

BACKSTAGE

www.backstage.com.br

produção musical

Workshop

GSB e latec promovem workshop sobre a Waves eMotion LV1

Mais Rock in Rio

- A megaestrutura da iluminação dos palcos Mundo e Sunset
- Os engenheiros de som e suas máquinas maravilhosas: os segredos dos profissionais de áudio para conseguir o melhor resultado

Elephant Office

Três andares totalmente dedicados ao melhor som: tecnologia, serviços e privacidade para o melhor resultado



HOMENAGEM: LUIZ CARLOS SÁ E OS ENCONTROS MUSICAIS COM GAL COSTA



GSB E O IATEC PROMOVEM WORKSHOP

sobre a Waves eMotion LV1

No dia 17 de outubro, a GSB Audio e Video e o Instituto de Artes e Tecnologia promoveram workshop sobre a Waves LV1 na nova sede do Instituto, na Fundação Progresso, no Rio de Janeiro. O evento aconteceu entre as 15 e 18 horas e teve na plateia desde profissionais do áudio até alunos da escola.

Durante o evento, Ivan Cunha mostrou os recursos e tirou dúvidas sobre a Waves LV1. “Apresentamos a mesa começando do básico. Falo mais a respeito do software que do hardware. Parece que três horas é muito tempo, mas quando vamos tirando as dúvidas parece que o tempo fica curto. Mostro a operação da console, coloco um áudio e boto o pessoal para colocar a mão na mesa”. Cunha fala sobre a resposta que a tela sensível ao toque proporciona. “A Waves é líder mundial em

desenvolver software e se preocupou muito com latência, que é de 0.8 milissegundos. Em alguns plug-ins desenvolvidos especialmente para a mesa a latência chega a ser zero”. Ressalta o especialista em produtos, que, durante o workshop também comparou o custo-benefício da Waves LV1 com outras mesas que trabalham no mesmo nível. Entre os espectadores estavam alunos e ex-alunos do Iatec e profissionais do áudio que vieram conhecer o equipamento. Sirlei



Ivan Cunha e Renato Muñoz



Vladimir Ganzerla e Kleber França



Sirlei Araújo e Anselmo Moreira

Alves de Araujo, da Assembleia de Deus de Pendotiba, trabalhou no sábado anterior ao workshop para tirar folga na segunda e ver a apresentação da eMotion LV1. Anselmo Silva Moreira, aluno do curso de sonorização do Iatec, veio aprender mais um pouco sobre a mesa no evento. Kleber França, engenheiro de som do Planet Hemp, viu o anúncio

do workshop no Instagram e ficou curioso para conhecer melhor o equipamento. “Já trabalho com Pro Tools desde 2000, então uso bastante os produtos da Waves. Conheço a sonoridade e são ferramentas com as quais já estou acostumado. Ter no estúdio, com o ouvido já treinado nelas, e poder levar para a estrada é maravilhoso”, exalta.

Renato Muñoz, do Iatec, comemora a volta das aulas presenciais e a manutenção da possibilidade de fazer o curso online. “Estamos voltando com as aulas presenciais com boa procura e continuando com o online. Em 15 alunos, às vezes oito são de fora do Rio. Começamos essa série de workshops mostrando a sede nova para as pessoas e também para trazer os equipamentos promovendo a interação (dos alunos) com os profissionais e equipamentos. Esse ano ainda vamos ter outros”. Vladimir Ganzerla, manager de vendas que acompanha as demonstrações da mesa, exalta a importância de estar presente em lugares como o Iatec. “Já era para ter feito esse workshop antes da pandemia, e agora finalmente viemos fazer esse evento. É muito importante o pessoal que está começando no áudio para aprender sobre esse equipamento, que é muito novo”. ■



Alunos do Iatec e profissionais experientes compartilharam informações



ELEPHANT OFFICE

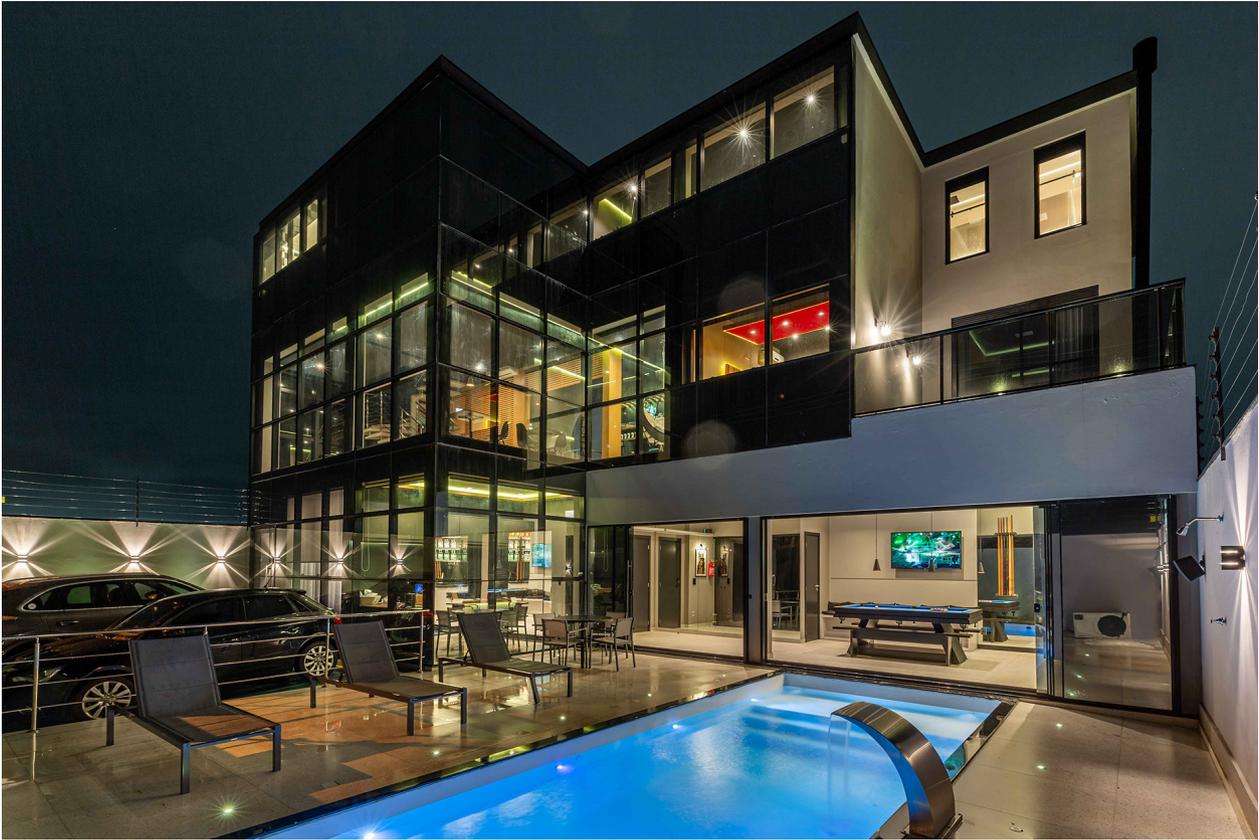
TRÊS ANDARES DEDICADOS AO MELHOR SOM

Quantas voltas o mundo dá até que possamos nos reencontrar com um sonho? Os três andares e mil metros quadrados do estúdio Elephant Office, em Governador Celso Ramos, na grande Florianópolis (SC) mostram que essas voltas acontecem, mas não impedem esse encontro.

Reportagem: Miguel Sá | Fotos: Divulgação / Bruna Silveira @brusilveira

O Elephant Office é a concretização de um sonho de Junior Rios. Um sonho que vem já de muito tempo, antes mesmo que ele ganhasse, em 2009, o prêmio do quadro Garagem do Faustão, no qual músicos e bandas mandavam vídeos para serem escolhidos pelo público do programa da Globo, então um líder de audiência. Sob a influência da avó, professora de piano e acordeom, já havia se apaixonado pela música desde a infância. No final da adolescência foi para São

Paulo estudar áudio. Nesta fase é que concorreu ao prêmio que impulsionou a carreira artística e o ajudou a iniciar as atividades audiovisuais na área da publicidade. Desde então, o músico e produtor continuou conciliando os spots e jingles que fazia com os shows da almejada carreira artística. Mas, em 2011, um encontro daqueles que fazem duvidar que o acaso existe mudou a trajetória de Junior Rios. “Eu fui prestar um serviço em São Paulo para uma fábrica de perfu-



Fachada do Elephant Office

me e, no Hotel em que eu estava hospedado, comecei a mexer em um material no saguão, que era onde tinha internet. Estava lá um empreendedor italiano e, me vendo, perguntou, em um português um tanto mal falado, o que eu estava fazendo e como aquilo funcionava. Expliquei tudo a ele e dois meses depois estava indo para a Itália por conta de um contrato fechado com eles, que prestavam serviço para redes sociais. Eles precisavam de materiais audiovisuais e eu comecei a produzi-los. Mais tarde eles fecharam, mas esse foi meu ponto de partida na Europa”, comenta Rios.

A partir da reputação construída com esses serviços, Junior Rios continuou na Europa fazendo trabalhos tanto para grandes empresas como para comércios locais, mas sempre com aquele

sonho de trabalhar em produção musical - e não publicidade ou jingles apenas - persistindo lá no fundo da alma. No decorrer dos anos, Júnior acrescentou outros empreendimentos em sua traje-

tória. Começou a trabalhar com startups, desenvolvendo aplicativos diversos, e também atuou na área gastronômica. Passo a passo, conseguiu chegar ao ponto de poder retornar ao Brasil e



Junior Rios



Quartos decorados deixam os artistas imersos na música

concretizar o sonho de trabalhar com produção fonográfica montando o Elephant Office.

PESQUISAS, SERVIÇOS E EQUIPAMENTOS

Para construir o sonhado estúdio, Junior Rios pesquisou os equipamentos usados pelos melhores do mundo, como Ocean Way e Abbey Road. Mas a pesquisa não se restringiu a isso: juntando os conhecimentos acumulados nos ramos de hotelaria e gastronomia, o produtor musical procurou entender que serviços um estúdio fora do eixo Rio - São Paulo poderia oferecer. “Temos uma configuração para artistas de qualquer padrão. Governador Celso Ramos fica a 20 km da ilha de Florianópolis. Agreguei também outros serviços, como transfer, para os artistas que queiram vir de fora do estado ou do país. Estamos estrategicamente localizados perto dos aeroportos de Florianópolis e ao lado de uma pista de pou-

so particular que também tem heliponto para os artistas que quiserem chegar em aeronave própria ou helicóptero. Temos uma van personalizada que faz esse transfer do aeroporto em Florianópolis ou da pista. Oferecemos também um serviço de alimentação com tudo o que é possível imaginar, com o cardápio elaborado da forma que

o artista quiser. Se alguém for vegano, podemos providenciar, assim como qualquer outro tipo de cardápio”.

O estúdio fica em um prédio ainda em expansão, com uma área de 1000 m² com três salas de estúdio, A, B e C, hall de entrada, sala de jogos, churrasqueira, bar e uma cafeteria. “O prédio é inteligente e conseguimos ter o controle remoto da casa para a iluminação ou o ar-condicionado. Temos uma cozinha super completa e comportamos até 20 pessoas nos quartos temáticos. Oferecemos quartos com decoração inspirada em Bob Marley, Madonna, Beatles, etc. Quis trazer essa experiência diferenciada principalmente para que os artistas que vão lá se sintam imersos na música e fiquem concentrados no trabalho”.

OS ESTÚDIOS

As três salas podem trabalhar totalmente integradas, mas tem equipamentos adequados para demandas específicas de trabalho. “O estudo C, por exemplo, é mais voltado para mixagens ‘in the box’. Trabalhamos com SSL



Estúdio C



Estúdio A

UF8 com 16 flying faders e uma UC1. Temos algumas coisas de rack e, também, analógicas”, expõe Rios. Entre os outboards, um Lunchbox com alguns série 500 da SSL (Pré, Compressor, Equalizador, Buss Compressor) e um pré/compressor da Universal Audio LA610. A monitoração é composta por um par de Neumann KH310A.

