais por gêneros musicais ligados a esse público emergente. Assim, começaram a contratar artistas ligados à música sertaneja, a música romântica tradicional ou música brega, ao estilo de samba conhecido como pagode e à música baiana de carnaval, rotulada de axé. Esse fenômeno iria se intensificar no início dos anos 1990, gerando uma série de artistas que alcançaram notável êxito comercial, como Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, Zezé de Camargo e Luciano, Daniela Mercury, Banda Eva, o Tchan, Só pra Contrariar, entre outros, cujas marcas de venda de CD (novo formato que era colocado no

mercado pela indústria fonográfica no lugar dos tradicionais LP e fitas magnéticas) alcançaram cifras expressivas.

Tecnologia Digital.

Uma das mais importantes foi a adoção da tecnologia digital como paradigma tecnológico da indústria fonográfica local. Apesar de serem comercializados nos países de economia desenvolvida desde a década anterior, no Brasil, a popularização do Compact Disc (CD) só ocorreria na década de 1990, graças a uma agressiva campanha das gravadoras para a substituição de discos em vinil (LP e compactos) e das fitas magnéticas, tipo Cassete, pelos novos discos digitais. Como estes eram relativamente mais caros do que seus pares analógicos, a indústria fonográfica pôde recuperar seus ganhos não apenas em unidades vendidas (os discos eram menores e mais fáceis de se estocar) como também em termos de arrecadação, como se discutirá a seguir. A Tecnologia digital também seria decisiva para a terceirização de suas etapas produtivas de gravação de discos, uma vez que o equipamento para produção e reprodução de discos se padroniza por completo. Isso permitiu às grandes gravadoras delegar as funções de gravação e produção industrial de discos a terceiros, controlando o mercado através da distribuição dos produtos físicos e da divulgação dos artistas na mídia nacional.

A tecnologia digital não modificou somente o suporte físico e os reprodutores de música. Ela derrubou investimentos e os custos de gravação de matrizes, ao possibilitar o uso de computadores pessoais para estas tarefas. Até aquele momento, a gravação de matrizes em fita magnética significava investimentos em equipamentos especializados e sofisticados, cujo acesso, embora possível, era restrito a poucos.

O uso dos computadores pessoais determinou expressiva queda nos investimentos, que passaram a ser acessíveis não só a empresas, como também para indivíduos, permitindo, por exemplo, que os próprios artistas e produtores montaram pequenos estúdios de gravação, os chamados bedroom studios

(ALEXANDER, 1994; HESMONDHALGH, 1998), e passassem a gravar com qualidade aceitável para o mercado.

A consequência foi uma nova onda de surgimento de estúdios e gravadoras independentes e o consumo de música popular também passava por importantes mudanças. Cada vez mais, a música que era gravada passava a ter uma maior vinculação identitária regional. Isso podia ser notado na cena de rock underground. Como se observou anteriormente, essa cena havia surgido nos anos 1970 e alcançado o mainstream musical, no decênio seguinte, com uma música fortemente ligada a um público de classe média, de importantes centros urbanos do Sul e Sudeste do país. Nos anos 1990, no entanto, deu-se uma renovação estética e social a partir do sucesso de bandas relacionadas a identidades negras, oriundas das periferias desses grandes centros urbanos e influenciadas pelo funk e por outros gêneros da black music. Esse foi o caso de bandas como O Rappa, Planet Hemp e Cidade Negra, entre muitas outras.

Além disso, regiões distantes do eixo Rio-São Paulo tornaram-se importantes centros de produção musical. Caso notório é Recife, onde surgiu o Movimento Mangue beat, um movimento musical da periferia da cidade que deu visibilidade a dezenas de bandas, com destaque para Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, que misturavam influências da black music, do rock e do pop internacionais, com referências da MPB e da música regional, como o maracatu e o cavalo-marinho.

Também no cenário da black music nacional tivemos importantes modificações. Se nos anos 1970 e 1980 os primeiros artistas vinculados a uma black music brasileira, fortemente inspirada pelo soul e pelo funk norte-americano, como Tim Maia, Hyldon, Sandra Sá e Cassiano, foram, de certa forma, “acomodados” sob o guarda-chuva da MPB, a partir dos anos 1990, a cena adquire maior autonomia, diversidade e se tornaria mais regionalizada. O funk carioca ganhou projeção nacional tanto através do Funk Melódico quanto do “Funk Batidão” (Miami Bass), de forte apelo sexual. O hip hop de São Paulo se destacou a partir de grupos como o Racionais MC 's, chegando a ser o grande vencedor do Video Music Brasil (VMB) da MTV brasileira de 1998. Na Bahia,

grupos musicais vinculados a projetos sociais como Olodum e Timbalada, entre outros, marcavam o que foi definido por alguns autores como a “reafricanização da Bahia”. São Luís do Maranhão tornou-se conhecida, por sua vez, como a capital brasileira do reggae e celebrava a sua proximidade com o Caribe.

Ao final da década de 1990, portanto, a indústria fonográfica brasileira vivia seu ápice econômico e, talvez, seu momento de maior diversidade cultural entre seus produtos. Porém, essa diversidade da produção ainda se encontrava fortemente dependente das decisões das grandes gravadoras instaladas no eixo Rio-São Paulo. Afinal, eram elas que controlavam os principais sistemas de distribuição de discos físicos para as diferentes regiões do país e mantinham um estreito laço com os meios de comunicação de massa de alcance nacional. Não obstante, as condições estavam postas para uma nova fase de reestruturação desse negócio, a qual viria com o advento das redes digitais de comunicação.

