



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

**FORMAÇÃO DE MÚSICOS-PRODUTORES EM PROCESSOS DE
PRODUÇÃO MUSICAL EM ESTÚDIO**

Daniel Ramalho Alves

João Pessoa
Outubro / 2020



Universidade Federal da Paraíba
Programa de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**FORMAÇÃO DE MÚSICOS-PRODUTORES EM PROCESSOS DE
PRODUÇÃO MUSICAL EM ESTÚDIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para a realização de dissertação do Mestrado em Música, área de Educação Musical.

Daniel Ramalho Alves

Orientador: Dra. Juciane Araldi Beltrame

João Pessoa
Outubro / 2020

*Dedicado à minha bela futura esposa Rebeca Thaiana,
aos meus pais Djalma e Denize
e ao meu irmão Caio.*



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Título: FORMAÇÃO DE MÚSICOS-PRODUTORES EM PROCESSOS DE PRODUÇÃO MUSICAL EM ESTÚDIO

Mestrando: DANIEL RAMALHO ALVES

Dissertação aprovada pela banca examinadora

Dra. Juciane Araldi Beltrame

Presidente (UFPB)

Dr. Luiz Ricardo Silva Queiroz

Membro Interno do Programa (UFPB)

Dra. Jaqueline Soares Marques

Membro Externo ao Programa (UFU)

João Pessoa, 16 de outubro de 2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A474f Alves, Daniel Ramalho.

Formação de músicos-produtores em processos de produção musical em estúdio / Daniel Ramalho Alves. - João Pessoa, 2020.

125 f. : il.

Orientação: Juciane Araldi Beltrame.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA/PPGM.

1. Educação musical. 2. Gravação de músicas - Estúdio.
3. Produção musical. 4. Músicos produtores. I.
Beltrame, Juciane Araldi. II. Título.

UFPB/BC

CDU 78:37(043)

Agradecimentos

Primeiramente, sempre, a Deus. Porque dEle, por meio dEle e para Ele são todas as coisas, inclusive esta dissertação. É unicamente por misericórdia e graça de Deus que tenho condições de começar e concluir essa etapa tão importante. Graças a Ele pela saúde, pelo equilíbrio emocional, por todo o sustento durante esse tempo. A Ele seja dado todo o mérito de minha vida. Esse trabalho é uma resposta de gratidão por tudo que tenho.

Em segundo lugar, à Rebeca Thaiana, minha noiva e melhor amiga. Deus sabe o quanto sou grato por você, por seu amor e por todo apoio investido a mim durante esses quase sete anos. Obrigado por ser meu pilar de sustentação em vários dias que esmoreci, por ser a que mais me incentiva e estimula a buscar crescer e ser melhor em tudo que faço. Obrigado por topa dividir a vida comigo. Será mais leve com você do lado. Te amo!

À minha família tão amada. Meu pai, Djalma Sérgio, por tudo que representas pra mim como homem, ser humano, cristão, pai, marido e líder. Tu és o padrão de homem que preciso ser e não consigo. Obrigado por ser um exemplo tão grande. Minha mãe Denize, por todo amor, carinho, disciplina, por todos os ensinamentos, e pelo exemplo de pessoa batalhadora e dedicada que és, em tudo. Me espelho demais em ti, e peço a Deus que me dê metade do seu foco, pra eu voar alto nessa vida. Amo vocês demais, e sou grato por cada minuto e cada centavo que investiram em toda minha vida. Meu irmão querido, que tanto amo, te agradeço demais também, meu amigo. Me orgulho do homem que você se tornou e espero te ver crescer ainda mais. Eu não sou quem sou sem vocês. Saibam disso.

À minha tão querida orientadora Juciane Araldi, por tudo. Eu não sei o que seria de mim sem a Sra. Sua competência, talento e dedicação me deixa perplexo, e só me resta admirar demais você. Obrigado por toda paciência do mundo comigo, por me ajudar tanto em tudo que versa minha formação, tanto na graduação quanto no mestrado. Fosses importante demais, sempre, e eu tenho orgulho de ser seu amigo e orientando. Obrigado por tudo, Juci. Aproveito pra agradecer a todos do corpo docente da UFPB, representados por você, por toda contribuição em minha vida profissional. Ao DEMUS, ao PPGM, à CAPES por todo investimento financeiro... todos. Vocês são fundamentais nisso tudo.

À quem me fez ser produtor, meus grandes amigos Arthur Ferraz e Marco Telles. Já deixei claro isso em vários lugares e conversas, só não sei se diretamente a vocês. Mas, o fato é exatamente esse: eu não planejava, sonhava, nem esperava ser um produtor musical, se não

fosse por vocês dois. Marco, por ter me convidado para o primeiro projeto que produzi, mesmo sem ser produtor, e Arthur por me ensinar os primeiros passos, sentar do meu lado, me ensinar muito do que eu sei hoje, e me nortear para essa vida. Jamais esquecerei de vocês e do que vocês fizeram por mim.

Por fim, aos meus amigos queridos, que tanto me influenciam, de diversas maneiras. Obrigado por me apoiarem nessa loucura que é ser músico, por toparem minhas aventuras, por me amarem e serem bases fortes que me mantêm de pé. Aos que tocam e trabalham comigo. Aos que jogam futebol comigo. Aos que me ensinam teologia. Aos queridos amigos do Coletivo Candiero, por serem cobaias de minhas ideias e permitirem que eu trabalhe com vocês. A todos. Não posso citar nomes, porque fatalmente serei injusto esquecendo alguns. Mas, vocês, amigos, são meu maior tesouro. O que eu carregarei com orgulho até o fim da vida. Eu amo

RESUMO

Esta dissertação trata da formação de dois músicos-produtores da cidade de João Pessoa-PB através de observações de seus trabalhos de produção musical e dos seus relatos sobre suas experiências de gravação em estúdio e *home studio*. O objetivo geral foi compreender como se deu o processo formativo de dois produtores musicais a partir de suas trajetórias de formação e atuação. Como objetivos específicos, visa conhecer o perfil dos produtores como músicos que gravam em estúdio e como se formaram; analisar o processo de como o produtor constrói suas ideias na prática e identificar quais as aprendizagens musicais que ocorrem no processo e finalização de uma gravação. O trabalho tem como foco o produtor musical que é multifuncional, que atua em várias frentes que envolvem o contexto da gravação. A pesquisa é de abordagem qualitativa, e utiliza-se do estudo multicase para entendimento dos entrevistados. A mesma se apropria da observação direta e das entrevistas semiestruturadas como técnicas de coleta de dados. A análise de dados empíricos ocorreu em diálogo com autores e trabalhos que tratam das práticas musicais em estúdio e trabalhos na área de educação musical que versam sobre formação musical em diversos contextos. Percebe-se diante dos dados analisados que as aprendizagens vão sendo construídas tanto em estúdios quanto nas relações sociais que os produtores cultivam ao longo da vida, seja em relações de amizade, parcerias em bandas, em produções conjuntas, nos cursos, aulas, como através dos saberes compartilhados na/com a comunidade onde se tem trabalhos musicais em geral. A formação dos participantes é múltipla, envolve diferentes formatos, algo relacionado à aprendizagens entre pares, e isso é visto ao longo da análise da carreira dos produtores, se desenvolvendo então a educação musical emergida do contexto geral de produção musical em estúdio.

Palavras-chave: Produção musical, Estúdio de gravação, Educação musical.

ABSTRACT

The research approach of studying the formation of two musician-producers in the city of João Pessoa-PB through observations of their music production works and their reports on their recording experiences in the studio and home studio. The research has as a general objective to understand how the training process of two music producers took place from their training and acting trajectories. As specific objectives, it aims to know the profile of producers as musicians who record in the studio and how they graduated, analyze the process of how the producer builds his ideas in practice and identify what musical learning takes place in the process and completion of a recording. The work focuses on presenting the music producer that's multifunctional, who works on several fronts that involve the recording context. The research has a qualitative approach, and it uses the multi-case study to understand the interviewees. It appropriates direct observation and semi-structured interviews as data collection techniques. It can be seen from the data presented that the concepts involved in the analysis are shown in the learning that is being built both in studios and in the social relationships that producers build throughout life, whether in friendship relationships, partnerships in bands, in productions. together, in courses, classes, as well as through the knowledge shared in / with the community where there are musical works in general. The concepts of self-learning and peer-learning are also legitimized throughout the analysis of the producers' careers, and music education emerged from the general context of music production in the studio.

Keywords: Music production, Recording studio, Music education.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Estúdio do Arthur.....	17
Figura 2 – <i>Home Studio</i> do Victor Hugo.....	18
Figura 3 – Victor Hugo operando em mixagem.....	34
Figura 4 – Victor Hugo operando em mixagem.....	34
Figura 5 – Arthur operando no <i>sound design</i>	35
Figura 6 – Arthur operando no <i>sound design</i>	35

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Entrevistas	30
Quadro 2 – Observações.....	32

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – PRODUÇÃO MUSICAL, ESTÚDIO E HOMESTUDIO.....	15
1.1 Conceito de produção e produtor musical.....	15
1.1.1 Etapas básicas da produção musical	17
1.1.2 Produção Musical e <i>internet</i>	20
1.2 Conceito de estúdio e <i>home studio</i>.....	21
1.3 Produção Musical nos trabalhos acadêmicos: revisão de literatura	24
CAPÍTULO 2 - METODOLOGIA	31
2.1 Abordagem e método.....	31
2.2 Escolha dos participantes e constituição dos casos da pesquisa.	33
2.3 Técnicas, instrumentos e procedimentos de coleta de dados	34
2.3.1 Registro dos dados.....	39
2.4 Procedimentos éticos	42
CAPÍTULO 3 - VICTOR HUGO: Formação do músico e produtor de home studio	43
3.1 Trajetórias de formação e atuação musical.....	43
3.2 Tornando-se produtor	46
3.3 Produção Musical: experiências gerais, <i>Jingle</i>, captação e mixagem (Northon)	50
3.3.1 <i>Jingle</i>	52
3.3.2 Gravação ao vivo em estúdio.....	55
CAPÍTULO 4 – ARTHUR FERRAZ: Formação do músico e produtor de estúdio de gravação.....	57
4.1 Trajetórias de formação e atuação musical.....	57
4.2 Tornando-se produtor	61
4.3 <i>Sound Design</i> : um novo contexto de trabalho	70
CAPÍTULO 5 – Aspectos formativos em cada fase da produção musical: articulações entre as experiências de Arthur e Victor	75
5.2.1 Pré-produção: ideias, inspirações e construção musical	84
5.2.2 Produzindo a Gravação: Captando, dirigindo e operando.....	87
5.2.3 Pós-produção: Edição, mixagem e masterização	91
5.3 Principais aprendizagens construídas nos processos de produção.....	102
REFERÊNCIAS.....	111

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se propôs a olhar para os estúdios de gravação como espaços potenciais de formação musical, tendo como foco a experiência de formação e atuação do produtor musical. O tema consiste em compreender a formação e as aprendizagens que envolvem a carreira de dois músicos-produtores oriundos da música popular na cidade de João Pessoa-PB através de observações das suas produções musicais e de suas percepções gerais que compõem suas experiências. Diante disso, a ideia foi dialogar com a realidade de vida desses profissionais e refletir sobre as abordagens práticas e metodológicas que os tornaram produtores musicais profissionais.

Dentre as várias definições de produtor musical e as atuações diversificadas nesse campo, esta pesquisa toma como fenômeno de estudo produtores que atuam em *home Studio*, como também em estúdios “profissionais”. Teremos exemplos de produtores experientes, que fazem e fizeram grandes trabalhos, e também experiências iniciais, de trabalhos menos experientes, desenvolvidos até mesmo em um quarto de apartamento. O tema traz respostas a muitas perguntas que podem ser feitas quando se escuta uma música, acerca da criação da letra, ou do pensamento daquele arranjo específico, o porquê de tanta suavidade num momento, tanta agressividade em outro; esses e muitos outros exemplos decorrentes principalmente no campo da música popular produzida por esses profissionais.

Dentro do universo da produção e gravação, vários fatores precisam ser pensados e praticados para a música ser construída, além do interesse no produto ter seu “sucesso” (não no sentido de “fama”, mas de ser ouvido) quando finalizado. Cardoso Filho (2013) afirma que as fases de “construção de uma gravação, envolvem estratégias e táticas específicas definidas por um grupo de pessoas que atuam na produção coletiva do fonograma”. Essas práticas podem ser reunidas em quatro agrupamentos: “1) práticas de estúdio; 2) práticas de marketing, design e distribuição” (que, nesta pesquisa, não enquadrado no processo de construção da gravação, mas sim no produto finalizado); “3) práticas industriais e 4) práticas de escuta” (2013, p. 2). Ele explicita o conceito básico de cada uma dessas etapas a partir de sua construção de pesquisa, apresentando articulação com o cenário atual que vemos no campo da gravação musical em estúdio.

Sobre estas práticas, o autor apresenta:

[...] As práticas de marketing, design e distribuição reúnem estratégias de comercialização dos objetos musicais gravados. [...] As práticas industriais

representam os processos técnicos de montagem dos eventos sonoros. [...] E as práticas de escuta, não acontecem apenas nos espaços produtivos da fonografia, mas também nos ambientes privados dos consumidores e ouvintes. (CARDOSO FILHO, 2013, p. 2)

No contexto deste trabalho, o olhar estará para os processos formativos que os produtores conseguem vislumbrar em suas práticas, bem como o detalhamento dos processos de produção, criação, arranjo e negociações entre os músicos que gravam e procuram esses produtores para realizar seus projetos musicais. Trata-se então de perceber, por meio das falas e experiências dos produtores, uma formação musical que ocorre nesses processos, do início do projeto até a sua finalização, não sendo contempladas nesse trabalho as fases de divulgação e marketing.

Pensando na articulação entre educação musical e o campo da produção musical, Araldi (2016) ressalta que o campo da produção musical engloba todas as fases pelas quais a música passa até a sua divulgação, perpassando a concepção, o arranjo, a gravação e a promoção (2016, p. 51). Isso mostra a importância de se estudar o processo de criação e produção musical e quais aprendizagens derivam dele, visto que de forma generalizada, conhecemos a música pela forma que ela chega como produto final.

Ainda tratando sobre como a educação musical pode olhar para esse campo da produção musical, Beltrame (2016) ressalta:

Ao investigar como os músicos tocam, produzem e compartilham suas produções na rede, o interesse da Educação Musical se concentra em compreender quais aprendizagens musicais estão engendradas nessas ações. Nesse contexto, o sentido de se apropriar de algo e transmitir está diretamente ligado às práticas de ensinar e aprender, no entanto, ultrapassando as identidades fixas de professor/aluno. Os papéis de quem ensina e quem aprende assumem outros sentidos a partir do momento em que o acesso e a produção de conhecimento não se fixa mais em instituições específicas para este fim. Trata-se de problematizar a educação musical que se dá na relação entre pessoas, músicas e recursos, cujas descobertas e aprendizados se retroalimentam e nesse sentido produzir e divulgar são formatos de ensinar/aprender música. (ARALDI, 2016, p. 21)

Se tratando do cenário nacional, a área da Educação Musical vem desenvolvendo pesquisas que ampliam cada vez mais o olhar acerca das diferentes práticas musicais que ocorrem em múltiplos espaços (PENNA, 2012; ARROYO, 2000; QUEIROZ, 2012; SOUZA, 1998). Dentro deste campo, existem diferentes aspectos de entendimento do estudo da música, aspectos práticos, históricos, psicológicos, sociológicos, como destaca Kraemer (2000). A música vista pela ótica da sua produção também é incluída nesses vieses, visto que no contexto da criação musical, exige-se conhecimento de inúmeras áreas musicais, desde o que

influenciou historicamente, musicalmente e tecnicamente o produtor, até os caminhos possíveis de se chegar a um produto final.

Existem alguns trabalhos que contribuíram diretamente para meu olhar para as práticas formativas dos produtores participantes, que, por mais que alguns dentre os analisados não tratem especificamente de formação, giram em torno da prática da gravação em estúdio e das aprendizagens que ocorrem durante esse processo e antes dele. Alguns exemplos são Cardoso Filho (2013); Castro e Paiva (2016); Gallo (2015); Del Picchia (2015); dentre outros. Esses trabalhos servem também de embasamento teórico e fonte de pesquisa para este presente texto, e a partir deles vem minha contribuição particular de investigar a formação e as aprendizagens dos músicos produtores desta dissertação.

Diante desse contexto, esta pesquisa tem como problema: “Como acontece a formação dos músicos-produtores de estúdio em suas produções musicais?”

A partir deste problema, a pesquisa traz como objetivo geral “compreender como se deu o processo formativo de dois produtores musicais a partir de suas trajetórias de formação e atuação”. Como objetivos específicos: conhecer o perfil dos produtores como músicos que gravam em estúdio e como eles se formaram; analisar o processo de como o produtor constrói suas ideias na prática e identificar quais as aprendizagens musicais que ocorrem no processo e finalização de uma gravação.

Para tanto, foi realizado um estudo multicasos com dois produtores. Apesar de, quem atua nesse contexto já ter experiências de aprendizados anteriores, a própria ação de produzir já se caracteriza como um campo de aprendizagem, visto que não existe uma receita sempre exata para criação.

Esta pesquisa surge diante de importantes tópicos para análise de nossa classe de músicos, visando que muitos dos profissionais da área tem/tiveram experiência neste campo, seja atuando como instrumentista propriamente dito, gravando, ou como produtor musical em si, criando os arranjos da música e/ou operando nas edições de áudio. Diante disso, essa realidade pode externar aprendizagens “ocultas”, que sempre existiram na prática da gravação e produção e que ainda podem ser mais investigadas no contexto acadêmico.

Um dos motivos do porquê pesquisar este tema vem de envolvimento próprio com a prática da produção musical, da gravação em *home studio* e estúdios de gravação, como tem sido há quase três anos. Em minha recente graduação em Licenciatura em Música, pude ter um pouco mais de contato com outros instrumentos da música popular; a partir disso, vem a experiência de multi-instrumentista, posteriormente vindo a atuar na produção, experiência

essa relativamente comum por produtores musicais autônomos e donos de estúdio, aqui estudados.

No que se refere à estrutura, essa dissertação se divide em cinco capítulos. O primeiro trata sobre o conceito de produção musical e a revisão de literatura, trazendo a ideia principal do trabalho, de onde vêm as reflexões acerca da formação, das aprendizagens, produção, estúdio, e os conceitos básicos essenciais para entendermos a temática.

O segundo capítulo trata sobre a metodologia empregada na pesquisa e os caminhos percorridos durante todo o tempo de estudo. Neste capítulo explico os detalhes de cada etapa, a construção dos objetivos, a escolha dos participantes, como ocorreram as entrevistas, observações, quais as dificuldades, entre outros detalhes.

Depois disso, os três próximos capítulos tratam da análise dos dados obtidos na pesquisa a partir das entrevistas e observações das práticas dos produtores. O terceiro capítulo vai tratar das experiências de vida profissional de Victor Hugo, sua formação musical e profissional, sua trajetória atuando como músico e sua história na produção musical. Todo este capítulo é dedicado a entender a sua prática, desde quando começou até os trabalhos feitos recentemente. O quarto capítulo segue a mesma estrutura do anterior, sendo que com o segundo entrevistado, o Arthur. Como estamos lidando com dois casos distintos – mesmo que do mesmo grupo – a escolha foi explicitar separadamente cada caso. O quinto e último capítulo é quando articulamos as vivências dos dois produtores, a partir das semelhanças e convergências entre suas práticas, vistas durante toda a dissertação, mas evidenciadas neste trecho específico. E, por fim, as considerações finais que resumem os tópicos centrais discutidos na análise e aferem se os objetivos foram ou não alcançados.

CAPÍTULO 1 – PRODUÇÃO MUSICAL, ESTÚDIO E HOMESTUDIO

1.1 Conceito de produção e produtor musical

No contexto musical que envolve produção musical e produtores, existem alguns diferentes significados que, diante do meio apresentado ou talvez da região onde estamos investigando o caso, o conceito do termo “produtor musical” muito se diferencie. Para alguns contextos, o produtor musical tem como função toda a organização do projeto de gravação, que envolve o contato com o cliente, a aprovação do repertório, a escolha dos músicos que estarão tocando nas gravações, escolha de equipamentos que serão utilizados, arranjos musicais e até mesmo o pós-gravação, que envolve lançamento do projeto, shows, etc.

Um dos focos principais desta pesquisa é compreender o campo da produção em estúdio com o olhar da educação musical, focando nas aprendizagens envolvidas. Isso mostra a importância de se estudar o processo de criação e produção musical na música popular e quais aprendizagens derivam dele, visto que de forma generalizada, conhecemos a música pelo que ela se mostra praticamente. Neste trabalho vemos como este processo se dá de forma artesanal, autônoma e livre, vendo que as produções acontecem por muitas vezes de maneira informal, sem um caminho obrigatório a ser seguido. Petitat (2011) defende que as relações educativas não especializadas são, evidentemente, muito mais numerosas e diversificadas que as relações especializadas. Com isso, são inúmeras as possibilidades de se fazer e se aprender música.

Levando em consideração estas afirmações, começamos refletindo sobre o produtor musical, e Owsinski (2010) conceitua o produtor musical a partir da prática. Para ele:

Produtores estão sempre sob controle em suas decisões e em suas ações. Eles são capazes de ajudar a realizar a visão do artista, estúdio ou operador de áudio ou praticamente qualquer pessoa que precise de seus serviços. Ele deve ser um líder, um diplomata, um terapeuta, um artista e artesão, tudo isso em um só (OWNISNKI, 2010, p. 8, tradução minha).

Além dele, Vicente (1996) complementa esse conceito de produção afirmando que “o produtor musical é o profissional que dirige todo o andamento do trabalho, desde a escolha do repertório e dos arranjadores até a supervisão dos intérpretes em sua atuação”. (1996, p. 53). Nessa forma de conceituar, o autor separa o produtor do arranjador, incorporando à função de produzir a mesma de dirigir, organizar todo o projeto, sem necessariamente construir todos os arranjos.

Por outro lado, temos também em alguns casos o significado de produtor musical apenas como o responsável pelos arranjos musicais do projeto, aquele que cria os primeiros

arranjos, a ideia sonora inicial, ou simplesmente escolhendo quais instrumentos estarão em cada faixa gravada e fazendo arranjos secundários diante de uma música já inicialmente construída. Araldi (2016) explica outra forma de enxergar a produção musical e consequentemente o produtor.

Durante algum tempo, era possível identificar o papel de cada pessoa envolvida na produção de um artista, ou grupo musical, sendo comum a separação do trabalho dos músicos e dos produtores que ficavam responsáveis pela logística de divulgação, shows, venda de discos, dentre outros aspectos que compõem o campo da produção musical. Essa separação tem sido alterada, principalmente, após o crescimento de mídias interativas como a internet, que tem sido palco de produções que se fazem nos mais diferentes contextos e trazem experiências coletivas e/ou individuais, apontando, dentre outros fatores, a diminuição de fronteiras entre produtor e consumidor. (ARALDI, 2016, p. 51)

Esses diferentes contextos que Araldi cita são as distintas experiências que os músicos contemporâneos tem tido com a gravação, a produção e os diferentes tipos de estúdio, quebrando os tabus de que “só grava algo quem é músico profissional”, ou “gravar um CD é algo caro e grande demais”, entre outros.

Diante desse contexto, a relação do músico com a gravação foi facilitada, graças à tecnologia e a internet, além de proporcionar certa autonomia aos músicos para serem também produtores musicais. Hepworthsawyer e Golding (2011, p. 4) endossam este viés referindo-se ao produtor musical como “alguém a quem foi permitido o controle criativo do processo de gravação”. Os mesmos autores, discutindo sobre o conceito e as múltiplas funções do produtor musical, afirmam:

Em um senso tradicional, o papel criativo do produtor é desenvolver a música de um artista ao nível no qual ela possa ser realizada. Essa realização pode ser na forma de um lançamento comercial, onde o ímpeto é exposição e vendas, ou pode ser na forma de realização artística, onde o ímpeto é atingir algo único e inovador, quer isso venda ou não. Em ambos o papel do produtor é importante e por vezes mal entendido por aqueles que acompanham de fora o processo. Sugerir que seu papel é unicamente a força criativa no processo seria incorreto. Há muitos outros aspectos menos divertidos e influenciáveis que são tão importantes quanto (HEPWORTHSAWYER e GOLDING, 2011, p. 5, tradução minha).

Nesta afirmação, os autores enfatizam que na carreira do produtor a criatividade e criação nos trabalhos não são suas únicas obrigações, existe todo um pacote a ser abarcado, incluindo produzir e arranjar o projeto. Castro (2015) contribui para esta outra forma de entender a produção musical afirmando que “o produtor musical é aquele que guia as pessoas, norteia o talento e potencializa a música” (2015, p. 79), fazendo com que o artista entenda melhor qual o seu desejo para aquela obra e por quais caminhos seguir para chegar em seu

objetivo final.

Além desses, ainda vemos um outro tipo de produtor musical que atua na cena da música eletrônica, que são os DJs. Na cultura da música eletrônica, o DJ também é considerado um produtor musical, visto que está constantemente construindo arranjos, ideias que alteram o estado primário das músicas que os mesmos utilizam, além de criarem suas próprias trilhas sonoras, como aponta Vasquez (2011) e Beltrame (2016) em seus trabalhos com produtores de música eletrônica.

Dentre essas várias frentes que podem representar o termo de produtor e produção musical, esta dissertação traz como conceito o produtor que está imerso em todas as etapas no que tange à criação dos arranjos, gravação de tudo que conterà no projeto e na finalização. Do início ao fim de um projeto musical, os produtores musicais que vemos nesta pesquisa têm ciência do que precisa ser feito. Mesmo existindo alguns trabalhos que eles façam que não operam na totalidade do projeto, e eles participando disso, o foco do “produtor musical” que trago aqui é o que tem totais condições de produzir uma música, ou um álbum inteiro, do início ao fim.

1.1.1 Etapas básicas da produção musical

Diante das dificuldades que os músicos e os profissionais envolvidos com a música passam, o mercado hoje os força à se multiplicarem em inúmeras funções e habilidades para conseguirem algum tipo de sustento mínimo. A intenção do “fazer uma única coisa bem feita” tem diminuído consideravelmente em muitos trabalhos musicais que vemos, enquanto a “polivalência profissional” tem crescido bastante, não só na área da música, mas como também na área da produção musical. Vieira (2010), tratando sobre as múltiplas funções que os produtores exercem hoje, cita algumas delas que o músico e produtor desempenham enquanto estão no processo de gravação, como:

A preparação do ambiente para gravação com melhor posicionamento de equipamentos. Em seguida, captação sonora de instrumentos com endereçamento individual a pista do gravador. Análise do material gravado para verificar seu estado, isto é, se sofreu degradação, se captou interferências e assim por diante. (VIEIRA, 2010, p. 76).

Neste trabalho, focaremos neste tipo de profissional, o produtor musical que é multifuncional. Que vende suas ideias, que pega no instrumento para criar e gravar, e que ainda lida com as questões técnicas de áudio. Paixão (2013) afirma que “é observada uma constante na ordem de produção musical para o mercado fonográfico que normalmente está

dividida em três grandes etapas: pré-produção, produção e pós-produção” (2013, p. 43). Explicando ainda melhor estas três etapas, o autor define:

No nível da pré-produção estão os processos de composição, arranjo e ensaios com os músicos que irão gravar. No nível da produção ocorrem os processos técnicos da gravação em si e também pode ocorrer um subprocesso de pré-mixagem dependendo dos recursos existentes no estúdio. Na pós-produção estão os estágios finais de mixagem e masterização. O último estágio produz a gravação mestre que será utilizada como molde a ser replicado nas fábricas de discos. (PAIXÃO, 2013, p. 44)

Paixão retrata estas três etapas tratando principalmente da produção de “discos”. Precisamos esclarecer que, principalmente nos dias atuais essa prática não se enquadra especificamente para discos e CDs. Hoje o principal meio em que as produções musicais são expostas é na internet, através de sites de música e das plataformas digitais (conhecidas como *streaming*), onde não necessita de mídia física para se ouvir a música, a escuta ocorre toda on-line.

Voltando as etapas citadas, o tipo de produtor que estamos tratando nesta pesquisa lida com estas três etapas citadas acima, **a pré-produção, que contém** as ideias, contextos, gostos musicais, desejos do cliente; **a produção em si, com a** criação de arranjos no instrumento, gravando os instrumentos ou guiando os músicos que irão gravar, corrigindo aquilo que está errado nas gravações, ponderando tudo que é executado no momento, etc. **e a pós-produção, que trata da** edição do material gravado, mixagem e masterização. Os autores Frith e Zagorski-Thomas (2016) também trazem conceitos sobre estas três etapas da produção:

Pré-produção: Este estágio é tipicamente utilizado para identificar os recursos necessários, encontrar estúdios adequados e principalmente começar a escrever, revisar, re-organizar e ensaiar canções; Produção: Inclui o fato de gravar todo o material para o projeto. Este estágio convencionalmente inclui gravação, *overdubbing* e, tipicamente, pode envolver um grupo de pessoas que contribuirão criativamente: compositores, músicos, engenheiro de som e o produtor; Pós-produção: [...] o estágio de pós-produção é, na maioria das vezes, a fase em que o projeto se une como uma peça completa. É neste estágio que a mixagem, edição e masterização ocorrem. (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2016: 156-157, tradução minha)

É na pré-produção que a tempestade de ideias surge. As dúvidas de quais caminhos seguir, de onde será o ponto de partida para o começo dos arranjos, as possibilidades sonoras, etc. É nesta fase que o artista diz o que ele espera daquela música / projeto, e a partir daí o produtor utiliza tudo que ele aprendeu na sua carreira dentro daquela estética exigida para unir aos desejos de seus clientes. E, apesar desta primeira etapa ser livre e não obrigatoriamente ter

de ser gravada, ela também acontece na sala de estúdio, onde muitos produtores já iniciam os processos de criação no mesmo local das gravações. De acordo com Cardoso Filho (2010):

A sala de gravação é pensada como um espaço criativo de manifestações diversas de expressão musical, percorrendo um caminho que vai da escolha da música e seu arranjo, até a utilização apropriada do aparato tecnológico a fim de obter o melhor resultado artístico (CARDOSO FILHO. 2010, p. 804).

A pré-produção se faz muito importante para todo o projeto. Ela é o eixo norteador de todo o resto do trabalho que será desenvolvido. Fazer isso numa sala de estúdio, com boa ambientação e local apropriado para criatividade, é um apoio a mais para a construção da produção musical.

Como segunda etapa no processo, vem a produção prática em si. É aí que o trabalho propriamente dito é realizado. Rosa e Manzolli (2019) tratando sobre a complexidade e criatividade na produção musical, separam como elementos fundamentais na etapa da produção a “sessão de gravação, a edição” e por último as “sessões de *overdub*”, que são os ajustes sonoros que o produtor corrige no projeto depois da gravação já feita (2019, p. 53). Com as guias feitas, o produtor – junto ao artista/cliente ou sozinho – começa a gravar a música fazendo por ordem de instrumentos, ordem essa que depende de cada produtor. No momento da gravação é quando a atenção é redobrada, a captação precisa ser cuidadosamente montada e revisada para que nenhum ruído não proposital venha aparecer e a sonoridade que o produtor realmente quer possa ser extraída, visto que na captação, qualquer detalhe fora do que é proposto vai trazer um resultado diferente no fim. Muito do que esse segundo tópico tem a dizer estará no capítulo 5, onde mostrará a prática da produção musical nos dois casos relatados nesta pesquisa.

E por último, passada toda a gravação, vem a pós-produção. É nela que a música começa a não ter apenas forma e técnica, mas a ter beleza e clareza no som. Na pós-produção – via de regra - não existem mais gravações, e sim ajustes sonoros, edições métricas, equalização dos instrumentos gravados, mixagem e masterização. Com os avanços da computação e o desenvolvimento dos sistemas de áudios digitais, a etapa da pós-produção só cresceu e melhorou nos proporcionando alta definição na qualidade dos trabalhos gravados, riqueza de detalhes nas edições e mixagens e além de tudo isso um trabalho em menos tempo, visto que com os *softwares* cada vez mais exatos e bem projetados, os problemas e consertos nas gravações ficaram mais facilmente solucionáveis. Ferreira (2011) concorda com esse pensamento tratando da facilidade dos aparelhos de áudio com os produtores, ressaltando:

É importante perceber que o avanço da música em direção à tecnologia digital não se deu apenas num processo de construção de máquinas capazes de modificar os sons. Mais do que isso, a criação da tecnologia digital implicou também em novas relações sociais com e através das máquinas criadas pelos seres humanos. (FERREIRA, 2011, p. 28)

Como os próprios seres humanos criaram os *softwares* de computação e áudio, já existe uma intenção direta em melhorar o resultado final e facilitar a vida de quem os utiliza. Importante frisar que o processo digital contribui em alguns âmbitos, mas também traz consigo alguns desafios e dificuldades para o processo e para o produto final. O resultado sonoro por exemplo, por mais que funcione, é digital, e isso não agrada a todos. Muitas pessoas preferem a sonoridade analógica, com menos efeitos computadorizados e mais pureza no som. Além disso, não podemos ignorar o fato de, com a facilidade da tecnologia musical na vida de muitos músicos, isso automaticamente traz muito mais trabalho para eles, que precisam saber operar no *software*, precisam comprar os equipamentos necessários para fazerem os trabalhos em casa, precisam de mais tempo de estudo, não só no instrumento mas também na operação digital de áudio, entre outros fatores.

1.1.2 Produção Musical e *internet*

Do mesmo modo que a tecnologia para a música digital se desenvolveu, a música para a “cibercultura” também. Já contava-se com sites como o *Youtube*, *SoundCloud*, por exemplo, mas há alguns anos a produção musical tem sido pensada diretamente para a internet. Chegou o tempo das plataformas *streaming*¹, e a partir delas uma nova prática de ouvir música se configura, diferente de comprar CDs em lojas e colocar num aparelho para ouvir, nos próprios aparelhos celulares os CDs já estão acessíveis nos aplicativos.

Araldi (2016) relata sobre essa relação da música com a *internet*:

As práticas mostram a reorganização que a indústria musical está passando, logo que em tempos de internet o músico está mais perto dos seus fãs e das suas audiências e desempenhando múltiplas ocupações, como por exemplo, gravar, desenhar, promover, buscar shows. Dessa forma, produção e consumo não dependem mais exclusivamente das gravadoras e produtoras. (ARALDI, 2016, p. 51)

A internet não só passou a ser campo de músicas gravadas e postadas ali, mas também um campo de criação e de criadores musicais, onde a mesma acaba sendo o palco das ideias criadas nos estúdios e *home studios* dos músicos. Rodriguez (2012) concorda afirmando que

¹ *Streaming*: vem do inglês, significa “transmissão”. Termo é usado para se referir à músicas que são tocadas nas plataformas digitais, tocadas online, ao mesmo tempo que “carrega” na internet ela reproduz

“a conjunção de música e internet é um espaço privilegiado para observar as práticas emergentes e a atividade dos jovens criadores” (2012, p. 170)., Como fraseia Galletta (2013, p. 26), “o advento da internet mudou o mundo da música”, e torna-se importante nós conhecermos esse processo de mudança e buscarmos meios de atuar neste espectro de mercado atual.

Outros meios de comunicação musical ainda continuam vivos produzindo conteúdo e operando naturalmente, porém não com a mesma força de alguns anos atrás. A rádio por exemplo, ainda é uma potência em todo o Brasil, consolidada no mercado e grande vitrine para maioria dos artistas da música brasileira. Contudo, é preciso pontuar que esse espaço naturalmente é dividido com a interatividade e múltiplas possibilidades, como enfatiza Ferreira (2011):

As estações de rádio continuam existindo e as gravadoras certamente continuam investindo para que os sucessos de seus principais artistas estejam representados nas programações diárias. E mesmo que muitos ainda sejam influenciados em seus gostos através deste modelo de massificação da cultura, esta não é mais uma via de mão única. (FERREIRA, 2011, p. 35)

Atualmente a população não está presa a ter de ouvir o que a rádio tem a oferecer como regra, mas pode buscar outras possibilidades nas redes, e não só isso, mas interagir produzindo conteúdo e disponibilizando na internet. Além do espaço e da visibilidade que as redes oferecem, o mercado da música também se expandiu financeiramente para internet, com sites de música que fornecem monetização para os criadores de conteúdo e os próprios *streamings* que remuneram os artistas conforme suas músicas são tocadas.