O estúdio B é um espaço que

espaço e outra na sala de gravação do estúdio A aproveitando os recursos disponíveis. Ainda é possível usar a cafeteria para gravar - que também é preparada para funcionar como sala de gravação e pode ser usada na busca de uma sonoridade diferente - somando um total de cinco espaços onde se pode produzir música: control room e sala de gravação do estúdio A, estúdios

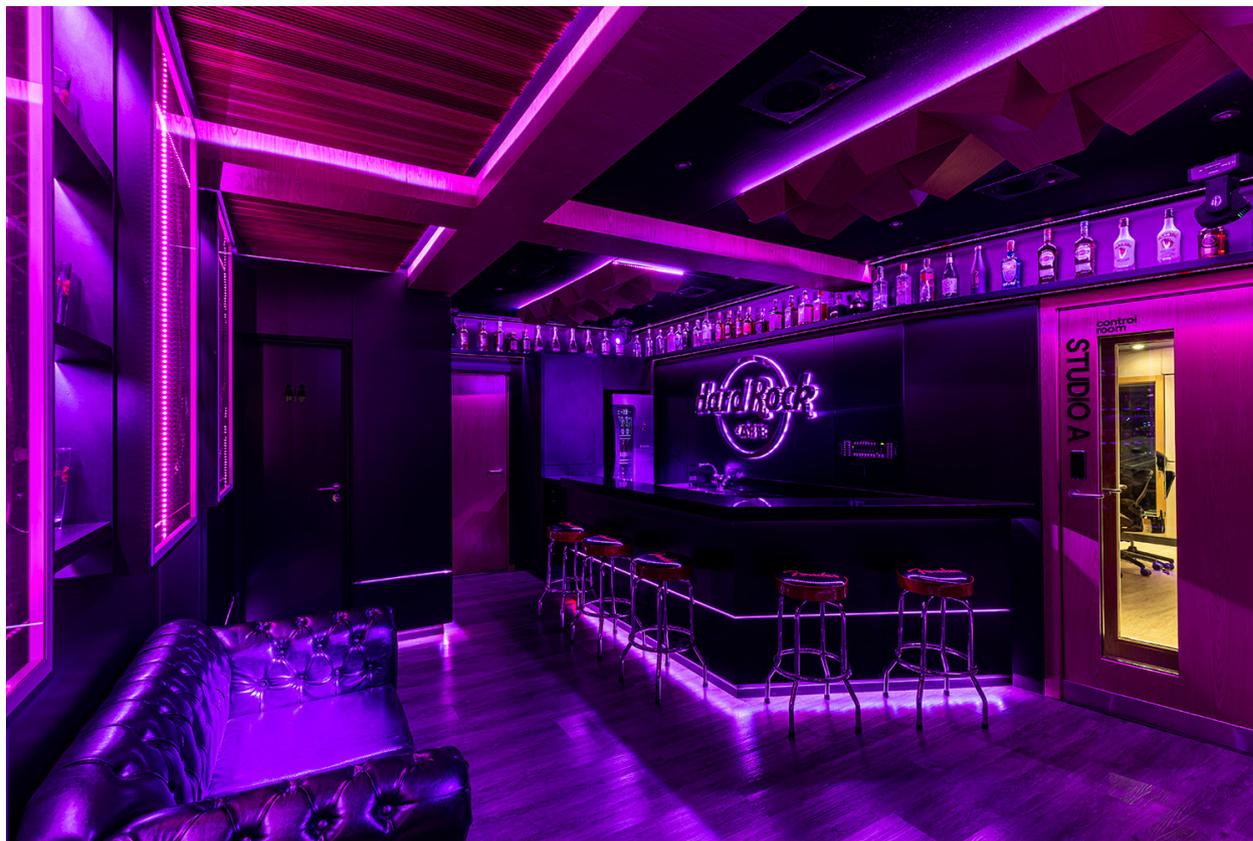
pode ser usado de forma integrada” reforça Junior Rios.

No estúdio A estão disponíveis todos os melhores recursos analógicos e digitais, a começar pela console SSL XL 9000K com 48 canais e automação total recall com flying faders. Entre os pré-amplificadores e processadores analógicos disponíveis estão Neves 1073, Universal Audio 4-710D (quatro canais) e Focusrite ISA428 (também 4 canais disponíveis). Os compressores são um caso a parte: o profissional de áudio tem à disposição equipamentos como API 2500, Fairchild 670, Neve 33609, Shadow Hills e Universal Audio 1176L. A monitoração é também Neumann KH310A. Ainda tem disponível para trabalhar no estúdio A o LA-2A, os módulos Focusrite ISA 110 Series Vintage Rack (aquisição recentíssima),

“ **No estúdio A estão disponíveis todos os melhores recursos analógicos e digitais, a começar pela console SSL XL 9000K com 48 canais e automação total recall com flying faders.** ”

também funciona como lounge bar. Como todas as salas são integradas, é possível, por exemplo, montar uma parte da banda no

B e C e a cafeteria. “Posso usar o estúdio C como a técnica e colocar parte da banda tocando no estúdio A e outra no B. Tudo



Estúdio B

os reverbs AMS RMX16 e Bricasti M7 e os equalizadores paramétrico GML 8200 e Manley Massive Passive.

O estúdio tem uma ampla oferta dos melhores microfones, com os modelos mais usados e clássicos da Neumann, AKG, Sennheiser e Shure, incluindo ainda microfones valvulados como os Telefunken AK47 M, ELA 251 e CU-29 Tub e mais os RCA R44BX e RCA 74, entre diversos outros modelos consagrados de microfones. Há também instrumentos disponíveis, como alguns modelos de teclados vintage, como os Rhodes MK2 54 keys, Wurlitzer 200ª, Roland Juno-60 Vintage 80' e Yamaha DX7. Também há violões Gibson e diversos kits de bateria Ludwig, Yamaha e Tama.

CLIENTES

O estúdio ainda está em expan-

são. Enquanto cresce, já atende clientes de peso, não só gravando como também promovendo workshops de áudio como o que aconteceu em outubro, ministrado por Pedro Peixoto, que tem Jota Quest entre os

trabalhos. “Foram três dias em que o aluno podia ver sessões inéditas dele, conversar sobre mixagem durante o almoço ou o café da manhã, em um bate papo”, comenta Rios.

Junior cita, entre os trabalhos



Junior Dias e Pedro Peixoto



AKA 7even

internacionais, a vinda de Aka-7ven: cantor do segmento teen italiano que ganhou o Amicci, na Itália, que é uma competição no estilo American Idol. Também aconteceram no Elephant os ensaios de Vitor Kley e Di Ferrero para o Rock in Rio. O estúdio também foi o lugar onde aconteceu uma imersão dos compositores que trabalham para a Tag Music, empresa de soluções musicais que faz gerenciamento de carreira com produção musical e consultoria. Junior Rios ainda destaca que o mês de novembro foi

fechado para a banda Angra gravar seu novo trabalho. Entre os planos futuros, a construção de uma sala de gravação de 150 m² e a construção de uma técnica preparada para formatos de áudio imersivo. “Como a nossa estrutura fica em uma área mais rural, a própria paisagem não tem aquele peso urbano, é meio fazenda, mas é próximo da capital ainda, então a pessoa já fica mais isolada, com a privacidade total. Privacidade, estrutura e prestação de serviços é o que nós oferecemos”, enfatiza Junior Rios.



Ensaio de Vitor Kley e Di Ferrero para o Rock in Rio

LISTA DE EQUIPAMENTOS

Estúdio A

Console
Solid State Logic XL 9000K48 inputs com Flying Faders e Automação - Total Recall - Alimentação Atomic Instruments

Para gravar

1x Mac Pro6-Core 2x 3.56ghz Dual Xeon X5690 com 128gb RAM / 1TB NVMe (late 2010)
MacOS 10.13 | 2 AVID HDX PCIe 128ch i/o
2 Antelope ORION 32HD (HDX)
1 AVID HD I/O 16x16 AES | 1UAD QUAD PCIe

Pré amplificadores e channel strips

4 NEVE 1073
2 NEVE 1073 (by Shep) 70'
1 Universal Audio 4-710d (4 canais)
1 Focusrite ISA428 (4 canais)

Compressores e limitadores

API 2500 | FAIRCHILD 670 by Stam Audio
NEVE 33609 | SHADOW HILLS Mastering Compressor | 2 Universal Audio 1176LN | TELETRONIX LA-2A (tube modifed) | 2DBX 160 | 2Empirical Labs EL8 DISTRESSOR | 2Empirical Labs EL8X DISTRESSOR | Empirical Labs EL7 FATSO
JR Universal Audio 6176 (1176 tube modifed) | AVALON 747SP

Equalizadores

GML 8200 | Manley Massive Passive
2PULTEC EQP-1S3 Custom WA

Efeitos

AMS RMX 16 | BRICASTI M7
TC Electronic System 6000 MKII (4 canais)

Monitoração

Par de Neumann KH310A | 2 Augspurger 215H (alimentado por Bryston 7B + Crown Amp)
1Aiom A-16 System com 16 canais com 6 mixers individuais

Microfones

AKG D112 | AKG C1000B | AKG C2000B (modifed)
AKG C3000 | AKG C214 | Electro-Voice RE20
Neumann KM 184 | Neumann TLM 102 | Neumann KMS 105 | Sennheiser MD421-II | Sennheiser E609 | Shure SM57 | Shure Beta 57 | Shure Beta 56A | Telefunken AK47 Tube MKII | Telefunken CU-29 Tube | Telefunken ELA 251 Vintage 60' | AKG C12B Pair Vintage 70' | SONY C800G | RFT 7151 (M7 capsule) | RCA R44BXVintage 50' | RCA 74Vintage 70' | Neumann U87Condenser 40th anniversary Ed | BeyerDynamic M88TGRibbon BeyerDynamic M260Ribbon Vintage | Neumann KM54Tube Vintage | BeyerDynamic M100Ribbon Vintage | AEARibbon Active | Tannoy RibbonPair Vintage 60' | Altec 670B Ribbon Pair Vintage 5

Instrumentos

Teclados: Rhodes MK2 54 teclas | Wuritzer 200A
Roland Juno-60 A | Yamaha DX7 Vintage | Oberheim Hammond OB3

Violões

Violão Sugiyama Nylon | Vilão Gibson J50 Acoustic Guitar Steel | Violão Gibson Country Western 65 vintage Acoustic Guitar |

Kits de bateria

Ludwig Maple Custom 72" vintage 3 peças
Ludwig Vistalitte 70 vintage 5 peças
Ludwig Classic Maple 2012 4 peças
Yamaha Recording Custom 9000 1987 4 peças
Tama StarClassic 6 peças
Premier Vintage 70 3 peças
Gretsch 1960 Round Badge 60 3 peças

Estúdio C

Console
Solid State Logic UF8 + UC1 | Com 16Flying Faders
Gravação
Mac Pro running MacOS 10.136-Core 2x 3.56ghz Dual Xeon X5690 com 128gb RAM / 1TB NVMe (late 2010) | AVID HD NATIVE PCIe - 64ch i/o
2 AVID HD I/O 16x16 | UAD QUAD PCIe
Proessamento outboard | SSL VHD+ MicPre
SSL 611 EQ | SSL 611 DYN | SSL Buss Compressor MKII | Universal Audio LA610

Monitoração

Par de Neumann KH310A | TC Eletronic Clarity M Stereo | E mais ALESIS V49 MIDI CONTROLLER

Para saber mais, acesse

www.instagram.com/elephantoffice



ROCK IN RIO 2022

Esses engenheiros e sua máquinas maravilhosas

Reportagem: Miguel Sá | Fotos: Miguel Sá, Divulgação, RioTur (Thiago Lara), Leo Costa, Reprodução Facebook Rock in Rio

Festival é sempre mais difícil, dizem todos os profissionais de áudio. Afinal, são vários shows ocupando o mesmo espaço, com menos tempo para passagem de som. No entanto, o desenvolvimento dos equipamentos digitais também permite um uso melhor desse tempo e espaço mais escasso.

Um festival como o Rock in Rio também é o lugar onde os melhores profissionais do mundo e formas diferentes de trabalho se encontram. A Revista Backstage conferiu um pouco deste movimento nos dias 2, 10 e 11 de setembro nos palcos Mundo e Sunset.

BANDA SEPULTURA E ORQUESTRA SINFÔNICA NACIONAL

Conrado Ruther, engenheiro de P.A do Sepultura, e Alexandre Hang, que mixou a Orquestra, tiveram a difícil tarefa de juntar

o heavy metal e os instrumentos sinfônicos para a audição do público. Tudo com o apoio fundamental do coordenador artístico da orquestra Nikolay Atanassov.

CONRADO RUTHER - SEPULTURA

“Tenho meu imput de 32 canais mais dois canais que eu recebo da mesa da orquestra. Estou usando a PM10, que é um luxo. Fica fácil de trabalhar porque tenho o mindset da Yamaha e já estou acostumado com ela. Estou gostando muito de usar as textu-



Alexandre Hang (OSB) e Conrado Ruther (Sepultura)

ras, que são um circuito digital que simula dois transformadores analógicos. Um simulador de distorção nos harmônicos. “Tenho bateria, baixo e três guitarras, porque em uma das músicas o Dante, técnico de guitarra, toca também, e recebo o externo da orquestra em dois canais. Tem também violões, vocais e efeitos. Trabalho mais com reflexões e algumas músicas pedem um plate. Em alguns momentos das músicas abro mais (o efeito). “Tivemos ensaios da banda com a OSB na cidade das artes, junto com o maestro, e como tanto o Alexandre. Hang como eu lemos partituras fica mais fácil. Essa interação ajuda muito. Ele faz a mix dele aqui e junto com a minha”.

ALEXANDRE HANG - ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA

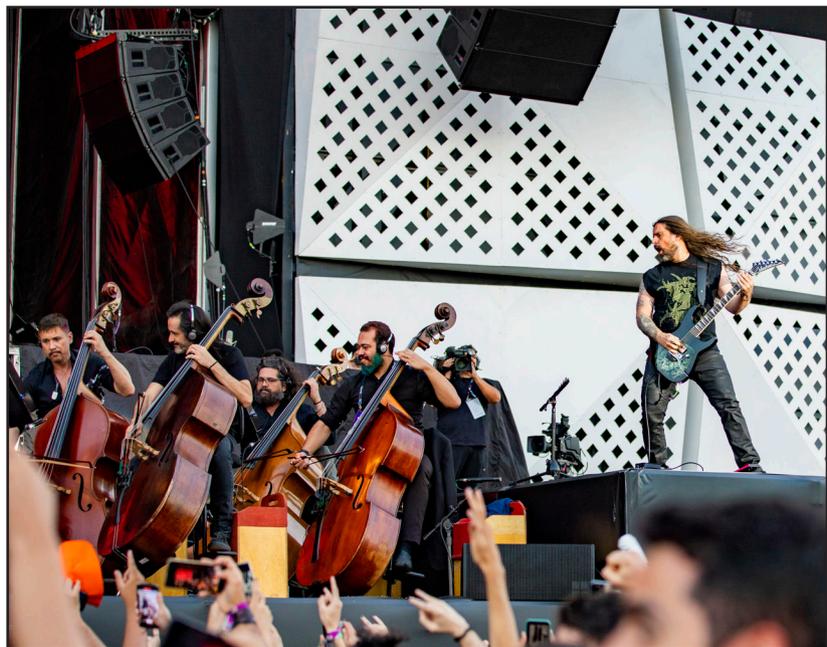
“Quando nos encontramos já tínhamos cada um a ideia

de como fazer. O Conrado já trabalha com o Sepultura há muito tempo, é experiente, e eu já cheguei com uma ideia de como a orquestra poderia soar sem atrapalhar a mix dele, porque são muitos microfones abertos no palco captando o (vazamento) do sepultura além da orquestra. “Eu montei pessoalmente o

microfone de todo mundo. Fizemos um rider com toda a indicação de microfonações, de como tinha que ser. Eles (da Gabisom) montam e eu só ajusto as posições.”