Se entre as décadas de 1980 e 1990 as tecnologias digitais tiveram impacto principalmente sobre os processos de produção, seja de matrizes como dos suportes, o uso da internet vem modificando as atividades de distribuição na cadeia produtiva da música.

O desenvolvimento de técnicas de compactação de arquivos sonoros digitais (formatos como o MP3, OGG, WMA entre outros) e a oferta e popularização dos acessos à internet de alta velocidade tornaram possível a distribuição de música por meio da rede mundial; A troca de arquivos por meio da rede mundial dispensa a utilização dos suportes físicos, cuja comercialização foi a principal fonte de receitas da indústria nos últimos 50 anos

O panorama atual é o de queda das vendas de suportes físicos, atribuída por muitos, entre eles os representantes da própria indústria, à pirataria, tanto física, devido à venda de cópias não autorizadas, quanto virtual, na internet; A questão no entanto é controversa: a indústria credita a queda de vendas à pirataria, enquanto outros atribuem a retração na demanda a outros fatores, como a mudança no perfil

de consumo dos jovens, sendo a pirataria um sintoma, e não causa do problema (e.g. LEYSHON et al., 2005).

A partir do ano de 1999, inicia-se uma diminuição da venda de discos assim como da arrecadação das principais gravadoras do país que se mostraria persistente nos anos seguintes. Sem compreender o que ocorria, uma vez que em outras oportunidades em que suas vendas haviam diminuído se estava em meio a alguma “crise” da economia nacional, os principais agentes da indústria fonográfica acusaram o que rotulavam de “pirataria” como a causa de sua própria “crise”. Esta categoria nativa se dividia entre “pirataria física” (contrafação de CD e DVD) e “pirataria digital” (compartilhamento gratuito de arquivos digitais pela internet).

1-A radicalização da produção fonográfica descentralizada: se ao longo dos anos 1990, as tecnologias digitais permitiram o surgimento de uma rede de prestadores de serviços e de pequenas e médias gravadoras nacionais, o desenvolvimento da indústria de microinformática facilitou o acesso de indivíduos a equipamento eletrônicos de gravação e reprodução sonoras (home studios, samplers digitais, sintetizadores digitais etc.), permitindo que os próprios músicos comesçassem a gravar suas obras, prescindindo de qualquer auxílio de gravadoras.

Isso foi decisivo para remodelar a indústria da música no país. Desde logo, facilitou que os próprios artistas conduzissem suas carreiras de forma autônoma, criando verdadeiras bandas-empresas, ou seja, bandas que se tornaram pessoas jurídicas a fim de que pudessem realizar concertos e vender seus produtos sem a necessidade de intermediários (gravadoras ou empresas de concertos ao vivo)(DE MARCHI, 2012). Passando às margens do mainstream musical, alguns desses empreendimentos conseguiram obter notoriedade em todo o país e relativo êxito comercial. Exemplos notórios são: O Teatro Mágico (São Paulo), Móveis Coloniais de Acaju (Brasília-DF), Forfun (Rio de Janeiro), Calcinha Preta (Aracaju) e os Aviões do Forró (Fortaleza).

2- Sistemas alternativos de distribuição de fonogramas: a enorme produção resultante dessa descentralização radicalizada teria necessariamente de ser escoada por vias alternativas àquelas dominadas pelas grandes gravadoras do eixo Rio-São Paulo. Estas se materializaram em inusitados pontos de venda de discos, como concertos ao vivo, templos religiosos, bancas de jornal, entre outros lugares em que os artistas e seu público frequentavam em comum, prescindindo de grandes mediadores (HERSCHMANN, 2010).

3- O mercado de fonogramas digitais: entre tais vias alternativas de distribuição estão, é claro, as redes digitais de comunicação. Assim, bandas como o Teatro Mágico ou o Móveis Coloniais de Acaju desenvolveram todo um sistema de comunicação virtual com seus fãs, oferecendo de maneira gratuita seus fonogramas a fim de ampliar sua base de consumidores. Essa ação visava dois objetivos, basicamente. Por um lado, fazia com que os próprios fãs que se cadastraram em seus blogs, websites e perfis de redes sociais na internet (notadamente o Orkut e o Facebook) se tornassem os principais divulgadores de suas obras (que não tocavam nas rádios tradicionais). Por outro, eram oferecidos a esses fãs diversos outros produtos (camisetas, ingressos para concertos e até mesmo edições especiais de seus CD e DVD), que buscavam compensar a doação dos fonogramas digitais.

Entre a inoperância das gravadoras e a experimentação dos artistas autônomos, empreendedores locais da indústria de Tecnologias da Informação (TI) ofereceram as primeiras empresas eletrônicas de música. Prometendo gerir o fluxo de fonogramas pelas redes digitais, essas empresas buscaram se tornar os novos intermediários da indústria fonográfica na era digital (DE MARCHI, ALBORNOZ, HERSCHMANN, 2011).

Essa entrada de importantes empresas eletrônicas de música no cenário internacional se dá a partir de dois eventos: a assinatura do acordo entre Youtube e o Escritório Nacional de Arrecadação e Distribuição de direitos autorais (ECAD) e o início da iTunes Store Brasil. Ainda que funcionasse no país desde 2007, apenas em 2010 o Youtube entrou em acordo com o ECAD, estabelecendo uma fórmula para que o site pudesse realizar o pagamento

pelos vídeos protegidos por direitos autorais no Brasil. Em 2011, foi a vez da Apple negociar com as editoras e gravadoras para poder abrir uma versão de sua loja virtual no país. Esses acordos permitiram estabelecer, em primeiro lugar, uma forma simplificada de pagamento dos direitos autorais sobre o conteúdo de música digital no país, facilitando o diálogo entre os detentores desses direitos (artistas, editoras e gravadoras) e empresas eletrônicas. Em segundo, atraíram para o Brasil outras empresas estrangeiras, criando uma rede própria de prestadores de serviços para o mercado digital. Não por acaso, em seguida, passaram a operar no país serviços de streaming, como a francesa Deezer, a americana Rdio e a anglo-sueca Spotify, além de agregadores de conteúdos digitais como a americana The Orchard e a inglesa Believe Digital, as duas principais empresas no ramo.