1.2 Conceito de estúdio e *home studio*.

No âmbito das gravações dos últimos anos nós também temos visto que o campo de atuação dos produtores musicais deixou de ser única e exclusivamente o estúdio de gravação. Muitos músicos e produtores musicais – amadores ou não – se utilizam de outros locais alternativos para fazerem suas gravações, além gravarem suas músicas em casa, com os *home studios*. Com isso, faz-se necessário definirmos os dois principais espaços de atuação que esta pesquisa abordará: o estúdio de gravação e o *home studio*.

Um dos elementos que mais transforma qualquer sala em um estúdio de gravação é o tratamento acústico feito nela. Um estúdio precisa ter uma atenção no isolamento acústico, sendo a sala tratada de forma minuciosa, visto que, poucas alterações nas texturas das paredes, nos emborrachados adicionais e em qualquer posição mal calculada, altera o resultado sonoro

final. Este resultado sonoro, não é apenas ao que os presentes no estúdio estão ouvindo durante a gravação ou até mesmo de audição, mas também na captação, no resultado final e na qualidade do produto gravado.

Castro e Paiva (2016) concordam com a importância do tratamento da sala e ressaltam que “a acústica é talvez a primeira questão que envolve a prática fonográfica em estúdio” (2016, p. 2). Outro ponto importante que geralmente as salas de estúdio possuem são equipamentos especializados. Monitores de áudios maiores e mais potentes, diversidade de microfones para captar os instrumentos – para disponibilizar escolhas de distintas preferências, e aparelhos de gravação como equalizadores, amplificadores, pré-amplificadores, entre outros.

Mas afinal, o que pode diferenciar um estúdio de um *home studio*? Dentre algumas características, posso citar as que analiso como principais. Em primeiro lugar, o *home studio* como a própria tradução do inglês diz, é “estúdio em casa”. Um *home studio* existe dentro de pequenos cômodos da casa, podendo ser um quarto ou uma sala pequena, mas sempre caracterizado por ser um espaço compacto montado numa residência. Com um conceito mais técnico, Vieira (2010) explica que:

O *home studio* é um ambiente de produção musical que utiliza de diferentes tecnologias para conceber um determinado produto musical, pedagógico ou sonoro. Constitui-se de um conjunto de equipamentos computacionais físicos e lógicos (pacote de softwares, placa de som, memória, hard disk...) de equipamentos eletrônicos, tais como, mesa de som, microfones e monitores, e de instrumentos musicais, em especial os teclados por possuírem interface MIDI. (VIEIRA, 2010, p. 23).

Geralmente *home studios* são usados para gravar guias, produzir músicas, criar arranjos e iniciar projetos que, tanto podem acabar suas gravações no próprio *home studio*, quanto podem partir para um estúdio de gravação maior. Contudo, pela menor dificuldade de se gravar e produzir algo, muitos músicos e produtores optam por montarem um *home studio* para levarem seus trabalhos à frente. Vieira (2010, p. 23) confirma isso ressaltando que “em função do desenvolvimento e barateamento de tecnologias digitais, o home studio cresceu e aprimorou significativamente, tanto no que tange ao número de novos adeptos como na qualidade final dos produtos produzidos.”

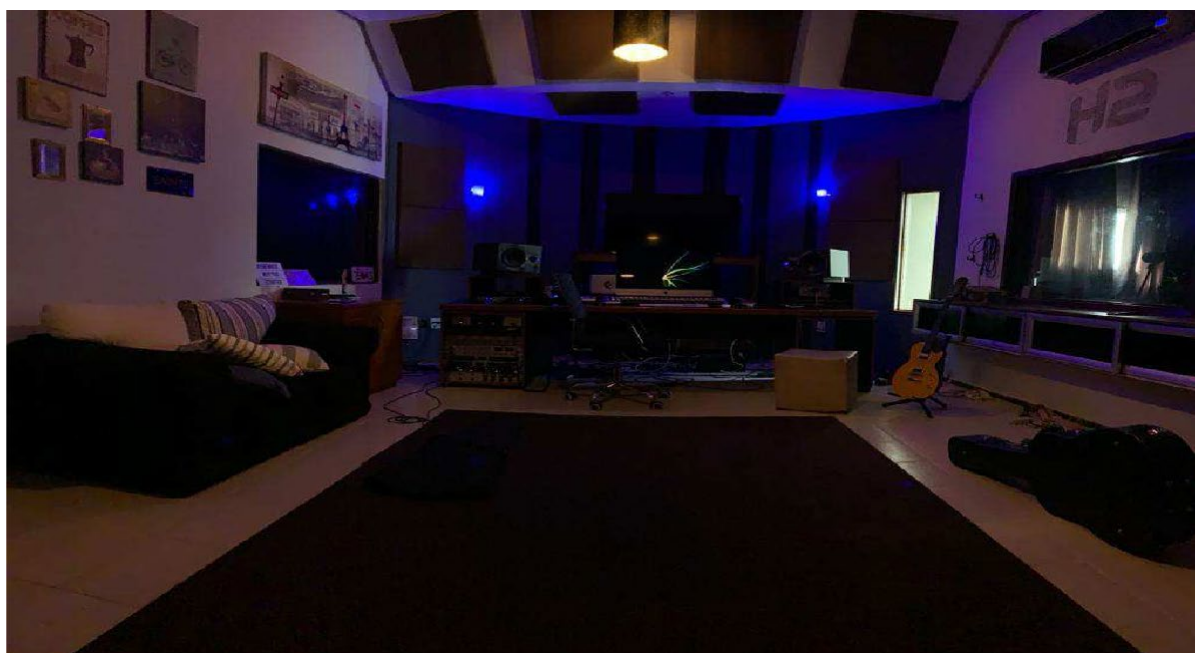
Já o estúdio, como tradicionalmente conhecido, é o que segue o padrão e o molde que geralmente que os artistas estão habituados, onde trabalham e, alguns, até constroem os seus próprios estúdios particulares, inclusive. O estúdio, para Del Picchia (2015, p.119), “é um elemento fundamental no fazer musical urbano contemporâneo”. Por que? É onde se produz

os sons, as combinações, e onde as ideias se tornam música. Pensando mais sobre esse espaço, e ainda trazendo algumas especificidades da sala de estúdio, Del Picchia continua afirmando:

O estúdio é o recinto dentro do qual os sons são manipulados. Ele cria um “dentro” e um “fora” a partir da manipulação sonora. Tem como uma de suas principais características físicas o isolamento acústico, além de toda uma rede de complexos equipamentos de áudio. (DEL PICCHIA, 2015, p. 119).

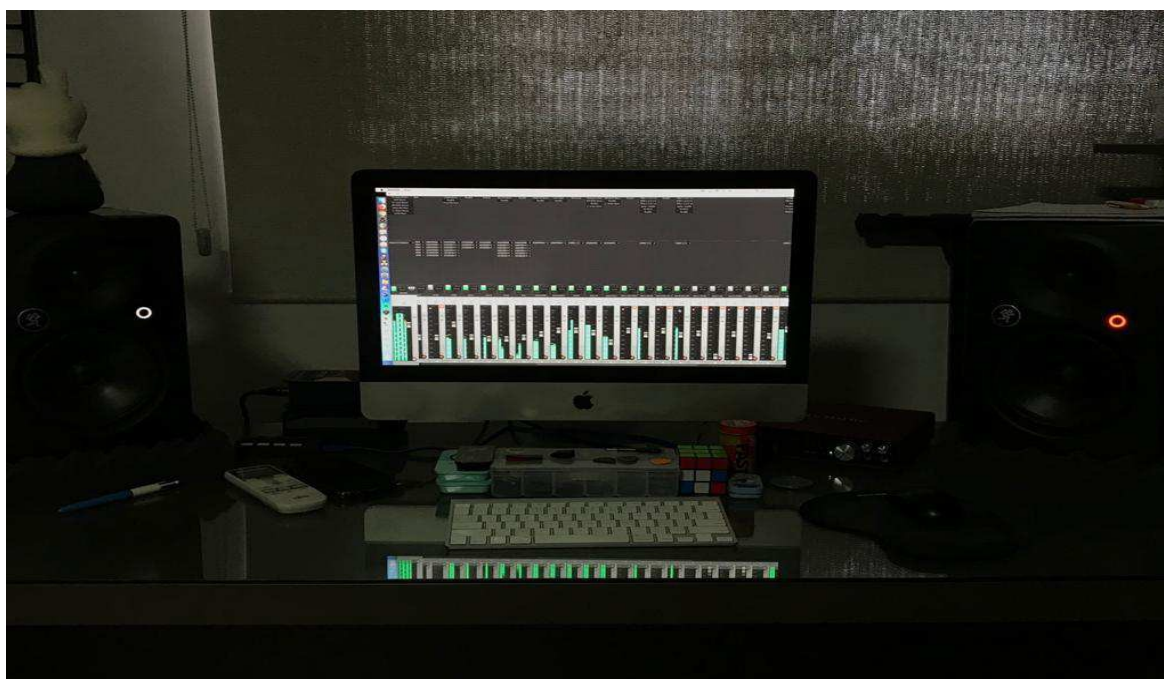
Com esta afirmação, que concorda com Castro e Paiva (2016), citados anteriormente, o tipo de sala pensado especificamente para captação de sons e instrumentos, o tamanho métrico da sala, o isolado acústico, são indicativos de um estúdio de gravação (conforme a figura 1), diferentemente do *home studio* (conforme figura 2) que, necessariamente, não precisa ser pensado acusticamente e em espaço. Basta ter os equipamentos mínimos necessários para gravação. Macedo (2006, p. 2) afirma que “basicamente, um estúdio precisa ter os equipamentos, o ambiente e o técnico adequados à realização do projeto ou de uma de suas fases”. O estúdio não só se preocupa com o mínimo necessário para gravar e com o espaço, mas com elementos mais sofisticados e intencionais para tipos de gravação, sonoridades mais bem captadas, qualidade de som maior. Trata-se de um espaço comercial, profissional, e que necessita de todos os trâmites legais para ofertar serviços de produção fonográfica.

Figura 1 – Estúdio do Arthur



Fonte: Arquivos do autor, 2019.

Figura 2: Home Studio do Victor Hugo



Fonte: Arquivos do autor, 2019.

1.3 Produção Musical nos trabalhos acadêmicos: revisão de literatura

Analiso aqui os principais trabalhos lidos para um conhecimento prévio acerca de como o tema tem sido pensado pela área de educação musical e áreas mais próximas. Um dos trabalhos centrais para a escolha dessa temática foi a tese da Beltrame (2016), com o tema: Educação musical emergente na cultura digital e participativa: uma análise das práticas de produtores musicais. A autora que traz a discussão sobre um dos principais pilares desta pesquisa que é a relação da educação musical com a produção musical, mostrando as aprendizagens que acontecem nas práticas da cultura digital e da cultura participativa, ou seja, o meio atual onde os músicos e produtores trabalham e geram conteúdo. A pesquisa de Araldi (2016) tem como metodologia a pesquisa qualitativa (principalmente o campo online para pesquisar os entrevistados), também utilizando estudos sobre metodologias da pesquisa para internet. Dentre os resultados vistos ao longo da coleta e análise, percebeu-se alguns processos formativos oriundos dos relatos dos entrevistados, como a aprendizagem em grupo, o aprender “fazendo” (tentando, criando, etc.), a autoaprendizagem, aprendizagem difusa, entre outros. Teoricamente, a pesquisa desta autora tem muitos traços com o enfoque específico na música eletrônica e DJs, uma vez que dentre os três produtores por ela investigados, eles atuam como: produtor solo (multi-instrumentista que grava todas as faixas,

produtor de *mashups*² e remix, e um DJ que trabalha com música eletrônica. A presente pesquisa se diferencia pois os músicos-produtores que dela participam não atuam em um único gênero ou segmento. Além disso, a autora traz um capítulo acerca da vivência dos produtores no *home studio*, que foi o ponto de partida para pensar o desenho metodológico desta dissertação.

A partir de então, parti para pesquisa da temática abordada no trabalho em algumas das plataformas acadêmicas existentes na internet que contém trabalhos voltados para música e educação musical. Algumas palavras-chave foram elencadas para delimitação dos trabalhos analisados e melhor compreensão do assunto. As palavras-chave usadas foram:

- gravação
- estúdio / studio / homestudio / home studio
- produção musical
- músico produtor
- aprendizagem em estúdio
- aprendizagem na produção
- edição sonora
- auto produção /autoprodução

Os locais pesquisados foram: o site do Amplificar³, site específico para produção acadêmica em música no Brasil; a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações⁴, site que possibilita a publicação e difusão de teses e dissertações produzidas prioritariamente no Brasil, dando maior visibilidade à produção científica nacional; e por fim o Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, também para contabilizar e organizar publicações referentes à muitos trabalhos nacionais, gerido tanto pela CAPES⁵ quanto pelo Ministério da Educação. Além disso, também disponibilizei alertas do “google acadêmico” com algumas destas palavras-chave para ser notificado dos novos trabalhos que são produzidos e publicados na internet através de mensagens enviadas para o e-mail, facilitando assim a atualização acerca das temáticas buscadas.

Dentre os vários trabalhos visualizados, destacam-se alguns que, em linhas gerais, se assemelham a este em partes, servindo de base literária-acadêmica para escrita desta dissertação. Na temática de “gravação”, começamos pelo trabalho do Cardoso Filho (2013), sobre a cultura da gravação e as práticas de estúdio, onde ele discute o ambiente de produção

² *Mashups*: O termo Mashup veio da música, mais especificamente da eletrônica e significa misturar. Na música eles são visíveis em mixagens feitas por DJs que a partir de uma música e sua melodia, obtém-se outra a partir de suas batidas. Fonte: <http://www.dicionarioinformal.com.br>

³ Site do amplificar: <http://www.amplificar.mus.br/>

⁴ Site da Biblioteca Digital Brasileira de Bancos e Dissertações: <http://bdtd.ibict.br>

⁵ Link do site da CAPES: <http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>

musical e das captações fonográficas feitas. O autor busca compreender o conceito de cultura da gravação para, a partir daí, entender o sistema industrial de produção de um projeto, seja uma música ou um disco.

Ainda no foco da indústria fonográfica, aparecem dois trabalhos nesta temática. Um, a dissertação do Paixão (2013) com o tema “A indústria fonográfica como mediadora entre a música e a sociedade”, onde aborda o desenvolvimento da indústria fonográfica desde o surgimento dos aparelhos de gravação até o consolidado mercado da música atual. No presente texto, é abordado o processo de desenvolvimento dos equipamentos de gravação, além de conteúdo político-econômico que interferiu e interfere no mercado industrial da música. Outra abordagem neste trabalho é a análise em dados que o autor faz acerca do consumo de música, diante da separação feita culturalmente pelos ouvintes de “música como produto” (mídia, comércio, etc.) e “música como obra de arte” (preferências, cultura, etc.). O outro, é o artigo de uma pesquisa de doutorado dos autores Castro e Paiva (2016) com o título “O estúdio e a prática fonográfica”, voltado para estudo da gravação e produção da música popular. O artigo trata dos aspectos técnicos da gravação, fazendo um link importante com o que será visto de experiência dos entrevistados neste trabalho. Além disso, traz o uso do estúdio na gravação como um dos assuntos principais da pesquisa, sendo fundamental para entendermos melhor esse campo.

Outra pesquisa importante para embasarmos o conceito de produção é a tese do Zanatta (2007), com o tema “Música doméstica: em direção à composição de música gravada”, onde o autor liga as ideias e conceitos básicos da composição diretamente para a gravação, de modo que torne o conteúdo técnico e estético da gravação também conteúdo composicional. Me detive mais especificamente ao capítulo quatro, onde o autor se debruça a expor fundamentos do estúdio e dos processos que acontecem nele, sendo de grande valia para compreensão desta pesquisa. De forma semelhante, a tese do Castro (2015) sobre a performance do som também nos auxilia no entendimento no conceito de sonoridade dentro da produção e gravação, tendo o foco em “questões físicas, sensoriais, simbólicas e contextuais da sonoridade” (2015, p.8), como destaca o autor. Ainda abordando a gravação, conta-se com a dissertação do Feres (2016) com o título “O estúdio de gravação como ferramenta, instrumento e lugar de criação”, com o mesmo enfoque de alguns dos trabalhos: o papel do estúdio e da gravação no contexto musical atual, e a influência da modernidade tecnológica nos produtos gravados.

Nos sub-tópicos da produção musical está a trilha sonora, atividade muito explorada dentro do campo da gravação. Diante disso, temos o trabalho do Gallo (2015) com o tema:

“As trilhas musicais originais do cinema brasileiro após a Retomada: os compositores e seus processos de criação e produção”, que serviu de inspiração da temática aqui abordada, mesmo não sendo utilizado na escrita da pesquisa. Mesmo o foco do trabalho citado seja trilhas de cinema, o a questão central versa em estudar o campo de composição e produção deste tipo de música, analisando as interferências tecnológicas no som com o tempo, e consequentemente, a influência musical na atuação dos atores e cineastas.

Na mesma direção, o trabalho da Penteado (2017) com o título “o potencial da performance em estúdios de gravação para a formação e prática de uma professora de música”, que traz o olhar da própria pesquisadora no estúdio através de um memorial desenvolvido pelas suas memórias e registros em vídeo de suas gravações durante o processo de pesquisa. A pesquisa mostra desde as aprendizagens oriundas das primeiras experiências em estúdio, até os discos que a autora produziu dentro e fora do país, mostrando a evolução e os caminhos trilhados. Essa ideia de apresentar os primeiros saberes no processo de gravação mostra proximidade e dialoga com a temática deste trabalho.

Fechando a pesquisa na palavra-chave “gravação” e “gravação musical”, contamos com dois trabalhos voltados para discutir a música digital e sua cultura, viés do contexto do produtor musical. Um é a tese da Cuervo (2016) com o tema “musicalidade da performance na cultura digital”, que estuda como a cultura influencia a prática musical, além de investir algumas páginas na concepção das diferentes estratégias de aprendizagem musical mediadas pela tecnologia. O segundo trabalho é a tese do Paiva (2002) com título: “Sonorização em multimídia: técnicas específicas para a música digital”, explicando o entendimento que os músicos precisam ter e a técnica que necessitam para dominar os novos equipamentos de execução e gravação que surgem no mercado, traduzidos nas multimídias.

Dentro da temática de literatura acerca da situação do campo estudado, algumas outras palavras-chave foram pesquisadas, e dentre elas, foram encontrados mais alguns trabalhos nos temas “estúdio”, “*home studio*”, “produção musical” e “autoprodução”. Na pesquisa de estúdio, encontra-se a dissertação de Pedrosa (2013) com o tema “A virtualização da música na cultura DJ”, onde trata a virtualização e inovação no processo de produzir e compor através da tecnologia, dentro do universo da música eletrônica. Além disso, mostra o momento de transição que a indústria musical tem vivido, através da indissociabilidade e integração entre as práticas. Indo para o “*home studio*”, Vieira (2010) traz em sua dissertação com título “O *home studio* como ferramenta para o ensino da performance musical” a ideia do crescimento dos “estúdios caseiros” no Brasil devido a facilidade de compra e barateamento das peças necessárias para equipar um estúdio em casa. O estudo mostra que isso faz com que

o número de produções cresça, e diferentes artistas sejam descobertos, gerando uma relação do ser “músico-instrumentista” e operador de programa de gravação, ao mesmo tempo; atividade essa que muito se desenvolve nos últimos anos.

Um outro trabalho que contribuiu para a construção da temática desta dissertação foi a tese da Fialho (2014) sobre “aprendizagens e práticas musicais no Festival de Música Estudantil de Guarulhos”, mais especificamente o nono capítulo que mostra o processo de gravação do CD feito no festival. Nele a autora traz detalhes que ocorrem nos processos de gravação e conseqüentemente algumas das aprendizagens necessárias para exercício da função de produtor sendo realizadas naquela realidade. Mais especificamente no item em que o produtor orienta os músicos na gravação (2014, p. 234), a autora problematiza os enfrentamentos que ocorrem dentro do estúdio, as dificuldades dos músicos nesse contexto e como a presença do produtor se torna importante nesse ambiente. O papel do produtor naquele momento traz direcionamento para a gravação, com impacto direto na performance dos músicos que estão gravando.

Com as palavras-chave “produção musical”, encontrei o trabalho de mestrado da Vasquez (2011) que trata da “aprendizagem de três produtores de música eletrônica de pista” onde se mostra o ambiente do atual do produtor de música eletrônica de pista, sendo a própria pista e o ciberespaço, sempre envoltos à tecnologia necessária e a técnica para atuar. Além deste, temos o artigo do Figueiredo (2014) com título: “A atividade do orchestrador nas produções de trilhas sonoras”, que olha para o produtor como “maestro”, que “rege” todo o projeto sendo a mente pensante e o principal direcionamento. E com o tema “autoprodução”, foi encontrado o trabalho do Freire (2016) que versa nas “considerações sobre a produção fonográfica autônoma e os diferentes sentidos da noção de independência”, que já é resultado de uma pesquisa sobre a indústria fonográfica brasileira nos anos 50 e 60, revelando em linhas gerais os processos e eventos que a indústria da música nacional passou desde esse período até os dias atuais, se tornando mais independente do que anteriormente. Este trabalho também retrata um pouco dos pequenos polos de gravação (como o *home studio*, por exemplo) que dissipam uma grande quantidade de artistas de forma mais autônoma.

Um exemplo de recorte específico da pesquisa em produção no *home studio* é o da Beltrame (2017), recorte esse de sua tese de doutorado sobre produtores musicais e suas práticas vistas pelas lentes da educação musical. O capítulo trata sobre a educação que emerge de algumas práticas oriundas na produção musical, neste caso, com os produtores que atuam em suas casas com seus equipamentos de gravação. O olhar deste recorte é importante pra esta pesquisa porque, intencionalmente, ele tem como foco no espaço de *home studio* como

um campo de aprendizagem, um lugar que promove ensino e aprendizagem. E é isso que estamos buscando aqui, o olhar para o produtor no estúdio numa relação na qual músicos e produtor estão em constante aprendizagem.

Além desses, tive a indicação do trabalho de Torres (2015), com o tema: “Os efeitos de estudos formais associados ao recurso didático da gravação na prática de bateristas populares”, trabalho que se articula com o tema aqui investigado, visto que o foco do mesmo é aprendizagem com o apoio da gravação. Torres lida tanto com o campo do estúdio e as gravações que ocorrem nele, quanto com a intenção de investigar as aprendizagens existentes naquele período específico. Isso se assemelha com esta pesquisa, a intenção de investigar o aprendizado no momento da gravação.

Importante citar uma pesquisa que chegou a mim após um debate sobre produção musical em estúdio no Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical - ABEM 2019, onde me orientaram a ler o trabalho do Del Picchia (2015) sobre “etnografia dentro de estúdios”. O trabalho fala de experiências de gravações de discos feitas no período de 2011 até 2013, onde o pesquisador acompanhou três artistas paulistas que tocam frequentemente. A ideia do autor foi transformar socialmente a arte desses músicos através das gravações destes discos. Apesar de ser um trabalho de cunho antropológico, foi importante o acesso ao mesmo para agregar valores a este trabalho, pois vemos a experiência do autor neste processo, agindo como produtor musical e mediador entre as técnicas utilizadas na gravação e a arte oferecida pelos envolvidos.

Trabalhos como o da Penteado (2017), Del Picchia (2015), Beltrame (2017) e outros que citei aqui tratam diretamente de conceitos de produção musical e gravação em estúdio, sendo fundamentais para embasar a construção do objeto de estudo da presente pesquisa. Cada pesquisa tem seu objetivo específico, e as uso para alicerçar o foco desta pesquisa que é entender o processo de formação que ocorre ao longo da carreira dos produtores musicais e quais das aprendizagens são expostas no ato de produzir e gravar em estúdio.

Diante destes trabalhos utilizados aqui, é possível visualizar que a temática tem despertado interesse de várias áreas do conhecimento. Contudo, grande parte das áreas que essas pesquisas foram desenvolvidas são mais voltadas para a área da composição e performance, da comunicação e da música instrumental. No campo acadêmico, a grande maioria dos trabalhos que embasam esta pesquisa vêm do campo da comunicação. Trabalhos como o de Vieira (2010), Cuervo (2016) e Araldi (2016) são algumas das poucas produções

que encontramos dentro desta temática de gravação que são oriundas da área da educação musical, sendo um dos motivos principais desta pesquisa trazer a perspectiva da educação musical para o contexto das produções em estúdio, mostrando assim que há demandas para a realização de trabalhos como este, que centram no olhar da educação musical nesta temática.

Juntos estes trabalhos corroboram para permitir um aprofundamento nesta dissertação, visando que, nenhum deles trata especificamente sobre o que estudo aqui nesse texto, mas todos, em alguma medida, influenciam em alguns pontos de vista para o avanço dessa pesquisa. Nenhum dos trabalhos lidos e analisados trata detalhadamente sobre os processos de formação de produtores musicais da música popular, como essa pesquisa. Resumidamente, trago o conceito de alguns dos vários textos utilizados para finalizar com êxito o que proponho desde o início.

CAPÍTULO 2 - METODOLOGIA

Este capítulo apresenta os caminhos metodológicos que foram definidos no decorrer da construção deste trabalho. A abordagem metodológica é a pesquisa qualitativa, especificamente investigando a prática de dois produtores musicais que trabalham em estúdios de gravação.

2.1 Abordagem e método

Esta pesquisa é de abordagem qualitativa. Entendemos que a abordagem qualitativa se adequa melhor ao fenômeno deste trabalho. Segundo Minayo (2002, p. 21) a pesquisa qualitativa “trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos”, diferenciando-se de valores binários e quantitativos. Principalmente pelo fato de termos um objeto de estudo amplo e pelo meu problema de pesquisa naturalmente direcionar para um olhar reflexivo da prática dos envolvidos, a pesquisa quantitativa provavelmente não seria válida como a qualitativa está sendo aqui, visto também que não teriam dados mínimos para esse tipo de pesquisa. Martucci (2001) abordando conceitos importantes sobre a pesquisa qualitativa, ressalta que:

[...] a abordagem qualitativa de pesquisa enfatiza a descrição, a indução, a teoria fundamentada, o estudo das percepções pessoais, e a questão de pesquisa tem o objetivo de investigar um fenômeno em seu contexto ecológico natural e buscar sua compreensão a partir das perspectivas dos sujeitos. Portanto, a pesquisa é **naturalista ou de campo**, pois a fonte dos dados é o ambiente ecológico de ocorrência das ações e dos comportamentos naturais das pessoas; é **descritiva**, pois os dados são coletados, de maneira minuciosa, em forma de palavras ou imagens; é **indutiva** na medida em que a análise dos dados busca a teoria fundamentada (desenvolvida de baixo para cima, com base em muitas peças individuais de informação coletada), ou seja, as abstrações são construídas na medida em que os dados vão se agrupando em categorias e as categorias em dimensões mais amplas. E, finalmente, é uma pesquisa de **significações** objetivando compreender como diferentes indivíduos dão sentido às suas vidas, por meio da observação de sua ação e da verbalização de seus pensamentos (MARTUCCI, 2001, p. 3 – grifo da autora).

No que se refere às características da pesquisa qualitativa, Yin (2016) afirma que ela serve para “estudar o significado da vida das pessoas, representar opiniões e perspectivas das pessoas, abranger as condições contextuais que as pessoas vivem, contribuir com revelações sobre conceitos existentes e se esforça por usar múltiplas fontes de evidência” (2016, p. 29). No contexto da pesquisa qualitativa em música, Penna (2015, p. 100) ressalta que “em busca

de abordagens e métodos apropriados para contemplar a complexidade dos fenômenos estudados, desenvolveram-se as propostas de pesquisa qualitativa, voltadas para compreender, em lugar de comprovar”.

Como alternativa metodológica na pesquisa qualitativa, este trabalho tem como método o estudo de caso, visto que a importância maior nesta dissertação foi investigar crítica e profundamente o trabalho individual de dois produtores, em relatos e na prática. Diante do problema de pesquisa aqui apresentado – “Como acontece a formação dos músicos-produtores de estúdio em suas produções musicais?” - o estudo de caso é um método adequado para o desenvolvimento desta pesquisa. Para Yin:

O estudo de caso permite uma investigação para se preservar as características holísticas e significativas dos eventos da vida real - tais como ciclos de vida individuais, processos organizacionais e administrativos, mudanças ocorridas em regiões urbanas, relações internacionais e a maturação de alguns setores. (YIN, 2001, p.21).

Dentro desta perspectiva está esta pesquisa, investigando práticas musicais que acontecem em regiões urbanas, com dependência de conectividade, ligada a grupos específicos da sociedade, como é o grupo de produtores musicais, abordando casos particulares imersos nessa comunidade. Nisbett e Watt (1978, p. 5) complementando afirmam que o estudo de caso é “uma investigação sistemática de uma instância específica”, onde busca conhecer uma pontual realidade, e assim como afirma André (2010, p. 31), “uma unidade com limites bem definidos”. Faz-se necessária a delimitação do produto pesquisado, visto que para termos liberdade de aprofundamento da pesquisa, precisamos saber em quais limites se encontram os casos pesquisados. Mais uma vez, Yin (2001, p. 19) atesta que “em geral, os estudos de caso representam a estratégia preferida quando se colocam questões do tipo "como" e "por que", quando o foco do pesquisador se encontra em fenômenos contemporâneos.

Por mais que todo o trabalho traga consigo a discussão sobre as aprendizagens no contexto da produção musical em estúdio, estamos tratando aqui de dois participantes com particularidades, experiências únicas e que possuem carreiras e vivências distintas. Diante disso, entende-se que se configura como um estudo multicaso e que a definição do mesmo explica melhor a problemática deste trabalho. Estudo multicaso traz a mesma perspectiva de assunto abordado, porém contado por pessoas diferentes dentro de suas especificidades. Yin (2001) explicando sobre estudo de casos múltiplos, mesmo significado de estudo multicaso, afirma que “geralmente contêm tanto estudos de casos individuais quanto alguns capítulos

que apresentam casos cruzados. A elaboração de um estudo de casos múltiplos pode igualmente ser dividida entre vários autores diferentes” (YIN, 2001, p. 167).

Nos casos desta pesquisa temos estudos de caso individuais que, pelo contexto e experiência, englobam o mesmo assunto e entrelaçam-se nas análises, obtendo alguns resultados semelhantes. Yin continua descrevendo que, nos relatórios de estudos de casos múltiplos, “deverá conter várias narrativas, geralmente apresentadas em capítulos ou seções separadas, sobre cada um dos casos individualmente. Contudo, apresenta também um capítulo que analisa o cruzamento dos dados, mostrando o que realmente é converge ou diverge um do outro”. (2001, p. 167). No decorrer da análise de dados estarão presentes essa relação de complemento, concordância e, até mesmo, contraponto.

2.2 Escolha dos participantes e constituição dos casos da pesquisa.

A constituição do caso para essa pesquisa se concentrou na experiência de gravação e produção no estúdio, a partir da voz de dois músicos produtores. Um deles, o Arthur Ferraz, que trabalha em seu estúdio profissional próprio desde 2008, onde produz e arranja quando necessitam deste serviço, ou apenas opera no estúdio quando os clientes já trazem consigo um produtor externo. O outro, o Victor Hugo, trabalha com gravação musical e produção em seu home studio, também vindo a atuar como produtor em estúdios profissionais externos em outros momentos, desde 2010 até os dias atuais.

Assim, foram selecionados dois produtores que já tocaram ou atuaram tocando um instrumento e que trabalham também com a produção e gravação, Arthur e Victor. Para chegar até eles existiram alguns critérios para seleção dos entrevistados. Os critérios para participação deste trabalho, foram: primeiramente, ter disponibilidade mínima de tempo para realização das entrevistas; isso porque é necessário termos tempos de qualidade nas entrevistas e observações. Geralmente quando as entrevistas são rápidas, o entrevistado se sente naturalmente na obrigação de responder de forma apressada, perdendo assim a riqueza que se encontra nos detalhes.

O segundo ponto que julgamos importante para selecionar os participantes, foi ter envolvimento direto com a produção musical, com experiência na área há pelo menos três anos; é evidente que, se o tempo investido em uma determinada função foi muito pouco, a bagagem vivenciada por aquele determinado profissional é reduzida. E na música não é diferente. O tempo é fundamental na construção de um produtor musical. Todo o tempo investido em estudos, em mão de obra, em audição de distintos repertórios, vai resultar num *know how* maior.

Em terceiro lugar, produtores que tenham experiência em conduzir a produção completamente, da escolha do gênero musical, até a masterização final; da primeira nota de construção da harmonia, até o disco pronto. Mesmo com distintos conceitos do que é um produtor, do que ele realmente faz e onde atua, estamos lidando com produtores que trabalham na totalidade do produto da gravação. Pra isso, não basta apenas ser trabalhar com criação e ser engenheiro de captação, ou *mixer* e masterizador. Estamos lidando com o *all in one*⁶, ou seja, o músico que abrange todas as etapas da gravação.

Por último, designamos contar com produtores que sejam músicos atuantes. O início da carreira de alguém que lida com música, dadas as mínimas exceções, é tocando um instrumento ou cantando. Grande maioria dos produtores musicais tocam e aprendem constantemente a tocar um ou mais instrumentos, fora o fato de que, para ter bom êxito em suas profissões, para criar arranjos, terem ideias, a presença do instrumento é muito importante. Além do mais, que para finalização de gravação com êxito, o produtor precisa entender minimamente da sonoridade do que ele está gravando. Como ele saberá se determinada virada da bateria está ou não dentro do contexto de tempo e estética, se ele não entende nem o mínimo do contexto da bateria? Como vai saber que as frequências médias de determinado som do teclado estão cruzando com outro instrumento, se ele não sabe o que cada um faz especificamente? Vemos a importância do produtor ser músico, e a pesquisa contou com “músicos-produtores”, que já tocaram ou atuaram tocando um instrumento e que unem isso no exercício de suas produções e gravações.

2.3 Técnicas, instrumentos e procedimentos de coleta de dados

A pesquisa contou com duas técnicas específicas de coleta de dados: entrevista semiestruturada e observação. A coleta teve início com as entrevistas semiestruturadas. Inicialmente a ideia era fazer primeiro as observações, porém, com a ausência de trabalhos agendados dos entrevistados no primeiro mês da coleta, optamos por iniciar com as entrevistas. Yin (2001, p. 112) constata que “uma das mais importantes fontes de informações para um estudo de caso são as entrevistas”. Segundo ele, elas “também são fontes essenciais de informação para o estudo de caso” (2001, p. 112). Com isso, as entrevistas são fundamentais para entender melhor o universo que aquele produtor especificamente vive e viveu, e extrair com detalhes e densidade a maior quantidade de conteúdo possível. Minayo (2008), em um de seus livros, falando sobre técnicas de pesquisa, afirma que as entrevistas

⁶ *All in one*, traduzindo para o português, significa “tudo em um”, neste caso, resumindo várias funções profissionais num só profissional.

podem ser consideradas “conversas com finalidade e se caracterizam pela sua forma de organização” (2008, p. 261). Yin (2001) ainda contribui trazendo detalhes sobre o conceito de entrevista, afirmando que:

É muito comum que as entrevistas, para o estudo de caso, sejam conduzidas de forma espontânea. Essa natureza das entrevistas permite que você tanto indague respondentes chave sobre os fatos de uma maneira quanto peça a opinião deles sobre determinados eventos. Em algumas situações, você pode até mesmo pedir que o respondente apresente suas próprias interpretações de certos acontecimentos e pode usar essas proposições como base para uma nova pesquisa. (YIN, 2001, p. 112)

Por mais que parta do âmbito informal, a entrevista tem o caráter formalizado para a pesquisa, principalmente se tratando de entrevistas semiestruturadas, que é o tipo de entrevista abordado neste trabalho. Minayo ressalta que a entrevista semiestruturada “combina perguntas fechadas e abertas, em que o entrevistado tem a possibilidade de discorrer sobre o tema em questão sem se prender a indagação formulada” (2008, p. 262). Ou seja, as perguntas são o ponto de partida para organização e desprendimento da entrevista, porém sempre deixando explícita a liberdade que pesquisador e entrevistado tem para falar livremente.

Na área da educação musical e lidando com pesquisas qualitativas, Penna (2015) explica que na entrevista semiestruturada “um roteiro básico (com perguntas abertas) é preparado para a condução da entrevista, mas sendo aplicado de forma flexível” (2015, p. 137). Ao seu ver, “a entrevista semiestruturada é mais adequada para nossas propostas de pesquisa qualitativa”, permitindo tanto solicitar informações sobre a formação ou experiência do pesquisador, quanto “buscar com mais flexibilidade, suas concepções ou os significados que atribui à sua própria prática.” (2015, p. 138). Sobre o uso dessa técnica em pesquisas qualitativas, Lorenzetti (2015), a partir da sua pesquisa realizada na área de Educação Musical, pontua sobre as possibilidades que as entrevistas trazem de conhecer melhor os entrevistados. Nas suas palavras: “em diversos momentos da investigação, descobri que a abordagem escolhida permitia que os entrevistados se mostrassem, se abrissem e revelassem elementos de grande valor para eles” (2015, p. 34). Nesta pesquisa percebi o quanto isso ocorreu durante as entrevistas, considerando que eu já conhecia os dois participantes e, a partir destas, conheci e entendi muito mais suas formas de trabalhar e os porquês que cada um carregava consigo no tocante à música e a produção no geral.