“Em termos de família de instrumentos, a orquestra está completa. Não tem um piano, mas as famílias estão completas. Cada peça clássica pede um numero x ou mais de músicos. No caso o arranjo foi feito para essa formação que está aqui.”

“Para as cordas, os microfones são DPA4099 em quase tudo. Em algumas, uso Schoeps MK4, AKG 414 nos cellos, madeiras com Neumann KM184, Metais com Sennheiser 421, ElectroVoice RE-20 na tuba, trompas com Audio-Technica AE3000. Nas percussões, usei um mix de microfones condensadores e dinâmicos. Nos tímpanos por exemplo,



Sepultura e a Orquestra Sinfônica Brasileira

usei um par de Neumann. Nas congas, bongô e algumas percussões de madeiras foi tudo com microfones dinâmicos como SM 57 e Sennheiser 421. Nos teclados como xilofone, marimba e vibrafones, usei também os Schoeps. A maior dificuldade é que a orquestra está na frente do PA. Isso não é fácil.”

“Para sonorizar orquestra, usar filtro é fundamental. Estou no limite de dar um problema o tempo todo.

É uma situação radical. Os dois (banda e orquestra) tocam juntos o tempo todo. Só tem uma música no meio com orquestra sozinha”.

NIKOLAY ATANASSOV - COORDENADOR ARTÍSTICO E VIOLINISTA DA OSB

“Vim dar um apoio artístico para os técnicos de som para a que a orquestra seja parte integrante desse show do ponto de vista sonoro. Essa integração entre o metal e o sinfônico,



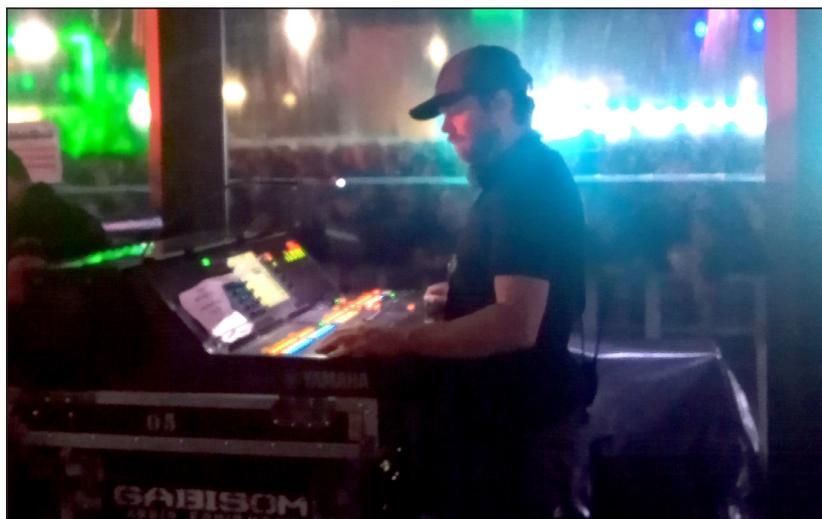
Nikolay Atanassov e Alexandre Hang

porque o que faz a OSB é a música. Todos nós estamos fazendo a mesma coisa e o gênero pouco importa.

“(Com a grade de arranjo) eu indico a eles qual o naipe da orquestra que deve aparecer sonoramente. Eu iria tocar no palco, mas como perdemos um ensaio de som por conta de fortes chuvas, tomamos ontem a decisão de eu não tocar e ficar aqui orientando”.

GOJIRA

A banda de death metal progressiva francesa (chamada Godzilla até o início dos anos 2000) já tem quase trinta anos de estrada. Como não poderia deixar de ser, eles tocam alto e rápido. A banda francesa, composta por Joe



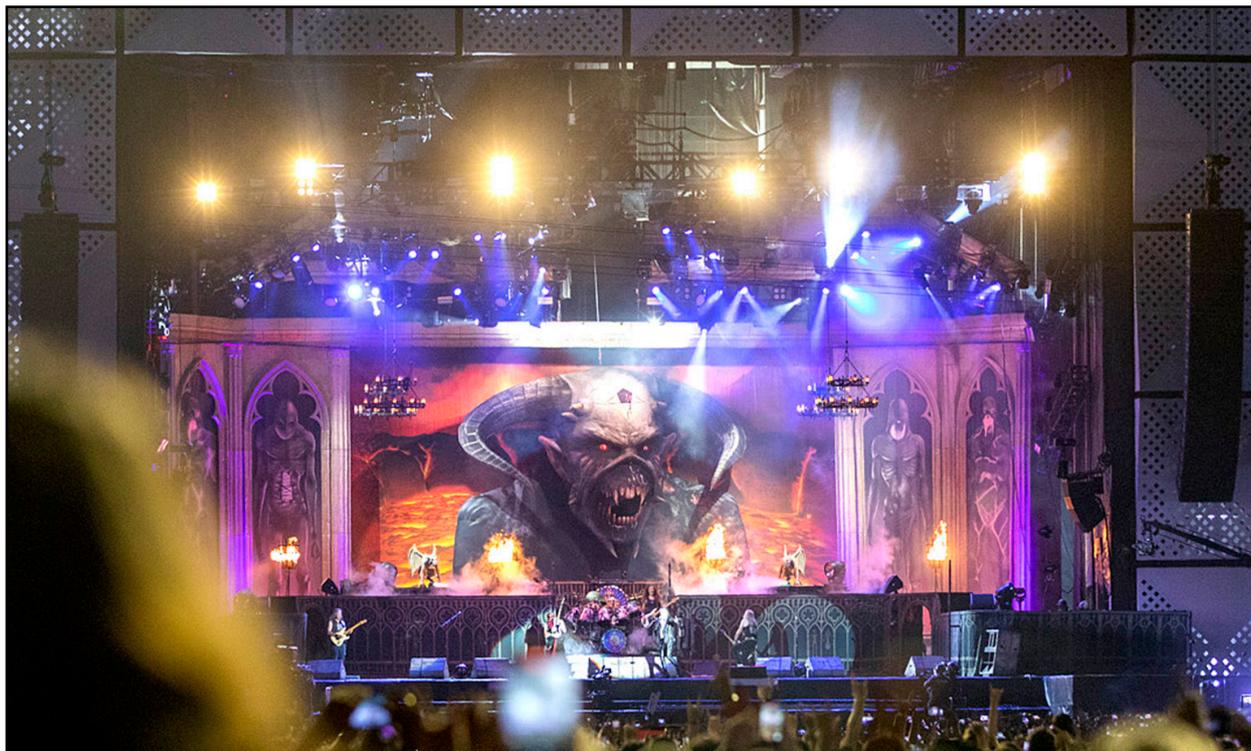
Johann Meyer (Gojira)



gabisom@uol.com.br

GABISOM[®]

AUDIO EQUIPMENT



Iron Maiden

Duplantier(guitarrista), Mario Duplantier)baterista), Christian Andreu (guitarra) e Jean-Michel Labadie (baixista), tem Johann Meyer como engenheiro de FOH.

“Normalmente usamos a Avid Venue S6L, mas hoje estou no plano B com a Yamaha CL5. Ela é ótima.”

“Eu gosto de usar plugins. Não muitos, mas coloco uma compressão na minha mix, algumas coisas que não posso fazer na Yamaha CL5, porque é um console pequeno. O que eu quero é soar bem grande. O maior que eu conseguir.

“Normalmente usamos re-amps e um SM57 na guitarra.Mas como não pudemos trazer todo nosso equipamento para a América do Sul, nós usamos Neural DSP Quad Cortex, que é um simulador de amplifica-

dor, que é bem similar (aos amplificadores). Soa um pouco digital demais para mim, mas para o público em geral não vai fazer essa diferença”.

IRON MAIDEN

A banda inglesa formada em 1975 dispensa maiores apresentações. Um dos pilares do Heavy Metal, banda tem um

fã clube dos mais sólidos no Brasil, onde já fez diversas turnês. Quem pilota o P.A desse avião – já que os aviões das turnês deles quem pilotava, até há pouco tempo, era o vocalista Bruce Dickinson – é o engenheiro de som Kenneth “Pooch” Van Druten. Ele comentou sobre a dificuldade de colocar a voz evidente no meio das três



Ao fundo, Kenneth Pooch Van Druten (Iron Maiden)



Maria Rita

da MPB, do tropicalismo ao Clube da Esquina. O som da banda tem momentos de Doces Bárbaros, Rita Lee e Milton Nascimento, com homenagens implícitas ou explícitas nos excelentes vocais do quarteto e nos arranjos executados por excelente banda de apoio. Aliás, a performance musical de cantores e instrumentistas em tempo real é uma característica do grupo. O responsável por traduzir essas cores

sonoras ao público foi Braulio Passos, engenheiro de som baiano que por muitos anos

“**Trabalho aqui com 39 inputs, entre bateria, percussão, guitarra, teclado, violões e naipe de sopros, que nesse show é um pouco maior, com acréscimo de mis um trompete e um sax, e as quatro vozes.**”

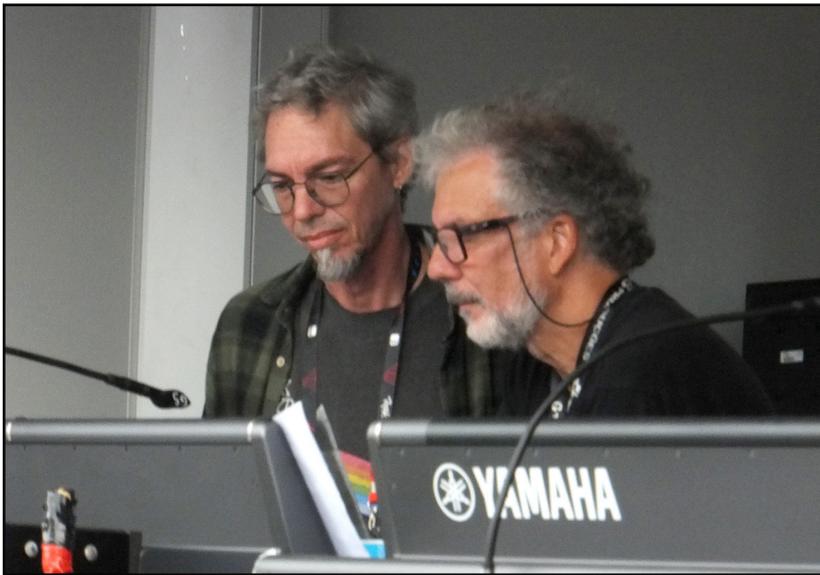
trabalhou com a Orquestra Rumpilezz, do maestro Leite-

res Leite, falecido em 2021.

“Trabalho aqui com 39 inputs, entre bateria, percussão, guitarra, teclado, violões e naipe de sopros, que nesse show é um pouco maior, com acréscimo de mis um trompete e um sax, e as quatro vozes. É sempre um desafio, porque são quatro cantores com quatro microfones abertos dentro de um palco em frente aos instrumentos que também já tem também seus microfones. Tem sempre que ajustar alguns detalhes para que essas camadas de sons não se somem e tragam problemas. Então você faz uma equalização que é muito mais corretiva que qualquer outra coisa. Você tira você não coloca.

“É muito bom tocar em lugares como esse, onde o sistema realmente oferece uma possibilidade de ouvir o timbre das coisas e o acesso a um material que infelizmente não é uma realidade pelo Brasil. Mas é um tempo escasso para trabalhar. Eu já tinha feito o dever de casa, porque a PM10 era uma mesa que eu não conhecia, e a equipe da Gabisom é sensa-

cional. Já tinha feito uma cena com o básico.



Antoine Midani (Maria Rita) e José Roberto Colado (Gabisom)

“Eles tem muita coisa em coro, muita dinâmica, porque você tem quatro pessoas cantando, com toda a banda, e às vezes isso corta para um tocando um violão. Tem muita dinâmica nos arranjos e também as harmonias vocais. Tem que se preocupar para que as vozes tenham o equilíbrio certo e cada uma ali impresa.

“No monitor é o Pedro Capão quem trabalha com com uma PM7. Além do monitor, ele é o produtor técnico do grupo e faz tudo para que os artistas e o grupo se ouçam bem, porque é muita demanda e eles

ência específica na voz, ele realmente quer ouvir isso. Eles são jovens mas tem uma vivência grande de estúdio e shows, porque além de tudo eles são produtores e sabem a sonoridade que eles querem. Todos usam in ear”.

MARIA RITA

A cantora começou a ganhar projeção se abrigando no rótulo da MPB, entre novos compositores e algum recall da mãe Elis Regina, mas foi além e estabeleceu uma relação forte com o samba. E assim foi o show no Rock in Rio. Antoine

“

Tem muito timbre de tambor, com vários degraus de grave. Também preciso monitorar os vazamentos... surdo com bumbo, tantam, repique, e tem muito microfone aberto, porque é um setup de percussão (em um espaço) muito apertado.