A Entrada dessas empresas confirma que, também no Brasil, as redes digitais de comunicação se tornaram o principal mercado para a indústria fonográfica no século XXI. Há muitos aspectos ainda a serem resolvidos, é verdade, como a questão dos direitos autorais, ou ainda, a velocidade e a qualidade da internet no país. Não obstante, não há dúvidas de que existe toda uma nova constelação de agentes que se interpõe às relações comerciais mantidas entre os tradicionais agentes (músicos, empresários culturais, gravadoras, meios de comunicação de massa, editoras, consumidores), criando assim outro negócio finalmente, pode-se afirmar que a transição da fonografia de um negócio industrial de discos físicos para um de venda de serviços de conteúdos digitais já está em andamento no país.

2.3 Hip Hop

De acordo com Contador e Ferreira (1997, pg 57) alguns anos antes do “nascimento do Hip Hop” observamos um EUA marcado pelo movimento por direitos civis de Martin Luther King, dos Black Panthers, de Malcoln X, da Guerra do Vietnã, a situação do negro americano aparenta uma clara melhoria para a juventude negra. Mas em 1981, Ronald Reagan foi eleito o 40º Presidente dos EUA, e com ele se inaugura uma época de retorno a valores tradicionais e neo-puritanos onde a droga, o sexo, a desordem, o ateísmo, e o crime não tem lugar nem razão de existir.

“O surgimento do hip-hop está diretamente vinculado à história da música negra norte-americana e a luta por espaço e visibilidade por parte desse segmento. Os guetos de Nova York - habitados majoritariamente por uma população negra e pobre - foram o local onde surgiram as primeiras experiências da cultura. De lá, o hip hop se disseminou para outras áreas, obtendo força principalmente nos centros urbanos que apresentam uma deficiente infra estrutura sócio urbana.” (Souza,2004, p.69)

Paralelamente nos anos 70, South Bronx³⁵ pegava fogo na decadência urbana de Nova York. Uma região marcada pela violência das gangues, disputas de tráfico de drogas e a falta de intervenção do Estado. Se o governo não promovia educação e lazer para os jovens periféricos, segundo (Rose, 1997, p.202) a comunidade local se organizou para enfrentar seus problemas. A cultura Hip Hop é sintetizada como uma resposta a todo caos de seu contexto, com função cultural, educacional e emancipatória da juventude marginalizada.

O termo hip-hop na verdade designa um conjunto cultural vasto que deriva daí seus quatro elementos artísticos: MC, master of ceremony, mestre de cerimônia ou rapper, a pessoa que leva a mensagem poética-lírica à multidão, que acresce às técnicas do freestyling ou livre improviso, e o beat-box, que são sons reproduzidos pelas próprias cordas vocais dos rappers cuja característica de percussão guarda semelhança de efeito com um toca-discos ao acompanhar o MC; o DJ, disc-jóquei, aquele que coloca a música para dançar; o break, para aqueles que se expressam por meio de movimentos da dança; o grafite, a arte visual. (MARTINS, 2006)

Jovens periféricos que sofrem de segregação formal e informal, linchamento sócio-cultural, violência policial, ausência de direitos políticos para driblar essa condição passaram a organizar bailes de rua e em escolas, com o objetivo de diversão, denúncia e protesto Criaram disputas de dança com o propósito de conter brigas de gangues e promoverem momentos de divertimento. Assim surgia o *breakdance*³⁶ como forma de disputas entre grupos de dança através do movimento corporal, como também o *grafiti*³⁷ como movimento para demarcar territórios com tinta e arte.

Além do *breakdance* e o *grafiti* como estratégia de atração para os jovens e conter disputas de violência e promover cultura, educação e lazer. A música também funciona como elemento de manifestação da cultura Hip Hop, e é comumente conhecida por RAP, sigla do termo rhythm and poetry³⁸, é uma forma de expressão musical baseada em batidas eletrônicas sequenciadas e uma melodia que enquadra versos mais falados que cantados marcados pela rima, segundo (Patrocínio, 2010, pg. 91)

³⁵ **South Bronx** é uma área no município do Bronx da cidade de Nova Iorque.

³⁶ **Breakdance**: expressão corporal baseada na produção de movimentos rítmicos que acompanham a batida da música, é uma dança de origem porto-riquenha.

³⁷ **Graffiti**: fundamentada na utilização dos muros, trens e quadras da cidade como suporte de um discurso de contestação através da manifestação de imagens.

³⁸ ritmo e poesia.

Conforme afirma Pimentel (1998, p.15) em uma das reportagens da edição especial da Caros Amigos:

“é dessa maneira que a conscientização do hip hop acontece. A arte e suas possibilidades são uma espécie de doce, ganho quando certas lições são aprendidas. No rap. Por exemplo, ganha prestígio quem tem uma poesia mais elaborada. Como para fazer uma boa letra é preciso estudar história, compreender a situação, a realidade e, mais importante, inventar maneiras de expressar tudo isso com as palavras, o processo de educação não acontece mais como uma obrigação vazia, passa a ter sentido.”