Foi montado um roteiro base para as entrevistas (ver apêndice A), no qual o pesquisador instiga os entrevistados com perguntas gerais, podendo ser multiplicadas em outras perguntas emergentes, dando também o espaço necessário para o improviso da conversa, a partir de temas que podem surgir da própria fala do entrevistado.

Antes das entrevistas propriamente ditas, realizei uma entrevista piloto com um terceiro produtor musical, para testar as perguntas elaboradas para o roteiro de entrevista. Entrevistei um amigo da cidade de João Pessoa, que também tem as exigências mínimas que colocamos nos critérios de escolha, para que as perguntas pudessem fazer sentido, assim como imaginamos fazer com os entrevistados, antes das entrevistas.

Após a realização da entrevista piloto e a análise da transcrição da mesma, o resultado foi positivo, vendo que as perguntas estavam claras, foram bem respondidas gerando dados com bastante potencial a ser explorado, mesmo vendo que posteriormente precisaríamos de algumas perguntas a mais. A única coisa que foi necessária fazer após a entrevista piloto e as primeiras entrevistas, foi, analisando os dados obtidos e o rumo das conversas, acrescentar algumas perguntas que foram necessárias para complementação do corpus de dados (ver Apêndice B).

A partir disso, segui para o agendamento das entrevistas com os participantes, de acordo com o quadro 1:

Quadro 1: entrevistas

Victor Hugo	25/10/2019	<i>Home Studio</i> de Victor Hugo	1:30h de duração
Arthur Ferraz	10/10/2019	H2 Studio (Estúdio de Arthur)	2h de duração
Arthur Ferraz	05/12/2019	H2 Studio (Estúdio de Arthur)	1h de duração Entrevista complementar

As entrevistas de maneira geral foram muito proveitosas. Diante disso, as entrevistas se desenharam com o perfil de cada um se sobressaindo na conversa. Tudo aconteceu facilmente, até mesmo para agendar com eles, diferentemente da minha experiência na graduação que foi mais complicada, a gente quase sempre marcava uma data e conseguia cumpri-la.

Nesse caso, as entrevistas foram marcadas com antecedência, na casa dos produtores, o que acaba gerando mais conforto e melhor ambientação para uma longa conversa, e num ambiente com boa acústica e sem ruídos externos que poderiam atrapalhar a concentração. Os áudios foram captados gravados pelo meu telefone celular na função “gravador de voz”, sem imagens. As gravações de entrevistas foram feitas em um único arquivo de áudio para cada encontro. Eu expliquei a eles que estaria gravando tudo sem interrupções, e que se eles precisassem de uma pausa ou até mesmo se eles se arrependessem de algo que foi dito e não quisesse que constasse na entrevista, eu estaria pausando e posteriormente excluindo aquele trecho não desejado. Tudo funcionou com transparência e deixando-os cientes de tudo.

No que se refere à outra técnica, a observação direta, foi a primeira vez que fiz uma pesquisa com essa técnica. Senti a diferença de como é entrevistar alguém tendo como exemplo sua própria ação revelada no momento de minha observação. As observações permitiram complementar o que foi tratado nas entrevistas, auxiliando o entendimento do pesquisador na hora da análise dos dados. No planejamento inicial do projeto de pesquisa a intenção era acompanhar ao menos uma produção de cada um dos entrevistados, observando todo o processo para melhor análise e registro do trabalho. Pensamos que, o ideal, era observar e catalogar as ações dos produtores desde o início de suas inspirações e dos seus trabalhos, vendo os detalhes que esse processo nos forneceria. Contudo, graças à alguns fatores como tempo livre dos entrevistados, e principalmente, pela ausência de trabalhos durante o período da coleta de dados (outubro a dezembro de 2019), nos fez repensar as observações. Tanto Arthur como Victor Hugo focaram esse ano em particularidades da produção musical, provavelmente pela demanda que aparecia para eles.

A partir disso, precisamos mudar o foco das observações, partindo para analisar o que eles estavam trabalhando no momento. Além disso, como as entrevistas foram feitas antes, tive a oportunidade de pedir para eles apresentarem e exemplificarem alguns fatos citados nas conversas anteriores, podendo observar e entender melhor aquele contexto específico.

Para nos ajudar a entender melhor o universo da observação, Yin revela que:

“Observar” pode ser um modo valioso de coletar dados porque, o que você vê com seus olhos e percebe com seus sentidos, não é filtrado pelo que os outros podem ter relatado a você, ou o que o autor de algum documento pode ter visto. Nesse sentido, suas observações são uma espécie de dados básicos, que devem ser altamente valorizados. Como seria de esperar, estudos exclusivamente observacionais têm feito parte dos métodos de pesquisa em psicologia social há muito tempo. (YIN, 2016, p. 150)

Além dele, Penna (2015, p. 126), em seu livro sobre projeto de pesquisa em educação musical, afirma que “a observação é uma técnica de coleta essencial e indispensável quando o problema/questão de pesquisa focaliza a prática pedagógica, que precisa ser analisada a partir de dados coletados por observação direta, não sendo suficiente apenas o depoimento dos envolvidos sobre a prática que participam”. No caso desta pesquisa, o estúdio mesmo não sendo *a priori* um espaço de prática pedagógica, foi visto de certo modo sob esta perspectiva, justificando então o uso da observação direta. Aqui nessa pesquisa o estúdio foi considerado como um campo no qual ocorrem diferentes aprendizagens musicais, de tal forma que mesmo não sendo uma instância específica de prática pedagógica, a observação direta também se aplica a esse caso. No quadro 2, apresento o cronograma de observações da pesquisa:

Quadro 2 – Observações

PARTICIPANTE	DATA	LOCAL	TEMPO DE DURAÇÃO	TEMÁTICA ABORDADA
Victor Hugo	25/10/2019	<i>Home Studio</i> do Victor Hugo	4h de duração	Gravação de <i>Jingle</i>
Victor Hugo	05/12/2019	<i>Home Studio</i> do Victor Hugo	2h de duração	Mixagem e masterização
Arthur Ferraz	19/12/2019	H2 Studio (Estúdio de Arthur)	2h de duração	- <i>Sound Design</i> - Mixagem e Masterização

Como foi esclarecido anteriormente, devido à diferença de agenda entre as produções dos participantes e o período de coleta de dados, as observações foram modificadas, adequando-se aos trabalhos que estavam sendo realizados naquele período. Diante disso, Victor Hugo não tinha nenhum trabalho no momento em que ele estivesse produzindo sozinho algum artista ou banda. Diante das circunstâncias, surgiu uma oportunidade dele produzir um *jingle* para uma determinada empresa, junto comigo, na coprodução. Eu abri mão de ser produtor para ele produzir sozinho, só que eu participei efetivamente de todo o processo de gravação e ideias. Diante disso, uma das observações foi feita ao mesmo tempo em que eu participava do processo, mudando um pouco a intenção que tínhamos no início.

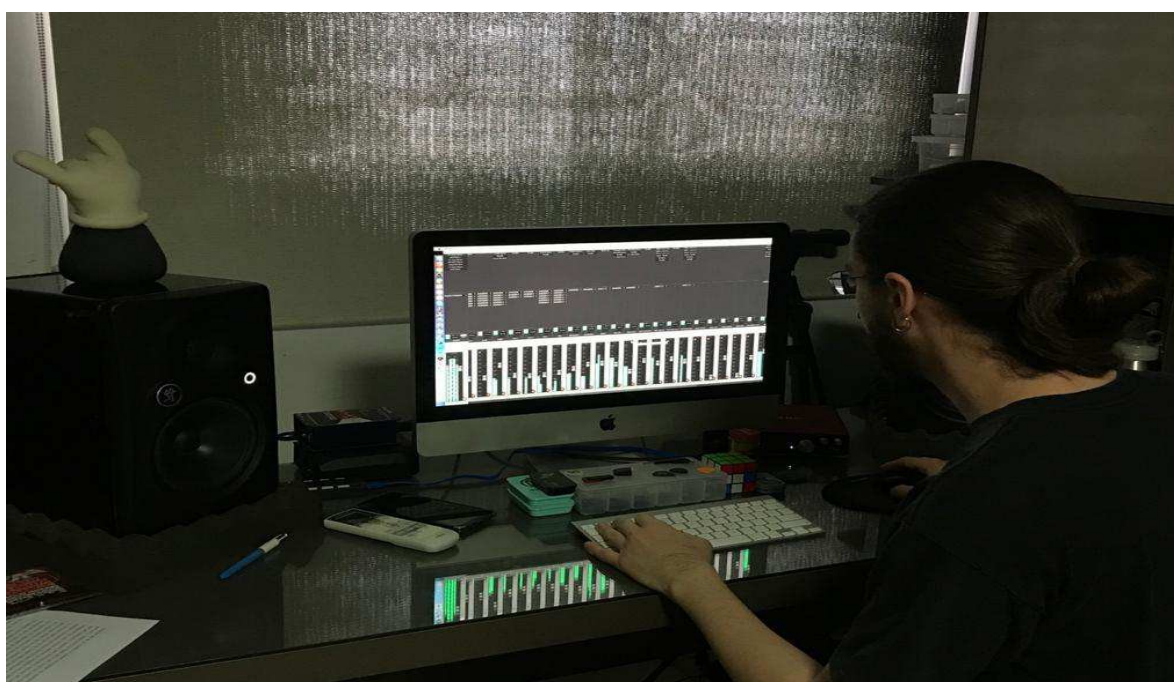
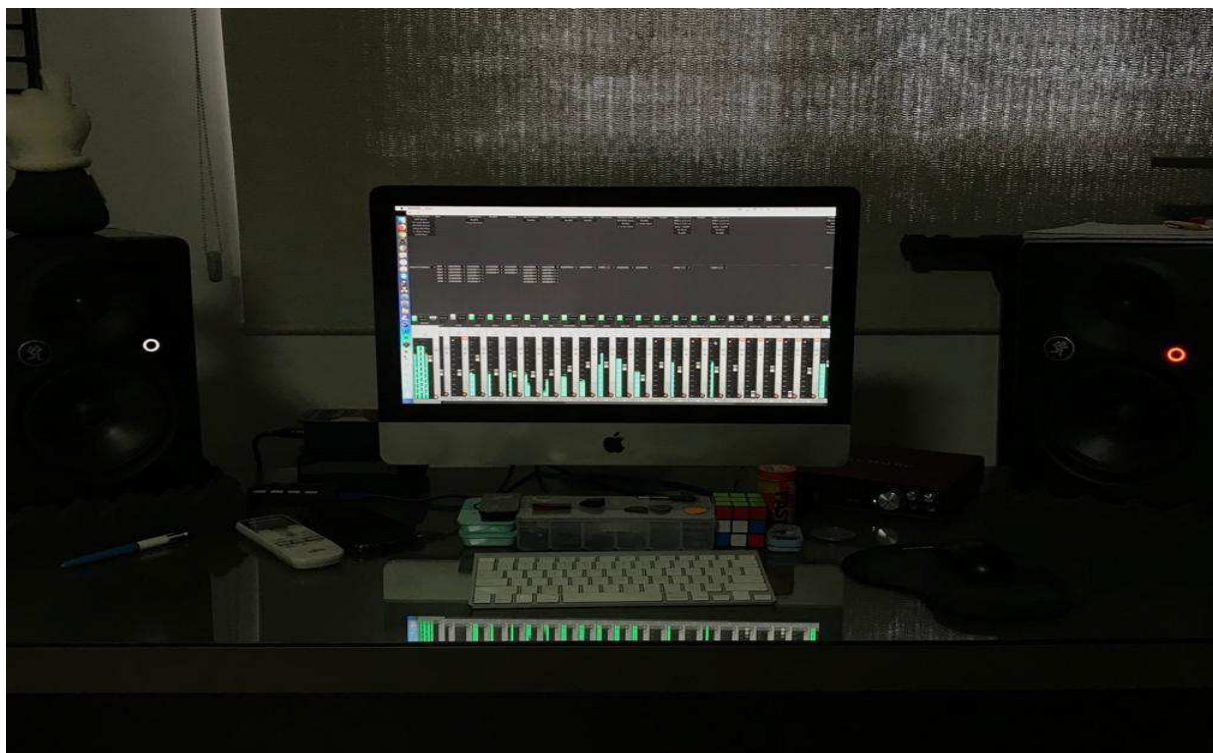
O Arthur pôde demonstrar como recebe os vídeos de animação e desenho, como começa a ter as ideias para sonorizar os vídeos, e também pude ver ele gravando mesmo, criando sons em estúdio para servir de trilha sonora para os vídeos. Foi fundamental para responder diretamente aos meus objetivos de pesquisa ter participado desse momento de observação.

2.3.1 Registro dos dados

No entorno da pesquisa não contou-se apenas com os registros das conversas nas entrevistas e observações, mas também com auxílios materiais e técnicos para construção de um corpus documental para a realização da pesquisa. As entrevistas foram todas gravadas e posteriormente transcritas literalmente. Relatamos tudo em áudios, dando a devida liberdade de tempo e de fala para os dois produtores exporem o que precisaram expor. Depois disso, foi feita a transcrição digitalizada. Os áudios foram rigorosamente transcritos para o computador, deixando de lado apenas os momentos de descontração que não envolviam direta ou indiretamente a construção dos dados.

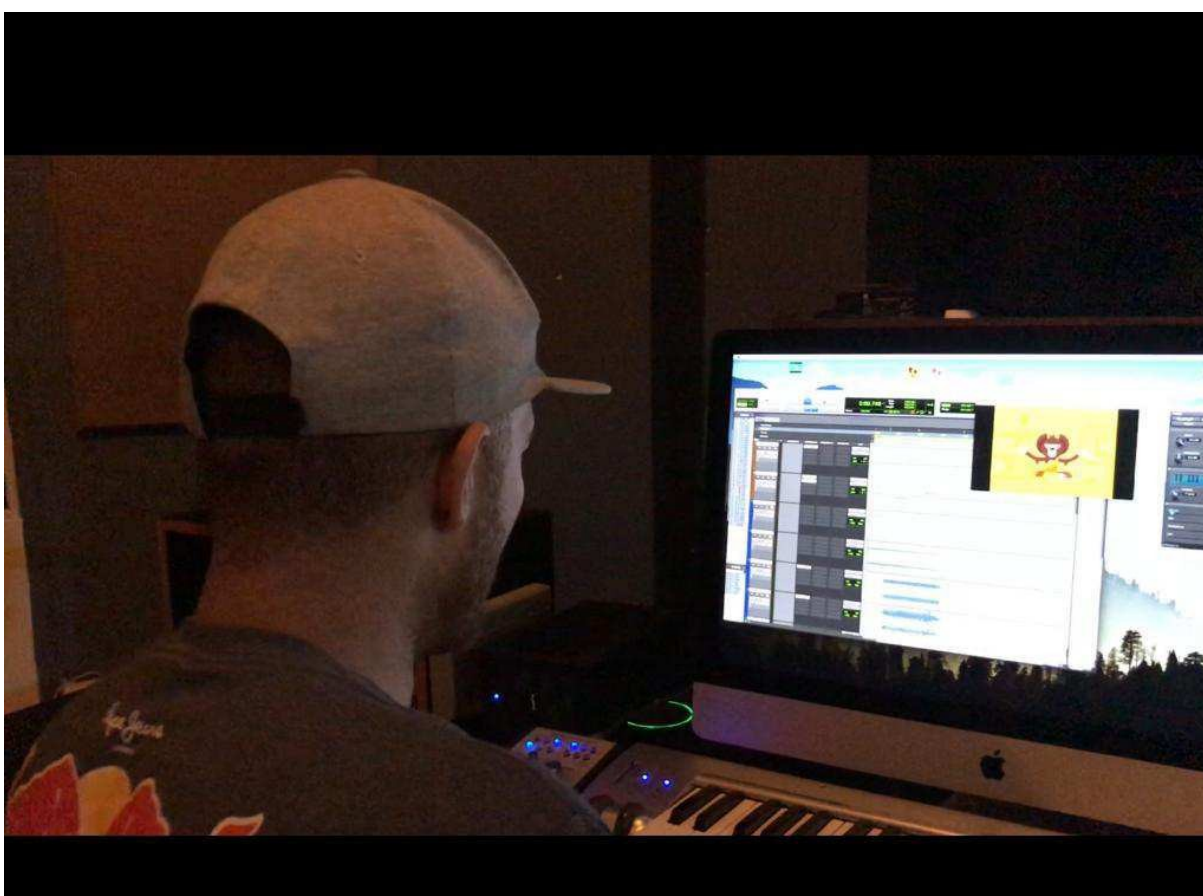
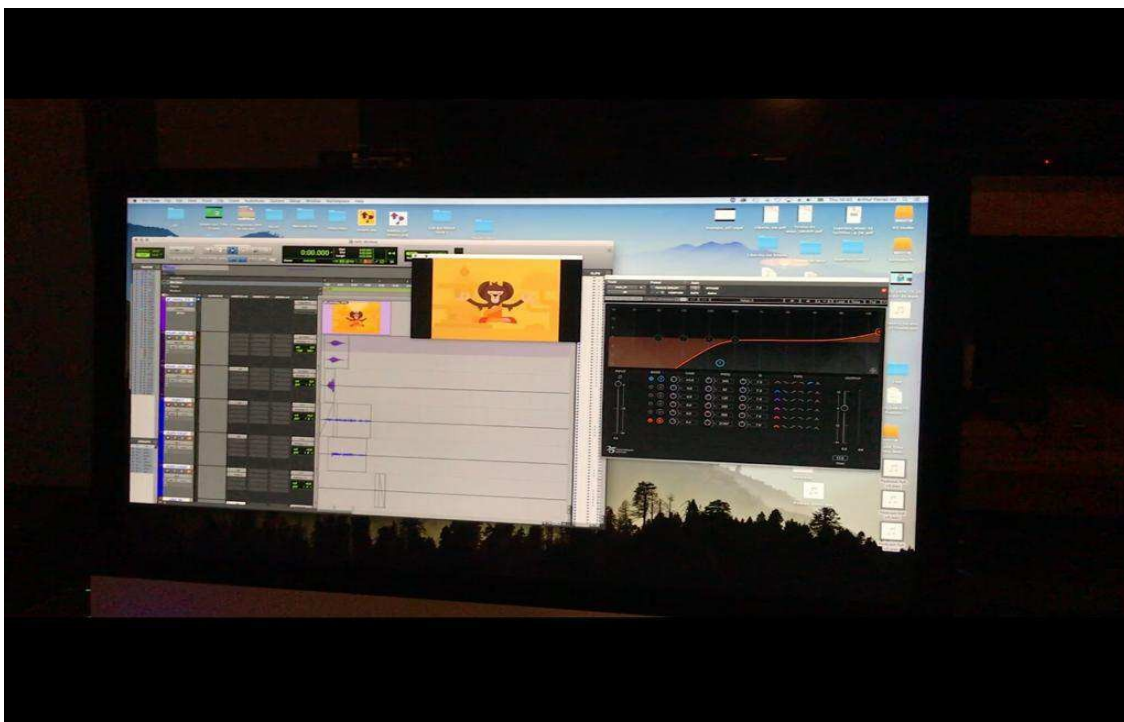
Na parte das observações, além de memorizar muito do que foi dito e mostrado, eu ainda pude captar algumas imagens em vídeo pelo celular. Com a devida autorização deles, filmei parte da pós-produção que é feita no computador deles (como o VH está fazendo conforme figuras 3 e 4), além de captar o Arthur em ação, trabalhando no *sound design*, conforme figuras 5 e 6.

Figura 3 e 4 : Victor Hugo operando em mixagem.



Fonte: Arquivos do autor, 2019.

Figura 5 e 6: Arthur operando no *Sound Design*.



Fonte: Arquivos do autor, 2019.

A transcrição das entrevistas e os relatos das observações foram organizados em um caderno de dados, contendo todas as entrevistas e observações. Esse caderno tem quarenta e nove páginas, entre as entrevistas principais, as observações, e os complementos de entrevistas que foram feitos depois. A partir desse caderno, pude começar a categorização dos dados para análise. Pude retomar a memória do que foi conversado com os dois produtores, e a partir disso pensar os tópicos de categorias conforme os assuntos abordados na entrevista e o que eles trouxeram de dados. Organizei o que cada um falou quanto a sua formação musical, suas práticas em performances, sobre como começaram no ramo da produção, sobre o que, segundo eles, precisaram aprender para iniciar os trabalhos nas gravações, entre muitos outros assuntos, todos relatados em tópicos que estão no sumário e são apresentados a seguir, nos capítulos separados para a análise de dados (3, 4 e 5). Nestes capítulos constam toda a análise dos dados obtidos durante a coleta de dados.

2.4 Procedimentos éticos

Esta pesquisa se submeteu a todos os procedimentos éticos necessários para aprovação no Comitê de Ética em Pesquisa, conforme parecer de aprovação (ver anexo A). Logo no início das entrevistas os participantes assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) – ver apêndice C para permissão das gravações e para as publicações futuras, tanto na dissertação quanto nos eventos da área de educação musical. Dessa forma, foram respeitados todos os procedimentos éticos para entrevistas com seres humanos, tendo como base os direitos humanos e a livre aceitação dos entrevistados. Nestes termos, ficou explícito o entendimento acerca da exposição dos nomes dos envolvidos na pesquisa, visto que para andamento da pesquisa e apresentação final dela, precisei mostrar as produções gravadas, tanto as que já estão na mídia, quanto as que foram produzidas no ato da pesquisa, não podendo assim os entrevistados serem colocados como “anônimos”.

Tive muita dificuldade acerca da burocracia do comitê de ética da universidade. Organizei toda a documentação necessária para submeter a pesquisa e enviei para o comitê. Depois de algumas semanas, devolveram um parecer com pendências, pedindo para que eu ajustasse. Isso aconteceu três vezes seguidas, onde eu resolvia as pendências pedidas e surgiam novas, que não tinham relação com as antigas. Precisei ir à secretaria do comitê de ética conversar com um dos pareceristas para que o mesmo me orientasse como submeter corretamente, e depois disso, obtive sucesso na submissão e aprovação, conforme parecer apresentado no Apêndice D deste trabalho. Esse fato atrasou bastante minha pesquisa, perdi alguns meses preso a esses trâmites consequentemente atrasando minha entrada em campo.

CAPÍTULO 3 - VICTOR HUGO: Formação do músico e produtor de home studio

Neste capítulo apresento a vida e trajetória musical de Victor Hugo, que será tratado neste trabalho como VH (abreviação de Victor Hugo). Conheci Victor através de alguns amigos que são músicos que faziam as edições e pós-produções de seus projetos com o VH. Além destes, eu tocava numa banda de rock chamada “*Vertikal*”, fundada por um amigo de infância que resolveu gravar algumas músicas *cover* e produzir algumas autorais. No processo de gravação, esse meu amigo falou que viria um produtor para nos direcionar durante as gravações, montar os equipamentos para gravação, posicionar os microfones para melhor captação, entre outras funções. Foi então que ele trouxe o VH, e eu pude conhecer pessoalmente quem eu já conhecia de ouvir falar. Começamos a estabelecer uma amizade, compartilhar ideias, conversar sobre algumas produções que eu estava fazendo e ele operando em edições, entre outros assuntos.

3.1 Trajetórias de formação e atuação musical

Victor Hugo é nascido e residente em João Pessoa, nascido em 1988 e desde cedo já teve contato com a música. Conversando sobre seu início de vida artística ele relata:

Eu comecei com 12 pra 13 anos. Assim, o que inspirou a tocar foi o Rock in Rio de 2001. Eu era bem novinho e meu irmão assistiu o Rock in Rio e viu o Red Hot Chilli Peppers e disse “essa banda é massa!” E arrumou um CD, e a gente ficou escutando achando aquilo o máximo, e disse “pô, vamo fazer uma banda. Bora.” Tá (risos). Mas ninguém sabe tocar nada, então vamo procurar uma escola de música e vamos aprender. E aí gente começou a ter aula de violão com aquele professor do “Kadoshi”, Chico Chagas, da Estação Musical. (VICTOR HUGO, 2019, p. 10).

A relação familiar aparece no início da vida musical de Victor. Por influência do irmão, e pelo ambiente familiar ter contato com a música, Victor desperta para o interesse de tocar. A importância do ambiente em que se vive para o aprendizado é vista também por Amato (2008), que ressalta:

Na família, o indivíduo desde seu nascimento interage com o meio onde vive para conhecê-lo e passa a tomar este meio social (em seus aspectos materiais e simbólicos) como padrão para seu comportamento em um processo de socialização. Assim, a família pode desempenhar o papel de principal agente social de iniciação cultural do indivíduo, intrínseco à sua condição de instituição social. (AMATO, 2008, p. 2).

Junto a este pensamento, Oliveira e Morato (2015, p. 4) afirmam que as práticas educativo-musicais familiares são diversas e essas, por sua vez, revelam a amplitude da aprendizagem musical. Com isso, estar num ambiente residencial que respire música influencia direta ou indiretamente a vida dos indivíduos ali presentes.

Depois de seis meses fazendo aula particular de contrabaixo, seu primeiro instrumento, e ouvindo do professor, como o Victor citou em entrevista, “quer aprender musica? Tem que ir pro conservatório... pro Espaço Cultural” (VH, 2019, p. 10), a família decidiu colocá-lo na Escola de Música Antenor Navarro – EMAN, conservatório de música em João Pessoa, onde ele cursou seis períodos (três anos) entre teoria musical e aula de violão clássico, porém segundo ele, sem deixar de estudar contrabaixo em casa. Quando saiu do conservatório, buscou aperfeiçoamento técnico no seu instrumento principal, tendo aulas com um professor particular especializado. Victor relata um acontecimento importante no meio disso:

Antes de ir atrás dele, eu cheguei a cursar um período de extensão na UFPB de contrabaixo acústico. Estudei um tempo lá mas eu não me identifiquei com o instrumento. E não me identifiquei de jeito nenhum com essa coisa de ser um músico que lê a partitura e tal, porque eu sempre fui do autoral, do rock n’ roll, do popular, de tocar “da minha cabeça”, memorizado ali, perto do peito, saindo no instinto. (VICTOR HUGO, 2019, p. 10).

Considero importante esse adendo que ele faz quanto ao seu interesse pela música popular. Além de não se habituar com a forma erudita de estudo do instrumento ofertada pela universidade, Victor deixa claro que sua preferência é a música popular. Outro fator que provavelmente pode ter influenciado nessa escolha são as especificidades do contrabaixo acústico se comparado ao contrabaixo elétrico. Por mais que sejam instrumentos muito parecidos, as técnicas utilizadas e formas de estudo e manuseio são diferentes. Essa escolha pela música popular se mostra mais a frente quando vemos pela sua profissão atual, produtor e arranjador musical.

Victor cogitou a possibilidade de cursar música na Universidade Federal da Paraíba, porém na época só tinha habilitação em contrabaixo acústico, e além de não ser o instrumento do seu interesse, o professor na época afirmou que ele não teria tanto tempo para estudar tudo que seria necessário. Assim, ele partiu para o curso de Psicologia na mesma universidade, no entanto o desejo por estudar música ainda estava presente. Para chegar a atuar como produtor e se consolidar nessa profissão, Victor passou pela trajetória do formar-se como músico, nos estudos e na prática propriamente dita. Victor também iniciou sua prática performática em

conjunto, inicialmente ensaiando e tocando com seus amigos, tudo isso num período muito próximo ao seu início.

Eu comecei, foi bem no comecinho, no primeiro ano que eu comecei a aprender a tocar, em 2002, eu já toquei. Eu comecei na igreja. Um primo meu, que era da Igreja Congregacional do Bessa chegou em mim e fez: “bora pra lá”. Aí eu: “vamo”. Fui. E ele tocava lá, tocava teclado, me chamou e chamou meu irmão pra ir pra lá – meu irmão toca guitarra. Começamos a montar a banda lá e aprender as músicas. E assim, foi um momento que eu tive muito contato com banda, que eu regularmente numa sequência rápida de dias, ter que aprender várias músicas e ter que memorizar todas, porque eu tocava não tinha nem um ano ainda. (VICTOR HUGO, 2019, p. 13)

Victor teve sua prática musical iniciada na igreja. A igreja é um espaço que contém muitos momentos musicais, envolvendo tanto quem está tocando e cantando, quanto quem está participando das reuniões, ouvindo. Lorenzetti (2016, p. 63) em seu trabalho sobre aprendizado musical na igreja, traz um termo chamado “aprender por osmose”, na fala de um de seus entrevistados ressaltando as possíveis aprendizagens musicais que podem ocorrer durante uma missa. Ao relatar sobre a aprendizagem das pessoas que participavam das missas um dos entrevistados de sua pesquisa destaca que as pessoas iam aprendendo “sem que se dessem conta”, ou seja, naturalmente, só por estarem tendo o contato com aqueles momentos (2016, p. 63).

Em concordância a esta realidade, Rauber (2017), com os entrevistados de sua pesquisa, ressalta que “a prática musical coletiva em conjuntos, bandas e orquestras foram fatores que proporcionaram aos músicos a possibilidade de troca ou aprendizado”, e não somente isso, frisa também a possibilidade de aprender um novo instrumento (2017, p. 7). Victor não só praticava os estudos e tocava com os amigos no contrabaixo, mas também adquiriu fluência tocando guitarra. Ele afirma: “nesse meio tempo, eu aprendi a tocar guitarra, então eu sempre tive que estudar guitarra paralelamente, estudando também o baixo, mesmo querendo ser bom no meu instrumento também, mas eu sempre compus minhas músicas na guitarra.” (2019, p. 13).

A rotina de estudos musicais era uma realidade no início de sua trajetória. “Estudava cinco, seis horas por dia, fazendo exercícios todos os dias”, disse ele (2019, p. 12). O desejo de aprender principalmente no início de sua jornada era visível, e essa é uma das evidências do porquê Victor se tornou um músico profissional. Isso pode ser visto no trecho a seguir, da época que ele fazia aulas particulares de contrabaixo, ele diz: “o professor me passava os exercícios, eu tinha uma aula com ele por semana, e eu chegava em casa, assim... de manhã ia

pro colégio, chegava do colégio eu almoçava e ligava o baixo. Parava quando tava escurecendo”. (VICTOR HUGO, 2019, p. 12).

Com o passar do tempo, Victor além de tocar na igreja, montou uma banda com seus melhores amigos que, segundo ele tocavam muito mal, mas estavam satisfeitos por estarem fazendo sons, aprendendo juntos e desenvolvendo. Após um período, parou de tocar na igreja e partiu para tentar investir em sua carreira artística. Ele comentou:

Depois que eu parei de tocar em igreja, eu formei minha primeira banda de metal, visando fazer show. Juntei uma galera que já estava tocando bem, a gente já tinha saído desse aprendizado inicial e já tava compondo música mais elaborada, uma coisa mais séria, e em 2007 eu fiz meu primeiro show de metal, foi lá no “Galpão 14”, foi minha estreia no “*heavy metal underground*”, digamos assim. Em 2008 a gente fez vários shows, tocamos em Fortaleza, em Natal, Recife, e fizemos uns aqui em João Pessoa também. Fizemos uma “demozinha”, uma das primeiras demos que eu tinha feito logo quando eu comecei a gravar. Aí essa foi a minha prova de fogo em cima do palco, de subir num palco grandão, com mil pessoas ali na frente num festival, cheio de bandas grandes, todo mundo lá olhando, o nervosismo batendo... e foi isso. (VICTOR HUGO, 2019, p. 14).

VH já tinha a consciência de que precisara fazer qualquer tipo de trabalho bem feito, seja tocar baixo, guitarra, seja gravar, tocar em público, não importa. O anseio por entregar um bom trabalho é visto em seus relatos. Nessa época, ele já começara a desenvolver alguns trabalhos de amigos, gravações de “demos”, inclusive recebendo elogios dos amigos que tinham acesso ao seu trabalho. A carreira de músico de VH começara a surgir, juntamente com sua carreira de produtor. Mesmo que sem muitos holofotes, ele conseguiu dar continuidade, evoluindo gradativamente.

A prática do instrumento é muito importante para o desenvolvimento do músico. A prática da ferramenta de trabalho do produtor musical, seja o *software*, seja o computador, é fundamental para o crescimento na área. Esses conhecimentos técnicos atrelados a todo conhecimento musical que Victor adquirira em sua formação começam a formá-lo como músico-produtor, que não só se dedicou (e se dedica) à música como instrumentista, mas também ao serviço de produção musical no geral, como veremos a seguir.

3.2 Tornando-se produtor

A partir da decisão por estudar o instrumento e aprender mais sobre música, e depois de investir tempo em desenvolver-se como músico e artista, Victor no meio de suas práticas musicais parou de tocar com seus amigos, bandas, nos eventos afora. Acreditou que era o tempo de investir em outras formas de se fazer música, e partiu para atuar, estudar e

experimental o “tocar em casa”, gravando em seu computador. A partir desse momento Victor começara o processo de formar-se produtor musical, mesmo não intencionalmente. Explicando sobre uma dessas migrações de áreas musicais durante sua carreira, ele explica:

Teve um período que eu tava muito focado em tocar para gravar, que foi uns 2 anos depois disso, que eu comecei a cutucar programas de gravação na minha casa. E foi aí que eu aprendi a tocar para uma gravação, tocar seguindo uma bateria pré-gravada, e entender que eu tenho que cravar com aquilo ali, sincronizar todas as coisas (VICTOR HUGO, 2019, p.12)

Foi nesse período que ocorreu algo que tanto unia o seu desejo de estudar música, quanto o início do despertar para esse universo da produção musical que ele começou a se encontrar, como ele relatou neste trecho:

Eu sempre me identifiquei com observar e analisar os sons que eu escutava, de ouvir um disco e dizer “po, essa guitarra é um pouco abafada né; a guitarra desse é mais estridente; essa bateria é bem estalada; essa daqui não, é estranha; eu gosto do som desse bumbo, não gosto dessa caixa”... perceber essas coisinhas sempre esteve comigo, desde que eu comecei na música. E foi quando eu tava gravando uma das minhas primeiras demos, em 2007 que eu comecei a fazer isso, gravando as duas bandas que eu tocava simultaneamente. O momento que eu quis produzir foi esse, gravando minhas bandas e vivendo isso. Já era profissional a coisa. Desde 2008 que eu não estou sem trabalhos pra gravar. (VICTOR HUGO, 2019, p. 16).

O fato de VH gostar dessa “investigação sonora” quanto aos sons e ser atencioso quanto aos detalhes foi crucial para ele se descobrir no interesse de produzir, como ele relatou. Ver os detalhes das sonoridades propostas num contexto musical faz notarmos as diferenças de instrumentos, equipamentos de som, marcas, modelos, etc. O interesse de Victor nisso fez ele almejar operar tecnicamente nessas nuances, equalizando instrumentos, conhecendo mais sobre os *softwares* de áudio, estudando frequências e outras habilidades que foram necessárias para ele atuar nesse campo. Para ser um produtor musical existe a necessidade de construir muitos conhecimentos, não só de instrumento musical. Segundo Dias (2000, p. 92), o produtor precisa ter “conhecimento musical, do mercado, do público e, sobretudo, dos detalhes técnicos que poderão transformar um disco e um artista num produto musicalmente sofisticado”, ou seja, o produtor precisa pensar além do seu universo instrumental, e sim da arte como um todo.

Além disso, Victor deixa claro que já atuava profissionalmente desde o início, desde os primeiros trabalhos que ele desenvolveu. Encarou isso como uma profissão logo quando entendeu que queria isso para a vida, e isso o fez refletir sobre o que faria profissionalmente

com sua carreira. Como já vimos, ele não queria estudar o curso superior de música por não haver na época um curso de música popular com a habilitação em contrabaixo elétrico. Com isso, vieram as reflexões:

Eu tava no meio do curso de Psicologia e trabalhando com música, mas também não queria tá estudando música... crise do caramba, e isso com 19 anos de idade. Aí eu conversando com a galera na internet, um colega meu só de internet mesmo, ele disse: “eu vi um curso interessante”. Aí ele me mostrou o curso da AESO (Faculdades Integradas Barros Melo), uma faculdade em Olinda de produção fonográfica, falando de produção, técnicas de gravação, mixagem. E aí eu fui fazer esse curso. Eu já estava me envolvendo nisso porque eu fiz minhas bandas e já tinha começado a gravar nossas próprias demos. E aí nesse período eu tinha baixado alguns programas e tava começando a cutucar por conta própria... *Audacity*, baixando o *Sonar* “pirata” (risos), *plug-in* que eu não sabia nem pra onde ia, e cutucando, e vendo coisas em fóruns, porque o *youtube* não era uma coisa tão bombástica quanto é hoje, e aí pensei “poxa, é isso aqui que eu quero”. (VICTOR HUGO, 2019, p. 11).