”

sabem o que querem, trazendo um feedback verdadeiro. Se algum deles pede uma frequ-

Midani foi o responsável por trazer as texturas sonoras do gênero musical mais brasileiro

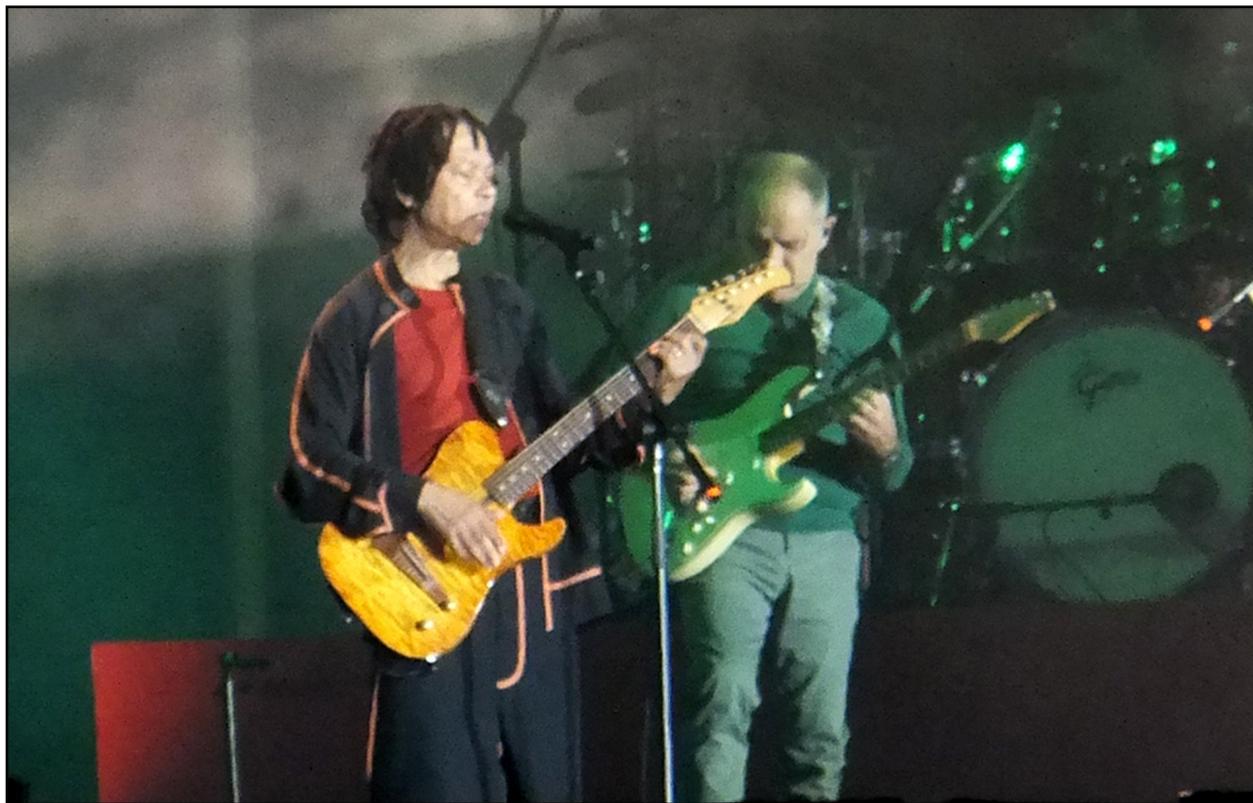
conduzido pela voz de Maria Rita. Um trabalho complexo pela quantidade de instrumentos - de percussão ou harmonia - que trabalham em regiões próximas.

“O grosso é percussão, então tem muito timbre de tambor, com vários degraus de grave. Também preciso monitorar os vazamentos... surdo com bumbo, tantam, repique, e tem muito microfone aberto, porque é um setup de percussão (em um espaço) muito apertado, com muitos microfones, e tenho que equilibrar isso com a voz dela.

“Sobre a percussão, não é fácil. Tem que conhecer os músicos e saber como eles tocam. Eu demorei um pouquinho, eu já tinha trabalhado com a Maria Rita, mas eram outros músicos de percussão, então a dinâmica é totalmente diferente. Os arranjos são muito semelhantes, ainda assim tive que passar um tempo aprendendo como eles tocavam, como eles tiram os timbres, e por aí vai.

“Esse show foi específico para o rock in rio, com bateria, sopros e violões de seis e sete cordas. Fizemos uns seis dias de ensaio no estúdio floresta. Lamento só o pouco tempo de passagem de som, mas é festival.”

“Já tinha trabalhado com a Rivage, uma PM10, mas nunca com a PM7. As texturas (parâmetros de simulação de distorção harmônica da mesa) funcionam bem, mas precisa



Djavan

de critério e tempo para fazer, ainda não estou usando. Você tem os harmônicos para os graves e agudos e se exagerar pode estragar artisticamente.

DJAVAN

Um dos maiores nomes da MPB fez a sua estreia no palco mundo, sendo a primeira atração do dia 10 de setembro. No palco, uma banda que incluía alguns dos maiores músicos do Brasil já entregava tudo praticamente pronto para Marcelo Sabóia no P.A e Alexandre Rabaço no monitor. Rabaço conta o recurso especial que usa para oferecer uma monitoração mais imersiva a Djavan.

MARCELO SABÓIA

Trabalhamos com a Digico,

porque o Rabaço trabalha muito com ela, e para não ser uma mesa lá (no monitor) e outra aqui pra trabalhar com ela também. Essa mesa é boa pra caramba. Aqui (no FOH) é a SD7. Uso compressões e efeitos dela. Nada ex-

terno. Só usamos essa, sempre esse equipamento. Viajamos com o equipamento, sempre o mesmo microfone, cabo... A não ser quando vamos para fora do país.

“A mesa foi no ensaio para o Rabaço poder fazer a cena dele.



Marcelo Saboia (Djavan)

**QUALIDADE E
VERSATILIDADE**

**53
ANOS**

CSR

EQUIPAMENTOS PROFISSIONAIS

INFORMAÇÕES: TEL.: (11) 2711.3244 | SITE: WWW.CSR.COM.BR | E-MAIL: VENDAS@CSR.COM.BR



VIOLINO CSR-288 4/4 | Código: 3005



VIOLINO CSR-388
4/4 | Código: 3006
Acompanha arco, Breu



VIOLINO CSR-688 4/4
Código: 3009



VIOLINO CSR-588 4/4
Código: 3008



VIOLINO CSR-488 4/4
Código: 3007
Acompanha arco,
Breu e Estojo Térmico



ESCALETA 37 CHAVES
Código: 2893



ESCALETA 32 CHAVES
Código: 2894



ESPALEIRA EM
MADEIRA CSR 21
Código: 30169



ESPALEIRA EM
MADEIRA CSR 22
Código: 30170



ESPALEIRA EM
MADEIRA CSR 23
Código: 30171



Caixa Acústica CSR MT12A
USB, SD, FM, Bluetooth e gravação
Potencia: 100W; Woofer: 12"
(Cód.: 0522)



Caixa Acústica Multi-Usos
CSR MT12A BAT
USB, SD, Bluetooth
Potencia: 50W | (Cód.: 0524)



TESTADOR DE CABOS
CT-20 | Código: 0374



TESTADOR DE CABOS
CT-02B | Código: 0370



TESTADOR DE CABOS
CT-04E | Código: 0373



FLAUTA CSR 2B
Código: 28630



FLAUTA CSR 2G
Código: 28632



FLAUTA GERMANICA 3G | Código: 28633



FLAUTA BARROCA 3B | Código: 28631

**CAIXAS ATIVAS E PASSIVAS, CONECTORES, FONES, INSTRUMENTOS
MUSICAIS, MESAS DE SOM, MICROFONES, MIXERS E MUITO MAIS...**



Ceelo Green

Ele fazia o virtual soundcheck e eu chegava umas três horas antes e fazia a minha cena, porque não ia ter tempo para fazer aqui (na passagem de som do Rock in Rio). Não tivemos ensaio geral com PA. O meu contato com a mesa foi aqui e agora.

“Eu não uso muito (efeito) porque não dá. Um delaysinho na voz dele mais uma salinha na caixa e nos metais. Inclusive em lugar fechado tomo muito cuidado, porque tem muita reflexão e acaba ficando reverb em cima de reverb. Costumo trabalhar mais sequinho e ele gosta assim.

“Na cena eu faço grupos de bateria e baixo, os teclados todos, porque durante a música tem hora que desequilibra e eu mexo um pouquinho. Faço

os grupos dos naipes e coro, porque se fica muito baixa a voz dele tenho que dar uma seguradinha na base. Faço uma dinâmica. No sax soprano eu botei uma salinha um pouco maior, e na flauta, que só toca

“

O Klang dá uma enganada no cérebro para que ele entenda que está ouvindo uma caixa de som quando está ouvindo um fone.”

”

em uma música, aí botei uma salinha um pouco maior.

ALEXANDRE RABAÇO

“O ensaio foi com a mesma mesa que usei no Rock in Rio, uma Digico Quantum 338. A minha primeira escolha é

sempre uma Digico e aí vai o modelo que atende melhor o artista. A Digico 338 foi uma escolha do Gabi porque, além da mesa, eu peço o sistema Klang de monitoração, que me permite fazer uma mix mais 3D. O Klang abre mais a imagem da mixagem e tem vários modelos de hardware. O Gabi já tinha nessa 338 o Klang integrado dentro da mesa.

“Quando você ouve em um fone, o que tá na direita, tá na direita. O que tá na esquerda, tá na esquerda. Quando você ouve caixas, não é assim, cada ouvido escuta um pouco do que vem do outro lado. O Klang dá uma enganada no cérebro para que ele entenda que está ouvindo uma caixa de som quando está ouvindo um fone. Eu conversei sobre isso com o Djavan durante a pandemia. Ele ouve tudo com a imagem estéreo bem aberta e com a voz mais alta que tudo, com todos os detalhes. Djavan é muito sensível ao som da

voz dele. Testamos algumas capsulas e quando ele usou o sistema KSM11 e o sistema sem fio Axient da Shure.

“Os músicos não estão no Klang. É estéreo para todo mundo, com todo mundo de fone e todos ouvem tudo. Cada músico



Daniilo Costa (Gabisom) e Kelo Saunders (CeeLo Green)

tem a necessidade de ouvir mais seu instrumento, ou um pouco mais da harmonia, ou do ritmo, mas todos ouvem tudo com dois fones. Não tem caixa nenhuma no palco. Nesse show tinha um amplificador de baixo no palco, mas bem baixinho, atrás do

ensaios ajustando música por música.

“Uso DPA4099 no trombone, trompete e flugel, e no sax um ATM do Marcelo (Marcelo Martins, saxofonista), trompete e soprano foi SM58. Tudo com o sistema sem fio digital da shure. Nos sopros tocamos

“

Gosto de usar a S6L por conveniência. Tem os plug-ins da waves, alguns plug-ins ‘oldschool’ como os reverbs, a compressão e o delay.

”

Marcelo Mariano (baixista). Não incomodava ninguém. O Torquato Mariano (guitarrista) chegou a cogitar o uso de caixa, mas a gente foi ajustando a mix dele e não precisou. Torquato usa um simulador de amplificador, e ele passou os

também Jesse Sadoc e Rafael Rocha e no teclado é o Paulo Calazans”.

CEELO GREEN

O cantor de soul já veio ao Rock in Rio em 2017, quando cantou com Iza no Palco

Sunset. Este ano fez um show especial em tributo a James Brown. Um show que contou com a participação surpreendente de Luisa Sonza cantando It’s man’s man’s world e uma sessão brasileira de percussão dando um sabor diferente ao funk tradicional estadunidense, como explica o engenheiro de som do P.A do cantor Kelo Saunders. Ao contrário da maioria dos outros, que usaram as consoles Yamaha no Sunset, Kelo usou uma S6L.

“Esse é um show diferenteem que estamos tocando com alguns artistas brasileiros, o que é bem especial.

Tem uma ‘pimenta’ que só os brasileiros tem. Tivemos apenas um ensaio! Neste show, tivemos pouco CeeLo Green e bastante James Brown, mas foi um James Brown com cara de CeeLo honrando este legado do James Brown.”

“Gosto de usar a S6L por conveniência. Tem os plug-ins da waves, alguns plug-ins ‘old school’ como os reverbs, a compressão e o delay, mas eu gosto porque a S6L tem os plug-ins da Waves incorporados a ela e eu tenho meus parâmetros salvos.

“Nos sopros uso os microfones DPA4099. São microfones perfeitos. Claros e não interferem no som. É muito fácil trabalhar com eles. Na voz de CeeLo, com o corpo de SM-58 uso uma capsula SE - V7MC1. É uma capsula barata e bem simples de traba-



Luisa Sonza

lhar, que lida bem com o ruído melhor que outras mais caras. Atende a qualquer um em qualquer nível e soa muito bem”.

LUISA SONZA

A cantora esteve nos palcos subiu no Palco Sunset em três ocasiões: no show próprio onde convidou Marina Sena, na homenagem ao Rock in

Rio de 1985, quando cantou Love of My Life, do Queen, e participando na música It's a man's man's world, fazen-

do dueto com CeeLo Green. Nas três vezes, acompanhada de perto pelo técnico de P.A. Ricardo Vidal. Vidal sempre acha uma marca para o artista com quem trabalha. Na época do Rappa sempre usava um Kaos PAD. Hoje, leva um pré-amplificador Neve para a voz de Sonza.

“É uma artista nova trabalhando com uma equipe experiente. Procuramos passar essa experiência de grandes festivais para ela, que tem um domínio de palco muito legal.

“Uso, para ela, um pré-amplificador Rupert neve 575, um microfone da Sennheiser com capsula MM 445 e uso mais um compressor. Na estrada, no show normal, geralmente vamos com bateria, baixo, teclado e guitarra e mais complemento pré-gravado. Aqui viemos com mais dois músicos.”