Nesse contexto de luta e resistência, uma maneira de se fazer ter voz perante a sociedade, surge o Hip Hop e suas manifestações artísticas e culturais, de uma juventude massacrada e esquecida pelo Estado, cujo contexto no Brasil não difere tanto do contexto americano, nas periferias de São Paulo com Racionais MC's³⁹, no Rio de Janeiro com MV Bill⁴⁰ e em Brasília com GOG⁴¹.

Significativamente, a identificação da juventude dos bairros periféricos com as músicas tem sido imediata porque narram situações reais por eles vividas. Esses movimentos se constituem ao mesmo tempo a partir da experiência cotidiana, do desencontro entre demandas sociais e instituições políticas, e da defesa de identidades coletivas, na busca de formas próprias de comunicação. De qualquer forma, mobilizando identidades, subjetividades e imaginários coletivos em formação, ultrapassando dicotomias superadas pelas dinâmicas de transnacionalização econômica e desterritorialização cultural, esses novos movimentos estão superando o político no sentido tradicional e re-ordenando em termos culturais. (MARTINS, 2006)

Rap e Funk como socialização.

Rap e educação.

Mesmo com uma longa história de silêncio imposto, vozes torturadas, línguas cortadas, idioma imposto, discurso interrompido. O Hip Hop é sobre resistência mas também o resgate da auto-estima dos afro-brasileiros, uma fome coletiva de se ter voz e a escrita como forma de escrever a própria história.

Rap na Sala de Aula, de Lair Aparecida Delphino Neves, nos mostra de que maneira utilizou a música Rap como forma de aprendizado e alternativa às maneiras tradicionais, como as atividades do livro didático, que não atraíam alunos.

A aprendizagem consiste numa conquista do aluno, que lhe dá a posse de algum conhecimento novo, bem como o modifique, que o faça questionar seu comportamento e seus critérios.(NEVES, 2000, p. 54)

Portanto, o rap como ferramenta de poesia, rimas mas também questionamento e pensamento crítico. O ato da escrita como exercício ortográfico para que alunos entre em

³⁹ **Racionais MC 's** é um grupo brasileiro de rap fundado em 1988. É formado por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay. É o maior grupo de rap do Brasil, e está entre os grupos musicais mais influentes do país e da música brasileira.

⁴⁰ **MV Bill**, é um rapper, escritor, ator, cineasta e ativista brasileiro

⁴¹ **GOG** é um *rapper*, cantor e escritor brasileiro. É considerado um dos pioneiros do Hip Hop Brasileiro. Desde o início da carreira, ganhou a alcunha de Poeta.

contato com a grafia das palavras mas também suas pronúncias, vocalizações e sonoridades. E a saber que a compreensão de realidade musical de cada aluno será diferente devido seu conhecimento de mundo, personalidade.

A escola tem, pois, o compromisso de reduzir a distância entre o conhecimento científico e o reconhecimento da cultura de base produzida no cotidiano, e a provida pela escolarização. Junto a isso tem, também, o compromisso de ajudar os alunos a tornarem-se sujeitos críticos, capazes de construir elementos para a compreensão e apropriação da realidade. (NEVES, 2000, p. 56)

Quando a Batalha do Cinzeiro adentra o espaço de uma escola com as rimas é possível ver os alunos que se identificam primeiramente com o exercício proposto: normalmente crianças pretas e periféricas. As Batalhas de Conhecimento na escola são diferentes da Batalha de Sangue na rua, a primeira normalmente são definidas as temáticas (palavras) a serem discutidas e a segunda modalidade permite o ataque verbal, a piada e confronto do adversário com palavras mais baixas. Na de conhecimento o objetivo é despertar o senso crítico e a curiosidade em relação a palavras desconhecidas, os diferentes tipos de rimas e conotações de palavras e isso tudo enquanto o beat toca ao fundo.

O rap fornece material para um rico trabalho com temas transversais, como pluralidade cultural, ética, saúde, drogas, violência, discriminação. A linguagem marcada por vocabulário e símbolos que buscam o resgate de uma memória negra transmitem o modo "negro" de ver e sentir o mundo [...] Buscando refúgio na identidade local, colocam nomes dos bairros, amigos. Mesclam palavrões, gírias, palavras de ordem do movimento negro organizado, leituras de sociologia e histórias nas canções que mais parecem manifestos. Extraídos do vivido, as canções falam da necessidade de luta por dias melhores, da consciência das desigualdades, resgatando dramas de grupos e indivíduos [...] Chamam as relações de dominação do sistema, a África de mãe e os jovens de "manos e manas" [...] Os rappers chamam suas práticas de cultura de rua, uma vez que a rua aqui não é mera metáfora. A rua é o espaço aberto no qual podem exercer o domínio. Eles têm consciência de que são agentes sociais e sua linguagem quer tornar sua "voz ativa" na sociedade. (NEVES, 2000, p. 58 a 62 adaptado)

2.4 Memória Coletiva e Espaço Público.

O espaço urbano abriga complexos processos de fluxos de informações, mercadorias e formas diferenciadas de sociabilidade, o que enseja a existência de múltiplas territorialidades. Essas territorialidades por sua vez demarcam a existência de lugares e não lugares no espaço urbano indiferenciado e funcionalizado. Nesse universo, o que se pretende é saber de que maneira tais lugares transformam-se em espaço público, aqui compreendido como possibilidade de comunicação entre grupos diferenciados. (VELOSO, 2010)

A cultura Hip Hop e seus elementos constroem no sujeito uma identidade, um senso de pertencimento a um determinado grupo. A Batalha do Cinzeiro da cidade de Brazlândia, a cada 15 dias, nas sextas-feiras, passa ser ponto de encontro de jovens, na Orla do Lago da cidade. A juventude tem um ponto em comum - a necessidade de consumo cultural e direito a lazer. Como ponto de encontro coletivo, compõem a memória coletiva local.