A incerteza deixara de existir não só no que ele iria se dedicar particularmente, mas agora também academicamente. Victor desistiu de estudar Psicologia e migrou para a área de música, ampliando os estudos em música no curso de produção musical em Olinda - PE. A partir daí Victor começou a se enxergar não só como um músico em formação, visto que o curso que ele fez também envolviam pilares fundamentais da música como harmonia musical, percepção, etc., mas também como um produtor musical em formação. A parte musical do curso da AESO contribuiu diretamente para seu crescimento e formação como produtor. A forma como VH construiu seu conhecimento musical se pareceu muito com a minha forma de construção musical e de muitos outros músicos, um tipo de formação fragmentada, como afirma ele:

Minha formação de músico foi toda fragmentada né, um pedaço em aula particular, um pedaço em conservatório, um pedaço aprendi por conta própria lendo coisas, fiz um curso de férias com Léo Meira em 2004 com 15 anos, aí aprendi umas coisinhas ou outras ali, aí fui juntando as peças e com isso eu meio que preenchi várias lacunas, organizei tudo. (VICTOR HUGO, 2019, p. 11).

Araldi (2016) quando se refere a momentos de aprendizagens de seus entrevistados, ressalta que “é possível visualizar a forma como articulam os conhecimentos construídos em cursos sistematizados, nas trocas, presenciais ou *online*, com os pares, trazendo indícios de uma formação que mescla diferentes tipos de aprendizagens” (2016, p. 91).

VH tem resolvido em sua mente o fato de que, por mais completo que seja, um curso de formação não é o bastante para torna-lo músico ou produtor. As vivências que ele

experimentou desde que começou a estudar, as relações sociais que o mesmo estabeleceu, tudo que ele via e ouvia, foram fatores importantes em sua formação, inclusive as aulas particulares que ele fez em períodos segmentados.

Algumas decisões de mudar seu foco de atuação enquanto se desenvolvia como músico e produtor foram tomadas com o passar dos anos. Ora Victor acreditava que precisava parar e estudar uma prática específica – como foi o caso relatado da pausa no foco dos shows fora, e concentrar as energias tocando em casa, em *home studio* – ora ele se dedicava a ensaiar com a banda, fazer shows, publicar sua arte. Vale ressaltar sobre essas mudanças, principalmente por estarmos tratando de um músico que também é produtor musical, e que escolheu se especializar em ser um músico de estúdio. Se sua profissão envolvia música e gravação, ele entendeu que precisava atuar mais no campo que une as duas coisas:

Então teve essa grande fase que a minha prática era: compor coisas, e aprender grava-las bem o suficiente, pra parecer profissional assim, não um guri tocando de qualquer jeito. E foi nesse momento que aprendi a tocar controlado, tocar dentro da música, visualizar o meu instrumento dentro da música, e aprender a tocar coladinho com o resto da banda, sem essa coisa mais solta de quem só toca em ensaio. Porque depois que você grava e coloca pra escutar, se sair qualquer coisa fica muito aparente, fica muito visível... você consegue até ver, pelos desenhos das ondas no programa. Então eu aprendi a olhar isso e pensar “eu to adiantando; eu to atrasando; eu tenho que colar ali em cima” (VICTOR HUGO, 2019, p. 13)

A fala de VH nos mostra uma forma de aprendizagem nesse contato do produtor com o *software*. Não é só pelo som que o produtor consegue ver se a execução está certa ou errada, não é apenas por uma filmagem que ele verá se errou ou acertou, se saiu do tempo ou não; o contato com os programas de áudio também ensinam a ver os defeitos, não só visivelmente, nas ondas de frequência sonora que o programa mostra, mas pelo som limpo que aquele áudio está mostrando. Como o instrumento foi captado, nada o atrapalha de mostrar aquilo que foi gravado. Não é como num show, que tem vários instrumentos tocando juntos, ruídos e sons externos ao instrumento, na captação é possível ouvir puramente o som que foi gravado, especificamente. Com isso contamos também com a ajuda do metrônomo, que marca o tempo perfeitamente, e a partir desse parâmetro, conferimos se o instrumento está bem colado no tempo ou se está fora.

Essa fase da carreira do VH durou cerca de sete anos. Segundo ele, aconteceram apenas dois ou três shows nesse meio tempo, onde o objetivo era estudar, tocar e trabalhar em estúdio. De fato, se ele continuasse dividindo seu tempo de estudos e práticas com os ensaios,

agendas e shows, provavelmente os resultados seriam diferentes. Após esse hiato, VH volta a atuar fora das quatro paredes de casa. Ele explica:

Eu comecei a tocar na noite, saí um pouquinho mais do ambiente fechado de estúdio e fui tocar com pessoas diferentes, aprender com pessoas diferentes, grandes repertórios em um espaço de tempo curto, e aí comecei a sair também da minha própria bolha e aprender músicas que nunca aprendi antes. Aí eu pensava: como é que eu posso tocar tão bem, como se eu tivesse gravando, essa coisa que eu nunca toquei antes, que nunca fez parte do meu meio, pra subir em cima do palco e fazer isso muito bem. Então eu tive que me readaptar a isso. Aprender musica rápido, aprender a tocar bem em cima do palco, em pé, na animação de um show tão bem como eu faço no estúdio. (VICTOR HUGO, 2019, p. 13)

O tempo que ele passou em casa, sozinho, desenvolvendo em uns aspectos, fez com que ele perdesse em outros. Em casa não se consegue praticar a performance no palco, a interação com o público, a sequência frenética de músicas, sem pausas, sem poder “voltar do início pra fazer de novo”, sem interrupções. A prática do palco é bem diferente da prática em estúdio, e o VH naquele momento queria e precisava dominar as duas. Contudo, a atuação direta com o(s) instrumento(s) nunca parou. Ele afirma: “eu nunca parei de tocar. Eu sempre toquei em estúdio. Quando eu não tava compondo minhas próprias músicas, eu estava com a dos outros, gravando (2019, p. 14).

3.3 Produção Musical: experiências gerais, *Jingle*, captação e mixagem (Northon)

Há alguns anos Victor já atua na produção musical, tanto no Brasil quanto fora dele. Já foi convidado algumas vezes para produzir discos no Chile, por exemplo, produzir a distância disco da Suécia, apesar de grande maioria dos seus trabalhos serem produzidos mais especificamente na Paraíba. Victor Hugo, ao falar do tempo de trabalho com produção afirma que por ter trinta e um anos, enfatiza: “podemos arredondar para treze anos trabalhando com produção, incluindo a fase inicial de aprendizado, que começou aos dezoito” (2019, p. 27).

A partir deste cenário, apresento agora os conceitos do que é ou que faz um produtor musical segundo o olhar do Victor. Diante de toda sua vivência no campo, ele divide o conceito de produtor musical em dois âmbitos: o conceito “técnico”, e um conceito mais “emocional”, segundo ele:

No ponto de vista técnico, um produtor pra mim é ser um tomador de decisões. É chegar pra uma pessoa que diz “eu tenho uma música, o que eu faço?”, e dizer “vamos fazer assim! Vamos levar pra tal lugar, vamos usar tal equipamento, tal microfone, vamos fazer o arranjo dessa maneira, construir assim pra chegar em tal sensação...”. Então é esse processo de ficar tomando

decisões práticas, de aliar o conhecimento técnico que eu tenho com a intenção que o cara tem ali com o “eu tenho uma música”. (VICTOR HUGO, 2019, p. 17).

A categorização de Victor neste trecho quanto ao conceito que ele intitula “técnico” diz respeito ao que acontece no início de uma produção musical, nas tomadas de decisões iniciais. Saber para que ritmo a música caminhará, qual o contexto sonoro, o BPM⁷ da música, a instrumentação que será utilizada, etc. Muitas vezes é ouvir o que o artista quer e executar aquilo transformando em som as suas ideias, outras vezes é ajudando-o a chegar num denominador final, pois acontece às vezes de o artista chegar sem saber o que quer e o produtor o direcionar para um fim em comum. No ponto de vista “emocional” do Victor, ser produtor é:

Saber traduzir aquilo que as pessoas que vem até mim tem de mais precioso, e dizer “eu tenho uma música!”. Porque quando uma pessoa faz uma música é a coisa mais importante do mundo, “bixo, eu tenho uma música! Eu quero gravar e mostrar pra todo mundo!”. Então isso é muito importante pra quem vem atrás de mim e diz “produz meu disco!” “produz meu *single*!”. Eu sei porque eu também componho e minhas músicas são muito importantes pra mim. Então, também é ser a pessoa que conecta nesse sentimento e diz “vamos produzir! Vamos fazer isso aqui massa. Eu quero que você saia daqui pensando que sua música é boa, e a gente fez algo incrível aqui!”. Então é isso, um pouquinho dessas duas coisas. Do ‘conectar’ e do ‘tomar decisões’ (VICTOR HUGO, 2019, p. 17).

Diferentemente de autores como Owsinski (2010), Vicente (1996) e outros que trouxeram conceitos de produção e produtor musical, o Victor vem com um conceito mais subjetivo e explicativo do que puramente técnico, nos dando uma outra ótica para entender esse universo. Na fala do Victor há uma dimensão de troca, de comunicação - no âmbito da conexão que ele mesmo aborda – e de contribuir para o resultado final, e isso se alinha diretamente com o contexto da educação, das trocas que acontecem no contexto de ensino-aprendizagem.

Victor traz consigo a experiência de gravar diversos gêneros musicais. Talvez pelo seu maior envolvimento com o tocar rock na noite, ou pelas amizades que ele fez na música durante o período de estudos do instrumento e de formação de bandas, o fato é que sua bagagem volta-se com mais frequência à produções do rock. Ele ressalta mais sobre o assunto:

⁷ BPM: Batimento por minuto. Serve para dizer em qual velocidade a música estará sendo regida.

Tenho trabalhado há muitos anos com bandas de rock e, principalmente, heavy metal, tanto do Brasil quanto de outros países, como Suécia e Chile. Alguns exemplos que posso citar são *Soturnus*, *Necrohunter*, *Exille*, *Quid Est* (todas da Paraíba), *Forahneo*, *SAR*, *Diabols*, *Necrosis* (do Chile), *Akribi*, *Unlit Face* (da Suécia), etc. No geral, são artistas independentes sem gravadora, sem amarras contratuais e sem direção artística externa; tudo é decidido pela banda junto comigo, buscando um equilíbrio entre autenticidade artística e possível comercialização. Nos últimos anos tenho diversificado mais trabalhando com artistas evangélicos (Marco Telles, João Manô, Reino, Northon Pinheiro, etc.), e outros com pegada mais regional (como Marcus Yazbek e Prima Facie). (VICTOR HUGO, 2019, p. 27)

Os trabalhos que Victor produz, seja arranjando e dirigindo todo o processo de gravação, ou simplesmente lidando com a engenharia de áudio e edições – algo que ele também domina – são bem diversificados, como vimos. Do rock brasileiro ao gospel, de bandas regionais à bandas internacionais, Victor vem desenvolvendo seu trabalho e consolidando seu nome no mercado de produção paraibano.

Neste próximo tópico tratar-se-ão dos trabalhos que envolvem o Victor diretamente nesta pesquisa. O trabalho, de certo modo, envolve toda a trajetória musical e profissional do VH, mas separamos alguns momentos para serem analisados no ato da coleta de dados, durante a construção da pesquisa. Posto isso, foram envolvidos dois trabalhos que o Victor fez, um *jingle* e uma mixagem / masterização de um disco. No *jingle*, partimos para observar uma produção do Victor nesse projeto em que eu também participei, gravando alguns instrumentos e auxiliando ele na coprodução.

3.3.1 Jingle

Fizemos um *jingle* para uma temakeria da cidade de João Pessoa. A cliente não apresentou nenhum pedido a Victor quanto a estilo musical específico, a letra que teria na música, nem mesmo o tempo total da música para a propaganda. Ela apenas solicitou que a proposta fosse algo mais “sofisticado”, algo que demonstrasse um “certo refinamento”. Posto isso, o Victor pensou logo que a temakeria abre no horário da noite, com isso começou a imaginar cenários noturnos, pessoas indo para um ambiente leve, relaxante, etc. Pessoas “bem vestidas”, indo à um restaurante organizado, pensado estruturalmente para essas ocasiões e que também conta com som ambiente “agradável”, nos momentos em que está funcionando.

A partir dessa construção que ele fez sobre o ambiente, ele afirmou que na grande maioria dos trabalhos começa pensando a bateria, sua forma e qual rítmica norteará a música. Como se tratava de um *jingle*, algo comercial e de pouquíssimo tempo de duração (cerca de

30 segundos), o que mais importava nesse tipo de trabalho seria a mensagem, a informação falada, ficando a música em segundo plano, não exigindo uma captação detalhada de baterias, por exemplo. Victor então, buscou *loopings* prontos de bateria para ter uma base inicial do que a música se tornaria. “Busquei alguns *loopings* nesse estilo mais *jazz*, *blues*, um *funk* americano mais sofisticado pra começar a pensar em alguma coisa nessa linha. Uma linha de bateria mais clássica” (Victor, 2019, p. 10). Tendo essa base ele foi mostrando as opções que tinha baixado e nós fomos avaliando qual gostamos mais para utilizar. Sobre os *loopings*, Victor até ressaltou que tem pessoas que montam toda uma música de rádio por exemplo, só com variações de baterias prontas, para não sair da zona de conforto. Escolhemos o *looping* e seguimos adiante.

Após essa etapa, que foi uma das principais, eu peguei o violão, ele o baixo, e começamos a pensar num caminho harmônico para a música. Montamos algo simples, já em cima da bateria que escolhemos. Depois Victor gravou o baixo, seu instrumento principal. Gravou e já deixou a música com uma estética específica, pelas notas escolhidas e pelo ritmo que ele fez junto à bateria. Depois, fizemos o violão, que eu gravei. Fiz a prévia com alguns acordes que escolhi, e o Victor orientou a mudar a forma de fazer alguns acordes, para soar mais condizente com o estilo proposto. Por exemplo, o Dó maior natural que usei, ele comentou sugerindo um Dó com sétima e nona, soando aquelas dissonâncias características do estilo musical presente. E assim fiz. Gravei o violão de forma diferente e realmente complementou muito para a música.

O próximo passo foi Victor regravar o baixo. Segundo ele, precisava gravar melhor, para ser a versão definitiva. Interessante essa concepção de “gravação teste”, como registro de base para uma versão final e para o processo de produção em si. A primeira gravação é como um guia, e depois vem a gravação aprimorada para ser a definitiva. Esse processo não deixa de ser uma forma de composição. Alguns usam a partitura para tal, como registro escrito, nesse contexto, usa-se a gravação em áudio. Ela é o processo de registro do trabalho, tanto em andamento quanto quando está finalizado.

Após a gravação do baixo, partimos para os teclados. Victor sugeriu que eu gravasse um piano elétrico, característico do estilo, utilizando para isso um timbre conhecido como “Rhodes”. Antes de gravar o teclado, com tudo pronto, ele começou a organizar os sons antes gravados. Perguntei para ele se ele já estava adiantando a mixagem, ele disse que sim. Falou: “como eu estou captando, tenho a vantagem de já captar e ir organizando as pistas e sons para a hora de finalizar a mixagem e a masterização. Como a música é pequena, eu já estou mixando ao mesmo tempo que estou captando”. Como seria isso? Gravar e mixar ao mesmo

tempo? O processo de mixagem geralmente acontece depois das gravações – falaremos disso mais a frente – pois faz parte do processo de edição. O Victor só deixou claro que, como ele está gravando e ele mesmo iria mixar, ele já adianta algumas etapas que podem ser feitas naquele momento, para diminuir o serviço depois. Como o projeto já está aberto, as pistas do instrumento ali, e os programas de edição também, fica mais prático ele adiantar ações básicas para poupar tempo depois.

Enquanto eu organizava o teclado e deixava tudo pronto, ele já foi timbrando⁸ o baixo e o violão, equalizando, comprimindo, etc. No momento que eu estava gravando o teclado, surgiu a ideia de darmos uma pausa no meio da música para ter alguma frase de efeito e o teclado acompanhar essa frase com alguma linha melódica. Eu sugeri uma linha melódica na parte aguda do teclado, e ele gostou. Assim, fiz uma parte do teclado base, gravei ele todo, e depois voltamos para em outra pista fazer o arranjo melódico da pausa intencional que faríamos no meio do *jingle*. Terminamos o teclado. Em seguida Victor pegou a guitarra pra gravar. Como tinha violão, ele pensou numa guitarra que só apoiasse as harmonias construídas, sem muitos acordes. Então ele gravou uma guitarra só com *riffs*⁹ em *staccato*¹⁰, que são arranjos baixinhos que ficam no fundo da música, só pra dar o complemento. A guitarra foi simples e ‘gravada de primeira’¹¹ por ele.

Depois da música toda pronta, fomos montar o texto e a letra da música. Começou pelo texto falando sobre o tipo de comida do restaurante, seguido do refrão da música. Eu cantei o refrão, e um amigo nosso chegou depois para gravar a voz do texto. No refrão da música, como ia ter a voz do locutor falando e a minha voz cantada, ele sugeriu de gravarmos várias vozes juntas, cantando a mesma frase, para dar mais volume e massa sonora, além de que ele colocou um *reverb* forte nas minhas vozes, deixando uma sonoridade bem “espacial”, combinando totalmente com a proposta da música. A voz falada tinha um timbre, e a voz cantada tinha outro, onde nem uma nem a outra se atrapalhavam, mas se complementavam.

Terminadas todas as gravações, Victor afinou as vozes para ficarem todas uníssonas, e depois concluiu a música fazendo a masterização sozinho, que segundo ele, seria algo simples e rápido, por ser algo básico, com pouca instrumentação e ele já ter resolvido sonoramente muitos elementos na própria captação. Neste episódio, já é possível enxergar as atividades

⁸ Timbrar, no contexto da mixagem e produção, é ajustar o som extraído do instrumento segundo sua preferência. Seria um sinônimo de equalizar o instrumento.

⁹ *Riff* é uma gíria muito utilizada no mundo da guitarra para descrever um pequeno trecho executado nesse instrumento. Uma espécie de solo específico. Fonte: www.descomplicandomusica.com

¹⁰ *Staccato*: designa um tipo de fraseio ou de articulação no qual as notas e os motivos das frases musicais devem ser executadas com suspensões entre elas, ficando as notas com curta duração. Fonte: Wikipédia.

¹¹ Gravar de primeira é quando, na primeira execução feita na gravação, aquela versão já ser a definitiva.

práticas do VH como produtor em cena. Vê-lo dirigindo as etapas da produção deste trabalho nos mostra as multifacetadas habilidades que são necessárias para que ele solucione os problemas que surgem na criação e no processo de gravação do *jingle*.

3.3.2 Gravação ao vivo em estúdio

Convidei o Victor para estar no estúdio comigo acompanhando as gravações de um CD que eu estava produzindo, estúdio “H2”, do Arthur Ferraz – também nosso outro produtor participante desta pesquisa. Este projeto era de um amigo particular, cantor, que gravara seu primeiro álbum como cantor e contava com minha produção, o apoio técnico do Victor, mais dois produtores musicais (um deles era o Arthur), direção musical de outro colega de trabalho e com quatro músicos amigos que tocam comigo em outra banda, que convidei para este trabalho. O disco tem uma proposta bastante intimista, com músicas lentas, proposta de uma sonoridade mais simples com relação à instrumentação, e mais reflexiva quanto ao teor filosófico das letras.

Enquanto a gente montava os instrumentos, ele dava algumas sugestões sobre microfones, ressaltando a qualidade de um, de outro, enquanto os músicos e um amigo nosso (que ia fazer a captação no dia) montava o espaço da gravação. Victor só foi para acompanhar a gravação, visto que depois ele iria mixar e masterizar o projeto. Mas aí algo me chamou atenção. Enquanto o tecladista montava seus teclados, e o engenheiro de áudio o ajudava, Victor estava diante do computador de captação e pediu pro tecladista dar um “dó central”. Enquanto isso, ele olhava para o computador e mexia em alguns controles de volume e de ganho. Perguntei: “Victor, porque tu pede um dó central pra ele?” Daí ele respondeu: “Para nivelar os canais do teclado. Como são dois canais pro teclado (L e R), se ele der notas muito graves as frequências tendem a ir mais pro lado L, se ele tocar notas mais agudas, as frequências vão em maior quantidade pro R. O dó central é uma frequência mais média, dividindo melhor as frequências para os dois lados”. Foi então que entendi o porquê de ele sempre pedir isso, coisa que eu já tinha visto em outras ocasiões. Ali no estúdio, informalmente, aprendi muito sobre questões de frequência com uma simples pergunta. Detalhes simples, como frequências por exemplo, que por mais que sejam elementos físicos e técnicos, nos mostram as milhares de possibilidades que os sons podem nos dar, se de fato o produtor obtiver esse conhecimento científico. Mínimas mudanças de frequência alteram a finalidade dos sons.

Depois que começamos a gravar, ele se impressionou com a qualidade da banda e com o som que imprimimos. E disse: “Gente, caramba, isso tá muito bom! Vocês fizeram o dever

de casa né?! Ensaíram bem, e isso refletiu totalmente no resultado”. Vale destacar essa fala do VH. Porque em muitos casos as pessoas olham para o estúdio como o lugar de que “se errou regrava depois”, “faz *overdub*¹²”, “conserta na mixagem”; frases como estas são ditas, e muitos produtores fazem isso. Mas não foi o caso desta gravação. A preparação prévia fez a diferença na execução da gravação, e como o VH frisou, refletiu no som final.

Como esse projeto que gravamos era “ao vivo” em estúdio, e tinha muitas nuances de dinâmica e de tempo, decidimos por gravar o disco inteiro sem o metrônomo. Precisávamos fazer *takes* completos, ou seja, gravações da música inteira sem interrupções ou cortes, porque não daria pra colar com outros *takes* depois. Sem o click, perdemos a referência igualitária de diferentes *takes*, não podendo fazer colagens e edições posteriores. Sabendo disso, ensaiamos bastante antes de gravar, e por causa disso Victor elogiou o resultado. No fim, ele disse: “vou ter pouco trabalho. Com uma captação bem feita dessa e a execução boa de vocês, facilita tudo”. O trabalho e o tempo investido previamente garantiu um bom resultado, e economizou tempo e serviço do Victor na parte final do projeto.

Victor falou da performance do cantor, elogiando a execução na gravação e dizendo da diversidade que é mixar diferentes cantores. Ele fala que “tem cantor que é necessário afinar todas as curvas de notas, pois a execução muitas vezes não é boa. Mas com uma voz bem gravada, o trabalho de afinação e concertos é bem menor, deixando o resultado final melhor.

Ao fim deste capítulo, posso ressaltar o quanto a experiência da gravação é potencial de aprendizado para todos os envolvidos, mesmo que de forma aparentemente não intencional. Faz parte do objetivo desta pesquisa enxergar que o estúdio é um potencial espaço de aprendizagem musical, e ao passar dos parágrafos, enxerga-se isso. Esse espaço, que é o da gravação, transcende o espaço físico, seja ideológica ou literalmente, pensando a prática do estúdio fora das quatro paredes, até mesmo estendendo a conexão profissional internacionalmente, como vimos aqui.

¹² *Overdub*: Um termo usado na gravação para indicar gravações refeitas ou sobrepostas. Quando algo é gravado e não ficou como o desejado, os produtores indicam fazer *overdubs* para consertar as gravações antigas.

CAPÍTULO 4 – ARTHUR FERRAZ: Formação do músico e produtor de estúdio de gravação.

Olhando para trajetória do Arthur, sua maneira de aprender, sua formação e experiências na vida musical e profissional, nos levam à um outro ponto de vista de um profissional que atua na produção musical. Neste capítulo apresentamos o segundo caso desta pesquisa, o produtor e músico “Arthur Ferraz”. Eu já o conhecia de muitos anos atrás, mesmo sem ter contato direto com ele, pois o mesmo tocava na banda de um amigo meu que eu sempre fui fã, a banda do Marco Telles, cantor e compositor paraibano.

Dentro do cenário cristão nordestino, Marco Telles sempre se destacou dos demais artistas locais, por cantar seu repertório autoral, lançar CDs e apresenta-los em seus shows. A grande maioria das bandas cristãs/gospels no cenário musical paraibano tocam *covers*, e Marco Telles chama atenção por isso. Com isso, eu já o conhecia de ver tocar na banda e admirar seu trabalho musical. Depois de uns anos, Marco me chamou para gravar bateria de um CD – que no fim das contas eu acabei participando da produção do CD junto a ele, minha primeira experiência de produção musical – no estúdio do Arthur. A partir desse contato, começamos uma amizade, e o Arthur começou a me convidar para gravar algumas coisas do estúdio, posteriormente me convidando para produzir alguns dos trabalhos de lá.

4.1 Trajetórias de formação e atuação musical

Arthur nasceu em 1987, é casado e pai de um filho. Nascido em João Pessoa – PB, teve grande parte de sua prática musical e profissional na mesma cidade. O contato de Arthur com a música teve início no ambiente religioso, na igreja em que sua família frequentava e que ele, depois de um tempo, começou a participar. No início de nossas conversas nos momentos de entrevistas, ele compartilhou como tudo começou:

Minha formação foi basicamente na igreja, desde quando eu me converti, em 2000, 2001 mais ou menos, naqueles velhos “retiros” que algumas pessoas tocam violão, outros ficam na rodinha... aí o cara começa a querer tocar também e eu me interessei por aquilo. Fui aprendendo com os caras, tirando músicas e fazendo o possível pra aprender. Tentando ler tablaturas, que eram com as notinhas já, mas basicamente é isso, tirando músicas e tentando aprender as músicas que eu gostava, pra tocar na igreja. Basicamente o início da formação foi esse. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 29).

Arthur já mostra que seu processo de aprendizagem foi informal, mediante o que ia acontecendo em sua vida. O interesse em aprender um instrumento não veio antes do contato com os amigos e a igreja, e sim depois, nas trocas de conversas, os amigos já envolvidos com música e com a relação de estudar o instrumento, ele se permitiu começar a estudar. Arthur

fala de um curto período em que teve aulas de música, mas reforça que seu desenvolvimento veio na maior parte por seus esforços e por suas relações sociais. Quando questionei se realmente ele não tinha tido nenhum professor, ele disse:

Isso. Basicamente sim. Eu acho que eu tive um mês de aula mesmo teórica (professor particular), mas eu não fui pra frente porque eu não queria, eu não achei legal. Eu acho que eu tava me desenvolvendo mais “autodidata”, indo atrás e buscando mais do que sentando numa aula de 2 horas e ver todas aquelas teorias e tudo. Assim, funcionou pra mim né, mas eu ainda sinto falta de uma teoria “acadêmica”, até hoje em dia. Eu não sei se eu trocaria, mas claro que eu sinto falta disso. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 29)

O processo de formação do Arthur se dá em grande influência pela autoaprendizagem (termo com significado parecido de “autodidata”), que não quer dizer que o mesmo “aprendeu sozinho”, mas que seguiu uma didática própria, mediante os materiais que ele tinha acesso e a ajuda de quem estava próximo dele naquele período. Segundo Garcia (2011) “a autoaprendizagem é aquela na qual o aluno (aprendiz) exerce plena autonomia e controle sobre suas práticas educacionais” (2011, p.55), assim gerindo em quais fontes de saber ele busca conhecimento. Arthur ressalta que sente falta de um conhecimento teórico da área, mostrando que seria de grande valia aulas acompanhadas de um professor de música para somar ao seu conhecimento empírico. Mesmo muitos desses problemas podendo ser “resolvidos” no contexto autodidata, Arthur deixa clara a possibilidade de um professor ajudar na sua formação.

Arthur relata também de como começou a tocar, qual instrumento escolhera e da passagem pelo violão, que muitos guitarristas e contrabaixistas aprendem antes de partir para os respectivos instrumentos. Ele disse: “eu comecei aprendendo violão. Mas sempre eu me via tendo muito trabalho... claro, que no começo todo mundo reclama disso que são aquelas pestanas, que é a formação dos acordes e tudo, eu tinha muita dificuldade com isso” (2019, p. 29). Creio que surgem muitas dificuldades para quem está começando a aprender um instrumento, em qualquer um deles, contudo muitas pessoas que conheço se queixam do que Arthur destacou, a dificuldade e dor nos dedos de tocar acordes em pestanas. É algo que se não for bem assessorado por um professor, com didática e paciência, pode desestimular quem está aprendendo. Talvez essa ausência de acompanhamento tenha provocado isso no Arthur, mas, ele seguiu em suas influências e decidiu por outro instrumento. Continuou ele:

E conseqüentemente as coisas que eu aprendia com um amigo meu chamado Juninho, ele sabia muita coisa de violão clássico, e eu vi que muita coisa do violão clássico é dedilhado, são notas únicas, e eu aprendia muito isso, mais fácil. E eu pensei “poxa, eu gosto muito de fazer isso então uma coisa que seria legal seria o baixo”, porque o baixo são aquelas notas únicas e por isso

eu migrei pro baixo por essa facilidade, ou pela dificuldade das pestanas no começo ali. Eu ainda toco um pouco de violão, mas o meu instrumento principal é o contrabaixo. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 30)

A escolha do instrumento é um momento importante na construção do músico, muitas vezes sem reflexões ou pensamento racionais (em alguma medida), simplesmente pela sensibilidade, pela preferência, pela estética, entre outros fatores. Contudo, um fator que pode influenciar a escolha do instrumento é aquilo que o músico ouve, seus gostos musicais. Arthur é um grande admirador do rock e suas vertentes mais específicas, e quando questionado sobre o que o influenciou, citou algumas bandas dessa natureza. Ele disse: “as bandas principais que me influenciaram foram Resgate e Oficina G3, que são bandas de rock, que é uma coisa que eu gosto mais, sabe. *Red Hot Chilli Peppers*, aquele *new metal* no começo, *Linkin Park*... enfim, eu me considero um apreciador mais dessa área” (2019, p. 30). O som dessas bandas é muito característico, e o contrabaixo é facilmente notado em seus repertórios, com *riffs* e solos feitos muitas vezes com a guitarra. Disse Arthur que, com o passar do tempo, ele não mudou de gênero preferido, mas foi se moldando às possibilidades que o rock traz. Ele explica:

O estilo não mudou, mas foi migrando pra algo perto disso. Tanto pra o lado mais pesado quanto pra algo mais leve, mas que sempre tivesse esses elementos, do rock um pouquinho pra cima como um *heavy* e um pouquinho mais pra baixo como o *pop* mais pegado assim, mas não mudou muito do início. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 30)

O passar do tempo, ouvir melhor aquilo que toca, testar nos momentos de treino, de ensaios, leva o músico a entender melhor o que ele está tocando, qual área que ele atua, quais as possibilidades que aquele tipo de música pode oferecer. Quando ouvimos muito música, nos apropriamos mais dela e de seu contexto. Até hoje Arthur toca e gosta muito de rock, porém entende muito mais do assunto depois de investir tempo analisando.

Quando me referi aos estudos de música e de instrumento, perguntei como ele estudava, e se existia algum tipo de metodologia ou de “rotina” nos estudos musicais dele. Arthur disse que não tinha uma rotina específica, organizada. Ele disse: “meu estudo era tirar músicas. Eu tinha que tirar músicas pra tocar na igreja e consequentemente tinha que tirar músicas que eu gostava de tocar, eu acompanhava, colocava o CD e ficava acompanhando” (2019, p. 30). Além disso, era uma atividade mais “livre”, segundo Arthur, sem a necessidade de um tempo delimitado ou de uma disciplina mais rigorosa, como afirmou ele:

Não tinha uma coisa de “oh, vou estudar tantas horas por dia”, tirar músicas tantas horas por dia, não. Era quando tinha tempo livre, e no começo eu fazia

isso muito mais. Hoje em dia, depois que eu cheguei num patamar assim que ficou fácil em relação a tirar música ou esse tipo de coisa, eu não tenho mais essa rotina, meio que parou. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 30)

Aprender “tirando músicas” é uma prática presente na vida de muitos músicos populares, e principalmente de muitos que aprendem por seus próprios métodos. Como o estímulo do tocar vem pelo ouvir as músicas que gostam ou que estão habituados a ouvir, os mesmos tentam tocar em cima do que estão ouvindo, treinando o ouvido a identificar as notas e tocar junto. Pereira (2013) em seu trabalho sobre aprendizagem de música pela internet chama esse processo de “transmissão aural”, e explica que esse processo é basicamente “a transmissão de informação através da escuta” (2013, p. 97). Pereira (2013), trazendo a experiência dos seus entrevistados, afirma que eles têm forte relação com essa prática de ‘pegar músicas que escutam’, sejam as que ouvem por gostar, seja por nível de dificuldade, ou pelo repertório que precisam para um show (2013, p. 97).

Arthur deixou claro que atualmente seu processo de estudo – ou de aprender as músicas - não é mais como antes. Parafraseando-o, diz ele que os tempos mudaram, vêm as responsabilidades e o trabalho aumenta, conseqüentemente comprometendo mais o tempo. Assim ele explica como age nos dias de hoje, como lida com as músicas que precisa tocar, aprender ou até gravar. Nesse sentido, ele pontua acerca das dificuldades que enfrenta para estudar:

Hoje o meu sistema é um pouco diferente. Eu não consigo ler, até pelo fato de como eu comecei né, não consigo ler partitura, e até cifra. Claro, eu consigo ler, mas pra mim é difícil tocar e ler ao mesmo tempo, que é até uma coisa boa de começar na teoria que você já começa lendo e tocando ao mesmo tempo, e eu não consigo fazer isso. Então hoje pra mim, pra tocar ou executar meu instrumento ou qualquer outro, o método é decorar. Eu decoro os desenhos do braço, minha cabeça já funciona um pouco de ouvido assim, eu geralmente sei pra onde tá indo, se for uma coisa normal. É basicamente isso. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 30)

Arthur prefere memorizar as notas, a estrutura da música, do que tocar com auxílio de partitura ou até mesmo de cifra. No universo da música, observamos que músicos de instrumentações eruditas, como por exemplo músicos de orquestras, são muito dedicados à leitura de partitura, e tocam na grande maioria do tempo lendo. Na música popular os casos de leitura diminuem consideravelmente, e Arthur já é um resultado desse aprendizado personalizado que a autoaprendizagem proporciona onde não se dedica à leitura e ao estudo de escritos musicais convencionais. Tanto Green (2002) quanto Oliveira (2011) confirmam que tocar músicas conhecidas é uma prática comum no contexto da aprendizagem musical, e que raramente usam notação musical (partituras) nessas práticas (2002, p. 28). Destaco aqui a

força desse aprendizado voltado cada vez mais para o “ouvir” e “memorizar” e menos para o “ver” e “ler”, fruto da prática de músicos como Victor e Arthur. A partitura é algo estritamente visual, voltado para a prática de leitura, enquanto eles praticam pela memorização e percepção auditiva. É interessante pontuar que na medida que entendemos as duas práticas como importantes e válidas, podemos abrir espaço para os diferentes meios que cada um escolhe ou se adapta melhor na sua forma de aprender.

Muito disso é refletido em sua atuação como músico, não só em seus estudos particulares. Desde que Arthur começou a tocar em público, período esse muito próximo de quando começou a estudar contrabaixo, na igreja, ele já colocava em prática o costume de tocar de ouvido e decorar as notas das músicas. Depois de dar seus primeiros passos na música, Arthur junto aos seus amigos da igreja formaram uma banda de rock para tocar em eventos e shows fora, como festivais de música que aconteciam na época, retiros de outras igrejas, entre outras programações. Destaco uma fala importante do Arthur sobre esse assunto, quando ele se referiu ao crescimento que tocar nesses eventos trouxe para ele como músico.

Nessa época dos shows e festivais foi bem legal, foi criando uma “casca”, ficamos mais “cascudos”, porque a pessoa tocando nesses lugares assim onde o som é ruim, onde não tem gente, não tem público nenhum (as vezes dava, as vezes não dava público), na igreja também as vezes a gente se escutava, as vezes não escutávamos o próprio instrumento. Então esse período foi muito importante, não trocaria, porque foi de muito aprendizado pra minha experiência com relação ao músico que sou hoje, com relação aos problemas que possam existir e a postura que você tem que ter com o público. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 30)

Vejo a importância do atuar em público como fator crucial para construção de um músico e de um produtor. Lidar com as nuances da música na prática traz bagagens para o músico que pensa criativamente os arranjos e que toma decisões acerca do que será gravado. O produtor que já tocou ou toca em público, entende com mais facilidade os caminhos que a música pode trilhar e como agradar o seu público-alvo. Se o disco trabalhado é de uma banda de rock, por exemplo, tocar rock ao vivo vai mostrar detalhes ao produtor que ele pode explorar em seus arranjos. Arthur toca desde os 19 anos, envolvendo a igreja e as bandas de rock com seus amigos até hoje.