RITA ORA

A cantora nascida no Kosovo teve a carreira impulsionada no início dos anos 2010, ao assinar com a gravadora Jay-Z, Roc Nation, e participar de clipes do próprio Jay-Z e Drake. O primeiro sucesso foi Hot Right Now, em 2012, seguido por How We Do (Party), Anywhere, Your Song, Let You Love Me e Girls. O álbum Ora,

“*Uso, para ela, um pré-amplificador Rupert neve 575, um microfone da Sennheiser com capsula MM 445 e uso mais um compressor.*”

lançado em 2020, recebeu o disco de platina. Entre um e outro hit, a cantora teve também participações em filmes como Velozes e Furiosos 6 e 50 Tons de Cinza. No Rock in Rio, um dos pontos altos do show foi a participação de Pablo Vitar. Quem garantiu o monitor para o melhor desempenho da cantora foi o engenheiro de som Jamie Hickey, que expôs um truque para conseguir com que o baterista sinta o punch do grave sem usar um sub, limpando o som do palco. Um transdutor que reproduz o kick do bumbo na banqueta do baterista. “Usamos uma versão antiga de um transducer, para dar a ilusão do punch, fabricado pela Porter and Davis, que é uma empresa britânica. Isso torna o som do palco mais limpo (do que se usasse um sub para a bateria). É uma ferramenta psicoacustica.



Rita Ora

“Ela gosta de ouvir efeitos, algum reverb, algum delay e os microfones de ambiente dão a

ela a intensidade da plateia. É realmente uma mix bem completa, de estúdio mesmo. Soa como uma gravação.

Trabalho com ela há cinco anos. É um show bem legal, bem pop. A banda é fantástica, é bastante divertido.

“Eu sempre uso Digico (Hickey usou uma SD7), eu sou um grande fã da Digico. Ela tem tudo o que eu preciso.

“É muito diferente trabalhar em um festival, mas é isso o que faz ser divertido. É bom não fazer a mesma coisa todo dia. Eu gosto de ter um pouquinho de diversão e um pouquinho de caos.”



Jamie Hickey (Rita Ora)



Ludmilla

LUDMILLA

Hoje em dia não é o suficiente definir Ludmilla como uma cantora do funk. Claro que o funk era a base, mas também havia o pop e o samba. Isto porque o show no Rock in Rio foi uma espécie de junção de duas turnês da cantora: a Hello Mundo e a Numa Nice, esta última dedicada ao pagode. E a cantora investiu tudo para mostrar que

está em um estágio acima da carreira, contando com al- no som e na luz. No som, os responsáveis pelo êxito da

“ **Claro que o funk era a base, mas também havia o pop e o samba. Isto porque o show no Rock in Rio foi uma espécie de junção de duas turnês da cantora: a Hello Mundo e a Numa Nice.** ”

guns dos melhores profissionais como banda de apoio, apresentação foram Marcio Glaser no P.A e Rodrigo Pi-



Rodrigo Pinheiro (monitor Ludmilla)

nheiro no monitor. Antes da apresentação, aconteceram quatro dias de ensaios no Polo de Cine e Vídeo e ainda um ensaio geral no Palco Sunset dia 7 de setembro. A banda, que normalmente tem

Andrade nos backings, teve também os backings Jonadabe e Érika Anjos. Tocaram ainda o DJ Marrentinho, Raul Silva no cavaquinho, no surdo Fornalha e no pandeiro Robert Fornalhinha.

“

Na montagem, Já estava com o cabeamento feito foi só ligar o snake do Gabi nos patches. Foi uma grande apresentação e todo mundo estava esperando muito.

”

seis componentes, com Dedê Silva na bateria, Adalberto Miranda no baixo, Jean na guitarra, Rafael Castilhol nos teclados e direção musical e Clara Carolina Silva de

MARCIO GLASER

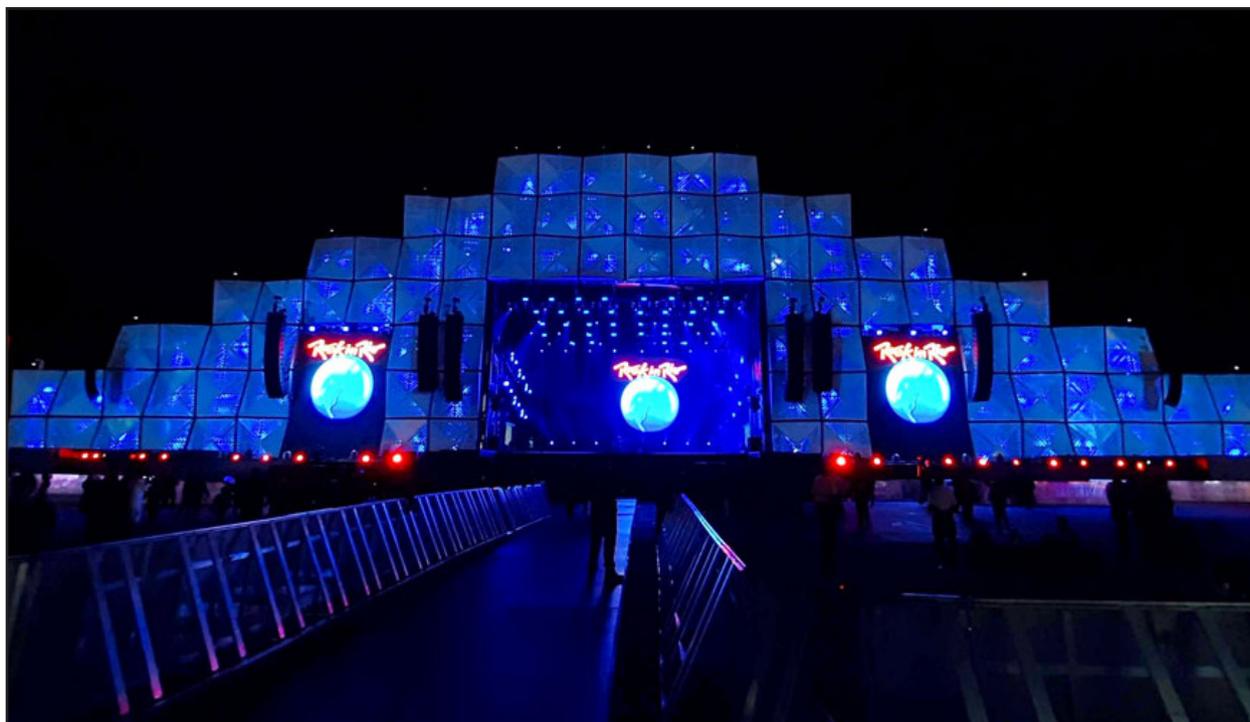
“Foi um show bem específico aqui para o Rock in Rio Os arranjos mudam, mas a gente ensaiou umas duas sema-

nas. Nos dois últimos ensaios levamos uma console e montamos a cena em uma mesa Yamaha trazendo algumas coisas pra cá, na Rivage. Algumas coisas são adaptadas, os prés são diferentes mas a construção da cena já está adiantada. Setenta por cento já chegou pronto. Chegamos às cinco da manhã para a passagem de som. São 56 canais. Só bateria são 17 canais, mais o baixo elétrico, baixo synth, guitarras... Então recebo 56 canais. Tem VS com click, time code, metais, guitarras, teclados e backing vocals”.

RODRIGO PINHEIRO

“Temos duas turnês, a Hello Mundo e a Numanice que é pagode. Nós Rodamos com uma Allen Heath dLive S-7000 controlando o DM64. Os microfones são Sennheiser. O dela é o SKM 9000. Setup, cabeamento e o in-ear foram nossos. O sistema in-ear dela foi o SR 2050, da Sennheiser. Usamos também o sistema da Gabisom, PSM900, por conta das participações e convidados. Tinha também vias independentes para balé e para o coreógrafo. De caixas, usei as L'Acoustic e dois M1 da D&B no chão, na frente.

“Na montagem, Já estava com o cabeamento feito foi só ligar o snake do Gabi nos patches. Foi uma grande apresentação e todo mundo estava esperando muito. Teve essa complexidade, a gente conseguiu montar aquele palco em 12 minutos”.



A ILUMINAÇÃO E O VÍDEO DO ROCK IN RIO 2022

Reportagem: Miguel Sá | Fotos: Miguel Sá, Divulgação, RioTur (Thiago Lara),
Leo Costa, reprodução redes Rock in Rio / Ludmilla.

A luz também é parte fundamental do show. Os nove palcos do evento - Palco Mundo, Palco Sunset, Palco Favela, Supernova, New Dance Order, Rock District, Highway Stage e Rock Street Mediterrâneo – e diversos locais de ativação dos patrocinadores, entre outros espaços, foram atendidos pela LPL. A iluminação foi montada pela LPL a partir dos projetos de Terry Cook, da WDB.

Foi em fevereiro de 2022 que aconteceu a confirmação da realização do Rock in Rio na cidade de origem. Com mais de 20 anos de atuação na área de iluminação, Caio Bertti é sócio da LPL com Rafael Auricchio, Bruno Lima e mais os sócios fundadores Cesio Lima e Luiz Auricchio. Desde 2015 a LPL é a responsável pelos serviços de iluminação no Rock in Rio. “Sabíamos da intenção de realizar o Festival este ano, mas a confirmação foi ali. Soubemos que voltaria quando anunciaram o Rock in Rio Lisboa. Naquele momento também já

anunciaram a pré-venda do Rio de Janeiro, mas as reuniões nunca pararam. Desde 2020, nós continuamos falando sobre o que tinha sido legal e o que dava para melhorar de 2019, mas 2022 foi o ano em que realmente documentamos tudo. Por exemplo, a planta (do Rock in Rio no Brasil) saiu após o Rock in Rio de Lisboa. Demoramos um pouco para determinar como seria feita, mas em agosto ela já foi enviada para todas as bandas”. Para dar conta de toda essa estrutura, não basta a competência dos profissionais de iluminação. A LPL

tem uma equipe de produção para fazer todo o meio de campo com a organização do Festival verificando necessidades e dando total condição para a equipe técnica se preocupar apenas com a luz. Com trinta anos de experiência em produção, trabalhando desde eventos culturais internacionais até em outras empresas de iluminação, Patrícia Rodrigues está na LPL desde abril cuidando da parte de produção da empresa no Rio de Janeiro. “A LPL me convidou para trabalhar com eles neste ano. Eu já conhecia o Cesio Lima e o Caio, mas não havia trabalhado diretamente para eles. Foi uma experiência maravilhosa principalmente por duas coisas: primeiro, os sócios estão ali no trabalho. Não ficam atrás da mesa. Em segundo lugar, eles tem essa sensibilidade de que uma equipe de produção pode fazer a diferença e a LPL tem uma equipe muito forte na área”, comenta a produtora.



Equipe de produção da LPL

PRÉ-PRODUÇÃO E PRODUÇÃO

Antes e durante o Festival, a produção lidou no trato direto com a produção do Rock in Rio, intermediando o contato com a Equipe técnica da LPL, cadastro e levantamento de documentos de empresas, tanto LPL como empresas parceiras, organização de toda a documentação das equipes técnicas e exigências de segurança de trabalho, credenciamento de Equipe LPL e parceiros, credenciamento de veículos e cami-

nhões, cronograma de carga e descarga durante todo o Rock in Rio, orçamentos, controle de trabalho das equipes técnicas, pagamentos, hospedagem, compras, controle de catering, etc. Em agosto já aconteciam as primeiras atividades de pré-produção no Rock in Rio, com reuniões e visitas técnicas ao local do Festival. Tudo foi feito com pleno trânsito de informações e atividades entre a equipe de produção baseada em São Paulo, coordenada por Luiza Bianchi,

com Shirley Costa prestando o apoio direto ao Rock in Rio, e o Rio de Janeiro, com Patrícia Rodrigues. “Quando comecei a fazer as visitas, os contêineres não tinham nem ar-condicionado ou wi-fi, e comecei a ir lá preparar isso: abastecimento, internet, etc. Isso para que quando o pessoal de São Paulo chegasse já estivesse tudo organizado, porque uma coisa pequena dar errado já pode atrapalhar. Depois acompanhei o Caio em reuniões, visitas técnicas, testes



Espaço Favela

de luz e o caminho já ficava mais claro para determinar quantidade de pessoas na equipe. Essa produção foi um trabalho em equipe mesmo. Veio uma galera grande de São Paulo ajuda na pré-produção. Se eu estava em campo aqui, alguém lançava orçamento e a gente fazia uma força tarefa”, detalha Patrícia, que, além do suporte de Shirley Costada e equipe de São Paulo da LPL – teve, no decorrer do trabalho, o apoio de Karina Fermi, Roberta Fujita e Paolla Piana, que foram de São Paulo para o Rio de Janeiro compor a equipe para fazer tudo funcionar, dando o suporte de campo enquanto a parte da produção em São Paulo continuou cuidando, também, da parte burocrática.

Já durante o evento, as demandas mudam um pouco, mas continuam fortes. “Tem que dar conta de gerir a equipe e

dificuldades que, por mais que se organize tudo, acontecem. Olhamos desde contrato, atendimento ao cliente e outras questões do dia a dia. Um problema no gerador, alguém falta, tudo isso a gente resolve, e eles continuam focados na entrega da parte técnica.”, completa Patrícia, que comemora também a abertura que percebeu na LPL para as mulheres em todas as áreas da empresa, desde a produção até à iluminação.

“

Teve muita gente nova trabalhando no Rock in Rio pela primeira vez. Sofremos o que o mundo está sofrendo. Infelizmente nosso ramo perdeu muitos profissionais qualificados para outros segmentos, e vai demorar um tempo até conseguir repor a falta, mas fomos bem-sucedidos. Todos trabalharam muito bem.”