Sabe-se que um tema clássico na sociologia, desde Max Weber (1864-1920) e Simmel (1858-1918), é o estudo sobre as formas de sociabilidade no contexto urbano. O que se deseja conhecer é como as manifestações estéticas podem contribuir para a emergência do espaço público como espaço de troca entre os sujeitos sociais, os quais, ao compartilharem uma experiência comum, podem enriquecer e dinamizar suas formas de inserção social. Tal fato, ganha especial interesse na atualidade, especialmente a partir da crescente predominância do comportamento virtual e excessiva exacerbação do individualismo. (VELOSO, 2010)

Dado o contexto de surgimento da cultura Hip Hop e seus elementos na rua. As suas várias manifestações contribuem para que os sujeitos dentro desse grupo, possam trocar vivências em comum - o que é fundamental para a construção de lembranças, não apenas desse grupo mas em relação ao espaço de realização das Batalhas de Rimas. Um indivíduo que lembra, habita grupos de referência; a memória é sempre construída em grupo, como também um trabalho do sujeito.

Pensa-se o espaço público e suas formas de constituição na vida urbana contemporânea enquanto espaço de comunicabilidade social, de enunciação dialógica entre diferentes grupos. Contudo, não se poderá esquecer a dimensão política do espaço público, e as formas de sociabilidade em geral, pois aprendemos com Weber (1991) que a vida social pauta-se pela escassez de bens materiais e simbólicos, o que gera permanente luta entre indivíduos e grupos sociais. É nesse sentido que a dimensão e a negociação coletiva, tornam-se importantes vetores na constituição do espaço público. (VELOSO, 2010)

O Hip Hop é um movimento político que desde o seu princípio é voz para a comunidade. A Batalha do Cinzeiro tem o aspecto de possuir um microfone aberto ao público durante uma celebração de Batalha, como proclamação de poesias e canções autorais a fim de divulgar suas artes, como também permite a comunicação de projetos políticos e econômicos de qualquer sujeito. Deixando de ser apenas um evento de entretenimento para criação de diálogo entre a própria comunidade. A constituição do espaço público é caracterizado como espaço entre grupos diferenciados, sendo que na batalha tem frequentado moradores fora do grupo social do Hip Hop, simpatizantes à procura de um evento social.

O grupo de referência é um grupo do qual o indivíduo já fez parte e com o qual estabeleceu uma comunidade de pensamentos, identificou-se e co-fundiu seu passado. O grupo está presente para o indivíduo não necessariamente, ou mesmo fundamentalmente, pela sua presença física, mas pela possibilidade que o indivíduo tem de retomar os modos de pensamento e a experiência comum próprios do grupo. A vitalidade das relações sociais do grupo dá vitalidade às imagens, que constituem a lembrança. Portanto, a lembrança é sempre fruto de um processo coletivo e está

sempre inserida num contexto social preciso. (MLS SCHMIDT.M, M MAHFOUD, 1993, pag 288)

A Batalha do Cinzeiro com a recorrência dos eventos nas sextas feiras constrói na juventude de Brazlândia, uma consciência social, um apego afetivo com o espaço da Orla do Lago e a comunidade do Hip Hop, não apenas pelo evento físico, mas a possibilidade dos indivíduos que frequentam retomar mentalmente momentos de rimas, músicas e experiências ao longo do evento. As lembranças são o reconhecimento e a reconstrução e são construídas a partir de fundamentos comuns de dados e noções compartilhadas.

Afinal, o Rap Nacional não apenas fala da dura realidade das ruas, mas fala na linguagem da periferia, de uma coletividade que se apresenta discursiva e argumentativamente num espaço público de forma aberta e racional, que ganha sua expressão no âmbito da vida social na composição de seus interesses, vontades e pretensões. Portanto, a importância de uma comunidade imaginada segue daí: ela evidencia um "nós" necessário para a constituição de cada ser individual, processo que dá testemunho ao fato de que vidas individuais não se formam apenas de dentro das estruturas burocráticas institucionais, mas principalmente de fora, ou seja, das arenas interacionais, dos espaços públicos de argumentação. (MARTINS, 2006)

Portanto, a lembrança é fruto de um processo coletivo, o apego afetivo a uma determinada comunidade dá consistência às lembranças. Diferentemente é o desapego, onde não há mais reconhecimento. "Esquecer um período de sua vida" - dis Halbwachs (1990) - "é perder contato com aqueles que então nos rodearam" (p.32).

2.5 Produção de Documentário. (eco um interesse revigorado pela prática documental)

Iniciar um documentário com uma proposta é uma maneira de captar recursos humanos e financeiros para a produção do mesmo. Apesar dos documentários mostrarem aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões, segundo (NICHOLS , 2005 pg. 30)

Para Barry Hampe, autor de um desses guias de produção de documentários: 'A proposta é uma peça de venda. Documentários são produções caras. Os investidores têm de estar convencidos que os benefícios trazidos pelo filme justificarão seu custo de produção' (Hampe, 1997, p. 126).

Hampe recomenda ao realizador algumas questões iniciais a serem refletidas antes do início da pré-produção do documentário.