4.2 Tornando-se produtor

Diante do envolvimento com a música, o contrabaixo e as experiências vividas, Arthur começou a enxergar algumas possibilidades além do “apenas tocar” seu instrumento. Antes mesmo de querer ser produtor musical, ele já teve o interesse de viver as experiências de

gravar em estúdio e trabalhar com áudio. “Eu só tocava baixo e estudava engenharia mecânica antes de querer viver isso”, afirmou Arthur (2019, p. 31). Mas aí a banda que ele tocava foi gravar o seu primeiro projeto autoral, e a partir daí veio o interesse pela área. Ele continuou explicando:

O momento que a banda que eu tava tocando foi gravar o primeiro CD, num estúdio pequenininho, que eu olhei tudo aquilo que me fascinou, e me pegou. E eu falei, “bixo, eu quero saber mais tecnicamente disso”. Na época o meu interesse inicial não foi nem a produção musical, mas foi saber tipo “como meu baixo entra no computador?”, “como é que se transforma uma placa de áudio no computador?”; “como é que o sinal vai e volta?” Enfim, esse interesse que me fez pensar em estudar técnica de áudio, nada a ver com produção na época, mas ser técnico em áudio. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 31)

Arthur se encantou com os detalhes presentes nos processos de gravação e teve a curiosidade e interesse em aprender e trabalhar com áudio. Além disso, a vontade de entender como essas tecnologias funcionam, como acontecem as relações da sua execução no instrumento com a captação e com o produto final. A partir disso, ele buscou conhecimento de forma especializada, indo ao encontro de, pelos seus conhecimentos pessoais, onde estavam as melhores oportunidades de ensino nessa área.

Com isso, eu realmente fui estudar, procurei onde seria o melhor lugar pra aprender sobre isso, se em São Paulo, no Rio, mas eu pensei: “poxa, se eu vou ter que mudar pra lá pra estudar, que eu me mude pro melhor lugar”. Foi aí que optei, adquirindo recursos com meu pai, a ir pra os Estados Unidos pra estudar, pra passar um ano lá estudando em um estúdio, sendo interno pra aprender tudo sobre técnica de áudio lá. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 31).

É importante frisar as condições da família do Arthur e das possibilidades que ele teve em ir para outro país se profissionalizar na área. Não são maioria os casos que tem acesso à essas condições, e é um fator importante para destacar em que nível ele pode se dedicar a aprender sobre áudio, estúdio, etc. Até então a formação do Arthur se dava por meios próprios, informais. A partir dessa ida aos Estados Unidos, mesmo não sendo um curso universitário ou de formação profissional, Arthur passa por uma experiência de ter um tutor o orientando, ensinando todo o passo a passo de uma gravação, dicas de captação, tratamento de áudio e muitos outros pontos fundamentais para quem quer trabalhar com essa área. Uma abordagem extremamente prática que o professor escolheu para com o Arthur, priorizando o fazer da produção nos momentos das aulas, mais práticas e menos tempo teórico.

Outro ponto relevante nesse processo foi a oportunidade que o Arthur teve de montar o seu estúdio trazendo dos Estados Unidos todo o equipamento que iria usar. Pediu orientação

ao seu tutor que o direcionou enquanto esteve no estúdio americano na hora de adquirir todos os equipamentos que traria para João Pessoa no seu início de estúdio.

Nesse momento, em nossa conversa, eu questionei sobre quando surgiu o interesse em tornar-se um produtor musical de fato, de quando foi o “estalo” de largar a Engenharia e trabalhar oficialmente com música, produção, etc. Diante disso, Arthur respondeu:

Eu como produtor eu acho que eu só existi pós estúdio. Antes disso, eu era apenas um “baixista” que pensava do meu jeito e tal, mas em relação a produção musical, em relação a “Arthur pensando” na música em geral, em todos os instrumentos em conjunto, isso foi realmente a partir do estúdio, que bandas chegavam pra gravar e muitas delas não tinham um norte, não tinham uma direção, eram coisas bem espalhadas, bem diferentes – até os integrantes eram diferentes, os pensamentos – e com isso vem a necessidade de eu dar dicas, tipo “isso tá muito bagunçado, vamo fazer desse jeito; vamo enxugar isso aqui, vamo puxar isso pra cá, vamo mudar o andamento... Então assim, eu acho que foi desde o primeiro cliente que apareceu, em relação a gravar uma banda completa que eu comecei a ter essa visão de banda, de música como um todo e não só com o meu instrumento. Então acho que esse foi o divisor de águas pra eu começar a me ver como produtor, não que eu fosse um produtor antes, mas comecei a ter um olhar de produção a partir da necessidade de que eu via. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 31)

Além do fascínio em descobrir o universo das gravações em áudio, o interesse dele partiu da necessidade, de como ele via a situação dos artistas e das bandas que chegavam em seu estúdio e do que elas precisavam para desempenhar um trabalho minimamente organizado na gravação. A partir dessa lacuna o Arthur foi se inserindo, tentando solucionar os problemas que via. Outro ponto importante foi o de ajudar a banda a encontrar o objetivo que – às vezes os artistas já têm mas não sabem apresentar, ou então não têm ainda um objetivo formado - e dali construir isso junto com eles. Vemos nessa ação a intenção de Arthur de contribuir no aprendizado musical de todos que chegam até ele para gravar algo, descobrindo como solucionar os problemas que surgem ali, mesmo não vendo essas ações como processo educacional. Ainda falando da necessidade que ele enxergara, o mesmo explanou mais sobre essas descobertas:

De 10 bandas que eu via, tipo 9 delas tinha necessidade tremenda em se organizar, pensamentos, logística de instrumentos, de organizar tudo. Então foi nessa necessidade que começou a coisa de “ser produtor” em mim, começou a surgir a partir dali. E de lá pra cá foram experiências atrás de experiências, passos atrás de passos até que começou a polir mais essa parte produtora minha, de organização musical, de foco, de como chegar a tal objetivo. Pra chegar em tal objetivo, a bateria tem que estar “assim”, o baixo tem que estar “mais assim”, então foi a partir da necessidade de ver bandas bagunçadas que eu comecei a ter esse tino pra produção. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 31)

A impressão que Arthur traz em sua entrevista nos mostra que, na realidade dele, muitas bandas chegam no estúdio para gravar sem experiência, desorganizadas, e carecem de alguns norteadores. A presença do produtor musical no estúdio é muito importante para o andamento das gravações, para organização de cada etapa e para qualidade do produto gravado. Um fator importante de ser citado neste momento é relembrar a ausência de preparo de muitos músicos que são iniciantes no ramo da gravação em estúdio. Fialho (2014), comentando em sua pesquisa com um festival estudantil, aponta a necessidade de montar uma oficina de produção musical para trazer apoio técnico aos músicos estudantes, enfatiza que “essa ideia ocorreu devido à constatação, por meio das gravações enviadas na inscrição, que muitos jovens eram iniciantes na música” (2014, p. 158). Arthur entendeu isso e logo começou a trilhar sua trajetória de produção. Quando eu o indaguei sobre o que é ser um produtor musical para ele, ele concluiu:

Ser um produtor musical pra mim é ajudar a conseguir um objetivo final em relação a música, seja ele qual for. Seja em qualquer tipo de música, seja qual estilo, o que quer que seja, eu preciso de uma música pra isso, que passe isso, que tenha essa *vibe*, que passe esse sentimento a ser escutado. Então o produtor musical basicamente é um gerente que consegue ver o panorama geral e consegue fazer todos os atalhos que sejam necessários e todas as escolhas que sejam necessárias pra aquele objetivo musical ser atingido. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 32).

Muito desse conceito de produtor que Arthur utiliza é baseado em suas próprias reflexões, segundo observações de outras oportunidades. Contudo, Arthur lia sobre o assunto, estudava por meio de fóruns, revistas e baseava suas opiniões dentro dos conhecimentos adquiridos. Diante do que ele conheceu, existem os impasses que comentei no início do trabalho sobre os múltiplos significados dos termos “produção”/“produtor”. Arthur comenta sobre:

Produtor musical, na minha concepção, existem alguns tipos... aquele produtor executivo de logística, aquele produtor de arranjos, o líder geral, tem algumas visões né com relação a produtor musical, mas o “principal” produtor musical praticamente ele pega o bruto da música... por exemplo, tem um artista que tem uma letra e uma harmonia em mente, ou até uma banda que tenha uma música pronta, mas que ela contrata um produtor musical pra organizar as ideias, eu acho que o produtor musical é o que praticamente vai organizar. Tem o bruto ali, tem a pedra bruta, e antes de chegar pra gravar, ele vai lapidar aquela pedra bruta. E o que é lapidar? É tipo, “esse *groove* tá muito pesado pra esse objetivo”. Sempre pensando no objetivo. “Poxa, tem muito solo de guitarra pra esse estilo” então vamos diminuir, vamos deixar mais leve. Poxa, “precisa de um *groove* a mais no baixo, pra trazer uma parte mais dançante pra esse objetivo que vocês querem”. Então ele pega o objetivo, e pega aquela pedra bruta lá no início e lapida aquilo da forma que chegue no objetivo final, que a banda quer ou que

o artista quer, a produtora quer, enfim. Acho que o produtor não é nem sobre o que ele quer, “meu gosto”, “meu estilo”, não. O objetivo desse celular é ligar? Então vamos fazer com que esse celular ligue. O objetivo dessa roda é girar? Então vamos fazer ela o mais redonda possível pra ela girar. Claro que existe a influência pessoal, mas quando se trabalha na produção musical se faz mais isso de “qual o objetivo? Ok. Vamos alcançar esse objetivo!” É isso. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 32)

Dentre os contextos que Arthur traz sobre produtor musical, ele traz também a definição que se assemelha com a que estamos tomando como ponto de partida. No trecho que Arthur diz que o principal é quando “o produtor pega o bruto da música” e o artista traz somente ideias sobre a letra, ou sobre a melodia, e o produtor faz esse acompanhamento do início ao fim do processo. Essa definição traz muito do que abordamos neste trabalho, mostrando esse viés de produtores, assim como o início de sua fala, quando traz a ideia do produtor “logístico”, “executivo”, “comercial”, que diverge do que trazemos de reflexão de produção musical. Feres (2016), imergindo nas características do “produtor criativo”, complementa que o mesmo produtor:

Se comunica através de camadas de sentido híbridas, variadas, por exemplo, camadas de ritmo, harmonia ou melodias, atravessadas de escolhas e interferências timbrísticas, ora por escolha objetiva, ora reutilizando recursos disponíveis. Nelas, a escolha dos elementos que compõem a música é atravessada pelo modo como esses elementos soam e contribuem para a música. (FERES, 2016, p. 52)

Outro destaque importante é acerca do que Arthur fala de objetivos gerais na produção. O foco de um produtor é visar os objetivos propostos, segundo ele, e cumprir aquilo que é preciso para o andamento das gravações. Para ele, o produtor inicia e conclui o projeto que é desenhado pela mente do artista. Isso é uma espécie de metodologia de produção e gravação que Arthur usa, ser pragmático e ir direto na solução, mesmo se tratando de um trabalho artístico, subjetivo e com possibilidades variadas. Mesmo diante dessas convicções de que o produtor organiza as ideias propostas, cumpre os objetivos pedidos pelos clientes, ele acredita que existe a parcela de criação e influência direta do produtor nos arranjos e composições. Na visão do Arthur, se ele percebe que o “produto” do artista ainda falta elementos necessários para se chegar no objetivo almejado, o produtor age diretamente para complementar o que está faltando. Ele confirma que “o produtor cria sim, se necessário. Se ele ver que sem esse adendo que ele está fazendo não vai chegar, então realmente ele dá essa opinião de criar sabendo que tem esse poder de criar e ajudar” (2019, p. 32). Complementando esse trecho sobre possibilidades de criar no projeto, Arthur ainda considera que os caminhos para criar e ajudar o artista em sua música vai de acordo com a “*vibe*” do

que a música está pedindo no momento, termo que ele usou para definir o “ambiente”, as influências, as memórias que serão acessadas no momento que estão trabalhando.

Antes da vontade de ser produtor e de começar a trilhar o caminho necessário para isso, Arthur já tinha ciência de que seria imprescindível aprender sobre a área, saber o que precisa para atuar nela, conhecer os equipamentos de trabalho, etc. Ele começa expondo sobre o saber tocar:

Na minha vida de produtor, se posso me chamar assim, o que eu achei a necessidade de aprender realmente foi tocar, e saber mais do máximo de instrumentos possível, porque isso vai facilitar na minha composição de ideias, no meu diálogo com os músicos. Essa parte de aprender com os músicos, de aprender como soa, de aprender até mesmo como tocar outros instrumentos, pra mim é uma coisa essencial, não só pra mim mas pra qualquer produtor. Eu não vou dizer que não existem excelentes produtores que não sabem tocar nada. Existem, com certeza. Mas a vida deles não é tão fácil, porque eles vão ter que sempre estar confiando em outras pessoas, até mesmo pro básico, e ele vai ter que ter um diálogo muito afinado, apurado, pra poder passar a ideia pra os músicos na ocasião. E você sabendo, assim, na pergunta “o que eu precisei saber pra me tornar um produtor melhor”, ou algo do tipo, é isso! É aprender mais sobre outros instrumentos, não só o meu “básico” que é o baixo, mas aprender mais sobre outros pra que eu possa ter um entendimento melhor do que cada instrumento pode dar, pode chegar. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 33)

Tocar é uma ação que tem muito valor na produção musical. Esta pesquisa traz dados importantes sobre a formação dos produtores enquanto músicos e dessa relação com essas atividades. Arthur ressaltava em sua fala o “soar” melhor na música, explicando que o saber tocar um ou mais instrumentos – quanto mais melhor, segundo ele – faz com que o produtor tenha intimidade com os sons, e saberá assim explorar a melhor execução do músico, em meio às várias gravações saber qual das vezes gravadas foi a melhor executada, saber captar melhor o instrumento, entre outras possibilidades que esse conhecimento traz.

Um tópico interessante de pontuar é sobre os *softwares*, que Arthur afirmou não ser “tão essencial” para um produtor musical. Contudo, ele explica que não é tão essencial tratando do produtor musical especificamente, no que se refere à um pilar básico para produzir um trabalho. Porém, nesta pesquisa lidamos com produtores que também são técnicos de áudio, que além de criar e gravar, operam nos *softwares* de edição e gravação. Arthur argumenta que “não acho que o *software* seja tão essencial, como produtor, não se referindo a técnico de áudio. Tudo que você sabe é melhor, mas não acho as técnicas do *software* tão influenciáveis numa música em si” (2019, p. 33). Nessa fala Arthur expõe a ideia que a criação dos arranjos e a gravação são a prioridade no momento da produção, e depois que vem a parte dos conhecimentos em edição.

Explicando mais sobre essa relação do produtor, que também é técnico de áudio, com as gravações, Arthur teceu alguns comentários sobre a importância dos programas de áudio e do saber lidar com o computador na hora de produzir e operar em um trabalho.

Então, o *software* pra mim é uma ferramenta. Eu não diria que é o essencial, mas é uma ferramenta. Porque eu sei que lá no *software* eu vou conseguir chegar em tal timbre. Eu sei que no *software* eu vou conseguir chegar nas repetições que o cara não tá conseguindo fazer, que o músico em si não está conseguindo fazer. Eu sei que esse *backing vocal* não tá cheio o suficiente, por exemplo, mas eu sei que eu consigo deixa-lo “cheio” o suficiente no *software*, através da função “duplicar”, através de *reverbs*, através de inúmeras técnicas que tem como fazer. Então, o *software* não é essencial mas é uma ferramenta muito boa para o produtor, seja lá quem ele for, e o que através de mim ajuda bastante é saber usá-lo pra ter atalhos e ter soluções para algumas coisas. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 33)

Nessa fala Arthur começa a expor objetivamente o que o produtor precisa saber de fato. Quando ele utiliza o exemplo do *backing vocal* e sua ausência de pressão sonora, o produtor precisa saber resolver essa problemática, e ele usa o exemplo de duplicar as vozes, utilizar *reverb*, e até mesmo o saber utilizar o *software* vai ajudar na solução dessas questões. Nesse exemplo e em alguns outros que surgem nos diálogos com o Arthur aparecem aspectos práticos do áudio, da captação e dos instrumentos tocados como conhecimentos básicos que que o produtor precisa para exercer seu trabalho.

Ele também destaca a importância de já ter uma trajetória no instrumento, tocando ao vivo e a sonoridades musicais no geral. Arthur destaca que “você fica mais calejado com a experiência musical, em como a música soa e quais coisas são importantes na música” (2019, p. 34). Parafraseando-o, a atividade de tocar foi uma das frentes que contribuiu diretamente para o produtor musical que ele é hoje, tanto nas experiências positivas quanto nas negativas, disse ele. O fato de estar “fora da sua zona de conforto, na estrada tocando”, como ressalta Arthur, auxilia em como pensar melhor as produções (2019, p. 34). Quando Arthur afirma de ter vivenciado experiências boas e ruins no tocar, em outras palavras e trazendo exemplos práticos, ele quis contribuir da seguinte maneira:

Por exemplo: eu estou tocando ao vivo, e a bateria tá muito alta, tá muito pegada e a gente tá tocando uma música tranquila, numa *vibe* tranquila. Já me remete a quando eu to gravando, mixando ou produzindo uma música aquilo me trouxe uma experiência negativa, foi horrível pra mim e pra todo mundo que estava escutando. Então, quando eu for produzir uma música mais tranquila, mais leve, a bateria é só aquela marcação de tempo, tranquila, baixinha. Eu sei que isso é básico, mas é um exemplo básico mesmo, é algo do ao vivo que trazemos pra cá, e entre várias outras coisas. Um solo muito gritado, num timbre muito gritado ali no ao vivo que, poxa,

tá agonizando muito. Então quando eu for produzir no estúdio, ou produzir gravando isso pra um CD, pra uma música ser escutada, vou trazer esse timbre mais “aveludado”, uma coisa mais tranquila, falar com o guitarrista, “oh tu tem alguma outra coisa que não seja isso (gritado) que eu escutei lá no ao vivo?” Então, essas pequenas experiências com certeza trazem benefícios para as produções futuras. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 34)

A maneira que Arthur discorre sobre o assunto nos permite perceber que pode existir maneiras distintas de se executar o instrumento, seja numa gravação ou num show ao vivo, por exemplo. O produtor deve buscar uma dessas maneiras para concentrar o músico naquele momento da gravação, de acordo com sua preferência. Destaco também nesse trecho o que Arthur relata com relação às nomenclaturas do senso comum para se referir à questões técnicas musicais. Quando ele usa o termo “timbre aveludado” para se referir a um som “mais tranquilo”, está se apropriando de um adjetivo que não é da instrumentalidade da música, mas que muitos músicos e produtores usam para explicar algo. Há neste trecho uma didática “própria” dos músicos, mesmo não formal, que explica melhor o diálogo de todos que estão no ambiente de estúdio, e que torna mais fácil a assimilação do que os termos propriamente estabelecidos. O termo “aveludado” é usado muitas vezes para dizer que o som está mais grave, com menos frequências agudas abertas, com as frequências médias em sua certa medida valorizadas, e é isso que Arthur tenta dizer no seu exemplo, diferenciando aqueles timbres mais agudos, com dinâmicas e frequências mais altas que vemos no ao vivo e que, para ele como produtor, naquela música em específico, em um determinado momento, quer que soe de maneira diferente.

Os músicos trazem suas influências não só na execução do instrumento, mas também em seus sons, nos timbres que mais gostam, e isso em alguns momentos não agrada aos produtores, ou não se parece com o que estão querendo gravar, mesmo que seja do agrado do produtor em outro contexto. Existem outros termos que vemos com certa frequência no contexto dos músicos de estúdio e dos produtores além do “aveludado”, como por exemplo um som “opaco”, para referir-se a um timbre com pouco *reverb*, pouca ambiência, pouca sustentação das ondas sonoras; para alguns tecladistas e guitarristas, até o termo “som com areia” é usado, para referir-se a frequências bem agudas com bastante *reverb*, sons com alguns *delays* para trazer uma sensação de volumes e sons sobrepostos, entre outros exemplos informais que são utilizados nesses contextos.

Muito do que é expressado pelos músicos acerca desses termos utilizados é da intenção dos mesmos de refletir o que esperam dos sons em suas expectativas, também

influenciados por suas emoções e preferências. Arthur discorre sobre as impressões dos músicos em suas gravações e do quanto isso é importante para ele como produtor:

Na minha concepção de produção musical, eu sou mais da linha do “faz o que tu tá sentindo agora”, “faz a *vibe* que tu tá sentindo agora” do que aquele bem “tecnicamente direitinho”, fazendo tudo meticulosamente direito e tal. Eu tenho ambos, tá?! Eu trabalho com ambos, mas eu prefiro que o artista, que o músico coloque pra fora a personalidade dele, mesmo que em detrimento de um pouco menos de sonoridade, da técnica de gravação. Eu prefiro um pouco dessa *vibe* desse músico, se eu escolhi ele, então eu prefiro extrair isso de quem é ele em detrimento de um ruído, de uma coisa mais gritada, dessa parte técnica, do que pegar o “timbre perfeito”, o silêncio da sala, tudo perfeito, mas ele estando ali de cara amarrada, não sendo ele. O solo vai sair acusticamente perfeito, porque a gente fez a parte técnica muito perfeita e meticulosa, mas a parte de extrair do músico, extrair da banda, não vai ser tanto. Então, se tiver que escolher entre uma delas, eu escolho mais a parte da *vibe*, extraindo ele, dele saindo “suado”, cansado dali, do que ele estar amarrado com a parte técnica. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 35).

É da característica do fazer musical do Arthur escolher o lado “*free style*”, deixando o músico livre para suas contribuições e suas próprias impressões. Importante também pontuar que, mesmo Arthur dando essa liberdade para o músico ser quem ele é no momento da execução, isso não anula em nada o dever de Arthur como produtor de fazer todo o possível para que a gravação seja bem captada. Ele diz que a parte técnica é feita de forma meticulosa, e isso permite que o músico possa ter um pouco mais de excessos quando está gravando. Se isso não é bem visto durante o processo da gravação, o produto final é comprometido, não só pela execução pouco cuidadosa, mas também pela parte técnica. E por fim, Arthur conclui o assunto trazendo à discussão a busca de um equilíbrio necessário para melhor aproveitamento do que o produtor tem a orientar e o músico tem a oferecer. Ele afirma:

Uma das funções do produtor é exatamente isso, é balancear isso aí. É pegar “um pouco de cada” e juntar, tipo: “oh, o máximo que ele consegue aqui é isso (fazer bem feito no ponto de vista técnico), com o máximo que ele consegue ‘do outro lado’ é isso (tocar do jeito que ele gosta), então junta isso e faz um ambiente legal na gravação, pra que ele consiga extrair o máximo tecnicamente e de “*vibe*”, ao mesmo tempo. E nisso eu acho que é uma das tarefas mais difíceis pra um produtor. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 35)

Arthur afirma dessa ser uma das tarefas mais difíceis na produção musical. Encontrar a melhor versão do músico já é algo que demanda muito esforço, e ainda mais tendo que gravar com restrições de metrônomo, posição do instrumento, posição do microfone (quando necessário), nervosismo, etc. Exige tempo, prática de gravação e relacionamento do produtor

com ele, até os dois saberem o que cada um pode oferecer de melhor e de mais próximo da técnica exigida para o momento das gravações.

4.3 *Sound Design* : um novo contexto de trabalho

Mesmo atuando como produtor musical de bandas da música popular há muitos anos, Arthur em alguns momentos se permite reinventar-se. Já é de sua característica transitar em distintos caminhos na música, como vimos em sua formação, Arthur começou tocando música gospel na igreja e já gravou CD em banda de metal, mundos bem diferentes na música. Porém, nos últimos meses do ano de 2020, Arthur partiu para novos desafios como produtor musical: Produzir *sound design*. O *sound design* basicamente é o que envolve as trilhas sonoras de filmes, vídeos e desenhos animados. Musicar os vídeos, trazer sons para os ambientes de imagem, tanto no que diz respeito a músicas de fundo, quanto a reproduzir os sons que acontecem nas cenas. Quando perguntei a Arthur como ele entrou nesses trabalhos, ele respondeu:

Eu acho que faz menos de um ano. Foi um amigo meu que trabalha com animação e a gente sempre conversava sobre animação, sobre trilha sonora – que é uma coisa que eu gosto muito – trazer sons pra um vídeo, trazer uma atmosfera pra coisa, eu gosto demais disso. Então eu conversava bastante com ele. E um dia ele chegou e falou “Arthur, tu consegue colocar uns sons nessa animação?” Aí tipo, isso pra mim é fácil, porque eu já tenho uma certa experiência no *software*, então seria fácil, é só ir seguindo o que o vídeo tá fazendo, o que o bonequinho está fazendo e ir acompanhando. E isso pra mim foi muito fácil pra mim e eu fiz de boa. Aí desde o primeiro que eu mandei pra ele, que ele já pirou assim e falou: “rapaz, isso é muito bom! Isso aqui no Brasil a gente não encontra. As pessoas que trabalham com isso buscam pessoas de fora pra fazer” e isso me alertou muito, eu achei massa demais.

A partir desse interesse e quando percebeu que esse seria mais um campo de atuação interessante e que ele se identificou, buscou praticar mais e se aperfeiçoar nessa técnica. Ele relata:

Então eu comecei a praticar mais, fiz um curso online de *sound design*, peguei uma promoção boa e fiz, abrindo muito mais minha mente sobre esse universo, e me abriu muito a cabeça. E a partir daí eu fui praticando, praticando e todas as práticas que eu fazia e alguns trabalhos que eu comecei a fazer pra eles, eles diziam: “caramba, como tu consegue fazer isso?” Porque eles trabalham com vídeo sabe, e não tem os macetes, as dicas de mixagem de áudio, pra eles saía tudo muito massa o que pra mim era tudo normal (risos). (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 39)

Arthur se surpreende com as possibilidades que surgem para ele através desse contato com seu amigo. Ele não buscou outro meio de trabalho, outro viés dentro do universo do áudio, não partiu dele. Foi através de conversas, relações sociais que a oportunidade foi gerada e ele se viu apto para lidar com isso. Além disso, é interessante os diferentes olhares para o trabalho através de suas áreas, pois o que para o seu amigo que mexe audiovisual era algo complexo, para Arthur já fazia parte de seu cotidiano, era algo normal para ele. Mesmo sendo áreas parecidas que dialogam diretamente, as impressões mais aprofundadas em cada setor mostram a diferença de ser um profissional dedicado que domina sua profissão dos menos experientes que operam na área.

Considerando essa possibilidade de trabalho, Arthur também diz neste trecho que buscou fazer um curso de *sound design*, principalmente por ver que o curso estava abaixo do valor comum. Quando eu o perguntei posteriormente de quanto se tratava esse curso, mesmo em promoção, Arthur disse que era quatrocentos dólares (mais de dois mil reais, convertendo atualmente). Esse é um dos poucos momentos em que temos acesso exato ao que Arthur investiu financeiramente para tornar-se ou especializar-se como produtor profissional. Não estão explícitos os gastos, mas os investimentos para ser um produtor são altos, no que se refere a compra de materiais didáticos para formação, tempo de estudos, tempo de prática de trabalho, compra de equipamentos, etc. Em nossa conversa, eu disse que era, para a pesquisa, era importante saber desses detalhes financeiros. Arthur no mesmo momento disse: “ah Daniel, o investimento nesse curso não é nem 5% de tudo que eu precisei investir para ser produtor musical” (2019, p. 44).

Diante disso, tendo rasa ciência do que nós brasileiros vivemos em nossas economias, nota-se que nem todos tem condições minimamente necessárias para investir em suas formações para tornar-se melhores produtores musicais ou, em alguns casos, até não conseguir chegar a ser um produtor musical, por não ter renda suficiente para isso, ou pela falta de auxílio da família para investir, como o Arthur teve em seu início.

Muito do que Arthur investiu para isso, ele sabia que poderia readquirir com o passar do tempo e do que fosse produzindo. Ele discorre um pouco sobre esse retorno financeiro, ressaltando: “eu fui vendo que dava pra crescer nesse ramo, pois é um ramo bem rentável. Eu não preciso depender necessariamente de outros pra fazer, de músicos, artistas, depende mais de mim e de minha criatividade” (2019, p. 39). A fala do Arthur com relação a independência do produtor nesse momento, não precisando muitas vezes de outros músicos ou ajudantes no serviço, expressa muito da forma prática e ao mesmo tempo orgânica o que é fazer *sound*

design. Diante disso, faz-se necessário entender como se faz isso, como criar esse tipo de música, e Arthur explica:

Sound Design é basicamente colocar vários efeitos numa trilha ou vídeo. *Sound effects* – colocar efeitos, colocar *fulleys*, que é seguir o movimento do filme, por exemplo, é seguir os movimentos exatos que passam no vídeo. Se tem uma pisada humana, é colocar o som da pisada, se tem um cuspe, é colocar o som de cuspe, água no som de água, *fulley* é isso, seguir o movimento. Então basicamente tem o *fulley* que é a imitação do som e a *sound track* que é a trilha sonora do vídeo, que é ambiência, produzir uma música pra ambientar aquilo ali. Então, os dois se conversam, mas são coisas diferentes. E assim, existem *fulleys* reais, dependendo da *vibe* da animação eu vou buscar trazer os *fulleys* mais reais, e existem aquelas coisas mais abstratas, que aí são infinitas as possibilidades. Por exemplo, é um passo, mas é um passo de um macaco, em marte. Então eu posso pegar um passo e transformar um passo de um humano na terra e transformar aquilo, colocar modulações, mudar a tonalidade, e viajar nesse som, entende?! Trazer o abstrato àquilo que eu tô vendo. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 40)

Os dois tópicos básicos, os *fulleys* e as *sound tracks*, explicadas por ele, completam a sonorização que um vídeo precisa. Vemos isso não só em vídeos de animação, mas em filmes, curtas e longas metragens, séries, etc. Tudo que gira em torno de audiovisual envolve *sound tracks* e, a maioria das filmagens, conta também com *fulleys*. Assistimos filmes, ouvimos por exemplo o barulho de porta abrindo, fechando, pratos que caem no chão, e achamos que aqueles sons são oriundos do ambiente da própria cena, sem saber que tudo que acontece na cena é captado exclusivamente em áudio para depois ser unido as imagens. Isso nem sempre acontece no ambiente em que foram filmadas as cenas, mas em estúdios de gravação de som, lugares como o estúdio do Arthur.

O exemplo da “pisada do macaco” que ele citou em sua fala, como se fosse uma pisada fora da terra, experimental e fora do padrão, foi apresentado a mim em vídeo¹³ no momento de nossa entrevista de das observações feitas onde Arthur operava. O link do vídeo encontra-se no rodapé e é fundamental para a compreensão do comentário a seguir.

A partir do vídeo exposto e das explicações do Arthur, ele comenta:

No início do vídeo você vê que ele tá mexendo as orelhas. Como é que eu vou evidenciar a mexida de orelha de um macaco? Poxa, não tem. Nem que eu procure na internet, não tem. Eu tenho que criar, fazer o design pra evidenciar isso se for necessário, como eu achei necessário nesse caso. Existem coisas que mexem no vídeo mas você não precisa pontuar, outras sim. Então, como fazer isso? Pensei em pegar cliques. Pensei em pegar dois cliques de mouse, mudei o som deles, e aí coloquei. (MOSTROU NO ÁUDIO). Repare como era o som original, mas aí eu dei uma tratada nos sons e eles ficaram assim... faço automações também, em relação a volumes,

¹³ Esse vídeo está disponível em meu canal no youtube e o link é: <https://youtu.be/dZHZPUW1Mnw>

ao PAN, pra não ficar aquela coisa forte demais “pá pá pá!”, trazer uma dinâmica para o som. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 40)

Nota-se que a dinâmica de serviço e criatividade neste trabalho específico é muito prática. O produtor precisa ter sensibilidade e muita criatividade para manusear tudo que tem ao seu redor em seu favor naquele momento. O exemplo que Arthur traz, transformar um clique de mouse em som de orelha de macaco nos mostra claramente isso. Ele precisou “tirar um coelho da cartola” e criar com aquilo que tem no momento. A forma como Arthur planeja onde existirão sonorizações mais ou menos importantes é válida para o entendimento geral. Ele comentou: “eu pego um papel e caneta, coloco para assistir o vídeo e vou pontuando onde é o ápice do vídeo, o clímax para eu entender como vou construir, as idas e vindas, etc.” São nesses momentos que ele vai ver, por exemplo, se “a mexida da orelha de um macaco” precisa ser evidenciada ou não. Se tem importância no contexto geral do vídeo, ele precisa pontuar, se não, pode passar “despercebido”. Depois desse início, ele diz “eu dou o play e vou cena por cena, focando em toda a cena e não nos personagens, passo a passo”. Com isso, ele consegue não perder os detalhes gerais de cada pedaço de cena, mas observa o todo para entender e focar no contexto geral.

Ter experiência de sons também é algo necessário. Você captar algo, mas já vislumbrar o som futuro mediante alterações de equalização, inserção de efeitos e plug-ins, é importante. Se não existe um *know-how* no manuseio dos *softwares*, experiência em timbragens, captação correta, dificilmente se faz *sound design* com qualidade considerável. Em meio às conversas sobre o conhecimento que Arthur precisa para operar nesse tipo de sonorização, voltamos ao foco da pesquisa que são as aprendizagens construídas em formação e as aprendizagens necessárias para produzir trilhas sonoras e *sound design*. Arthur explana:

Então, na minha ocasião em específico, como eu já tinha uma bagagem de produção musical, já tinha a prática de estudar música, trilha sonora, e eu já tinha uma boa experiência em relação ao *software* que eu trabalho, isso basicamente foi o essencial pra eu ter um bom desenvolvimento no que eu to tendo hoje, sabe. Porque isso me facilitou entender dinâmica, entender automações (mudanças de volumes das pistas de áudio no meio das trilhas), entender o software em si pra fazer *sound design*, isso me deu bagagem pra tratamento pessoal, porque eu to tratando com pessoas, como artistas pra executar aquilo que eles pensaram. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 41).

A bagagem que Arthur carrega frente às aprendizagens ao longo de sua carreira, unida ao foco no tratamento com as pessoas, com o que as pessoas procuram e esperam do produtor, e que ele relaciona também com as gravações feitas no estúdio, fortalecem a boa relação

profissional entre ele e seus clientes. Com a experiência posta em prática, Arthur diminui o caminho que leva à satisfação de quem o procura, como ele mesmo continua explicando:

Então é a mesma coisa de quando um artista vem aqui, às vezes só tem a letra e esses anos de estrada me deram bagagem pra chegar onde ele quer, pra agradar aquela específica vontade. Então esses anos de trabalho foram essenciais pra mim. Hoje em dia eu não preciso fazer muitos cursos, estudar tanto pra fazer algo, porque eu tenho um *know how* que, não é muito, mas é suficiente pra ter um bom começo e trabalhar com isso. Claro que existem técnicas específicas pra determinadas coisas, mas o básico, o operante, eu tenho. Se aparece uma coisa muito nova, aí sim vou precisar estudar aquela vertente nova pra o que a demanda precisa. Mas, se fosse do zero, do zero, eu aconselharia: vá praticar. Vá estudar seu *software*, vá estudar música, vá tocar ao vivo pra saber as diferenças sonoras, o que incomoda e o que tá soando bem, enfim. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 41).

Algo importante a ser destacado neste trecho: a aprendizagem pela prática. Vieira (2010) expõe que, principalmente nos tempos últimos onde a tecnologia nos permite ir mais adiante no conhecimento, a aprendizagem nesse ambiente “permite que estudantes de música progridam, aprendam e corrijam seus erros através da frequente repetição contínua”, ou seja, praticando (2010, p. 22). Isso é muito presente na experiência de Arthur, desde o seu início onde acompanhamos aqui, a formação como músico, a prática em palcos, a formação como técnico de estúdio, posteriormente como produtor musical, e agora produtor de *sound design*, ele sempre defendeu a linha do aprendizado na prática, o buscar conhecimentos, o “aprender sozinho”, praticar as ferramentas, estudar, se especializar, etc. Arthur explica que a prática antes vivenciada trouxe condições para ele atuar nessa área da música que são as trilhas sonoras, e pontua que, para iniciar nisso, precisa de dedicação de tempo e prática.