”

No total, trabalharam cerca de 170 pessoas entre pessoal diretamente da LPL e empresas parceiras, com os trabalhos di-

vididos em dois ou três turnos. “Tenho que destacar o esforço da equipe. Teve muita gente nova do mercado, trabalhando no Rock in Rio pela primeira vez. Sofremos sim o que o mundo inteiro está sofrendo. Infelizmente nosso ramo perdeu muitos profissionais qualificados para outros segmentos, e vai demorar um tempo até conseguir repor a falta, mas fomos bem-sucedidos. Todos trabalharam muito bem. Foi um

recorde, fizemos seis patrocinadores, mais de 12 locais além de dois meeting points externos ao Rock in Rio, e isso somente o

que estava envolvido direto com o Festival. Teve também side shows, turnês, tudo o que aconteceu no Espaço das Americas, Arena Pacaembú e nos estádios pelo Brasil afora. Foi a nossa temporada recorde da nossa história. O volume do mês de setembro foi superior aos anos de 2020 e 2021, isso em relação a quantidade de equipamento alugado em sua totalidade”, completa Caio Bertti. A parte de eventos externos ao Rock in Rio teve o suporte de Renato Berto e Lucas Reyes.

LIGHT DESIGN, MONTAGEM E LOGÍSTICA

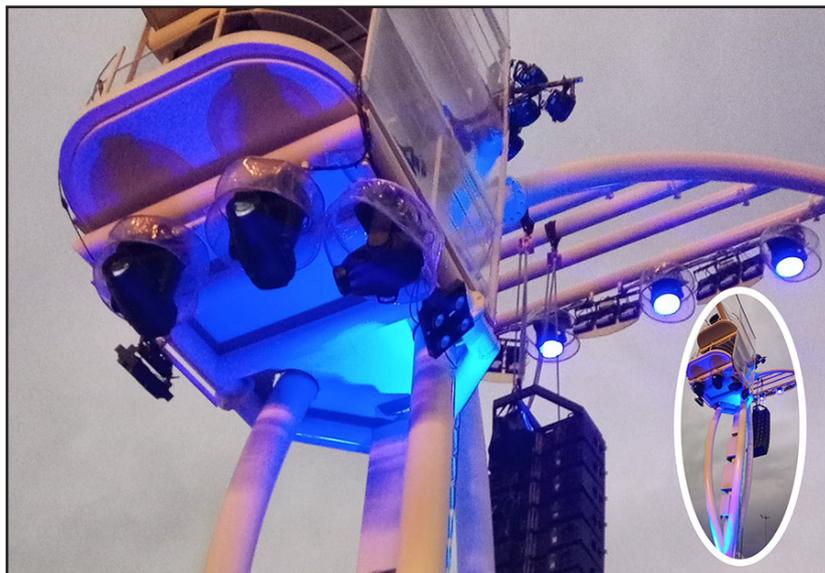
A parte de lighting design dos palcos Mundo, Sunset, New Dance Order e toda a ativação do Rock in Rio ficou, novamente, por conta de Terry Cook, da WDB. Terry veio ao Rock in Rio com dois assistentes e Patrick Woodroffe, sócio da WDB, acompanhou um dos fins de semana do Festival. “Com por cento da gestão, da organização e concepção de estrutura e rigging foi feita pela LPL. Também tivemos a autoria em alguns light design. Coube à LPL fazer o Supernova, o Uirapuru, a Arena Game XP, a Nave e algumas áreas de ativação do Rock in Rio”, aponta Bertti. A montagem da estrutura da parte de iluminação do Festival começou pela área vip. “O mercado estava muito aquecido e o nosso material estava disseminado em outros grandes eventos que vão desde turnês



Caio Bertti em ação durante o Rock in Rio

de bandas internacionais até festivais, como o de Barretos. Nomainstage, entramos com o grid no dia 15 de agosto, antes até de o piso estar pronto. A luz em geral, em todas as áreas, começamos no dia 20 de agosto. Todo este equipamento está em rede e, para o trânsito da informação, o Rock in Rio possui uma malha de fibra ótica oferecida pela Infoview (empresa responsável também pela parte do vídeo) para as torres de delay por onde vai tanto o áudio como a luz.

A housemix do mainstage também está ligada com zipline, com a torre da Heineken, a área vip, housemix e torres com luzes de plateia (nas torres de delay). Temos vários momentos em que controlamos tudo - tirolesa, chegada e saída de zipline, área vip, as luzes de plateia nas torres de delay todo o palco com cenografado FOH - a partir de um único ponto” detalha Bertti. A sincronização acontece a partir de uma trilha de timecode que, ao ser disparada, pode se tornar trigger para tudo.



Iluminação nas torres de delay

NOVOS EQUIPAMENTOS

A cada ano, as soluções tecnológicas proporcionam mais possibilidades. Por outro lado, isso faz com que o trabalho fique mais complexo e a empresa tenha que correr, sempre, atrás dessas inovações, como expõe Bertti. “Optamos por comprar algumas coisas, principalmente mesas. O sistema com a Grand MA3 é mais robusto estável que o sistema Grand MA2. Isso foi uma grande diferença. Compramos seis mesas MA3. Compramos também muita coisa de infraestrutura, main powers, etc. Optamos por fazer um dos palcos, o New Dance Order, com 100% de equipamento IP65, o que foi uma novidade para o país, porque é uma tecnologia nova. Foram mais de 200 equipamentos IP65, refletores de led e moving lights da marca GTD e BSW. Tudo sem necessidade de proteção de chuva, o que facilitou muito porque o palco estava exposto, choveu muito lá e tudo

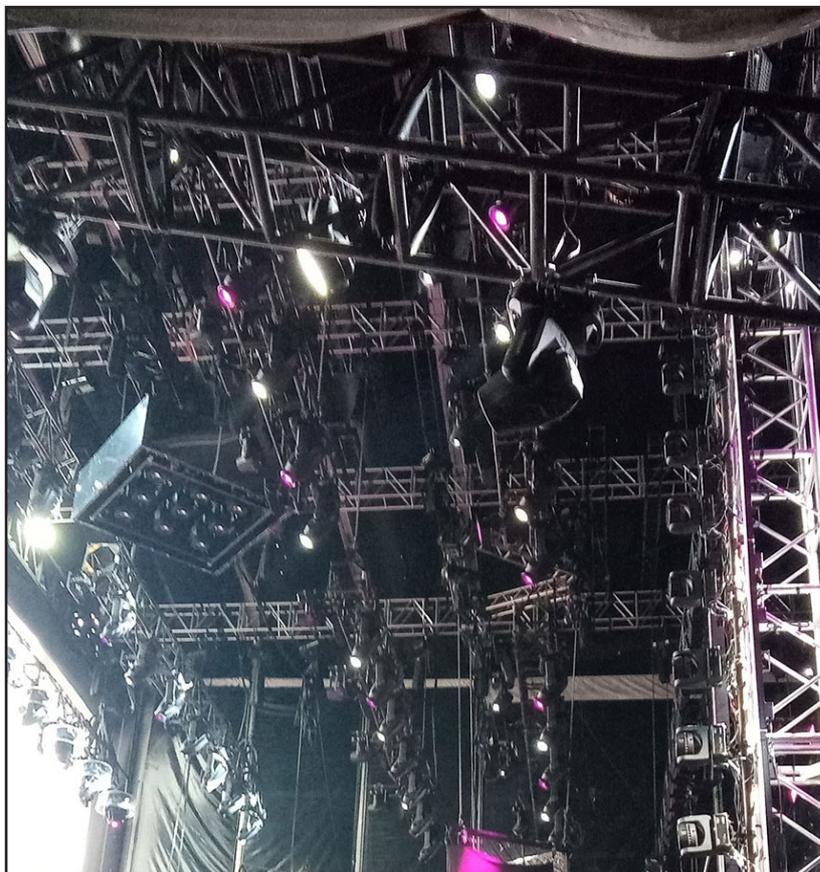
funcionou muito bem”.

Caio Bertti também chama atenção para a inauguração do departamento de LED da LPL. “Não foi exatamente específico para o Rock in Rio, mas foi a inaugu-

ração do nosso departamento de Led. Temos uma quantidade com grande relevância no mercado. Usamos nosso painel de LED no show da Ludmilla, 3.9 mm outdoor. Também utilizamos o 2.6 mm indoor em algumas ativações de patrocinadores corporativos”.

O TRABALHO NOS PALCOS E A RELAÇÃO COM AS PRODUÇÕES DOS ARTISTAS

Existe um fluxo de trabalho importante para que tudo funcione bem. O fato de a LPL já estar há alguns anos trabalhando no Rock in Rio facilita para que as coisas andem bem no contato empresa de iluminação, light designers e Festival. “No New Dance Order, esse contato (en-





FOH da LPL com as Grand MA3

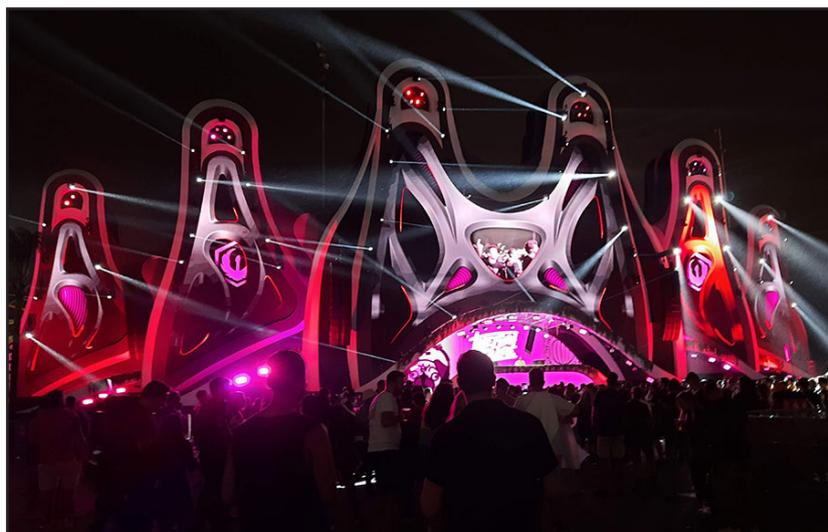
tre LPL e artista) é feito através do Rodolfo Tavares. Ele fez o encaminhamento do showfile que foi desenvolvido pelo Terry Cook junto com o programador do Rock in Rio que foi o Sodré ... A maioria dos light designers já chega com o showfile deles pronto e, se necessário, vai para o estúdio 3D, afina e manda ver. Tem gente que só chega, bate as posições - hoje em dia você pega a posição de um showfile e do outro - e tá pronto”.

No Palco Mundo e no Palco Sunset, a negociação de como adaptar o projeto original e os pedidos dos artistas fica por conta de Terry Cook. “Ele pega todas as informações com o gerente de produção, que é o Maurice Hughes, e faz um e-mail copiando todo mundo para o primeiro ‘hello’. Na LPL, quem participa é o Sergio Grandini, eu, o Paulo Lebrão, o Renato Matsubara - que é o meu projetista líder - e eles copiam também toda a parte de produ-

ção”. Explica Caio Bertti, que prossegue: “são distribuídos links de Dropbox. Nesses links todos os artistas acham as plantas, o showfile inicial e tudo o que é necessário para começar. A partir do que o artista pede de mudança, negociamos e adequamos caso a caso. Costumam ser trocados algumas dezenas de e-mails até o resultado”.

Se algum ajuste ainda for necessário, o light designer do artista ainda tem à disposição os es-

túdios 3D. “Elestêm garantido quatro horas no estúdio 3D e somente o headliner, quando solicitado, pode programar na madrugada (anterior ao show). Mesmo ele só pode ficar com o equipamento ligado até as seis da manhã. Isso porque desliga-mostudo às seis para preservar a integridade física do equipamento e não dar um overheat coma lâmpada, por exemplo. Só voltamos a ligá-lo uma ou duas da tarde para line-check”, diz Bertti.



New Dance Order



Palco Mundo

DEMANDAS ESPECÍFICAS

Todos os artistas não abrem mão de deixar uma marca própria no Festival, e a LPL procura atender a isto. “Podemos destacar muitos artistas nacionais que trouxeram seus conceitos: Ivete Sangalo, Iza, Capital Inicial e o próprio Djavan, entre outros. Com certeza a Ludmilla ganha o destaque. Ela trouxe mais de 20 carretas entre equipamentos e cenografia. Só da LPL foram três viagens. Tinha desde motores a uma centena de moving lights e 94 ribaltas que foram compradas para a cenografia. Ela utilizou, inclusive, um sistema de canhão seguidor recém-lançado no mundo: ozatracks. Ela usou dois tags

no corpo que faziam com que dois moving lights servissem de canhão seguidor” destaca Caio Bertti.

O show de Ludmilla teve o seu projeto de iluminação feito por Mariana Pitta - que trabalha na LPL e tem a própria empresa, a Lab, que trabalha em parceria com a LPL em diversos projetos - e foi acompanhado de perto

muita coisa para entrar em uma hora, e acho que entregamos a encomenda. Claro que show de festival é essa correria, mas estou feliz com o resultado”, comemorou.

No Palco Mundo, o Coldplay foi quem mais trouxe equipamentos próprios. “Eles trouxeram todas as luzes de chão. Com certeza o Alok também foi um

“

Podemos destacar muitos artistas nacionais que trouxeram seus conceitos: Ivete Sangalo, Iza, Capital Inicial e o próprio Djavan, entre outros. Com certeza a Ludmilla ganha o destaque. Ela trouxe mais de 20 carretas entre equipamentos e cenografia.

”

por Cesio Lima. “Tinha um desafio muito grande porque era

peso pesado. Ele investiu em um kit parrudo para fazer a sua



Palco Sunset

performancee tivemos que fazer uma pré-produção específica. O Capital inicial fez o show igual ao da gravação do DVD, com light design do Césio Lima e de Sérgio Almeida. Dos internacionais, fizemos grandes entregas com recurso próprio para Camila Cabello, Dua Lipa e Iron Maiden, que estava em turnê com a LPL”, detalha Caio. A fachada nova do Festival também precisou de equipamentos novos, representando um desafio para a LPL. “Tivemos a

difícil e tivemos de contar com um time de riggers de altíssimo nível e comprometimento”, destaca Caio Bertti.