1. que ele deixe claro sua justificativa para a realização do documentário (quais as boas razões para se fazer o filme),
2. que ele demonstra saber qual tipo ideal de documentário para a abordagem do assunto em questão,
3. que ele convença que sua equipe de produção é a única capaz de realizar o filme proposto (Hampe, 1997, p. 126).

Segundo Nichols (2005), “Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela. Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filme: (1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social.”

Os documentários de satisfação de desejos são o que normalmente chamamos de ficção. Esses filmes expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. Tornam concretos - visíveis e audíveis - os frutos da imaginação. Os documentários de representação social são o que normalmente chamamos de não ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos. (Nichols, 2005, 27)

Só por si documentário é um termo que arrasta consigo um peso: a obrigação de “representar a realidade”. Portanto, propor o termo de Documentarismo para designar uma perspectiva que coloca em destaque diferentes modos de ver o mundo através do cinema. Neste sentido, o Documentarismo pressupõe uma continuidade entre o filme documentário e o filme de ficção, apresenta-se como uma consequência da dificuldade em distinguir o registo documental do registo ficcional. O conceito de fronteira é então convocado para designar os filmes -ou eventualmente todos os filmes - que não cabem pacificamente na classificação de documentário ou na classificação de ficção.

O Documentarismo não é já e apenas uma praxis de carácter estritamente documental, mas passa a dizer respeito a uma ligação ao mundo através do cinema. Neste sentido, aquela que consideramos ser uma das principais tarefas do Documentarismo é trabalhar não apenas os modos de “representação da realidade” presentes no documentário, mas interessar-se pelos modos de “representação da realidade” antes, durante e depois da institucionalização do documentário enquanto género [...] (PENAFRIA, 2006, p.6)

Seja de ficção ou documentário, o filme inicialmente tem uma proposta, que se desdobrará em um argumento, nele temos algumas estruturas reconhecíveis como: personagens principais, marcações dramáticas, temporalidade e local de ações e eventos que são a coluna dorsal desse fenômeno cinematográfico. No entender de (Comparato, 1992), “o argumento muitas vezes equivale a sinopse.” Com início, desenvolvimento e fim.

Em continuidade temos o Tratamento, importante etapa para organização do fluxo de ideias do Argumento. Para Alan Rosenthal, a função do tratamento é mostrar ou ilustrar:

Como a história do documentário ira desenvolver sua tese e conflito
 As seqüências principais
 Quais são seus personagens principais
 As situações em que eles estão envolvidos
 As ações que eles empreendem e os resultados dessas para eles
 ou para a sociedade
 O foco de interesse no início e no final
 Os principais momentos de ações, confrontações e resoluções
 Uma noção de toda a construção dramática e ritmo (Rosenthal, 1996, p. 98).

No caso de nosso filme documentário, utilizaremos imagens de arquivo para trazer a nostalgia e as memórias do personagem na narrativa. Como o documentário traça uma trajetória. O roteiro das cenas de devaneios são descritas como lembranças, mas não com um nível detalhado de ação dramática, pois a gravação já existe em nosso universo. “No caso de seqüências de imagens de arquivo não podem ser descritas no roteiro, da mesma maneira que se descreve uma cena pois se trata de material já pertencente ao universo bidimensional das imagens.” (PUCCINI, ARTIGO, 186)

Ainda segundo Puccini, uma seqüência de imagens de arquivo, como tomadas de fotografias ou de documentos de época, pode ter tanta importância para o tratamento visual do filme como um evento previamente encenado que sirva para ilustrar fatos da vida de determinado personagem.

Vale lembrar que um montador de documentário frequentemente é obrigado a encarar uma grande quantidade de material bruto com proporções que podem facilmente passar de 50 para 1, o que faz com que a montagem se prolongue por períodos consideravelmente longos. Então a nossa pré-produção foi em parte os registros desse processo de produção musical do estúdio, com o álbum do MC Vitim da Capital e possíveis participações, e categorizar-separar o material bruto das nostalgia dos personagens para assim elaborar o roteiro dos acontecimentos e partir para a narração e cenas dirigidas para compor o escopo do documentário.

3. Metodologia.

3.1 Pesquisa.

Meu envolvimento com o Som e a Música é desde a infância quando observava minha família sempre muito musical nas confraternizações. Me interessei inicialmente pela parte eletrônica e não acústica, gostava de festas e me tornei DJ, antes de me integrar ao movimento Hip Hop. Então me joguei nos bailes de House Music, e logo depois conheci a cena do Trance e as raves. Mas me sentia incompleto, como se faltasse algo. Eu sentia que a cena era muito solitária: Nos palcos era eu e um fone de ouvido, a produção musical era e eu.

A vida conscientemente me levou para novos caminhos e lugares. Logo depois conheci o Vírgulas na Unb, meu primo Dsilva começou a cantar Rap na Samambaia e por fim comprei os equipamentos de estúdio do Marx para abrir meu estúdio e me jogar nessa nova cena cultural, eu nem imaginava as surpresas e bênçãos que seriam concedidas a mim. Durante essas idas e vindas eu conheci o MC Vitim da Capital e logo tudo se transformou.

Se jogamos juntos nessa empreitada de gerenciar um estúdio de produção musical sem qualquer auxílio ou estudo da parte *business*. Apenas um sonho e muita vontade fazer acontecer. E ao longo desse processo veio a ideia de registrar as vivências desse estúdio para fazermos um documentário.

Desde então, nesse processo de quase 2 anos com o Vitim da Capital, vivemos várias aventuras musicais, audiovisuais e existenciais. Como queremos demonstrar nesse documentário nossas memórias e nostalgias que um estúdio, a música e o Hip Hop nos proporcionou.