CAPÍTULO 5 – Aspectos formativos em cada fase da produção musical: articulações entre as experiências de Arthur e Victor.

Este capítulo trará algumas semelhanças e diferenças do Arthur e Victor como produtores e músicos, além de expor como os mesmos enxergam as etapas da produção musical na prática. Já conseguimos ver traços sobre como eles se formaram músicos e produtores, e diante dessas experiências elencadas ao longo do trabalho, evidenciaremos a construção das aprendizagens deles nos processos de produção e gravação musicais.

Será discutido também os pontos fundamentais para a compreensão dos processos formativos que ocorrem em cada uma das etapas da produção musical, e que ambos produtores comentaram em seus relatos: como se inicia uma produção musical, o contato com os músicos e artistas, como desempenhar o papel nos momentos de gravações e quais necessidades existentes para se finalizar os projetos produzidos.

5.1 A formação musical e profissional dos dois produtores: semelhanças e diferenças

Arthur e Victor são tratados aqui como dois estudos de casos independentes, contudo, há aspectos que podem ser interligados, tanto nas diferenças quanto nas semelhanças dos seus processos formativos. Existem muitas semelhanças e algumas diferenças, dentre as quais podemos citar algumas claramente observadas no processo.

Os dois são músicos e produtores musicais em João Pessoa, fazendo trabalhos em algumas outras cidades, mas tendo grande maioria do seu público na cidade que residem. Victor já produziu trabalhos fora do país, que através de sua visibilidade na internet e seu contato com outros músicos, foi visto por músicos e bandas de outras nações e veio a ser contratado para esses serviços de produção. Da mesma forma Arthur, que iniciou seus projetos de produção em João Pessoa, mas logo que se aprofundou em criação de áudios e *sound design* começou a ganhar público de outros estados e de outros países.

Tanto Victor como Arthur têm influências musicais e tocam constantemente em bandas de rock. Os dois têm como seu instrumento principal o contrabaixo, mesmo que no início de sua jornada Arthur tenha começado pelo violão, e Victor Hugo atualmente tocar contrabaixo e guitarra, os dois se assumem como músicos baixistas. No caso do Victor, isso se refletiu diretamente em seu trabalho como produtor. Ele ressalta na entrevista que produziu muitos trabalhos do rock por conta de sua experiência, contatos e vivência na área.

Além de mostrar que tem totais condições para trabalhar com esse público, Victor mostra neste trecho um pouco da relação do produtor com a banda/artista, que limites e liberdades existem nos momentos de trabalho. Ele mostra que no geral tudo que a banda decide passa pelo crivo dele como produtor, e a opinião do Victor é exposta, para terem ciência de quais caminhos são mais satisfatórios para o andamento do projeto nos quesitos de mercado, marketing e criatividade. Nesse tipo de trabalho, muitos sugerem e apontam caminhos e opiniões, contudo, no contexto da produção musical, isso precisa ser dirigido e organizado. Rosa e Manzolli (2019), explicando momentos como este, afirmam que os aspectos referentes à composição, arranjo e instrumentação podem ser revistos em qualquer momento do processo de produção. (2019, p. 55). Arthur gosta muito de ouvir rock e é o que ele mais toca em suas apresentações musicais em grupo, mas, diferentemente do Victor, isso não se refletiu nas produções musicais em proporções parecidas. Poucos foram os trabalhos que o Arthur produziu voltados para o rock ao longo da carreira.

Outro fator em destaque é o investimento e incentivo que as famílias dos dois fizeram ao longo da formação deles como músicos e produtores. O investimento financeiro quando precisaram viajar (o Arthur para os Estados Unidos, Victor para o curso de produção em Olinda – PE), o apoio dos pais, o sustento em casa enquanto estudavam, buscavam conhecimentos e faziam cursos de capacitação profissional, entre outras necessidades. Reitero que nem todos os produtores têm esse apoio direto em suas trajetórias, e muitos músicos jamais chegam a trabalhar em outros âmbitos da arte como a produção pela ausência de suportes gerais. Gomes (1998) endossa que as práticas musicais surgem por meio “das oportunidades em determinado contexto social”, envolvendo diretamente a família (1998, p. 128). É notável como os caminhos de Arthur e Victor tomaram rumos mais acessíveis graças as oportunidades que tiveram, pelas famílias que tem e pelo contexto social em que viveram.

Outro ponto em comum que ajudou a construir o “ser produtor” de Arthur e Victor foi a prática musical atrelada as experiências de tocar em público, ser parte de um conjunto e tocar em vários lugares. Os dois mostraram as influências que a prática trouxe à profissão deles. Primeiramente, Victor responde essa questão falando de sua experiência em tocar instrumentos harmônicos e elétricos:

Influenciaram em muito! Porque me ensinaram a tirar som. Ser um guitarrista e ser um baixista me colocaram numa posição em que eu sei pegar num amplificador e eu sei onde eu preciso mexer pra chegar em um determinado som. Se eu fosse, por exemplo, só um batera que nunca tocou guitarra na vida e dissesse “eu quero ter um estúdio e gravar”, como eu saberia escutar o som de um cara e dizer “o médio tá muito alto”? Não ia conseguir. Então assim, precisar tocar e precisar tirar som mesmo, sentir a

resposta na mão, girar os botões e ver como aquilo reage no meu som foi essencial, porque eu tenho que tirar timbres, eu preciso definir timbres, eu preciso saber que as vezes eu preciso colocar um amplificador com uma saturação de leve, empurrado por um compressor, com captador tal, e assim vai. Como eu ia saber disso se eu não tocasse? Ia ser eu “andando no escuro”. Ia ter um véu gigante na frente e eu não ia saber o que estaria fazendo. Como eu sempre precisei fazer isso pra mim, eu consigo chegar rapidamente ver um cara tocando e dizer “ah cara, eu sei do que tu precisa”. Pra mim foi fundamental. (VICTOR HUGO, 2019, p. 18)

Uma frase importante na fala do Victor: “foi essencial, pois eu preciso definir timbres”, traz um pouco do significado sobre o que o produtor está fazendo em meio ao processo de produção. Quem dá o norte sobre qual timbre se encaixa melhor no contexto, qual timbre irá soar melhor na mixagem e no produto final, quem pensa esses detalhes é o produtor enquanto auxilia o músico na gravação. Diante disso, a experiência prévia dele como guitarrista e baixista já o preparou mesmo que não intencionalmente para lidar com essas questões no futuro. Do mesmo modo, Arthur afirma que a influência do tocar instrumentos “trazem calos para o produtor”, no sentido de marcar a carreira com tudo que ele enfrentou, o preparando para como a música precisa soar no fim de toda construção criativa e de gravação (2019, p. 34).

Com o passar dos anos, outro ponto em comum surgiu: os dois produtores tiveram contato com trabalhos religiosos em seus estúdios e produções. Arthur continuou tocando na igreja, desde seu início como músico, e as relações sociais permitiram que clientes deste nicho procurassem seus serviços de produção e captação. “Gravei algumas bandas cristãs como o próprio Marco Telles em que eu tocava com ele, Banda Reino, o CD da igreja que eu faço parte, entre outros” (2019, p. 36). Victor, da mesma forma, gravou muitas bandas de rock por um tempo, mas recentemente vem conquistando o público religioso, por seus clientes fazerem parte de um nicho específico de artistas, que influenciam uns aos outros a gravarem e mixarem com os mesmos estúdios, produtores e técnicos de áudio. Ele diz que “nos últimos anos tem-se diversificado mais os trabalhos com artistas evangélicos, como o João Manô, Northon Pinheiro, do Piauí, Jotta Carlos, Banda Calmará, etc.” (2019, p. 27).

5.1.1 Divergências quanto ao *home studio*

As experiências dos dois músicos-produtores entrevistados apresentam alguns pontos específicos que Arthur aponta para uma maneira de trabalho, Victor para outra. Um deles é o *home studio*. É fato que, quanto mais o tempo passa, mais comum fica a dinâmica de serviços *home office*, demandas que levamos do trabalho para concluir em casa, ou até mesmo

começar e terminar trabalhos sem ir a um local específico. O *home studio* trouxe essas vantagens, e muitos produtores costumam trabalhar com seus *laptops* em distintos lugares, ou montar uma estrutura de gravação fora do ambiente de estúdio. Victor é completamente imerso nessa realidade. Grande parte do seu serviço é feito em sua residência, e pouco do que ele faz é necessário ser feito em estúdio. Quando perguntei se existia experiência dele nesta área, Victor afirmou:

Pra mim o *home studio* é fundamental. Primeiramente porque eu optei por não ter um estúdio físico, pelo menos nesse primeiro momento da minha vida como produtor, eu escolhi que eu não teria um lugar. Eu quis ser essa pessoa que tem o conhecimento técnico e que não vou ser contratado pelo meu espaço físico, mas pelo meu portfólio e pela minha relação interpessoal. É a galera escutar o que eu faço e dizer “quero trabalhar com esse cara”. Então meu trabalho é *home studio*. O estúdio externo, no final das contas, é meu complemento de trabalho, saca?! É tipo o contrário. Porque tem coisa que eu não consigo fazer no *home studio* e que eu não tenho problema nenhum em levar pra um estúdio maior. Eu tenho relações com vários estúdios da cidade, que são parceiros, que tô relacionado com todos eles. Eu posso gravar lá em qualquer momento, ou receber alguma gravação deles. E isso acaba sendo uma extensão do meu trabalho que, majoritariamente, é dentro de casa. (VICTOR HUGO, 2019, p. 21)

A vida profissional de Victor, se fosse colocada em porcentagem, seria em torno de 80% *home studio*, 20% estúdio de gravação. Pois, toda a parte de criação, ideias e pré-arranjos o Victor cria em seu *home studio*, muitos dos instrumentos necessários para as gravações que ele faz também são gravados em sua casa, como guitarras, contrabaixos, teclados, entre outros. Além disso, toda a parte de editar os áudios, mixagens e masterizações são feitas também no seu *home studio*. Diante disso, sobram poucos trabalhos para serem gravados fora do seu espaço pessoal. Explicando sobre as necessidades de se gravar fora, e da diferença de trabalhar em sua casa, Victor discorre:

Eu separo bem as coisas que prefiro fazer no *home studio* e as coisas que prefiro fazer fora. Por exemplo, eu não imagino ter que inventar de gravar bateria dentro do meu *home studio*. Tá tudo pronto no estúdio externo. Eu não preciso quebrar a cabeça pra fazer aqui, é muito mais cômodo ir pra lá, todos os microfones, todo cabeamento, o instrumento, a acústica da sala, é muito mais cômodo fazer isso lá. É muito mais cômodo gravar vozes no estúdio externo também. Porque tem isolamento acústico, o cara vai se sentir mais a vontade pra cantar alto, gritar, e tal. Instrumentos acústicos em geral, também é mais cômodo levar pra fora porque é mais cômodo, usar microfones diferenciados, tudo isso. Aqui eu consigo gravar 4 microfones simultaneamente. Se eu for pro estúdio de um amigo meu eu posso gravar 19. Em outro estúdio aqui próximo, gravo 16. Então, certas coisas são melhores de fazer fora, porque tá tudo pronto. Outras coisas eu prefiro fazer aqui em casa. Mixar, por exemplo, prefiro mil vezes aqui. Porque? É meu computador, meus plug-ins, minhas caixas. Eu

poderia fazer uma mixagem em outro lugar, mas tá contando no relógio, vai ficar caro, eu não tenho familiaridade com o computador dele, o mouse dele, com o modo como ele liga as coisas, então pra mim não faz sentido. Gravar guitarra, por exemplo. Faz muito mais sentido pra mim gravar aqui, porque pra mim gravar guitarra não é “fazer um *take*”, e aí o cara toca de vez. Eu mergulho naquilo ali com o cara. “Oh, vamo refazer isso aqui. A nota ali tá engasgando, vamo fazer melhor. Deixa eu segurar essa corda aqui porque tá batendo no teu solo; tem uma sujeira na distorção...”. Então tipo, fazer isso com o relógio contando pra mim não é legal. Prefiro trazer pra cá, sentar e dizer “vamo fazer com calma”. Muito mais a vontade. O *home studio* pra mim é, é “*home*” né, tá em casa. (VICTOR HUGO, 2019, p. 21)

Victor traz para a discussão o viés de “não precisar disso” quando se refere a gravar bateria no *home studio*. Ele entende a limitação do lugar, e lida com isso entendendo que é mais vantagem terceirizar um serviço rápido e específico do que manter um lugar maior, com mais instrumentos, mais custos e menos retorno. Nessa realidade do conforto que o *home studio* oferece, Victor traz aspectos de um momento de aprendizagem musical para o músico que está gravando com ele. Com mais tempo para ideias, para *takes* melhores, existe um ambiente mais propício para experimentações e novas aprendizagens. Castro (2015) endossa essa afirmativa de que, pelo conforto de ter seu próprio espaço de gravação, existe “uma gama enorme de possibilidades e de formas de se capturar performances, sonoridades e de construir propostas sonoras. Hoje em dia ainda mais, em virtude da facilidade que os meios digitais proporcionaram à produção fonográfica e musical (2015, p. 68).

Já Arthur traz outro olhar. Ele é dono de seu próprio estúdio de gravação, e faz praticamente tudo nele. Quando perguntei sobre sua experiência em *home studio*, ele foi direto em afirmar: “Eu não tenho experiência com *home studio*. Todas as minhas experiências já foram com alguma estrutura de estúdio montada” (2019, p. 36). Depois de um certo tempo de conversa, indaguei se de fato nunca foi levado nenhum tipo de serviço dele para casa, não necessariamente captar longe do estúdio, mas outros serviços. Arthur argumentou:

Raramente eu levei algo para mixar, não gravar. Assim, de uma média de cem trabalhos, uns dois eu levei pra fazer. Não porque eu quis, mas porque precisei fazer. Eu viajei e eu preciso fazer, aí levo o computador e faço. Mas tendo uma estrutura de estúdio como eu tenho, é quase nula, não preciso de ter experiências de *home studio*. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 36)

A facilidade em ter o próprio espaço realmente muda a concepção de necessidade de trabalhar em casa para Arthur. Muitos produtores não optam diretamente em fazer de sua casa seu local de trabalho por simples opção, podendo escolher ter um estúdio para trabalhar. Uma grande maioria deles montam um *home studio* pela praticidade, pelo baixo preço de

investimento – comparando-se a montar um estúdio de gravação – e as vezes por falta de opção mesmo, por não ter outro lugar para trabalhar. Como Arthur tem essa estrutura, facilita em poder dizer “não” ao trabalho musical doméstico. Vieira (2010) concorda com esta afirmativa quanto ao *home studio* concluindo que:

A estrutura de um home studio conta com diferentes equipamentos. O computador, figura central deste ambiente, é o responsável por permitir gravações e armazenamento de projetos musicais. Funciona, então, tal como os gravadores de estúdios analógicos. A diferença está no custo-benefício e na praticidade de uso. (VIEIRA, 2010, p. 47)

Victor Hugo já deixou claro em sua última citação as diferenças do trabalhar em estúdios maiores e trabalhar em *home studio*, expondo prós e contras segundo sua experiência. Mesmo não tendo o costume de trabalhar em casa, Arthur consegue explanar sua opinião quanto aos pontos positivos e negativos de cada um desses campos.

Positivo é a mobilidade. Acho que porque eu posso fazer em qualquer lugar, em qualquer casa, em qualquer ambiente. Eu tenho um *laptop*, uma interface, ou até mesmo sem a interface, eu consigo fazer muita coisa. O positivo é isso. O negativo é que você não tá com todas as ferramentas disponíveis. Você fica “preso” aquilo, de ter só um *laptop*, um microfone e uma interface. Então você quer voar voos mais altos, mas você fica preso a limitação técnica da coisa, sem possibilidades novas de equipamentos, sem diferentes microfones para cada tipo de coisa que quer gravar. Acho que seria isso, e o positivo é a mobilidade, negativo a escassez de possibilidades. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 36)

A postura de como Victor e Arthur enxergam o *home studio*, seus problemas e vantagens, não impedem de produtores musicais em geral se apropriarem dos dois campos de trabalho para suas práticas. Um produtor pode ter seu estúdio de gravação, ou até mesmo buscar estúdios locais para realizar seus trabalhos, e ao mesmo tempo, ter sua estrutura própria em casa, reduzida, com valor de investimento menor. Existem demandas que podem ser divididas, parte em *home studio*, parte em estúdios maiores, e isso quase não influencia no resultado final das produções, visto que muitas ações que são realizadas no estúdio são exatamente iguais as realizadas em *home*, principalmente na parte de finalização – mixagem e masterização.

5.1.1 Como se formaram e se tornaram produtores

Este tópico discute o “como” e “de que forma” os dois músicos viraram produtores musicais. Inicialmente, Victor traz em seu discurso o primeiro ponto sobre o que ele precisou aprender para tornar-se um produtor musical:

Inicialmente, aprender a usar programas e entender como funcionam os aparelhos – como funciona um compressor, um equalizador – isso são os óbvios, mas eu tenho que saber usar os equipamentos. E você aprende a usar errando né, testando, aprendendo, fazendo uma compressão bagunçada, que soa mal, e depois tendo que dizer “não vou cometer aquele erro ali” (VICTOR HUGO, 2019, p. 19)

Victor mostra que não seguiu um “livro de regras” para começar na produção. A fala dele demonstra que foram nos testes, nos trabalhos “protótipos”, nos erros, que ele começou seus trabalhos até chegar no nível desejado. Além disso, Victor deixa clara a importância dos *softwares* e programas de gravação para iniciar um projeto de carreira como produtor. Diferente de Arthur, que no capítulo 4 expressa o *software* como segundo plano na ordem de prioridades para iniciar uma carreira profissional. Por mais que Arthur use os *softwares* desde o início, para ele saber o que a música está pedindo é o mais importante.

Contudo, Arthur também expressa pontos importantes através de sua vivência para elencar na lista do que é necessário saber para produzir músicas. Um deles é o aprendizado da língua inglesa para lidar com questões gerais de produção. Ele destaca:

Em minha opinião, aprender inglês é um ponto fundamental. Não só nisso especificamente, mas em todas as coisas. Nos *softwares*, nas maneiras de como agir nesses softwares, em relação à tutoriais, aos nomes dos sons, tudo influencia muito. Até coisas que eu poderia fazer em português eu nomeio em inglês, porque é mais fácil de achar depois na minha base de dados. Então o inglês é uma coisa fundamental nisso tudo, não por saber inglês simplesmente, mas porque as ferramentas e as linguagens estão todas em inglês. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 37)

Concordando com a opinião do Arthur, Victor Hugo também expressa tamanha importância da língua inglesa em sua formação como produtor musical. Ele explica sobre dois pontos imprescindíveis para começar a trabalhar com produção e fazer o processo com qualidade, sendo um deles o aprendizado do inglês, e o outro ponto saber música. Ele afirma:

Primeiro, saber inglês, porque você encontra muito mais informação na internet em inglês do que em português. Tem um produtor inglês que eu gosto muito, chama Andy Snee, produziu várias bandas de metal. Tem o fórum dele, que eram vários caras que nem eu, que estavam começando, que trabalham em casa, conversando sobre as produções do cara, sobre as

técnicas que estavam fazendo, sobre as produções e gravações que fizeram, e esse produtor aparecia lá e respondia coisas pra galera... de todo tipo. Hoje em dia você encontra canais de produção em português, como um “Liciel” da vida, que ensina as coisas, mas nesse tempo não tinha. Saber inglês fez muita diferença, até porque os programas que usamos são todos em inglês. A galera fala “no compressor tem um *threshold*” – o que danado é “*threshold*”? Ai falam tem o “limiar”. “Limiar” de que? Daí eu via produtores do mundo inteiro usando terminologias técnicas que eu via nos programas e que eu não sabia o que eram, me ajudou a entrar um pouco além do que eu conseguia ver só na faculdade ou na “internet brasileira”, digamos assim. A outra coisa foi saber música. Saber detalhes técnicos e teóricos da música, por exemplo “essa música é um $\frac{3}{4}$ aí depois muda o BPM pra 7/8 e modula pra outro tom e tal”. É um ponto muito importante também. (VICTOR HUGO, 2019, p. 19)

Além de ter o inglês como um dos pilares centrais para sua carreira, Victor ainda destaca o conhecimento da música no geral para lidar diretamente com questões do dia a dia do produtor. É fato que muitas bandas e artistas vêm para o estúdio sem a menor experiência, e as vezes, mesmo tendo alguma bagagem na prática, não sabem do que estão falando, não traduzem a prática em teoria, não sabem explicar o que realmente querem. O produtor precisa ser esse facilitador que orienta e traduz aquilo que o cliente quer, mesmo o cliente sabendo o que quer e não traduzindo, ou até mesmo quando ele vem sem nenhuma perspectiva do que deseja. O produtor musical precisa estar preparado teórica e praticamente para resolver as necessidades que surgem nas produções e gravações. Estudar música é um caminho para ajudar nisso.

Araldi (2016) traz como exemplo de um momento da experiência dos entrevistados de sua pesquisa em que falta uma liderança do produtor no momento das captações, dialogando com um de seus entrevistados de pesquisa, ouve dele que uma determinada gravação onde participaram “trouxe uma série de aprendizados para o grupo, pois após uma primeira avaliação eles sinalizaram a falta de direcionamento no momento da gravação, bem como outros detalhes que fazem parte do processo de aprendizado” (ARALDI, 2016, p. 198). Dessa forma, entende-se o quão necessária é a voz do produtor guiando os músicos ali presentes, tanto por tirar as dúvidas que surgem nesses momentos, quanto para trazer ainda mais coesão ao projeto que o mesmo idealizara.

Tendo relação com o meio social que vivem, os produtores musicais criam conteúdo baseado em suas experiências antes vividas e consequentemente nas experiências do seu meio cultural, oriundas de outros indivíduos e influências. Souza (2004) ressalta que o que está no centro do aprendizado musical “são as relações que os alunos constroem com a música, seja ela qual for” (2004, p. 8). O ser humano sofre influências sociais, influências de grupos externos, organizações, etc. E isso acaba gerando características individuais em cada produto

do meio em que vive, neste caso, as produções musicais gravadas são geradas por influências de outras produções antes construídas e registradas que são consumidas pelos que por elas se interessam. De acordo com os grupos musicais locais, tipos de gêneros buscados e músicas consumidas pelas pessoas, essas influências podem mudar com o tempo.

Além de saber inglês e saber música, Arthur traz também a importância do conhecimento na área técnica de áudio através do conhecimento prático ao tempo que passou morando e estudando nos Estados Unidos. Além de estudar a língua, estudou tecnicamente a área de áudio e produção:

Lá era um curso técnico de áudio em estúdio, tinha aulas teóricas de áudio, não de música em si, mas aulas teóricas, aulas práticas, e além disso, eu ajudava no estúdio trabalhando como assistente. Eu tinha as tarefas, tinha apresentações, tinha resumos pra entregar, etc., mas também todos os dias eu estava lá ajudando o técnico de lá, tipo um estágio, passei nove meses de estágio e tendo aulas no curso, diariamente. Com relação a experiência em outros lugares lá, eu visitava alguns estúdios e tal, algumas coisas básicas, ia lá pra ver como é, o meu professor mostrava outras coisas, mas nada profundo. Mas eu tocava lá numa igreja, e eu como eu tinha uma pouca experiência no áudio, eu ficava lá no sistema de som da igreja, e isso me deu uma experiência bacana, de tratar com pessoas estando fora da banda sem tocar, de montagem de palco, de onde e pra onde vão os sinais, etc. Então foi muito bom porque eu peguei tanto o estúdio quanto a prática também. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 41)

Mas Arthur traz um viés importante que é, mesmo sendo um músico que já toca e estará aprendendo sobre áudio, ele lidar com a experiência de operar na técnica de áudio sem estar no lugar do instrumentista, e sim dialogando com ele, lidando com as demandas pessoais dos músicos. É diferente pois o jeito que Arthur toca, a timbragem específica dele não é a mesma dos demais, e isso faz com que Arthur, como produtor e técnico de áudio, saia de sua zona de conforto onde ele sempre equaliza da mesma forma, timbra da mesma forma, para buscar o som que os músicos estão esperando. Isso traz crescimento e experiência para o que ele está fazendo, principalmente para ele que não se intitulava produtor no início, mesmo trabalhando na área. Segundo ele, começou no estúdio há aproximadamente quinze anos, mas só se intitulou produtor musical há doze, três anos depois de começar a trabalhar profissionalmente.

5.2 Aprendendo a ser produtor e as etapas da produção

Este tópico é destinado à compreender como os dois produtores enxergam e pensam a música no momento de começar uma produção. Quais as indagações, as dúvidas, as ideias prematuras que habitam a mente de um produtor no instante em que ele entra em ação. Por

mais que se trate de algo pessoal e inexato, faz-se proveitoso o diálogo acerca desses fatos. A partir disso, Arthur discorre um pouco de como ocorrem os pensamentos na hora de produzir:

Primeiro eu escuto o que o artista quer, eu sempre converso muito com o artista, antes de qualquer coisa. Converso muito, pergunto referências, o que ele gosta de escutar, porque daí já vai me dando um *feedback*, um *know how* de com quem eu estou lidando, e isso pra mim é muito importante, você conhecer talvez até antes de entrar no estúdio, é conhecer. Liga, conversa, sei lá, vai almoçar, tira uma conversa pra conhecer a pessoa, saber um pouco mais sobre isso. Mas no tocante a produção em si, eu procuro conhecer o artista. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 33)

Arthur opta pelo caminho mais subjetivo, onde o diálogo vai liderar o processo, e depois dele que virão as ações práticas. Para ele, conhecer o cliente é realmente importante, pois trará diferença no produto final.

Victor Hugo, em certa divergência de preferências, dá a entender que prioriza seu método pessoal de trabalho, organizado por ele mesmo e independente de quem seja o cliente, de quais caminhos estéticos ele percorreria, ele prefere manter-se em seu esquema. Victor afirma “eu sou uma pessoa muito metódica. Eu falei anteriormente do conectar, da emoção, mas eu sou metódico, bem sistemático. Separo bem etapa por etapa para saber exatamente o que precisarei fazer. Me foco mais nisso” (2019, p. 18). O perfil de trabalho de cada um parte de quem eles são e de suas formas particulares de lidar com a vida de maneira geral. Victor se considera mais metódico, organizado, toma notas de tudo que faz. Arthur tem um modo de trabalhar e de resolver questões de maneira mais reflexiva, subjetiva, entendendo bem cada situação de maneira particular. Isso se reflete no modo de trabalho deles.

Mesmo diante das especificidades de cada um, preferindo inicialmente o caminho da organização ou o do *feeling* com os artistas, Arthur e Victor se identificam numa organização de produção e gravação em comum. Os dois concordam quando o assunto é a divisão básica de produção: pré-produção, captação e gravação de instrumentos (produção em si), e pós-produção.

5.2.1 Pré-produção: ideias, inspirações e construção musical

Considera-se pré-produção tudo aquilo que é pensado, projetado e construído antes de começarem as gravações de fato. O que vimos recentemente no discurso do Arthur, quanto à conversa com o cliente, entender o que ele quer, ouvir suas canções, dar ideias para elas, entre outras ações, se caracterizam como etapa de pré-produção. O que Victor sugere como mais importante como fazer as guias, agendamento das datas de gravações, escolha de instrumentos, local de gravação e outros pontos sistemáticos e logísticos também se

caracterizam como pré-produção. Vaz (2007, p. 31) apresenta um exemplo similar a como Victor trabalha na prática trazendo em seu texto a experiência de uma “linha sistêmica” que a música carrega no momento que é criada, ou no nosso caso, produzida. Ele cita elementos desta linha como “vocalidade, forma poética, textura sonora, forma musical (determinante como estrutura de organização, contextualidade” e outros pontos importantes que, segundo ele, precisam ser pensados no momento de criação musical.

O próprio Victor começa explicando como ele lida com as etapas básicas de produção musical, separando-as para sistematizar os trabalhos e não fundir desnecessariamente elementos que, separados, auxiliam melhor o trabalho geral. Ele afirma:

Eu separo sim a produção da pré-produção, da pós-produção, de um jeito muito visível. Tipo “isso aqui a gente não vai fazer agora não, só na próxima etapa”. Então eu vou separando isso pra organizar. As vezes ultrapassa a linha porque você não consegue controlar tudo, as vezes você tem que pensar mais na frente e, enfim, eu acho que eu consigo ser sistemático porque eu consigo visualizar lá na frente mas sem colocar “a carroça na frente dos bois”, entende? Então eu penso em: Pré-produção: elaborar guia de metrônomo pra a banda, o grupo, o músico ensaiar em cima e eu poder fazer a primeira gravação que vai ser a fundação do meu projeto. Então geralmente eu começo com guias e depois gravar batera, editar a batera e, em cima dessa batera editada eu começo a empilhar o meu arranjo. Então eu sempre penso dessa forma. O que que é o meu chão? O que é minha base aqui? Daí eu defino metrônomo, defino variação de tempo, defino trechos e as partes. (VICTOR HUGO, 2019, p. 17)

Victor aborda uma questão importante quando estamos refletindo em organização e arte. Ele, explicando sobre “a linha” de organização das etapas, diz que muitas vezes esse limite é ultrapassado pelo fato de um tipo de ação acontecer no momento em que outra deveria surgir, e vice-versa. Por exemplo, uma melodia de guitarra já surgir no momento em que estão sendo gravadas as guias. Via de regra, a guitarra só é gravada quando a guia está pronta, a bateria já gravada e outros instrumentos sobrepostos, até mesmo uma guitarra base para servir de acompanhamento para aquele solo. Porém, a ideia às vezes surge em momentos “distintos”, e faz-se necessário captar aquilo no momento para não perder a inspiração. Lidar com arte é lidar com essas incertezas, e em certa medida, com inexatidão, para que o processo criativo aconteça, visto que, às vezes, muitas regras limitam a criatividade e reprimem a liberdade que a arte por si mesma nos proporciona.

Arthur explica melhor a respeito de como ele pensa a pré-produção na prática e como ele constrói as ideias no momento em que se iniciam os diálogos com seus clientes, além de qual linha de raciocínio ele segue para iniciar uma produção:

Com as referências que o cliente me dá e com o objetivo que ele quer, eu procuro discernir isso a partir da conversa. “Oh, ela quer uma música mais dançante”. Então eu já começo a planejar, a pensar baseado no objetivo. Poxa, eu vou precisar de um baterista com uma pegada mais “*funkeada*”, mais dançante, mais pra cima; os guitarristas, os baixistas, os músicos que eu vou contratar pra fazer vão ser baseados nisso, baseados no objetivo final. Então assim, se eu tenho diversos tipos de músicos, eu me considero até como um maestro, porque eu tenho diversos instrumentos ali, e eu determino quem vai crescer, quem não vai. Diante disso, diante da conversa previamente que eu tenho com ela, ou com a produtora que quer esse tipo de música, eu já vou colocando na minha cabeça – não coloco em papel nem nada, é na cabeça -, já vou formulando um processo, um processo de escolha de músicos, através da harmonia ou da letra que ela me passa, automaticamente eu já tenho basicamente quase um resultado final. Eu não saio construindo peça por peça; eu tenho um resultado final, e pego o resultado final que tenho na minha cabeça e vou destrinchando ele pra chegar num resultado final. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 33)

Percebe-se as multifacetadas versões profissionais que o produtor assume dentro de um estúdio, e que produzir algo é muito mais do que “gravar”. Arthur destaca até a característica de ser “maestro” no momento de uma produção, onde os músicos são seus “instrumentos” perfilados e prontos para seguirem suas ordens. O fato dele sentir-se maestro traz um aspecto pedagógico visível, de quem conduz, organiza, orienta, assemelhando-se inclusive a um professor tradicional junto a seus alunos. Del Picchia (2015) enfatiza essa função gerencial do produtor quando afirma que produtor musical também aparece como um “mediador de dois universos – o técnico e o artístico. Ora, acabamos de ver que uma característica que marca esse grupo é que todos possuem um bom conhecimento técnico aliado ao artístico” (2015, p. 125). Seja enfatizando na área técnica, na artística, ou no todo, o produtor é visto como um guia para a produção geral.

Outra dimensão desta forma de trabalho do Arthur é a escolha de quem pode gravar determinada música, de acordo com o que é pedido musicalmente. O leque de possibilidades sonoras e de identidades através dos músicos que podem vir a gravar com o produtor é enorme, que trarão novos caminhos para a autenticidade daquela obra.

Victor, diante de sua maneira sistemática de trabalho, demonstra que a partir de um exemplo de “degraus” ele empilha os elementos que sua música terá sequencialmente, mostrando que dessa maneira consegue controlar melhor cada pilar da música. Ele explicou detalhadamente em sua entrevista como é o passo a passo de sua pré-produção:

Se eu vou gravar uma música, eu separo os trechos, defino o tempo – essa aqui [ele mostra o projeto de gravação no computador] não tem nem variação de BPM, mas se você for ver eu coloquei um marcador em cada trecho da música: *Rife 1*, *Rife 2*, verso A, verso B, solo A. Eu defino a

música todinha e em cima disso aqui que eu vou construir a música, entende? Tipo, aqui eu tenho total controle do que vai acontecer. Então uma vez que eu decidi a guia de guitarra seguida de um click – ou guia de qualquer outra coisa – em cima do metrônomo, em cima da guia toda, eu gravo a bateria, edito ela todinha, deixo ela toda certinha no metrônomo, assim, dependendo do estilo pode ser mais certinha ou menos certinha. Em cima dessa bateria eu começo a construir: faço as guitarras, baixos, teclados, percussões, violões, as cordas, montando uma em cima da outra, mas é sólido porque eu tenho uma base boa de bateria e metrônomo ali, e nada vai sair daqui, porque eu tenho referência para as outras coisas. Na maioria dos casos, eu gravo a bateria primeiro. (VICTOR HUGO, 2019, p. 17)

Mesmo fazendo parte da produção e captação em si – assunto que será trabalhado nos próximos tópicos - Victor também trata a gravação de bateria como parte da pré-produção do projeto, pois ela serve de alicerce principal para todos os outros instrumentos. Sendo assim, a bateria precisa estar previamente organizada e quantizada, ou seja, exatamente no tempo que o metrônomo está guiando.

5.2.2 Produzindo a Gravação: Captando, dirigindo e operando

Passada a fase de pensar, planejar e construir o ambiente onde serão feitas as gravações, o projeto começa a ganhar suas peças centrais: os instrumentos que ficarão na gravação. Como a guia serve apenas para a bateria e os primeiros instrumentos gravarem com algum tipo de harmonia e melodias soando, logo ela é excluída do projeto quando alguns instrumentos já são gravados. É aqui que Arthur começa de fato a registrar o que será finalizado na música, e Victor, como já começa a gravar as baterias um pouco antes para organizar, já parte para os demais instrumentos.

É na etapa da captação dos instrumentos e gravações que os arranjos pensados na pré-produção começam a vir a tona, sendo gravados pelos instrumentos. Além disso, é o momento onde outros arranjos surgem, ideias continuam a nascer e ganhar forma com os músicos que estão gravando. Essa é mais uma especificidade da gravação com foco nos momentos de criação, e isso reflete mais aprendizagens musicais envolvidas para todas as partes do processo, tanto quem produz, quanto quem é produzido. Alguns produtores prezam por fazer todo e qualquer tipo de arranjo na pré-produção, focando o momento da gravação apenas para execução, e não criação de ideias. Outros, como o próprio Victor Hugo citou, misturam os momentos com foco na criatividade. Ora gravam no momento que era apenas para pensar e planejar, ora param as gravações para pensar em arranjos novos, em complementos de frases inacabadas, ou até mesmo para substituir algo que foi planejado na pré-produção. Música é arte, e na arte os limites impostos são mínimos, podendo haver mutações, acréscimos ou

subtrações. Muito disso é responsabilizado pelo *feeling* dos músicos e produtores envolvidos, os *insights* que surgem naqueles exatos momentos e que acabam alterando em alguma medida o rumo gerido na pré-produção. Além disso, acaba sendo um momento que, propositalmente ou não, os músicos conseguem pôr um pouco mais de suas características nessas criações repentinas, visto que, o que fazem intuitivamente é resultado das aprendizagens de cada um nos seus estudos, na trajetória profissional, e isso é somado ao todo do projeto.