APOIOS

Claro que, em um evento deste tamanho, a LPL precisou contar com diversos apoios. “Quero agradecer as empresas que ajudaram, a Apple, a Muzik, Laroie, a Sky Truss, Rentale, em especial, a Novalight, uma parceira de longa data, o Vicente vitale foi presencialmente todos

da LPL e da Novalite se misturam, essa entrega dos donos nos eventos, com total apreço, carinho, atenção, atendimento e seriedade. Agradecemos também a tantos outros fornecedores do nosso mercado de São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Bahia, Brasília, Goiás... Todos colaboraram, seja com uma máquina de fumaça ou uma centena de equipamentos. A LPL é muito grata ao nosso mercado por abraçar o Rock in Rio e possibilitar que nós sejamos a empresa coroada pelo atendimento desse festival internacional, que poderia trazer qualquer empresa do mundo para fazer, e deixa para nós essa responsabilidade”.



Agradecemos também a tantos outros fornecedores do nosso mercado de São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Bahia, Brasília, Goiás... Todos colaboraram, seja com uma máquina de fumaça ou uma centena de equipamentos.



compra de mais de 100 movings de led wash. A instalação foi

os dias, se doou muito ao Festival. Sentimos que a cultura

VÍDEO

Atrás do Palco Mundo ficavam as instalações da Infoview: empresa responsável pelo vídeo



Ludmilla

do Rock in Rio, como explica Fernando Carvalho, diretor técnico da empresa. “Fazemos o corte para os painéis simultâneos (na lateral do Palco Mundo). Mas também gravamos todas as câmeras isoladas, além dos PGM (o corte final de cada show) para o arquivo do Rock in Rio”, explica.

Este sinal é transmitido na TV Rock in Rio, com distribuição fechada. O trânsito desse sinal

vai por todo o local do Festival, desde o pórtico de entrada. Tudo o que é transmitido de um determinado palco pode ser apresentado no telão de todos os outros. “Tem essa opção de passar, durante o intervalo, o show de um palco em outro. Fazemos a transmissão e distribuição de vídeo pelo parque inteiro, incluindo os palcos específicos, camarins, área vip, todos os backstages e todos os

palcos”, detalha Fernando.

A grade de comerciais do Palco Mundo e do Palco Sunset também é veiculada nessa emissora fechada do Rock in Rio. “Todos os breaks são diferentes um do outro. A grade muda todo dia um pouquinho. Tem uma gerência de conteúdo que determina os horários e no Rock in Rio isso acontece muito certinho”, diz Carvalho.

Para fazer os cortes, a Infoview

usa a base de câmeras da Globo e também tem uma unidade móvel que, dependendo do artista, no caso de uma exigência em contrato, pode ser usada pela produção dele para fazer diretamente os cortes dos telões. Isso aconteceu, por exemplo, no caso de Iron Maiden e Dua Lipa. “Eles assumem a unidade móvel umas duas horas antes do show e fazem corte da lateral e fundo do palco. Tem banda que traz microcâmera. O Coldplay usou pra caramba”, comenta o diretor técnico. Para isso tudo funcionar, são mais de 15 Km de fibra, além de mais de 40 transmissores e receptores. A Infoview faz ainda a transmissão de áudio para os delays a partir dos sinais gerados na housemix da Gabisom.

MÚSICAS PARA VEICULAÇÃO

O mesmo corte final do show é usado para que a produção das atrações escolha as três músicas a serem usadas para veiculação pelos canais de mídia, seja na TV ou internet. Quem faz esse meio de campo entre as produções e o Rock in Rio é o coordenador de operações Jo-



Fernando Carvalho e Jodele Larcher

20 músicas e eles apontam, no setlist, quais serão usadas para veiculação. Eles podem indicar, por exemplo, a quinta, a sétima e a nona músicas”, explica o coordenador, que também leva a indicação para os responsáveis

de edição. A partir do momento em que recebem a relação de músicas autorizadas podem, eventualmente, reeditar as imagens usando imagens de fora do PGM original de acordo com a orientação da produção do artista, como explica o editor Frederico Bardini: “Às vezes o artista precisa de alguma coisa pontual. Reeditamos muita coisa de coreografia, por exemplo, que às vezes não aparece tanto no corte feito na hora do show, e eles querem que apareça”, detalha. Também na edição é feita a substituição do áudio original pelo mixado. 

“*Às vezes o artista precisa de alguma coisa pontual. Reeditamos muita coisa de coreografia, por exemplo, que às vezes não aparece tanto no corte feito na hora do show, e eles querem que apareça.*”

dele Larcher. “Eles escolhem as três músicas e nós trazemos elas para editar. Os artistas tocam

pela mixagem dessas músicas na Gabisom.

Três editores se revezam na ilha



SOM NAS IGREJAS

OS CAMINHOS PARA A MELHOR MIX



David atua no som de igrejas e sonorização de congressos no Brasil e Estados Unidos há 40 anos. Recentemente, servido como diretor de mídia, liderou cerca de 70 voluntários nas equipes de produção de som, vídeo, iluminação, digital signage, transmissão e cenografia.

Fotos: divulgação

O que é mixar?
Um busca online pela
definição trouxe a
definição da Oxford:
“fazer mixagem,
misturando e combinando
várias entradas de som”

O quanto nós operadores atuamos na mixagem tende a variar conforme o caso. Poderia até se chegar ao ponto de perguntar: Mixar ou não mixar, eis uma questão. Ao longo da minha jornada no som ao vivo, já conheci profissionais que consideravam que sua função fosse

apenas amplificar os sons produzidos pela banda. Ou seja, conectavam os microfones e instrumentos, ajustavam o ganho, deixavam o volume do canal em 0 dB e cruzavam os braços, apenas desmutando e mutando canais que passavam a ser ou não usados para manter limpa a mix.

Isto lhe parece estranho? Grandes gravações em estúdio foram feitas com um único microfone vocal captando várias vozes. Clicando nas palavras destacadas a seguir, temos dois vídeos dos Bee Gees em que vemos os três irmãos

O acerto dos níveis na “mix” é feito pelos próprios músicos que controlam o nível de sua voz para adequá-lo aos sons dos demais integrantes da banda. Meu propósito aqui não é defender esta técnica, apenas estimular o raciocínio pela

as vantagens desta técnica? Ela tem muito a ver com o princípio

“Menos = Mais”

onde **menos** em quantidade provê **mais** qualidade que pode ser aplicada na hora de tomar decisões sobre como se fará uma mixagem.

“ **O acerto dos níveis na “mix” é feito pelos próprios músicos que controlam o nível de sua voz para adequá-lo aos sons dos demais integrantes da banda.** ”

compartilhando um microfone em estúdio [ver em estúdio <https://youtu.be/i6iBAuwBODA>] e em um show ao vivo. [ver em <https://youtu.be/NSsD-Uc24OM>].

demonstração da sua viabilidade como um contraponto ao uso comum de se aplicar uma série extensa de artefatos técnicos. Sem aprofundar, portanto, quais seriam

Primeiramente, todo equipamento gera um ruído eletrônico. Embora as décadas de desenvolvimento dos equipamentos e a tecnologia digital têm baixado bastante os ruídos eletrônicos provendo uma excelente relação-sinal-ruído, o fato é que quanto maior o número de componentes ou equipamentos abertos em nível elevado, maior o



GSB
áudio e vídeo



EMI REDD 17 (Foto: commons.wikimedia.org/wiki/)

nível potencial de ruído. No som ao vivo, temos também a consideração de que quanto maior o número de microfones abertos, mais próximo se chega ao ponto em que a microfonia poderá iniciar. A cada dobra do número de microfones abertos, o nível máximo atingível antes da microfonia é reduzido em 6 dB. É claro que existem outros fatores a impactar esta relação, mas o fundamento físico é este.

Por fim, neste exercício de raciocínio, vem o fato de que nós os operadores de som não temos uma bola de cristal para saber o quanto um músico irá variar o nível que produz com sua voz ou instrumento. Em outras palavras, ninguém sabe melhor que o próprio músico como ele con-

seguirá, ou não, projetar a sua voz. Se ele terá dificuldade em atingir uma nota por estar emocionado, por exemplo, ele pode se aproximar mais do microfone evitando que o sinal enviado para a console baixe de repente.

Quantas vezes não deixamos a mix perfeita na passagem de som apenas para passar uma boa parte da primeira música

sempenho pode “mixar” a sua voz ou instrumento com os demais integrantes da banda com maior rapidez que um operador de som que precisa correr atrás das variações.

O correto é que, respeitando-se as variações de margem dinâmica, o nível máximo que cada músico nos envia do palco não varie mais que 3 dB. É esta a variação que

“ ***No som ao vivo, temos também a consideração de que quanto maior o número de microfones abertos, mais próximo se chega ao ponto em que a microfonia poderá iniciar. A cada dobra do número de microfones abertos, o nível máximo atingível antes da microfonia é reduzido em 6 dB.*** ”

precisando refazer ajustes? Faz parte do som ao vivo... Daí, se faz coerente que um músico consciente do seu de-

um amigo, engenheiro de som que mixa grandes shows internacionais, exige para garantir a qualidade impecável

das suas mix. É claro que, no contexto dele, cada músico tem o seu técnico/roadie que é responsável por cuidar dos equipamentos que captam e processam os sons no palco antes de serem enviados para serem mixados na mesa do PA e ele cobra esse nível deles.

Ok, considerada esta primeira questão, percebemos que, no mínimo, para a produção de um som final de qualidade, “mixar” não deve ser apenas relegado ao operador de som, mas que o nível de intervenção do operador pode ser maior ou menor dependendo da habilidade da banda.

ENTÃO O QUE É MIXAR?

Na sua forma mais básica, é captar os sons e processá-los eletronicamente para tornar o conjunto sonoro audível para quem não conseguiria ouvir bem os seus detalhes. No passado, estúdios a parte, isto se limitava ao propósito de amplificar os sons para que as pessoas pudessem ouvir todos os componentes da mix. Hoje, esta responsabilidade já costuma se estender além do presencial para abranger o streaming e, frequentemente, envolve também a gravação dos sons que, com a popularização das consoles digitais, pode envolver também o registro em multipistas para processamento posterior e/ou soundcheck virtual.

De fato, a tecnologia digital nos permite ter um arsenal muito superior de recursos à mão. Com esses recursos,

vem a responsabilidade de saber usá-los para que o que pode melhorar a qualidade não se torne prejudicial se empregado incorretamente.

Muitas gravações antigas de sucessos ouvidos e comercializados até os dias atuais foram feitas em mixers - não mesas, nem consoles - que apresentavam poucos recursos além de pré-amplificação e nível na mix. Em 1957 foi lançado o REDD 17 (Recording Engineering Development Department), um mixer empregado nos renomados estúdios Abbey Road.

Como vemos, a imagem nos revela que ele oferecia poucos recursos. Ele oferecia pré-amplificação, nível do canal, equalização básica, pan e inovava com filtros de equalização grave e aguda e as mandadas para reverb. Porém não se engane, reforçando o princípio menos é mais, a sua qualidade, avançada para a época, era embasada em 3 estágios de amplificação valvulada V72 da Siemens, cujo som quente e aveludado levou a empresa de plugins Waves a emulá-lo em 2013, no seu Abbey Road REDD. Como referência, a maioria dos álbuns dos Beatles, incluindo Sargeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band, foram gravados nele, em 1967. Depois ele ainda foi usado gravando o primeiro e segundo álbum da banda Pink Floyd (The Piper at the Gates of Dawn e A Saucerfull of Secrets).

Então percebemos que, historicamente, foram feitas grandes mixagens com tecnologia mínima em relação à que temos disponível hoje. É impor-

tante lembrar que o principal elemento por trás da qualidade não é o equipamento e sim o operador e os músicos. A qualidade do equipamento tem sua importância, mas a história está repleta de exemplos de apresentações de qualidade feitas com equipamentos medianos devido ao conhecimento e técnica da banda e seu operador.

Como seres humanos, às vezes, costumamos adotar hábitos e processos que se automatizam e acabamos simplesmente repetindo a mesma coisa ao invés de “pensar fora da caixa,” o marketing se especializa em fazer as pessoas acreditar que precisamos ter o último e mais avançado dos equipamentos, quando fazer releituras e avaliar os porquês do que fazemos pode muitas vezes produzir melhoras de qualidade superiores a apenas trocar de equipamento - especialmente quando se considera a curva de aprendizado e o tempo necessário para assimilar e adequar os ajustes do novo. Assim, em alguns destes “porquês” da mixagem, pode ser válido trabalhar com menos ao invés de mais.

Ainda outro elemento a se considerar foi apresentado por um dos experientes engenheiros de som ao vivo que mixou o Linkin Park. Ele citou um estudo em que foi constatado que a maioria das pessoas consegue apenas concentrar a sua atenção em três ou quatro sons simultâneos. Daí, não faz sentido querer “empurrar tudo para cima, o tempo todo.”



Obviamente, os arranjos musicais devem ser feitos pela banda, mas se o som não vem bem resolvido, tem vezes que o operador se vê obrigado a reduzir alguns canais para destacar outros e prover uma coerência auditiva para os ouvintes. Pensamos em estratégias profissionais de sonorização para prover o máximo de qualidade, porém é preciso lembrar que, na grande maioria das igrejas, os músicos são voluntários que podem não ter desenvolvido a sua técnica a um nível profissional, tornando necessário uma ingerência maior por parte de quem está mixando.