3.2 Pré-Produção

Um documentário baseado em memórias e vivências desses dois artistas que abriram seu estúdio com um sonho: Ficar rico com a nossa arte. Inicialmente sabemos que a proposta e argumento desse filme é baseada nas vivências desses 2 anos e estão contidas nas imagens de arquivo.

Portanto, é necessário assistir ao material bruto e acerca dele, estruturar os fatos importantes dessa caminhada para que possamos elaborar um roteiro em

áudio e possamos fazer a narração e as cenas dirigidas para completar as imagens de arquivo e assim contar a nossa história e do estúdio.

Para isso é de extrema importância a gravação dos nossos diálogos enquanto assiste as imagens para que captamos as memórias e lembranças ativadas a partir da imagem e assim escolher quais fatos vamos narrar.

3.3 Personagens.

Apesar de chegarmos ao fim do documentário com um coletivo: Associação Molec e Batalha do Cinzeiro. Os dois personagens principais são: O Produtor Vinicius Almeida e o MC Vitim da Capital.

Interessante notar como histórias tão diferentes se cruzaram e de como transformações de vidas aconteceram em ambos os personagens. Como para o Vinicius foi se aventurar na rua e para o Vitim o contato com a Universidade. Esses dois tipos de saberes que se tangenciam é fruto de uma força criativa muito potente.

Vitim para além de suas tatuagens e sua postura “maloqueira” se demonstra como uma figura de referência para as crianças da cidade de Brazlândia, sendo motivo de inspiração e motivação. É correria e gosta da rua, sempre que pode tá fazendo algo pois não fica parado.

Vinicius é apenas um catalisador que auxilia a transformação do artista e o impulsiona a alçar voos mais altos, amante de livros, apaixonado pela música e cinema, encontrou dentro do estúdio a sorte de criar e se expressar.

A equipe de projeto são os dois personagens que desejam escrever e narrar suas próprias histórias. O que se iniciou com o lema de Glauber Rocha “Câmera na mão e ideia na mente”. Mesmo compreendo que a arte cinematográfica envolve diversos profissionais na Direção, Produção, Assistência de Fotografia, Som Direto, Edição, Coloração.

3.4 Produção de roteiro, narração e cenas pela cidade baseado nas memórias.

Como o Vitim é MC de freestyle, a memória e a lembrança da vivência vem no formato de rima de improviso, e assim vitim compôs direto na gravação com o

microfone a sua voiceover no documentário, sua narração para criar o diálogo comigo ao contar essa história.

3.5 Equipamentos e Parcerias.

Inicialmente ganhamos emprestado uma Nikon D3200 de uma amiga chamada Lorena. A nossa proposta inicial sempre foi registrar as vivências pensando em um documentário futuro até a oportunidade do Projeto Onda Boa para o TCC.

Em um segundo momento ao perder a primeira gravadora, um segundo amigo Dieckson, empresta uma Canon T7i, na fase em que estamos fazendo cobertura de evento: a rave Music On, o Choro Fingido na Asa Norte, show do Aborto Elétrico no Teatro dos Bancários, Teen Club no Centro de Convenções Ulysses Guimarães.

O Buteco do Gustavo Lima, no Estádio Mané Garrincha, foi um convite da Nice Mídias que é a produtora do meu amigo Ícaro Aquino, Tiffany, Vassora e Ygor. Lá utilizamos câmeras Sonys e Black Magics, assim como drones FPV mas que não são operamos pela inexperiência mas usamos cybershots para o documentário.

3.6 Pós-Produção.

Chegamos ao fim da edição do documentário: Só Onda Boa, com 27 minutos das vivências de 1 ano e meio, o objetivo inicial era o registro da produção do álbum e discutir os meios de produção da música. Mas o dispositivo de tempo e espaço modificou a caminhada e nos levou a escolas e a ocupação do espaço público, bem como a memória coletiva de uma cidade.

O documentário vai ganhar outras versões para circular em diferentes espaços, cada uma com sua linguagem: infantil, musical, audiovisual e o Hip Hop. E agora que vivemos o Hip Hop podemos começar a fazer um disco de Hip Hop a partir do documentário.

3.7 Considerações Finais.

Chegada ao fim dessa aventura para escrever mais uma página de nossas vivências, o documentário com dispositivo de tempo, nos dá um ponto de partida e não um de chegada, assim como nossos personagens que partem da ideia de produzir um filme para um álbum e esse caminho os levam para outros espaço para além da música: eventos, escolas e ocupação do espaço público.

Unir a música com o documentário é uma fusão que emociona e cativa. Nessa radiografia da minha personalidade e conseqüentemente do Vitim que conviveu esse ano comigo, conseguimos extrair um “cinema verdade” de nossa história: imersão na vivência com os artistas, os palcos, o esporte, estúdio com muita descontração e compromisso com aquilo que amamos que é o som.

Revelamos com o documentário a importância do Hip Hop para jovens da cidade de Brazlândia-DF, e de como a marca de serviços audiovisuais, Onda Boa PROD, participa do desenvolvimento artístico e humano do Mc Vitim da Capital, e de que maneira o produto cinematográfico dessa parceria tem se relacionado com o espaço público da cidade na construção da sua memória coletiva, e no fim realmente estamos ricos: riqueza cultural, social.