Continuando a comentar sobre a transição para as captações, Victor expressa seu planejamento de gravações a partir dos mapas que ele constrói na pré-produção, organizando onde cada instrumento vai estar, e a partir da gravação da bateria:

Uma vez que eu gravei essa batera todinha, eu separo os *takes* organizados, e deixo tudo pronto. Gravação da batera é a gravação da batera. Eu já sei o que vem depois, mas eu boto a banda pra focar só nisso aqui. Aí como eu tenho a música toda mapeada – todas as músicas quando eu gravo eu tenho elas mapeadas, de trecho, de verso, de refrão, tudo – aí eu vou de trecho a trecho. Aí sigo “vamo fazer essa parte aqui. Vale fazer uma melodia ali. Vamo pular lá pra frente porque esse *rife* reaparece lá na frente...”. Antes eu deixava a coisa rolar mais, hoje não, vou de trecho a trecho, vou preenchendo fragmentando. Esse é o jeito que eu produzo. (VICTOR HUGO, 2019, p. 18)

Victor mais uma vez mostra o zelo por seguir uma produção guiada por seus planos, mesmo ocorrendo momentos de liberdade criativa e mudança de planos, ele se mantém em sua linha sistemática.

Arthur traz como função básica do produtor no momento das gravações, o equilíbrio. Ele afirma que uma das funções do produtor é “balancear” o máximo que o músico pode fazer com o máximo que o produtor pode auxiliar gerando na gravação um ambiente criativo, confortável para ambos e, segundo ele, um ambiente técnico e ao mesmo tempo com *vibe*, ou seja, com clima, com emoção (2019, p. 34). Outro entrevistado da tese da Beltrame (2016), também chamado de Victor Hugo, concorda com esta afirmativa e ainda adjeto o campo do estúdio como uma “incubadora de ideias” (p. 177). Nesse contexto, a autora afirma que “do ponto de vista pedagógico musical como o espaço do estúdio, da gravação, das trocas entre músicos que participam do processo de produção é repleto de situações de aprendizado tanto para quem está gravando, quanto para quem está produzindo” (2016, p.177).

Além disso, Arthur, no momento de expor como acontecem as gravações e a sua prática de produção, não se detém necessariamente ao trivial que se refere às gravações, tipos de instrumentos ou os músicos. Ele se concentrou em falar quanto às sonoridades, possibilidades de sons que podem surgir no momento de captar, entendendo que em todos esses momentos existe liberdade de criação e mudanças. Ele discorre:

Assim, no momento da gravação vão existir várias possibilidades sonoras, não importa o instrumento. Daí vou testando pra ver o que mais se aproximará do que eu espero para o resultado. Se o primeiro ou o segundo timbre já me agradou, eu já pego, esqueço e passo. Tipo, se tem uma lista de cem possibilidades, eu não vou um por um em todas, assim, eu vou assim até ver um e “cara, isso tá legal”. Eu posso alterar a tonalidade disso, posso colocar um *reverb*, um *flanger*, eu viajo mais no que eu to escutando... quando eu vejo, eu meio que já tenho uma ideia do que fazer, seja qual for o trabalho que eu esteja gravando, eu já tenho uma ideia, não é algo em branco, eu já tenho um esqueleto. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 37)

É fundamental esse tempo gasto em buscar o som que se espera previamente pelo produtor. Ou, até mesmo, buscar novos sons, que nem mesmo o produtor imaginara, mas que complementa o que está sendo gravado. A fala de Arthur demonstra que o momento da gravação não é apenas o momento do “*rec and play*”, mas também é tempo de ajustes, de criatividade, de parar para, quando sair, ir mais longe.

Castro (2015), falando sobre produção e prática musical, explica quanto ao processo de experimentação dos instrumentos, seja no ao vivo, ou na gravação. Seu pensamento se articula com o que Arthur propõe, quando discute sobre a modernidade dos instrumentos e da forma de explorá-los. Ele enfatiza:

É uma relação que envolve não só o controle da ação de determinadas articulações e timbres, mas como usá-los adequadamente a cada situação de forma a se enfatizar ou criar uma expressividade. Isso envolve anos de dedicação e treinamento árduo para o controle gestual de forma que o instrumento e suas possibilidades expressivas se tornem uma extensão de sua própria expressividade individual. (CASTRO, 2015, p. 63)

Essa experiência da qual Castro se refere, muitas vezes não vem no músico que está gravando. Em muitos casos o músico até tem um equipamento de qualidade, mas não tem experiência para explorar o que o equipamento pode trazer e quais sonoridades o produtor está buscando. Diante disso, cabe ao produtor essa responsabilidade e experiência. Ele precisa ter ciência de como se movimentam as instrumentações, deter bom conhecimento técnico e ter a sensibilidade de explorar os sons certos naquele momento. Arthur mostra que está bastante atento a essas demandas e entende o seu papel na gravação que vai além do produtor, ele atua também ensinando e possibilitando que o músico se expresse de outras maneiras. Fialho (2014), em sua experiência de pesquisa em um festival de música estudantil, também enxerga a relação de ensino-aprendizagem entre o produtor musical e os músicos ali presentes, destacando que “mais uma vez o Festival desenvolvia uma ação pedagógica, no sentido de realmente ensinar e orientar os jovens participantes em aspectos técnicos-musicais, que

envolvem a gravação de uma música (2014, p. 239).

Victor relata sobre as diversas formas de comunicação que acontecem nessa fase do projeto, em que são testados e captados os instrumentos musicais, os equipamentos de amplificação sonora e também os *softwares*. A forma que o cliente ou artista vê e se comunica diante do que está sendo feito no momento, muitas vezes não são os termos técnicos que o técnico de áudio do estúdio usa, ou até mesmo os produtores. Daí vem a necessidade do produtor musical entender o que o artista está querendo dizer em suas palavras, e traduzir isso em ação, operando nos equipamentos. Victor explica isso em um trecho de sua entrevista:

Porque o cara vem e fala “eu quero algo mais quente!” – O que é algo mais quente? “Não, isso aqui eu quero fazer ‘txá!’ – O que é “fazer txá” ? Também diz às vezes: “Como é que eu explodo isso aqui?” Aí assim, na vivência, na experiência e no pesquisar, e no experimentar coisas, e no aprender sobre o funcionamento dos equipamentos, você aprende a “fazer txá” a “explodir” coisas, e etc. (VICTOR HUGO, 2019, p. 17)

Explicitando ou não os termos técnicos ao cliente, o produtor segundo Victor precisa ao menos tentar resolver a situação levantada pelo cliente, naquele momento, destacando também as sensações que a música pode causar para quem dela participa. Não se sabe quais formações os músicos, artistas e cantores tiveram antes de entrar no estúdio para gravar. Diante disso, nos deparamos com todo tipo de situação, dos que sabem exatamente o que querem, no tocante a sonoridade, efeitos, equalização, etc., até os que não fazem ideia de como se chega no som que eles almejam em suas mentes, mediante o que ouviram de referências e a seus próprios interesses.

Pensando na mesma etapa de construção e tradução dos pedidos do cliente para o projeto, Arthur também se dedica à tornar real o que é desejado por seus clientes, seja no âmbito da música popular ou no *sound design*, que inclusive é um ambiente de mais possibilidades sonoras e de menos preparo técnico dos clientes. Ele explica:

Então eu vou tentar fazer com que aquele meu esqueleto se torne a realidade, e eu vou parte por parte, sem ser orgânico, pecinha por pecinha, começo a ser bem detalhista (se é essa a palavra) pra ver se eu consigo, seguindo um manual próprio, chegar num esqueleto. Mas como eu realmente gosto é olhar, meter a mão no instrumento, meto a mão na mente e tento achar o som fluido, que é mais fácil, mais prático, menos trabalhoso e mais prazeroso. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 37)

Dessa forma, fica cada vez mais fundamental o serviço de produção do Arthur no *sound design*, no tocante à transformar ideias lúdicas em sons. Além disso, Arthur preza pela

naturalidade do som, pela leveza e fluidez das ideias, para tornar o trabalho mais “realista” e, segundo ele, prazeroso. Nota-se que, por mais que Arthur lide com o mundo dos *softwares* digitais, e o *sound design* seja um ambiente cada vez mais digitalizado, ele ainda carrega consigo as raízes da pureza sonora, do instrumento orgânico e das ideias artesanais. Até na hora de buscar ideias e sons, ele deixa claro que é específico em poucas possibilidades, não dando tanto espaço para sons que fogem muito do espectro realista. Arthur confirma: “por eu ter uma certa experiência no que fazer e de como vou querer soar, eu busco sons num nicho mais específico, não em 100 possibilidades, mas em 10 por exemplo” (2019, p. 37).

Esses momentos, diálogos e processos vivenciados por Victor e Arthur, tanto manuais quanto de criação e ideias, caracterizam e evidenciam o processo de gravação e produção como artesanais, onde não se tem uma regra estabelecida, uma receita fixa, mas é experiência fluida, onde, mesmo o produtor tendo um norte a seguir, um sistema pré-estabelecido, os processos acontecem particularmente, cada um com suas individualidades.

5.2.3 Pós-produção: Edição, mixagem e masterização

Como terceiro pilar dos tópicos fundamentais para uma produção musical, como estamos estudando, está a pós-produção. Depois de idealizar e construir o roteiro na pré-produção, e de gravar o projeto propriamente dito no momento da produção e captação, partimos para a terceira etapa de todo o processo, onde acontecem as atividades de edição, organização, limpeza, timbragem e inserção de apoio sonoro para as gravações feitas. Esse não será um tópico puramente técnico, onde os produtores explicarão como funciona suas metodologias de pós-produção, mas também com atenção voltada para dimensão pedagógica da edição diante da produção musical geral, o quanto é fundamental para o contexto e o quanto que o produtor precisa saber/aprender para tal papel, tanto no âmbito musical quanto nas partes técnico-burocráticas que envolvem *softwares*, equipamentos e outros conhecimentos específicos.

Frente à essas questões, volta a se evidenciar a prática de técnica de áudio do Arthur e do Victor, fazendo jus ao “título” popular de “produtor faz tudo”, onde cria, opera, capta, as vezes até toca, e finaliza. Victor inicia uma discussão sobre esta relação entre ser produtor musical e também ser o técnico de áudio que opera em estúdio. Quando questionado se a apropriação das duas práticas ajuda no processo geral do trabalho, ele expressa:

Sim, porque eu não preciso pensar só musicalmente, eu consigo pensar também texturalmente. Afinal, timbres são texturas sonoras. Um termo muito comum que eu uso com outros guitarristas por exemplo é: “esse som

tá muito áspero”. “Isso aqui tá ardido; esse tá abafado”. Então, saber ser técnico, saber usar os programas e ser cirúrgico na hora de, usar compressor, diminuir ‘tantos’ decibéis, a taxa tal, o ataque de tanto... saber essas coisas nos mínimos detalhes me ajuda a chegar às **vezes numa determina intenção musical que, só pensar em nota não ajudaria**. Então, eu preciso chegar em determinado timbre, em determinada textura, com uma determinada combinação de notas, que aí vai dar certo. E se eu só tiver uma coisa ou outra não funciona tão bem. Às vezes eu tenho uma ideia de arranjo que se eu fosse tocar aquilo “seco”... tipo pegar um violão e começar a só tocar uma nota atrás da outra, que ideia estranha. Mas deixa colocar o *delay* certo. Deixa eu colocar isso com o *sustain* correto, com a quantidade de saturação ideal e tal, aí o cara coloca, fica aquela camada grande e o cliente diz “pô, é isso aí!”. Musicalmente pode ser 3 notas, mas como eu consigo falar texturalmente, essas 3 notas podem dizer muito mais do que “tin, ton, ton”. (VICTOR HUGO, 2019, p. 23)

Victor traz em sua fala a sensibilidade necessária na hora de tratar os timbres e faixas de áudio gravadas, e explica os caminhos técnicos do ‘saber lidar’ com o áudio diante das demandas que surgem na produção, usando-as antes ou depois de tudo estar gravado. As ações do técnico de áudio se refletem diretamente no que o artista busca em seu som. Muitas vezes, quando o produtor é um e o técnico de áudio é outro, o trabalho torna-se mais longo, com maiores complicações para se entender o que se busca, e ainda sim, às vezes não se chega onde o produtor e o artista esperavam. Diferentemente de quando o produtor também opera, e imprime o que sua própria mente almeja. Del Picchia (2015) enfatiza a liderança e inteira responsabilidade do produtor quando conclui:

a produção está ligada à melhor tradução possível do que o músico ou compositor quer dizer com os meios técnicos adequados. Isso passa pela escolha do melhor estúdio, dos músicos e dos instrumentos, da pessoa que fará a mixagem e a masterização (DEL PICCHIA, 2015, p. 134).

Da mesma forma que Victor, Arthur também produz e opera os áudios da maioria de seus trabalhos produzidos, também por conta de ser dono de seu próprio estúdio e resolver todas as demandas por si. Com isso, Arthur inicia seu discurso sobre como ele opera na pós-produção, evidenciando a separação e organização de tudo que foi gravado para entender melhor tudo que precisa ser polido. Ele categoriza da seguinte forma:

A primeira coisa que eu faço é organizar tudo. Eu tento organizar o máximo possível o projeto que está na minha frente. Então essa é a primeira e mais chata parte da pós-produção, que é a parte organizacional, separar por grupos, separar por timbres, por instrumentos, então no projeto eu gasto muito tempo separando, nomeando, colorindo, que aí facilita na minha visualização do que to vendo e escutando. Então mixagem pra mim importa muito o visual também. Eu consigo ver as coisas automaticamente, sincronizado com o que eu to escutando, já que eu to vendo o projeto na

minha frente, eu consigo ver e já saber onde estão os problemas, onde está a falta de tempo ou o corte de tempo, então assim: organizar visualmente o projeto é muito importante. Eu começo tentando organizar a bateria, as peças acústicas, as peças elétricas, *synths*, teclados... tento deixar os grupos separados por cores pra que fique acessível pra mim. Depois que eu organizo, eu tento fazer todas as colagens possíveis, pra que não fique com aqueles cortes entre os takes, tento deixar tudo como uma peça única, soando como uma pista única. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 38)

Enxerga-se no discurso do Arthur uma metodologia de trabalho. No momento que ele categoriza as etapas, organiza por cores para enxergar melhor o todo para não confundir ou misturar o que o mesmo organizara previamente. É comum no ambiente de estúdio perder-se arquivos por falta de organização dos grupos de instrumentos gravados, além de também ocorrer de, quando se grava vários *takes* do mesmo instrumento, se não há uma atenção e separação dos *takes*, o produtor acabar perdendo o que ele realmente quis que ficasse. Arthur também comenta sobre essas questões relacionadas à escolha de *takes* e as edições em geral, nesse caso, falando da bateria como instrumento inicial de edição para alicerce dos demais. Ele explica:

Nesse processo de fazer as colagens, por exemplo falando de bateria, eu já vou vendo se foi gravado outro *take*, se tem algo melhor ou pior, se tem virada no meio, e aí vou vendo qual colagem fica melhor, se dá pra colar ou não, e organizo a bateria dessa forma, deixando tudo numa pista só. Porque o correto é ir seguindo o fluxo da *timeline*, então se eu tenho *takes* únicos já fica melhor pra arrastar, copiar, colar, sem comprometer o projeto. Então a organização e colagens pra mim é o inicial e muito importante, eu tento ser muito criterioso nessa etapa. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 38)

Arthur elenca como etapas iniciais e fundamentais de seu processo de produção a organização das pistas gravadas e depois as escolhas dos *takes* de cada instrumento, vendo se existem problemas na captação, erros nas colagens, etc. Até aí, vê-se um trabalho exclusivamente técnico, que independe de quem seja o artista, qual seja o tipo de som; sempre é feito da mesma maneira, como um hábito básico da pós-produção.

Depois disso eu não mexo nada, não insiro nada. Eu simplesmente dou o play, e escuto do início ao fim – eu acho que isso é um clichê meu. Eu ouço do início ao fim com um papel e uma caneta na mão, que antes de começar a editar mesmo as coisas, eu já tenho uns *insights* e vou vendo “pô, a dinâmica tá perfeita, a voz tá fora, o baixo tá alto, voz esquece, tem que refazer”, etc. Eu vou me dando uns *insights* pra na hora da edição eu ter isso na mão e ir seguindo minha rotina, que geralmente, eu começo na bateria, vou editando a bateria, colocando os *plug-ins* necessários, vou deixando a bateria legal. Depois eu vou adicionando tudo, instrumento por instrumento. Mas antes disso, eu escuto tudo e vou vendo o que é que tá bom e o que é que eu vou mexer muito. Esse é o segundo passo principal então. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 38)

A partir desta etapa começam a surgir contribuições do produtor no momento das edições e mixagens, trazendo novas formas para o projeto. Nesse momento, o que se faz em um tipo de música não necessariamente será feito em todas, e os projetos começam a ter suas particularidades. Como as etapas até esse momento foram estritamente mecânicas, é na etapa criativa que começam a surgir os sons que estarão à mostra na finalização da música, com inserção de *plug-ins* e instrumentos complementares, se necessários. Arthur continua expondo sua maneira de “pós-produzir”, enfatizando:

Agora entra a parte criativa, digamos assim. Nesse meio tempo é quando entra o uso dos *plug-ins*, que servem pra consertar o que não foi tão bem feito na hora da gravação ou apenas melhorar aquilo que já está bom. Acho essa uma boa definição pra *plug-ins*. Não acho que sou obrigado a usar, não sou um refém de *plug-ins*, mas eu creio que vai depender muito de onde eu quero chegar naquela música, do que ela pede. Tem música que sem *plug-ins* não dá. Vão ter músicas que precisarão de muita compressão, a variação dinâmica é muito pequena, os volumes têm que estar sempre topados, então não adianta, vão ter que ter o máximo de *plug-ins* possíveis, compressores, *limiters*, *samples*, enfim. Mas aí numa música popular, num MPB, num regional, o mínimo de *plug-ins* que for usar, melhor, pra que a música soe mais naturalmente, como o estilo geralmente pede. Eu acredito ser melhor dessa forma. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 38)

Arthur consegue explicar a funcionalidade dos *plug-ins* em seus momentos cruciais, quando se depende muito deles, e quando se depende da ausência dos mesmos, para que a música soe contextualmente. O uso dos *plug-ins* é parte fundamental na pós-produção, e juntamente com o uso dos equalizadores (que muitas vezes também são *plug-ins* digitais) fazem parte da prática principal da mixagem da música.

A mixagem é um pilar essencial na pós-produção. Após a categorização de pistas, organização e edição das mesmas, começa o “processo criativo” citado por Arthur a partir do momento que o produtor/técnico de áudio que está mixando começa a inserir ou alterar elementos na música, que é o que acontece no momento da mix. Segundo Gibson; Petersen (1997), o processo de mixagem de áudio pode ser definido como a mistura adequada (soma) de pistas de áudio, sejam elas previamente gravadas, em estúdio, ou ao vivo. Com isso, a mixagem carrega um valor enorme para a música, pois mesmo que tudo tenha sido gravado perfeitamente, se os volumes não estiverem organizados, os momentos de ápice e declínio das músicas não estiverem evidenciados, ou os sons que não estão soando com qualidade não forem organizados, não adianta ter sido bem captado, pois soará desorganizado. A ideia de criatividade não é só vista nesta fase, mas também em todas as etapas que a antecedem, seja na pré-produção ou na produção em si. A mixagem também se faz campo criativo.

5.2.3.1 Compressores: um item fundamental na mixagem

Na mixagem, uma das funções mais utilizadas é o uso de compressores nas faixas de áudio. A compressão é fundamental para limitar o espaço que o som estará ecoando, fazendo com que tudo que esteja comprimido esteja soando com mais controle e com volume mais aparente. Victor Hugo, conversando sobre mixagem, expôs o seu conceito pessoal de compressão, e para que ela serve na música:

A compressão serve basicamente para estética ou volume. Por exemplo, o piano é muito comum que o volume varie pra caramba. Ele sai de coisas assim (mostrou o áudio), calminhas, pra o forte, onde a intensidade muda bastante. Daí o compressor vai me ajudar a manter essa intensidade um pouco mais em cheque. Sem ele, provavelmente seria uma explosão muito grande. (VICTOR HUGO, 2019, p. 23)

Além do compressor, Victor também fala do *limiter*, que é um artefato utilizado pra não deixar os volumes passarem de uma altura específica indicada pelo produtor. Daí perguntei se é necessário usar o compressor em todos os instrumentos, e ele disse que depende. No contrabaixo, teclado e violão ele usa. Guitarra não. Na guitarra coloca só o *limiter* as vezes, só pra as batidas mais agudas e estaladas ficarem mais em controle (2019, p. 23).

Alguns produtores utilizam os compressores para auxiliarem os instrumentos na timbragem da equalização, trazendo um “calor” para o som, tornando-o mais evidente e expressivo. Quando perguntei ao Victor sobre essa relação da compressão com o timbre do instrumento, ele disse concordar com o fato de que muitos utilizam para auxílio na timbragem, mas que ele tem utilizado o compressor mais especificamente para volumes mesmo. Ele esclarece: “ultimamente eu não estou timbrando muito não. Estou preservando mais o som original da gravação, mexendo em pouquíssimas coisas. Com relação à compressão, foco em outro objetivo” (2019, p. 23). Arthur, também elucida a discussão com sua prática com os compressores na mixagem. Quando perguntei se ele utiliza compressão em todos os instrumentos, ele respondeu:

Não, eu não uso. Mixagem não tem certo e errado, existe a liberdade poética nisso, beleza, mas falando de mim, eu não uso em tudo obrigatoriamente. Eu vou ouvindo e vendo caso a caso. Se eu quero chegar numa coisa que é conhecida por ser comprimida, então eu preciso usar compressor em quase tudo, pra que soe característico. Mas se eu quero mixar alguma coisa que é conhecida por ser naturalista, orgânica, uma orquestra por exemplo, eu vou

usar compressor no mínimo possível, pra que não interfira tanto no contexto. Basicamente vai depender do gênero musical que estou trabalhando. Coisas mais eletrônicas, mais pesadas, mais constantes, com mais impacto, o tempo todo, eu vou usar muito compressor, porque ninguém consegue ser um robô e manter uma dinâmica perfeita do início ao fim, um som forte do início ao fim. Então eu preciso igualar todas as notas e frases dele pra que deixe a força mais constante e igual possível, já que esse tipo de música requer isso. Enfim, acho que é isso. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 39)

Indo na mesma linha de raciocínio que Victor Hugo, Arthur fala acerca da subjetividade e criatividade que existem no processo de mixagem, revelando assim como existem possíveis caminhos de aprendizagens no espaço de criação que pode ser explorada nesse processo. Além disso, ele defende a dosagem de compressão nas músicas e instrumentos dependendo do contexto estético e de gênero musical. Músicas com características mais intimistas, de instrumentação simples, orgânica, acústica, exigem menos compressão nas pistas de instrumentos, e inclusive na voz. A sensação de ouvir o som “caseiro”, do jeito que foi gravado, é prioridade. Em situações mais “digitais” digamos assim, no universo pop, nas músicas com muitos sintetizadores, instrumentos eletrônicos, num contexto mais tecnológico, a presença dos compressores se faz necessária.

Outro aspecto que Arthur comenta, no que tange à relação de como o instrumento foi captado e de como ele será tratado na mixagem. Ele diz que o músico não consegue ser um “robô”, querendo na verdade explicar que as dinâmicas nos momentos da gravação oscilam, e o músico não consegue imprimir o mesmo volume e precisão em todas as notas feitas. Diante disso, o uso da compressão é útil para equilibrar todos esses volumes desregulados, e através dele vemos um dos porquês da música gravada em estúdio soar diferente das músicas tocadas e gravadas ao vivo. O som captado no estúdio e mixado devidamente é coeso, numa região de volumes equilibrada. Na música ao vivo, nem sempre a compressão consegue tornar tudo algo uniforme.

Victor Hugo também explica acerca do uso de compressores nas músicas, e em quais momentos ele entende ser necessário, em quais não acredita ter serventia e até de alguns instrumentos que, segundo ele, já tem compressão própria, seja o instrumento, os amplificadores que os acompanham, ou no caso de alguns, aparelhos e pedais específicos de compressão que já soam no momento que o instrumento toca, independente da captação e dos *softwares* de gravação. Ele explica:

Necessário em tudo não é, mas às vezes acontece. Instrumentos que já são naturalmente comprimidos não precisam de compressão extra, como é o caso

de guitarras distorcidas e *synth leads*¹⁴, mas às vezes até esses instrumentos recebem algum tipo de compressão, como por exemplo *limiters*, ou compressão em grupo com outros instrumentos da mesma categoria (guitarras, teclados, etc.). E, invariavelmente, tudo recebe outras camadas de compressão no geral da mix e da master. (VICTOR HUGO, 2019, p. 25)

Especificamente falando do instrumento isolado, Arthur e Victor negam a necessidade de todos precisarem levar compressão isoladamente. Contudo, cabe interpretar que os instrumentos juntos, no contexto geral da gravação, têm sim o apoio da compressão no som finalizado. Até porque, quando se junta as várias massas sonoras dos instrumentos e voz, a pequena sobra de ruídos, áudio “em branco” (espaços de pausa entre palavras e notas) e outros acúmulos, quando soam juntos, poluem o som como um todo. Existem frequências que sobram em cada instrumento, que mesmo que não esteja soando nada aparentemente, existem resquícios de poluição sonora. Victor consegue explanar um pouco desse assunto, quando comentou sobre as sobras de graves e agudos extremos, que a “ouvido nu” não incomodam, mas se não eliminadas prejudicam a música. Enquanto ele mixava um projeto que presenciei nas observações, ele apresentou os áudios e explicou:

Quando eu tenho vários “nadas” desse, esses “nadas” vão somando, e no final pode estar soando uma sujeira grande. O que não usar, corta, pra limpar. Na maioria dos casos, eu corto um pouco do grave, porque só suja. O piano, tirei grave. As vozes, mais de uma vez você vai me ver tirando grave. Violão, tirei grave em dois lugares. Porque se eu não me livro desses graves, eles vão somar com o grave do baixo, grave do bumbo, dos tons, e aí vai acumular e afetar minha compressão geral. Porque no final de tudo, eu coloco um compressor pra ajustar tudo, e aí se esse grave acumula ele vai afetar meu compressor final. (VICTOR HUGO, 2019, p. 24)

Isso se conecta ao porquê de comprimir a massa sonora geral, pois quando o produtor aplica compressão no momento final da mixagem, o interesse dele é que as notas limpas e arranjos pensados para toda a música apareçam com evidência. Mas, se não existe o cuidado de limpar as sobras, a compressão também exporá os problemas não resolvidos nas edições e momentos de limpeza dos áudios.

Depois dessas mudanças básicas que equalizações e compressões fazem em cada instrumento, Victor Hugo sonda o projeto específico que ele está trabalhando, para ver o que precisará ter de acréscimo, seja em efeitos ou em timbragens. Ele comenta:

Em alguns casos, começo a aplicar efeitos, e passar um pente fino nos compressores e equalizadores, *limiters* também, nos grupos de instrumentos.

¹⁴ *Synth Leads* são timbres sintetizados nos teclados digitais, que promovem sons eletrônicos. Esses sons já são comprimidos naturalmente.

Nessa gravação [o projeto do Northon, que foi gravado ao vivo sem cortes] foi mais simples, só foi um teclado, um violão, uma guitarra. Mas em outras existem vários teclados, várias guitarras, aí eu separo por grupos e nessa etapa vou vendo um por um os compressores e equalizadores. Aí vou pensando os efeitos, *delays*, *reverbs*, etc. Além disso, abro canais auxiliares para colocar efeitos específicos neles. Porque isso? Pra no caso de mais de um instrumento precisar do mesmo efeito, eu não precisar colocar de um por um, mando uma via de canal de cada instrumento pra esse auxiliar, facilitando o serviço. (VICTOR HUGO, 2019, p. 25)

Tanto Victor como Arthur acreditam que a mixagem é um processo também criativo, e que nessa etapa, já não existem tantas regras específicas para se usar em todos os projetos. Cada um toma um rumo, de um jeito único, e precisa de cuidados particulares. Victor explicita bem isso, após sair da fase “básica” segundo ele, que é equalizar os instrumentos e comprimir o que precisa. A partir daí, surgem os efeitos acréscimos, como ele citou o *delay*, o *reverb*, como o Arthur citou *flanger* e outros efeitos que suprem uma carência pontual do que está sendo feito. A mixagem permite essa liberdade criativa.

5.2.3.2 Próximo passo: Masterização.

Passada a fase da mixagem, onde tudo o que foi gravado está sujeito a alterações, a complementos, mudanças de timbres, acréscimos sonoros, entre outras ações, parte-se para o momento da masterização, onde o foco do trabalho é o arquivo de áudio gerado por todas as pistas gravadas juntas. Parafraseando Katz (2007), em seu livro sobre arte e ciência, ele diz que a masterização é o processo final de refinamento nos volumes, dinâmica e do conteúdo gerado da mixagem. Ou seja, como afirma Maia (2018), a masterização é “o resultado da soma dos sinais individuais em um canal (mono) ou dois canais (estéreo). Na masterização já não temos acesso aos sinais dos instrumentos musicais individuais e por isso o nosso controle atua apenas no sinal da mix final” (2018, p. 90).

A masterização segue a mesma lógica da mixagem, porém qualquer alteração que é feita, é feita no âmbito geral, no som final que o consumidor irá ter acesso. Diante disso, qualquer alteração mínima, mesmo que a intenção seja envolver algumas frequências específicas, o áudio final sofre mudanças gerais. Arthur e Victor concordam que a masterização é o próximo e último passo da pós-produção e consequentemente conclui a produção geral do que diz respeito às mídias de áudio. Arthur explica como ele enxerga o projeto de masterização em suas produções, contudo, antes disso, fazendo uma analogia comparando às três etapas básicas da produção. Ele relata:

Eu vou tentar ilustrar a importância pra mim da edição, mixagem e masterização. Vamo supor que eu estou num sítio arqueológico procurando uma esmeralda. Eu vou catar, procurar o máximo que der, e aí eu encontro uma pedra preciosa. Aí captei aquela pedra verde bruta, do jeito que ela é. Então isso é a captação. Eu vou procurar captar a pedra mais verde que eu conseguir, pra que eu não precise pintar ela de verde depois pra parecer uma esmeralda. A melhor que eu puder captar, eu vou. Captei.

Depois, mixagem. O que significa a mixagem pra mim? É, poxa, eu quero essa esmeralda na forma de um triângulo, ou eu quero na forma de um quadrado. Então eu vou lapidar essa pedra, moldar essa pedra, pra que fique o máximo na forma que eu desejar, seja triângulo, quadrado, o que for.

E a masterização, o que seria isso? Eu já captei a melhor pedra, eu já moldei ela no triângulo, mas eu não posso vender essa pedra ainda porque ela tá fosca, cheia de manchas, pedaços sujos, porque eu estava trabalhando na forma dela, e não deixei na estética perfeita. Então eu pego essa pedra e começo a polir ela de todas as formas possíveis, pra que traga o brilho necessário pra que fique bela. Nessa etapa eu não vou mais moldar ela, alterar seu formato e tamanho, só vou limpar e deixa-la o mais bela possível. Então a masterização eu vou polir a mixagem. Eu vou polir mais, tirar os excessos onde tem mais, pra que a música soe da forma mais bela possível. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 39)

Ele consegue ser muito didático em sua explicação, facilitando o entendimento para quem não tem conhecimento da área. A masterização, para Arthur, é retirar os excessos que ainda restaram na mixagem e polir o arquivo para soar o melhor possível. Ele ainda destaca que a masterização é outra ciência bem complexa, não é tão simples, e que precisa de muito estudo para isso, entendendo que a masterização “é 33% da produção geral”, delegando assim uma responsabilidade considerável nesse processo (2019, p. 39). Importante discutir essa dualidade entre o “músico Arthur” e o “técnico de áudio Arthur”, onde conseguimos enxergar os dois em ação praticamente ao mesmo tempo.

Victor Hugo, no momento em que pôde falar sobre a masterização, deixou claro que, por mais que seja um processo “pós-mixagem”, ele gosta de fazê-lo no mesmo campo da mixagem, ou seja, ainda com o projeto aberto e os áudios de cada gravação separados. Isso não faz com que Victor masterize instrumento por instrumento, mas através da saída de áudio geral do projeto, ali, ele opera a masterização. Victor, explicando esse fato, confirma dizendo: “depois que eu montei todo o esqueleto da música, eu já joga meu processo de máster dentro da mixagem, e se preciso for, coloco ainda algum compressor ou equalizador” (2019 p. 25). É possível perceber que, mesmo diante da finalização do projeto, na masterização, Victor ainda se apegue a ideia de utilizar compressão e equalização, caso necessário. Isso mostra que Victor é aberto e desprendido quanto ao apego do “som puro”.

Alguns produtores tentam o mínimo possível utilizar compressões, para não deixar a música “digitalizada” demais. Victor assume o título de “produtor digital” (em conversas

paralelas que tivemos), e abertamente utiliza sempre que necessário. Assim, ele ocupa espaço no grupo de produtores modernos, que cada vez mais dependem dos *softwares* digitais para trabalhar. Victor é um resultado das aprendizagens ocorridas nos últimos anos, onde algumas facilidades do mundo digital permitem que produtores construam sua base teórica e técnica nesse tipo de aparelhagem.

Victor nos elucida com detalhes como ele projeta a masterização no mesmo projeto em que a mixagem está acontecendo, dizendo até que existe um processo de “pré-master” em sua maneira de masterizar. Ele explana:

A bateria fica um pouco mais contida, os graves ficam um pouco mais no lugar, e assim vai. Aí, quando eu já tenho essa versão boa com essa pré-master, eu joga minha máster mesmo num processo que eu tenho aqui. Eu já tenho uma cadeia pronta de plug-ins pra máster, e só vou ajustando detalhes de acordo com cada projeto. Sobre o volume, tem que deixar alto. Uma coisa que eu sofria muito no início era o volume, todo mundo reclamava dizendo que a música saía baixa. Aí hoje, como eu sei o jeito certo de colocar volume, eu aumento o máximo que dá até chegar perto de distorcer, porque se não o povo reclama.

No fim eu ainda dou uma atenção a automação. Às vezes a música vem de um refrão pesado, e de repente cai e fica só a voz e um teclado, aí a voz fica super alta. Aí eu vou e faço uma automação pra que a voz fique num volume agradável naquele momento. Aí daqui a pouco a banda volta e a voz fica baixa, aí eu já tenho que dosar na automação pra que a voz reapareça, porque a compressão desorganiza um pouco os volumes de acordo com a intensidade dos instrumentos. (VICTOR HUGO, 2019, p. 25)

Destaque técnico para as automações, que apesar dos dois produtores utilizarem esse artefato para suas mixagens, Victor só deixa claro no momento que explica a masterização. Automação é um tipo de captação de diferentes volumes, que, quando se quer aumentar o volume de algo no meio da música, naquele trecho específico, utiliza-se da automação do trecho para ocorrer a mudança. Diante disso, Victor ainda consegue ter sua parcela de contribuição criativa e auxilia sensivelmente na sonoridade do projeto, mesmo que no fim da masterização. Nesses casos, a mão do produtor que opera na masterização agindo em automação é a mesma que criou os arranjos, captou os instrumentos, instruiu nas ideias, mixou e masterizou. Em todo o tempo a criatividade esteve conectada, e as ações do produtor estão ordenadas.