Obviamente isto é um paliativo. O correto é que todos os envolvidos na produção, tanto músicos quanto técnicos, estejam desenvolvendo as suas habilidades. Voltando ao texto do apóstolo Paulo, já citado aqui em momentos anteriores,

a analogia da igreja como corpo nos ensina que não adianta ter um membro que se destaca. [...] falaremos a verdade em amor, tornando-nos, em todos os aspectos, cada vez mais parecidos com Cristo, que é a cabeça. Ele faz que todo o corpo se encaixe perfeitamente. E cada parte, ao cumprir sua função específica, ajuda as demais a

“ **Obviamente, os arranjos musicais devem ser feitos pela banda, mas se o som não vem bem resolvido, tem vezes que o operador se vê obrigado a reduzir alguns canais para destacar outros e prover uma coerência auditiva para os ouvintes.** ”

crescer, para que todo o corpo se desenvolva e seja saudável em amor.

Dados estes dois contrapontos iniciais, da possibilidade de menor intervenção do operador e de obter qualidade com me-

nos recursos, ambos dependendo da sinergia entre operadores e músicos, vamos embarcar nos detalhes do que é mixar.

Antes mesmo de abrir o fader de um canal, o ajuste mais importante em relação a garantir a qualidade de uma mix é o ajuste do ganho, em que determinamos em quanto o pré-amplificador na entrada

da console aumentará os milivolts dos sinais que vêm do palco para que possamos processá-los dentro da consola e nos equipamentos posteriores. Aqui entra em questão a relação-sinal-ruído, em que

queremos alcançar um sinal suficientemente forte logo de início para não ser necessário elevá-lo significativamente mais à frente.

Isto é importante, pois se subimos o fader de um canal quase até o fim porque não havíamos aumentado adequadamente o ganho na entrada do canal, acabaremos aumentando, junto com o sinal fraco, uma porção significativa de ruído eletrônico. De novo, os equipamentos de qualidade profissional atuais tendem a minimizar este ruído, porém, se esta atenção não for dada ao nível de entrada de diversos canais, que precisarão ser aumentados pelo fader mais adiante, esse pequeno ruído irá se somando e no caso de 16, 24 ou mais canais acabará ficando audível nas passagens mais suaves da música. No outro extremo, deixar o ganho alto demais resultará em que a mesa não consiga reproduzir o sinal sem distorcê-lo nas passagens mais fortes, pois ela atingirá o limite da potência elétrica da sua

de ondas quadradas que podem prejudicar os falantes e drivers das caixas de som. Nas mesas analógicas, especialmente as antigas como as valvuladas que vimos acima, a distorção tinha um início suave, e agradável deixando o som mais quente, mas este não é o caso nas consoles digitais onde clipar o sinal deve ser evitado. Logo após o pré-amplificador analógico nas consoles digitais, vem o conversor AD (analógico para digital) que digitaliza o sinal analógico pré-amplificado transformando-o em sequências de dígitos um e zero. Este formato digital evita que ele venha a ser contaminado por ruídos eletroeletrônicos após a conversão. Esta transformação ocorre por meio da amostragem em que, de tempos em tempos, o circuito analisa o sinal que vem do pré-amplificador e o traduz em digital. Atualmente, as consoles digitais profissionais oferecem taxas de amostragem de até 96 kHz. Isto significa que a onda de sinal na entrada é amostrada 96 mil vezes a

uma resolução de 4 a 5 amostras para estas frequências mais elevadas a cada segundo. Isto é algo fantástico, em termos de sonoridade, mas na prática, acaba requerendo muito mais processamento, redes de áudio mais robustas e quantidades bem maiores de mídia para armazenamento dos arquivos no caso das gravações multipistas. Então essa qualidade vem com um preço que se estende para além da console.

Voltando ao ajuste de ganho, quanto mais forte for o sinal, sem distorcer, maior será a quantidade de informação que o conversor AD poderá registrar, acima do ruído que poderia vir junto se o sinal estivesse muito baixo. Além disso, o pré-amplificador analógico pode prover um sinal com mais detalhes quando se pede mais dele em termos de ganho.

Assim, a minha tendência, na console que uso atualmente, é pedir para o músico tocar “valendo” e ajustar o ganho para que os picos cheguem até o meio do amarelo no VU do canal. Às vezes isto irá requerer alguns ajustes posteriores ao logo da passagem de som, mas o tempo dedicado à passagem é justamente para podermos sentir o desempenho da banda e fazer os ajustes necessários para prover qualidade ao longo do “set” de músicas que serão tocadas. Então, ao final da passagem de som, o ganho de todos os canais já deverá estar bem ajustado. E aqui entra a importância de os músicos estarem conscientes de voltarem a tocar

“
Voltando ao ajuste de ganho, quanto mais forte for o sinal, sem distorcer, maior será a quantidade de informação que o conversor AD poderá registrar, acima do ruído que poderia vir junto se o sinal estivesse muito baixo.

”

fonte de alimentação antes de reproduzir os picos do sinal. Isto se chama clipar ou ceifar a onda do sinal e deve ser evitado, pois acaba gerando sinais com harmônicos imprevisíveis e características

cada segundo!

Como os ouvidos mais bem preservados e sensíveis conseguem escutar até 20 kHz, e muita gente, sem ouvido treinado, um limite mais próximo a 16 kHz, 96 kHz provê



exatamente como tocavam na passagem para que não seja perdida a validade dos ajustes feitos.

Lembrando que os ajustes no ganho influenciam não apenas o sinal da main mix enviado para o PA ou gravação, mas todas as outras mandadas (auxiliares) do canal, como efeitos gravação e mix retorno. Portanto, se for necessário realizar um ajuste muito grande (para cima ou para baixo no ganho) será preciso verificar se é necessário compensar no sentido contrário nos auxiliares.

Obviamente o ponto que se pode alcançar, com segurança, ao aumentar o ganho irá variar de console para console, mas a minha preferência, com

certa influência “old school,” é deixar o sinal robusto na entrada e compensar para baixo nas outras etapas da console. Em outras palavras, aqui a minha preferência é inverter o “menos é mais” passando para “mais, até onde for coerente, é melhor”. Se você for adotar esta filosofia, cuide para evitar que o fader do canal não fique muito

“ ***Ao final da passagem de som, o ganho de todos os canais já deverá estar bem ajustado. E aqui entra a importância de os músicos estarem conscientes de voltarem a tocar exatamente como tocavam na passagem para que não seja perdida a validade dos ajustes feitos.*** ”

embaixo, pois a sua curva de resposta logarítmica, fará que

quando estiver muito distante do 0 dB, um mínimo movimento cause uma diferença muito grande no nível de sinal do canal.

Uma vez que o ganho está ajustado para prover um sinal robusto para a conversão AD ou para processamento interno nas mesas analógicas, o próximo passo é pensar na equalização. Caso a sua console

ou mesa lhe permitiu trabalhar com o fader, que envia o canal

para a main mix, fechado na etapa inicial, aqui será necessário abri-lo. Isto pode ser feito em um de dois momentos, a depender da qualidade original do sinal captado.

No primeiro caso, se você perceber que o som de uma voz ou instrumento tem uma nítida falta ou sobra de frequências, e que precisa ser tratado logo de cara, se você tiver um fone de ouvido referência ou, pelo menos, de resposta confiável à sua disposição, pode ser melhor fazer os acertos iniciais de EQ (equalização) nos fones com o fader fechado e o canal solado. Isto permitirá que você foque apenas no acerto destas características mais “críticas” da voz ou instrumento, sem

entrar com as variáveis da sonoridade das caixas e da acústica. Cuidado, porém, para trabalhar apenas as frequências necessárias e dar preferência a cortes ou reforços suaves. Isto porque reforços muito radicais podem causar microfonia quando se abrir o fader do canal enviando o som para as caixas. Feita esta EQ inicial, pode se abrir o fader e conferir como o sinal ajustado fica após passar pelo sistema de caixas e a acústica. A rigor, estes últimos devem ser alinhados e tratados para serem fiéis àquilo que ouvimos com bons fones, mas é claro que na prática isto, infelizmente, nem sempre é o caso. Quando o som do canal não requer ajustes sig-

nificativos, pode se abrir o fader e já escutar o som no PA misturando-o com os outros canais.

Quanto melhor for a qualidade dos elementos (voz ou instrumento, microfone ou direct box, cabeamento e mesa ou console) na sua mix, menor será a necessidade de equalizar. Basta aplicar filtros passa-altas e passa-baixas até as frequências limites produzidas pela voz ou instrumento e deixar que o seu timbre de qualidade fique “flat”(sem alteração de EQ). Ou seja, não é porque a console nos oferece recursos que somos obrigados a usá-lo em todos os canais(!).

No mês que vem, retornaremos avançando nos detalhes do processo de mixagem, até lá! 



USE SEU HEADPHONE PREFERIDO E VIVA A POTÊNCIA E A QUALIDADE DA AUDIÇÃO POWER CLICK ESTÉREO!
powerclick@powerclick.com.br facebook.com/power.click1 www.powerclick.com.br



ENCONTROS MUSICAIS COM

GAL COSTA

Texto: Luiz Carlos Sá | Fotos: Julia Rodrigues - Biscoito Fino / Marcos Hermes / Divulgação

Lá pelo final da década de 60 eu fazia junto a um grupo de jovens autores / cantores um musical da TV Excelsior paulistana. Era então contratado do empresário Guilherme Araújo e ia frequentemente a seu escritório, uma sala no prédio do Cine Ricamar, em Copacabana. Um belo daqueles dias Guilherme me apresentou a uma garota muito tímida (e muito bonita):

-Sá, essa é a Gracinha. Chegou há pouco de Salvador e vai gravar uma faixa com a Bethânia. Mostra umas músicas pra ela.

Peguei o violão e fui cantando algumas coisas, tanto inéditas quanto já gravadas. Gracinha gostou de uma em particular, “Sá Menina”, que já estava sendo gravada pelo MPB4:

-Que linda! Quero essa!

Expliquei que tinha prometido exclusividade ao MPB4. Usava-se isso naquele tempo e não era nada ético desrespeitar tal promessa, ainda mais feita a amigos. Gracinha ficou desconsolada, mas ainda assim cantarolou um trequinho que já tinha



decorado. Fiquei boquiaberto com a voz da menina. Um pássaro voou por ali.

Passei dias pensando num jeito em desfazer a exclusividade com os rapazes do MPB4, mas não tive coragem. Eles também gostavam muito da música e tínhamos ficado amigos divi-

Passagem”. Voltei na semana seguinte e expliquei a Guilherme meu dilema. Ele não ligou muito para o caso:

-Bobagem. Deixa os dois gravarem. Mas olha, queria tua opinião em outro assunto. O que você achou da Gracinha?

-Nossa, Guilherme, que voz...

acha de “Gal”?

-Gal... porque “Gal”?

-É sonoro. Fácil. Junta bem com o sobrenome dela... Gal Costa...

Guilherme costumava consultar amigos e contratados para tomar essas decisões. Acabei concordando com ele que “Maria da Graça” não combinava com aquela figura suave e tímida de Gracinha. Mal sabia eu o quanto ele estava certo prevendo aquilo que - anos mais tarde - o palco revelaria quando do lançamento do show “Gal Fa-Tal”, que assisti mais de uma vez deslumbrado pela menina baiana que se transformara de

“**Mal sabia eu o quanto ele estava certo prevendo aquilo que - anos mais tarde - o palco revelaria quando do lançamento do show “Gal Fa-Tal”, que assisti mais de uma vez deslumbrado pela menina baiana.**”

dindo o palco num musical do Grupo Opinião, “Samba Pedre

-É. Mas “Maria da Graça” não é nome de artista. O que você



brisa em furacão.

Volta e meia nos encontrávamos pelas rodas musicais da vida. Ela sempre carinhosa e brincando comigo, sabendo o

gravou “Atrás da Luminosidade” parceria minha com Teca Calazans. Recebi um telefonema da editora: Gal queria mudar duas palavras da letra. “De não ter direção, cair no chão “,

“ E agora, lá se foi Gracinha, sem mais, de repente, deixando seu desolado companheiro de signo e artes lembrando essas pequenas passagens de uma vida veloz. Adeus, menina. ”

quanto isso me afligia:

- E minha “Sá Menina”, hein?... No disco “Profana”, de 1984,

que ela achava negativo, ficaria “ sair do chão “. Pela mesma razão, queria mudar “de bar em bar” para “de rua em rua”.

Concordei, claro. Num outro encontro, meses depois, ela daria risada falando disso comigo: - Agora me vinguei.

Mas que doce vingança da negativa de “Sá Menina”: a bordo de um esfuziante arranjo de Lincoln Olivetti, Gal passeia pela intrincada melodia de Teca como se estivesse brincando nas ruas de Salvador.

E agora, lá se foi Gracinha, sem mais, de repente, deixando seu desolado companheiro de signo e artes lembrando essas pequenas passagens de uma vida veloz. Adeus, menina. 



ELEPHANT

• OFFICE •

Localizado na Grande Florianópolis, em Santa Catarina, a **Elephant Office** é um complexo de 3 andares com 1.000m² de área construída que englobam não somente as 4 salas acústicas, mas também diversas acomodações temáticas, cozinha completa, bar, área de lazer, piscina, academia e cafeteria, tudo criado com um conceito moderno de “**Smart Home**”, totalmente independente.

As salas de gravação foram projetadas para shows, transmissões de lives, ensaios fotográficos, produções de videoclipes, dublagens e é claro, para captação de áudio de qualquer segmento.

Além disso nossa estrutura ainda oferece um serviço de hotelaria personalizada, incluindo alimentação completa e transporte executivo, facilitando a logística de qualquer projeto.

A sala de controle do **STUDIO A** é equipada com a raríssima SSL XL 9000 K, além de uma grande variedade de outboards e microfones encontrados nos 10 melhores estúdios do mundo. Tudo isso, para que os nossos clientes possam usufruir ao máximo da **Experiência Elephant**: uma verdadeira imersão, da hospedagem à produção.

Entre em contato e agende a sua produção!

 (48) 99613.4673

 @elephantoffice