REFERENCIA BIBLIOGRAFICA

ALVES, Bernardo. Trilha Sonora: o cinema e seus sons. Revista novos olhares, Vol. 01 , N.2 (pg 90 a 95), 2012

BAHIANA, Ana Maria. Importação e Assimilação: rock, soul, discotheque. In:NOVAES, Adauto (org.).Anos 70: Música Popular.Rio de Janeiro:Ed. Europa, 1980, p. 41-51

BORIS, Fausto. A revolução de 1930. 8.ed. São Paulo: Brasiliense,1982

BURGESS, R.J. The History of Music Production. ilustrada. ed. EUA: Oxford University Press, 2014. 245 p. ISBN 019935717X, 9780199357178.

CIOCCI, Sandra; CARRASCO, Ney. Os cantores de rádio que protagonizaram filmes da Atlântida. Música Popular em Revista, Campinas, ano 2, v. 1, p. 74-98

CONTADOR, António Concorda; FERREIRA, Emanuel Lemos. Ritmo e Poesia: Os caminhos do Rap. [S. l.]: Assírio & Alvim, 1997. 288 p. ISBN 9723704455.

DAPIEVE, Arthur. Brock: o rock brasileiro dos anos 80. 2aed. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DE MARCHI, Leonardo. Indústria Fonográfica e a Nova Produção Independente: o Futuro da Música Brasileira? Comunicação, Mídia e Consumo, São Paulo, v. 03, p. 167-182, 2006.

GELATT, Roland. The Fabulous Phonograph: 1877-1977. 2. ed. rev. New York: MacMillan Publishing Company, 1977. 349 p. ISBN 9780020326809.

HAMPE, Barry. Making documentary films and reality vídeos. New York: Owl Book, 1997.

HERSCHMANN, Micael. Indústria da música em transição. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

MARTINS, Rosana. Hip- Hop. O Estilo que ninguém segura. São Paulo: Esetec Editores, 2005.

MATOS, Cláudia Neiva de. Palavra Cantada. Ensaio Sobre Poesia, Música e Voz. 1ª Edição. ed. Rio de Janeiro.: 7 Letras, 2008. p. 307-315. ISBN 8575774522.

MORELLI, Rita C. L. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 87-101

NAKANO, Davi. A produção independente e a desverticalização da cadeia produtiva da música. Gestão & Produção, v.17, n.3, p.627-638, 2010

NAPOLITANO, Marcos. História E Música. 3ª edição. ed. atual. [S. I.]: Autêntica;, 2007. 120 p. ISBN 8575260537.

NEVES, L.A.D. Rap na sala de aula. In: ANDRADE, E.N. Rap e educação, rap é educação. 1ª edição. ed. [S. I.]: Selo Negro Edições;, 2000. cap. 12, p. 153-161. ISBN 8587478036.

NICHOLS , Bill. Introdução ao documentário. 5 edição. ed. [S. I.]: Papyrus, 2005. 272 p. ISBN 8530807855.

ORLANDI, Eni Puccinelli. As formas do silêncio: No movimento dos sentidos. 6ª edição. ed. [S. I.]: Editora da Unicamp, 2007. 184 p. ISBN 8526807552.

ORTRIWANO, Gisela S. A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos. São Paulo: Summos, 1984.

PENAFRIA, Manuela. O Documentarismo do Cinema: Uma reflexão sobre o filme Documentário. Universidade da Beira Interior: Portugal: 2006.

PIERCE, A. D. Acoustics:: An Introduction to Its Physical Principles and Applications. 3. ed. EUA: Springer, 2019. 768 p. ISBN 3030112144, 9783030112141.

PIMENTEL, Spensy. Festa do rap em sapopemba. Caros Amigos, Edição Especial, Editora Casa Amarela, São Paulo, setembro de 1998

ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura: Política, estilo e a cidade pós industrial no hip hop, in HERSCHMANN, Micael (org). Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

ROSENTHAL, Alan. **Writing, directing, and producing documentary films and videos**. SIU Press, 2007.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virgínia. Rádio Nacional, o Brasil em sintonia. 3. ed. [S. l.]: Jorge Zahar, 2005. 223 p. ISBN 9788571108813.

SCHAFER. R. Murray. A Afinação do Mundo. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: memória coletiva e experiência. **Psicologia Usp**, v. 4, n. 1-2, p. 285-298, 1993.

SOUZA, Gustavo. Novas sociabilidades juvenis a partir do movimento hip hop. Animus: Revista interamericana de comunicação midiática / Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais Humanas. - Vol. III n 2 Santa Maria, NedMídia, 2004.

SUNDBERG, Johan. "The science of singing voice.". English: Northern Illinois University Press, 1989. 227 p. ISBN 0875805426.

TRUAX, B. 1984. [Comunicação Acústica](#) . Norwood, NJ: Ablex Publishing Corporation. 2ª edição, 2001.

TRUAX, B. 1996. Paisagem sonora, comunicação acústica e composição sonora ambiental. Revisão de Música Contemporânea , 15(1): 49-65.

TRUAX, B. 2000. A estética da música computacional: um conceito questionável reconsiderado. Som Organizado , 5(3), 119-126.

VELOSO, Mariza Motta Santos;VELOSO, MARIZA. **Espaço Público, Estética. Política e Memória**, In: 27ª Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, Brasília, 2000.

VIANNA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Zahar, 1999

VICENTE, E.; DE MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010:uma contribuição desde a Comunicação Social. Música Popular em Revista, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez. 2014.

WISNIK, José Miguel Soares. Som e o sentido: uma outra história das músicas. 1989.

ZUMTHOR, Paul. A presença da Voz. In: ZUMTHOR, Paul. Introdução à poesia oral. São Paulo: HUCITEC, 1997. cap. 1, p. 09-21. ISBN 8527104261.