Nem tudo que muda com o passar do tempo traz mudanças significativas. Às vezes o tempo muda, as coisas se modernizam, mas a forma de se trabalhar é muito parecida com a que os produtores sempre fizeram. É o exemplo do que consumimos hoje no acesso as músicas gravadas, as plataformas digitais. O tempo de produzir músicas para CD's está cada

vez mais ultrapassado, e o tempo atual é gravar para lançar nas plataformas *streaming* de áudio e vídeo. Com o foco nesta prática, perguntei aos dois produtores se existia alguma diferença na forma de produzir ou na forma de mixar/masterizar, do CD físico para a realidade das plataformas *streaming* e Arthur, respondeu:

Não. Na produção, não. Tanto na captação, mixagem, tudo, não mudou. Talvez só na masterização, pra aqueles mais detalhistas, que precisam mudar algo pra facilitar na hora do cliente empregar essa mídia nas redes. Mas na produção, nos arranjos, não. Tipo, na forma de exportar essas músicas mudaria sim um pouco. Por exemplo, exportar uma música pra vinil. Se eu sei que o vinil traz uma sonoridade específica, então eu vou explorar isso na máster. Agora a onda é o *streaming*. Então eu sei que o limite de resposta do *streaming* é outro, bem mais limitado, porque quando você exporta a música para as plataformas ele tem um compressor que limita tudo, então não tem porque explorar muito. Mas, se for um vinil, ou tipo, uma orquestra pra um determinado som, aí dá pra explorar um pouco mais. Mas no geral, não muito. No *streaming*, a gente perdeu mais detalhes na exportação. Perdeu em partes, porque a gente ganhou em facilidade de acesso, no compartilhamento, mas ficou mais uniforme o som. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 43)

Importante frisar que a masterização, segundo Arthur, sofre mudanças dependendo do destino de mídia final. Todo o resto, incluindo os arranjos, captação e a produção em si, são pensados da mesma forma. Além disso, acredito que dois pontos podem ser destacados a partir da fala do Arthur, separadamente. Um é que não existe mudança na parte de produção criativa, ideias, sons, instrumentação. O outro é que, por se tratar de outra plataforma de leitura de áudio, completamente diferente dos aparelhos físicos que leem CD's e discos de vinil, a música soa diferente. É tudo digital, e no *streaming*, ou seja, em tempo real a música é lida na internet e transmitida no aparelho em que o consumidor final utiliza. Com isso, Arthur explica que existe uma compressão automática das plataformas digitais para que as distintas músicas lá encontradas tenham o mínimo de coerência sonora possível. Com esse feito, os produtores já precisam pensar em como esse compressor soa, para dosar o restante dos plug-ins e efeitos utilizados na masterização. É o que Victor Hugo explica em seu relato sobre a produção e as plataformas digitais. A resposta do Victor também foi negativa, quando questionado se existia diferença na produção musical para as plataformas. Ele elucida:

Não da minha parte. Eu tendo a deixar tudo com o mesmo som, exceto no caso de bandas que pedem versões diferentes pra *streaming* e CD, que não são muitas. Como os serviços de *streaming* normalizam os volumes e evitam reproduzir material com o volume médio alto demais, é possível utilizar menos compressão extrema e deixar as dinâmicas do produto final mais intactas, mas acredito que as pessoas ainda estão acostumadas com a hiper

compressão, e ela se tornou uma espécie de padrão estético; quando faço uma máster mais baixa, sempre me pedem para aumentar o volume, talvez por terem comparado com algo que gostam há muito tempo e esperarem algo similar. Então por mais que seja possível fazer versões diferentes para as duas mídias, eu não me preocupo muito e tento fazer algo que soe bom, competitivo tanto em termos de estética quanto de volume. (VICTOR HUGO, 2019, p. 28)

Victor concorda com Arthur quanto aos efeitos da compressão nesse tipo de masterização, e ainda acrescenta o assunto dos volumes – algo que é bastante discutido pelos cantores e bandas quando recebem as versões das músicas masterizadas -, por as vezes estar baixo demais. Eles ouvem algo já gravado num CD ou *youtube* por exemplo, e quando ouvem a versão de suas próprias músicas sentem diferença de volume e expressão. O produtor também precisa estar ligado nisso, para dosar os volumes e compressões bem, já “calculando” os efeitos que as plataformas geram nas músicas automaticamente.

5.3 Principais aprendizagens construídas nos processos de produção

Nota-se neste capítulo os relatos resumidos do que os dois produtores entendem e retiram de aprendizado diante de suas reflexões sobre suas trajetórias profissionais. Este tópico enfatiza os aspectos centrais da pesquisa que consistem em olhar para as práticas de aprendizagens que ocorrem nesse contexto da produção musical.

A partir das experiências relatadas pelos entrevistados, percebe-se que a aprendizagem no caso da produção se dá nas relações dos produtores com os campos de aprendizagens – estúdios, bandas, shows, rodas sociais – e nas relações do produtor com seus próprios interesses, buscando sanar as demandas que surgem em sua formação, seja isso em cursos, aulas, fóruns de internet, sites, plataformas digitais, etc.

Com isso, tanto Arthur como Victor, foram se profissionalizando ao longo do tempo de serviço, aprendendo sobre produção e produzindo, ao mesmo tempo. Tiveram oportunidades de fazer cursos específicos, conhecer ambientes que trabalham com produção fora da cidade natal deles, se relacionaram com vários músicos e produtores, criando assim uma bagagem profissional. Esse aprendizado fluido, faz com que, com o tempo, a forma de trabalhar deles sofra mudanças. Sobre isso, os dois relatam os ajustes que fizeram ao longo do percurso de produtores. Primeiro, Victor relata uma experiência importante que mudou sua forma de produzir. Ele explica:

Quando eu comecei, comecei nas escuras. Baixando programas, não sabendo mexer em nada, mexendo os botões, não percebendo nenhuma diferença e dizendo “tá bom. Vou deixar assim”. E tipo, algumas coisas saíram boas, na sorte, outras não saíram. E o processo é contínuo, né. Mas, 2 anos atrás aconteceu um episódio que foi o divisor de águas na qualidade do meu resultado final. Foi uma produção que eu fiz com uma banda de Campina, que eu já tinha produzido os dois primeiros discos deles e o resultado tinha sido “ok”. Quando eu fui fazer o terceiro disco deles, eu tava pessoalmente num momento completamente diferente de quando eu fui fazer os primeiros, e eu propus a produção de outra forma pra eles. Eles tem um estúdio de ensaio e eu propus a gente se enfiar no estúdio deles, montar a estação lá, eu levar meu computador, meus monitores, todo o equipamento, no conforto deles. Como eles já me conheciam e sabiam meu jeito de trabalhar, eles já tinham feito uma pré-produção bem organizada, baixaram o programa, montaram as músicas, definiram os BPM’s, deixaram tudo bem montadinho e a gente foi e coordenou como ia fazer. Eles vinham pra cá, a gente fazia as bateras, depois vinha aqui pra casa, editava, depois ia pro estúdio deles, a gente ia passar lá uma semana junto na casa deles, dormindo na casa deles, acordando e indo pra gravar e tal. E isso mudou o modo como eu abordo a produção. Foi muito mais íntimo, muito mais pessoal. Fazer esse disco foi muito especial. E aí eu senti uma melhora no resultado final, e na minha capacidade técnica como produtor, engenheiro de gravação e mixagem, porque eu gostei muito do que eu fiz. (VICTOR HUGO, 2019, p. 20)

Em muitos casos, por vários motivos, as produções acontecem de acordo com o tempo que o artista tem livre em sua agenda, atrelado ao tempo que o produtor tem para trabalhar. Acham esse tempo em comum, e vão montando as agendas de encontros e gravações. Por vezes, isso acontece em dias distantes, horários diferentes, e tudo acaba acontecendo com certa lentidão. O que Victor diz mudar sua forma de produzir não diz respeito só a focar os pensamentos naquele projeto específico, mas em separar tempo para isso. Ele diz que, nessa produção em que muita coisa mudou em sua forma de enxergar o trabalho, ele parou uma semana de sua vida, priorizou aquele compromisso de gravar aquela banda, e imergiu no universo deles. Sendo intencional nessa proposta e aprofundando-se totalmente no que seria feito naquele período, Victor defende ser bem mais proveitoso, mais envolvente, fazendo com que o produtor se sinta cada vez mais parte daquele experimento, levando o produtor à viver intensamente aquela gravação.

Arthur também relata uma relação visceral que o produtor tem com os artistas que está gravando, porém por um ângulo diferente. O foco do discurso do Arthur é a experiência que o produtor adquire com o passar dos anos e dos trabalhos realizados. Ele fala sobre a maturidade que pode ser conquistada com o passar do tempo e o se apropriar de saberes da área. Arthur descreve:

Maturidade é uma coisa bem clichê de se falar né, mas não tem como fugir. Acho que maturidade é a pessoa evoluir, fazer a mudança no que quer que

seja, não só na produção. O cara pode ser um gênio, ele tem dez anos, mas já é um gênio, tem ouvido absoluto, sabe tudo perfeito. Sabe executar todos os instrumentos possíveis, faz músicas legais, enfim. Mas a estrada, o lidar com pessoas, lidar com experiências frustrantes, experiências alegres, isso tudo faz com que seja difícil pra ele lidar com pessoas, porque querendo ou não produção musical é lidar com pessoas. Então, por mais perfeito que você seja, mesmo novo, eu acho que a experiência, o erro, as produções erradas, as toscas, as produções difíceis... você dar de cara com pessoas difíceis de lidar, ou outras que confiam totalmente em você e dão a vida a você pra você decidir pra onde seguir, enfim, todas essas experiências fazem com que você seja um melhor produtor. Então, querendo ou não, pra mim o ponto é a maturidade. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 35)

Arthur resume sua trajetória na música e produção como um acúmulo de experiências que o tornaram alguém mais preparado profissionalmente. Não só as experiências boas o fizeram aprender e crescer, mas os erros e experiências ruins também trouxeram lições para ele. Tudo que acontece dentro do ambiente de estúdio, no momento em que estão trabalhando, com várias pessoas que passam por ali durante as gravações que acontecem, conta como experiência para a vida do produtor. Araldi (2016) confirma isso no âmbito do estúdio argumentando que “essa cumplicidade e as trocas de experiências entre músicos produtores são elementos importantes para aprender a produzir na prática, no espaço dedicado às experimentações que é o estúdio” (2016, p. 181).

O que um músico viveu em sua formação e em seus estudos foi a experiência dele. O que um outro artista carrega como bagagem musical é oriundo de outras possibilidades vividas, e a junção dessas vivências atreladas a um mesmo ideal no estúdio geram conhecimento, geram novas aprendizagens que, por vezes, ambos não experimentaram. O peso do conhecimento de um com a experiência do outro, geram um terceiro ponto de vista de aprendizagem.

Falando em diferenças, semelhanças, formas de aprender, experiências de formação, concluímos o diálogo com o Arthur e o Victor Hugo perguntando, na ótica deles, se os mesmos enxergam o estúdio e o contexto da gravação que eles atuam como um espaço de aprendizagem musical, levando em conta tudo o que foi discutido, tudo o que viveram, por onde buscaram conhecimento e onde desenvolveram o que adquiriram como saberes. Victor, resumiu:

Sim. De várias maneiras. Porque nenhuma produção é igual a outra. Nenhuma banda é igual a outra. Nenhum músico é igual ao outro. Eu posso pegar dez guitarristas muito bons, colocar aqui na minha frente, e cada um deles vai ter uma particularidade, uma coisa diferente, linguagens diferentes. Então eu preciso aprender a me adaptar ao que a pessoa está me trazendo. “Vitor, eu quero fazer um baião”. Pronto, essa música vai puxar pra um lado

bem diferente do que eu estou habituado, e eu vou entrar na onda do cara e tentar entender o máximo do que ele está querendo, pra eu poder conseguir tanto extrair o melhor dele quanto opinar da melhor forma possível. Então eu tenho que ficar constantemente me reinventando. Não existem duas produções iguais. Não existem duas músicas iguais. É sempre um universo novo. Mesmo que o cara diga “eu quero um *chorus* na minha guitarra” e outro cara disser “eu quero um *chorus* na minha guitarra”, cada um deles está querendo por motivos diferentes, e eu preciso entender os dois. Na produção, cada caso é um caso. (VICTOR HUGO, 2019, p. 22)

A fala do Victor pode ser articulada com a concepção de educação musical na ótica da diversidade musical e a importância da valorização de diferentes estilos musicais e repertórios. Se para o educador musical o seu trabalho vai para além de suas preferências pessoais, o produtor também vive isso em alguma medida, trabalhando tanto com gêneros musicais de sua vivência quanto com alguns que o mesmo não possui. Queiroz (2011) confirma a máxima relevante das relações de diferentes influências musicais no mesmo contexto “considerando a diversidade musical como elemento social de grande valor para a educação, tanto no que se refere às especificidades dos conteúdos musicais quanto no que tange a dimensões educativas mais abrangentes” (2011, p. 18). Sair da zona de conforto do músico/ produtor, faz com que ele aprenda com o outro, ensine a ele, e desenvolva naturalmente.

Arthur, seguindo a mesma linha que Victor, entende que o estúdio é um espaço de aprendizagem, de possibilidades de conhecimento, e que por ser um trabalho pensado para o contexto de estúdio, onde os erros são inibidos, a liberdade do “ao vivo” é tolhida em nome de apresentar algo “perfeito”, bem montado, exato, exige muito aprendizado prévio atrelado ao que acontece na prática das gravações. Ele conclui:

Sim, é um lugar de aprendizado, com certeza. Porque pra você produzir uma música existem duas vertentes né, a música ao vivo, e outra é a música que vai ser tocada pra todo mundo escutar quando quiser (música de estúdio). Então assim, pra esse tipo de música produzida e tocada pra *streaming*, pra “geral”, pra internet, pra ser escutada posteriormente, sem ser o “ao vivo”, é uma escola porque você aprende muito sobre as limitações, que existem várias, e sobre os benefícios, que também existem vários, em relação a produção musical. As possibilidades que os guitarras têm de fazerem coisas no estúdio, produzindo coisas no estúdio, são quase infinitas. No ao vivo não. No ao vivo as limitações técnicas são maiores. Mas em estúdio, lhe dá um leque muito grande de possibilidades, então isso faz com que você aprenda várias coisas, musicalmente falando. Poxa, antigamente eu tocava uma linha de guitarra, hoje eu consigo pensar em cinco linhas de guitarras, cinco *tracks* de guitarra, que funcionam juntas... então isso eu considero um aprendizado musical, porque você vai ter que pensar harmonicamente nas cinco, vai ter que pensar o que é que vai chocar com as cinco. Então isso é um aprendizado muito grande pra parte em estúdio, pro músico em si. Pro

baixista também, pro baterista da mesma forma, pra todos. O vocal aqui vai poder fazer várias vozes, e vai ter que saber o que encaixa com o que, vai ter que saber tudo isso, vai ter que aprender tudo isso se já não sabe, e vai ver o resultado ali. Então com certeza é um aprendizado muito grande. (ARTHUR FERRAZ, 2019, p. 36)

Victor afirmou que nenhuma produção é igual a outra. Arthur, interpretado por seus dizeres ao longo do texto, confirma que é um processo criativo e demanda atenção e ações específicas para cada projeto que aparece. Além disso, Arthur destaca, exemplificando a guitarra, as múltiplas possibilidades que a gravação em estúdio proporciona, se comparada ao que é possível fazer no ao vivo. O fato de o músico no estúdio poder sobrepor vários *takes* para complementar e somar linhas sonoras de seu instrumento, também a possibilidade de errar várias vezes e refazer até que fique exatamente na qualidade esperada, entre outros fatores relevantes, fazem com que o potencial das gravações em estúdio seja significativamente maior do que as limitações que são naturalmente impostas na singularidade de um único *take* ao vivo. As aprendizagens postas em prática nesta dinâmica de estúdio são expostas em momentos como o que Arthur exemplificou.

Tais aspectos apontados pelos entrevistados estão articulados com Araldi (2016) quando afirma que o estúdio “abrange diferentes formatos de aprender coletivamente, cujos papéis de quem ensina e quem aprende aparecem cada vez mais mesclados” (2016, p. 206). A autora defende que pode existir uma espécie de “aprendizagem por pares”, onde, em distintos contextos, seja o escolar, o familiar, o informal, a roda de amigos, entre outros, existe ensino e aprendizado mútuo.

Os dois produtores acreditam que o produtor musical precisa aprender sobre múltiplos contextos musicais para servir melhor os clientes que submetem seus projetos nas mãos deles. Seja um rock, um baião, um pagode ou um pancadão, se o produtor não tiver ciência do que gira em torno do que está sendo feito, ele precisa se abrir para aprender no momento em que produz, na troca de diálogos, buscando auxílio teórico na internet, ouvindo ensinamentos dos artistas que estão ali trabalhando com eles, que por mais que esperem do produtor uma atitude de “mentoria”, “direção” e até de “conselheiro”, estão contribuindo o tempo inteiro através do que viveram, aprenderam e trouxeram para o estúdio.

CONCLUSÃO

Ao finalizar essa pesquisa, é possível afirmar que a bagagem de vida profissional dos músicos-produtores Arthur e Victor nos revela muitos aspectos que podem contribuir com a ampliação do olhar para as práticas musicais contemporâneas, entendendo suas trajetórias de vida e de estudos como uma formação musical que ocorre de diversas formas, que é plural, que acontece no estúdio e para além dele, que acontece no encontro de ideias entre diferentes músicos, concepções sobre música, performance e equipamentos. O modo como eles aprenderam e como ensinam, nos momentos em que essa troca pedagógica ocorre no estúdio, também nos traz conhecimento. A aprendizagem na produção musical é contínua, e todo esse contexto em que estamos imersos gira em torno de arte e de aprendizagem.

No tocante ao que foi proposto inicialmente nesta pesquisa, tem-se a oportunidade de, ao fim de toda leitura, refletir em que medidas os objetivos buscados no início do processo foram alcançados, em quais momentos houve convergência da parte dos produtores participantes, e em que momentos as divergências se mostraram. Metodologicamente esta pesquisa foi um estudo multicaso, especificamente de dois casos particulares, que por mais que tenham vários pontos em comum, são experiências únicas, vividas separadamente, com influências e oportunidades diferentes (MINAYO, 2002). Utilizei da observação direta e das entrevistas semiestruturadas como instrumentos de coleta de dados (YIN, 2001), buscando discutir a formação musical dos dois produtores de modo que eles explicassem detalhadamente como aprenderam ao longo das suas carreiras para se tornarem produtores musicais.

Como objetivo geral, essa pesquisa buscou compreender como se deu o processo formativo de dois produtores musicais a partir de suas trajetórias de formação e atuação. Através de todos os relatos, os diálogos e articulações com autores da área, esse objetivo foi alcançado, na medida em que revela a forma como os produtores se tornaram músicos e como a construção da profissão produtor está permeada por saberes técnicos construídos em toda a trajetória de aprendizado de cada um, acerca de softwares de gravação, captação sonora e referentes ao áudio em si, mas também os conhecimentos musicais e a sensibilidade no trabalho com os músicos que os procuram para gravar e produzir seus trabalhos. É possível ressaltar também o quanto as sutilezas presentes nos efeitos utilizados e a potência da edição de áudio como determinante do processo criativo que origina a produção final. É necessária uma escuta atenta aos detalhes físicos do som e como a obra deve soar nesse contexto específico, que é o digital, portanto, necessita de conhecimentos específicos para atuar nesse campo.

Com relação aos objetivos específicos, o primeiro objetivo específico foi alcançado. Isso porque foi possível conhecer o perfil dos produtores, como cada um trabalha, quais suas preferências musicais, quais seus métodos, suas sistêmicas de trabalho, e a história de como cada um se formou ao longo da vida.

No segundo objetivo, onde foi proposto analisar o processo de como os produtores constroem a música, desde a guia até o produto final, foi necessário uma adaptação visto que, por motivos de agenda dos produtores, tempo disponível em comum para nossas entrevistas e minhas observações e, principalmente, por não ter aparecido demanda de trabalho para eles produzirem nesses moldes (do início ao fim), não foi possível analisar “do zero ao cem por cento”. Contudo, consegui acompanhá-los em trabalhos em andamento, sejam eles produzindo e dirigindo as gravações, sejam eles operando na engenharia dos áudios em mixagens e masterizações, ou seja eles produzindo a gravação de seus próprios instrumentos – no caso do Arthur o contrabaixo, no caso do Victor guitarra e contrabaixo. Além disso, nas entrevistas eles trouxeram detalhes de como procedem normalmente em suas produções, por onde começam, como lidam com seus clientes, entre músicos convidados por eles mesmos e artistas que os procuram para produção, fazendo com que o objetivo fosse parcialmente alcançado, na medida em que traz detalhes sobre como funciona o processo de cada um.

No que se refere ao terceiro objetivo: identificar quais as aprendizagens musicais que ocorrem no processo e finalização de uma gravação, consegue-se ver mais influências da educação musical no contexto da gravação em estúdio. Ao longo de todo o texto busquei explicitar a relação “ensino-aprendizagem” que está sendo abarcada, no momento em que eles estão se construindo como artistas, músicos, profissionais da produção, e também no momento em que estão em ação, tocando e produzindo. Seja na trajetória até chegar ao patamar profissional, ou no serviço prático, Arthur e Victor expõem claramente os momentos em que estão tendo contato com o conhecimento, ora transmitido por eles, ora entregue a eles. Diante disso, acredito que toda a pesquisa responde esse terceiro objetivo como alcançado, mostrando as aprendizagens que surgem não só no âmbito da formação mas também da execução no estúdio, podendo o estúdio ser visto como um lugar de múltiplas aprendizagens.

Um dentre os vários exemplos que o Victor Hugo traz para a discussão, quando gastou tempo compondo e pensando arranjos para suas gravações, e quando disse aprender “tocar controlado, dentro da música” (2019, p. 13), revela pra si mesmo e para quem tem acesso a essa prática de gravação em estúdio, que o tempo gasto pensando e criando previamente o que vai ser gravado é um tipo de metodologia para suas produções, além dele estar aprendendo enquanto gasta tempo treinando intencionalmente. O fato de estudar com um fim específico já

nos mostra que os resultados são palpáveis, ao invés de estudar sem um foco, sem um denominador final. No mesmo trecho Victor diz que aprendeu a “tocar coladinho com o resto da banda, sem ser essa coisa mais solta que é tocar em ensaio” (2019, p. 13). Através de seu relato, ele prova que o fato de estudar previamente em casa as músicas que ele iria tocar, junto da gravação, com metrônomo definido, etc., dá mais organização para seu som, clareia seu instrumento nas partes da música para que cada vez menos ocorram erros. Victor ensina que, sendo organizado, preparando antecipadamente o instrumento e as músicas que irão ser executadas em grupo, facilita e embeleza o produto final, diferente do exemplo do som feito em ensaio que ele trouxe, traduzindo os desencontros dos músicos quando chegam para ensaiar ou tocar sem preparo.

Da mesma forma o Arthur, trago um exemplo dentre muitos, que é o da prática de todas as subáreas que o produtor atua. Primeiramente na música, em geral; no tocar o instrumento. Arthur defende a ideia de que precisa-se de tempo praticando para tocar o instrumento, estudando, pesquisando sobre ele, aplicando-o em músicas; se inteirar do que engloba tocar um instrumento. Ele também destaca as aprendizagens necessárias quando se estuda música, envolvendo teoria musical, percepção, e assuntos básicos para quem vai atuar no âmbito musical – produção e atuação como músico. E não menos importante, conhecer e operar com eficiência nos *softwares* de trabalho. O principal meio em que o produtor nos moldes do Arthur e Victor – aquele que age em várias áreas, criando, gravando, captando as gravações, operando os equipamentos e mixando – precisa ser dominado por cada um. O produtor precisa conhecer os equipamentos, e Arthur mostra que precisou aprender sobre todas estas áreas para poder hoje exercer sua profissão. Além disso, ele demonstra estar constantemente aprendendo nos momentos em que está trabalhando, com as experiências de quem grava com ele, com os problemas que surgem nas gravações e que precisam ser solucionados de alguma forma ali mesmo, entre outras questões que forcem o produtor a absorver novos conhecimentos enquanto está em cena. Arthur resume essa discussão com sua fala que diz: “vá praticar. Vá estudar seu *software*, vá estudar música, vá tocar ao vivo pra saber as diferenças sonoras, o que incomoda e o que tá soando bem, enfim” (2019, p. 41). O aprendizado de cada área que Arthur atua ensina diretamente que o estudo e a prática estão atrelados em qualquer situação.

Além do que cada um traz como bagagem de ensino e aprendizagem, vê-se que o estúdio como espaço de gravação também tem grande contribuição na carreira do produtor. Fica claro ao longo do texto que o estúdio é um espaço de aprendizagens musicais e que no momento em que o produtor está em ação, conhecimento no geral é fomentado e surgem

oportunidades de aprender com o que está sendo feito ali. Quando existem mais pessoas envolvidas, automaticamente são mais bagagens que cada um traz, e quando unidas, provocam saberes em geral para quem disso desfruta. Como seria bom se nas aulas “normais” de instrumento, tanto professores quanto alunos conseguissem experimentar dessa conexão que existe no estúdio, dos momentos práticos que muitas vezes ensinam mais ou mais rapidamente do que alguma(s) aula(s) de instrumento.

Diante de tudo o que foi lido, refletido e discutido, é possível concluir que a formação de músicos-produtores em processos de produção musical em estúdio contribui para a área da educação musical, da música e para o próprio campo prático da produção musical. Este trabalho é de grande valia para quem está imerso nesse contexto musical e quer aprofundar ainda mais seus estudos e conhecimentos na área. Eu, como pesquisador – e ao mesmo tempo produtor musical que sou -, me sinto privilegiado por ter vivenciado essa experiência de pesquisar sobre o ponto de vista que a produção musical tem quando se é enxergada pelo olhar da educação. O ponto de vista permite que se categorize e se entenda melhor cada etapa que o produtor vive durante sua formação e atuação. Também me sinto honrado por ter em minha pesquisa dois grandes músicos e produtores, que contribuíram tanto para o resultado deste trabalho, e que deixam esse legado de trabalho e de referências para futuros produtores e educadores musicais que lerão este texto e aprenderão com ele. Espero de fato que essa dissertação seja útil para universidade que faço parte, para minha cidade, e para todos que um dia desejarem aprender mais sobre esses assuntos aqui abordados. Daqui podem surgir vários outros trabalhos com temáticas semelhantes, como por exemplo o foco nas aprendizagens do músico que atua em estúdio, ou especificamente analisar a formação e desenvolvimento dos técnicos de mixagem e masterização, ou mesmo a educação musical atrelada a recursos de gravação em estúdio. São inúmeras as possibilidades. Creio no potencial dos textos acadêmicos, na força e influência da universidade na sociedade, e acredito que através disso possa influenciar minimamente aos que se interessarem pelo assunto. Obrigado.

REFERÊNCIAS

ALHEIT, Peter; DAUSIEN, Bettina. **Processo de formação e aprendizagens ao longo da vida**. Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 32, n. 1, p. 177-197, jan/abr. 2006.

AMORIM, Quezia Priscila de Barros Silva. **Da construção de sentidos à expressão criativa em música**: um estudo de caso na Casa Pequeno Davi. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

ANDRÉ, Marli E. D. Afonso de. **Estudo de caso em pesquisa e avaliação educacional**. Brasília: Líber Livro, 2005.

ARALDI-BELTRAME, Juciane. **Educação musical emergente na cultura digital e participativa**: uma análise das práticas de produtores musicais. 2016. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

ARROYO, Margarete. **Educação musical na contemporaneidade**. Anais do II Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG. Artigo. f. 18-29, UFG, 2000.

BELTRAME, Juciane Araldi. **O home studio como espaço de criação e aprendizagem musical**. DEBATES | UNIRIO, n. 18, p.136-161, maio, 2017

BESSA, Angela; COSTA, Carlos H.; **Música sacra erudita na Igreja Adventista do Sétimo Dia e a “música especial”**. In: Anais do XIII Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG- SEMPEM, 2013. **Pôster**, SEMPEM, 2013.

CANÁRIO, Rui. **A “aprendizagem ao longo da vida”**. Análise crítica de um conceito e de uma política. Psic. da Ed., São Paulo, 10/11, 1º e 2º sem. de 2000, pp. 29-52, 2000.

CARDOSO FILHO, Marcos Edson. **Memórias, discos e outras notas**: uma história das práticas musicais na era elétrica (1927-1971). Programa de Pós-Graduação em História, Doutorado. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2013.

CASTRO, Guilherme Augusto Soares de; PAIVA, José Eduardo Ribeiro de. **O estúdio e a prática fonográfica**. XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Belo Horizonte, 2016.

CUERVO, Luciane da Costa. **Musicalidade de performance na cultura digital**: estudo exploratório-descritivo sob uma perspectiva interdisciplinar / Luciane da Costa Cuervo. – 2016. 244f.

DIAS, Márcia Tosta. **Os Donos da Voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

DEL PICCHIA, Paulo Menotti. **Discos em construção – etnografia dentro de estúdios**.

Universidade de São Paulo, cadernos de campo, São Paulo, n. 24, p. 117-139, 2015.

DUDZIAK, Elisabeth Adriana. **Information Literacy Education:** Integração pedagógica entre bibliotecários e docentes visando a competência em informação e o aprendizado ao longo da vida. Seminário Nacional de Bibliotecas Universitárias. (12 a: 2002: Recife). Anais... 2002.

FERREIRA, Marcos Ramon Gomes. **O produtor-artista e a cibercultura:** uma reflexão sobre a produção musical na era das redes sociais virtuais. 2011. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação Cultura e Sociedade, Universidade Federal do Maranhão, São Luís

FIALHO, Vania Malagutti. Aprendizagens e práticas musicais no Festival de Música Estudantil de Guarulhos. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

FREITAS, Marcus Vinicius de. **O teatro musical enquanto prática pedagógica no meio eclesial:** ressignificando o fazer artístico na Igreja Batista da Esperança, Natal – RN. 2015. 120f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

FRITH, Simon; ZAGORSKI-THOMAS, Simon. The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field. 2. ed. New York: Routledge, 2016.
GALLETTA, Thiago Pires. Cena musical independente paulistana – início dos anos 2010: a “Música brasileira” depois da internet. 2013. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

GARCIA, Marcos. **Processos de autoaprendizagem em guitarra e as aulas particulares de ensino do instrumento.** Londrina, 2011 v. 19, n. 25, p. 55, Revista da ABEM. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

GALLO, Rafael. **As trilhas musicais originais do cinema brasileiro após a retomada:** os compositores e seus processos de criação e produção / Rafael Gallo. – São Paulo: R. Gallo, 2015. 2 v.: il.

GIBSON, D.; PETERSEN, G. The art of mixing: a visual guide to recording, engineering, and production. Emeryville, CA (6400 Hollis St., Emeryville, 94608): MixBooks, 1997.

GOMES, Celson Henrique Sousa. **Formação e Atuação de Músicos das Ruas de Porto Alegre:** um estudo a partir dos relatos de vida. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

_____. Educação Musical na família: as lógicas do invisível. 2009. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

HEPWORTH-SAWYER, Russ and GOLDING, Craig. **What is music production?... a producer's guide:** the role, the people, the process. Oxford: Focal Press, 2011.
KATZ, B. Mastering Audio: The Art and the Science. Edição: 2 ed. New York: Focal Press, 2007.

KRAEMER, Rudolf Dieter. **Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical**. Revista Em Pauta, v. 11, n. 16/17, p. 50-73, abril/novembro 2000. [SEP]

LORENZETTI, Michelle Arype Lorenzetti. **Aprender e ensinar música na igreja católica: um estudo de caso em Porto Alegre / RS**. Porto Alegre, 2015. Dissertação (Mestrado). Programa de pós-graduação em música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

MACEDO, Frederico Alberto Barbosa. **O processo de produção musical na indústria fonográfica: questões técnicas e musicais envolvidas no processo de produção musical em estúdio**. Simpósio de Pesquisa em Música: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2006.

MAIA, Nycholas. **Um modelo Computacional de Mixagem Automática para Música Comercial** / Nycholas Maia. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

MARTUCCI, Elisabeth Márcia. Estudo de caso etnográfico. **Revista de Biblioteconomia de Brasília**, v. 25, n. 2, p. 167-180, 2001.

MINAYO, M. C. S. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. In:_. Técnicas de pesquisa: entrevista como técnica privilegiada de comunicação. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2008. p. 261-281.

NISBETT, J. E Watt, J. **Case Study**. Redguide 26: Guides in Education Reserach. University of Nottingham Scholl of Education, 1978.

NOVO, José Alessandro Dantas Dias. **Educação musical no espaço religioso: um estudo sobre a formação musical na Primeira Igreja Presbiteriana de João Pessoa – Paraíba**. Dissertação (Mestrado em Música) – UFPB/CCTA. – João Pessoa, 2015.

OWSINSKI, Bobby. **The Music Producer`s: Handbook**. 1.Ed. New York: Hal Leonard Books, 2010. 330 p.

PENNA, Maura. **Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino** / Maura Penna. 2. ed. rev. e ampl. – Porto Alegre: Sulina, 2012. 247 p.

PEREIRA, Fabiano Lemos. **A aprendizagem de música através da internet: uma pesquisa empírica em educação musical a distância em universidades do Brasil**. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de pós-graduação em música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

PETITAT, André. Educação difusa e relação social. **Educ. Real**, Porto Alegre, v. 36, p. 365-377, maio/ ago, 2011.

QUEIROZ, L. R. S. **Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música**. Revista da ABEM, Porto Alegre, n. 10, p. 99-107, 2004.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. **Diversidade musical e ensino de música.** Revista TV Escola. Boletim 08. Ano XXI, Jun. 2011. Disponível em: <http://www.tvbrasil.org.br/fotos/salto/series/16075508-Edu.Musical.pdf>. Acesso em 07 set. 2020. Educação Musical Escolar, Rio de Janeiro, ano, 2011.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. **A Educação musical no Brasil do século XXI:** articulações do ensino de música com as políticas brasileiras de avaliação educacional. Revista da ABEM. Londrina, v. 20, n. 28, 35-46, 2012.

RAUBER, Gustavo. **Percursos de aprendizagem de músicos multinstrumentistas:** uma abordagem a partir da história oral. 2017. 229 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

RECK, André Müller. **Práticas musicais cotidianas na cultura gospel:** um estudo de caso no ministério de louvor *Somos Igreja*. Santa Maria: UFSM, 2011. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em Educação. Santa Maria, 2011.

RODRÍGUEZ, Héctor Fouce. **Entusiastas, enérgicos y conectados.** In: CANCLINI, Néston García; CRUCES, Francisco; POZO, Maritza Urteaga Castro. *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Buenos Aires: Ariel, 2012. p. 169-185.

SANTOS, Marcia Simão; FIGUEIREDO, Theógenes Eugênio. **“La porque tocava. Tocava porque ia.”– o ambiente de ensino aprendizagem como fator de sentido:** depoimento dos que lidam com música eclesial. In: XII Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical, 2003. Florianópolis, **Anais...** Florianópolis: ABEM, 2003, p. 722-728. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2007. p. 11-49.

SILVA, Maria Pereira da; ABREU, Delmary Vasconcelos de. **A igreja como espaço constituinte da experiência musical:** narrativas de jovens indígenas do IFPA. In: XXII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 2015. Comunicação Oral, ABEM, 2015.

SITOE, Reginaldo Manuel. **Aprendizagem ao longo da vida.** Um conceito utópico?. Comportamento organizacional e gestão, 2006, vol. 12, n. 2, 283-290. Lisboa, 2006.

SOUZA, Arnald Rodrigues de. **A influência da música nas crenças religiosas:** um estudo musicoterápico da influência da música na Igreja Presbiteriana Independente Central em Presidente Prudente (2003 – 2016). 2017. 348 f. Dissertação (Ciências da Religião) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

SOUZA, Jusamara. Educação musical como prática social e cidadania. In: CONGRESSO NACIONAL DA FEDERAÇÃO DOS ARTE-EDUCADORES DO BRASIL, 11., 1998, Brasília/DF. **Arte – políticas educacionais e culturais no limiar do século XXI. Anais...** Brasília: [S.n.], 1998. p. 205-214.

SOUZA, Jusamara. Música, educação e vida cotidiana: apontamentos de uma sociografia musical. **Educar em Revista** [online]. Curitiba. n. 53, p. 91-111. jul/set. 2014.

SOUZA, Priscila Gomes de. **Templo Central da Igreja Evangélica Assembleia de Deus do Natal/RN:** um estudo sobre música e educação musical / Priscila Gomes de Souza. – Natal,

2015. Dissertação (mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015.

VALENTE, Heloísa de AD. (Org.). Música e mídia: novas abordagens sobre a canção.

VAZ, Gil N. O campo da canção: um modelo sistêmico para escansões semióticas. In:

VAZQUEZ, Eliza Rebeca Simões Neto. **A aprendizagem de três produtores de música eletrônica de pista**: a interação na pista, no ciberespaço e o envolvimento com as tecnologias musicais de produção. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, Universidade de Brasília, Brasília.

VICENTE, Eduardo. **A música popular e as novas tecnologias de produção musical**: uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas. – Campinas, SP: [s.n.], 1996.

VIEIRA, Gabriel da Silva. **The home studio as a tool for teaching musical performance**.

2010. 112 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

YIN, Robert K. **Pesquisa qualitativa do início ao fim** [recurso eletrônico] / Robert K. Yin ; tradução: Daniel Bueno ; revisão técnica: Dirceu da Silva. – Porto Alegre : Penso, 2016.

ZANATTA, Luciano de Souza. **“Música Doméstica”**: em direção à composição de música gravada. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2007.

APÊNDICE A

ROTEIRO DE ENTREVISTAS – DANIEL RAMALHO ALVES

FORMAÇÃO

Conte-me sobre sua formação musical. Como e quando começou na música?

Quais influências musicais principais lhe formaram?

Sobre os estudos: existiu uma rotina organizada de estudos do instrumento?

Se sim, qual metodologia você utilizou/utiliza? Se não, como você estudava/estuda?

ATUAÇÃO

Conte-me sobre sua atuação musical. Quando começou a tocar em público / em conjunto?

Em quais bandas você já atuou e como foi a experiência nelas?

Fale um pouco do seu desenvolvimento em tocar o instrumento. Lembra de algum(ns) episódio(s) que lhe marcaram como “divisor de águas” na sua performance?

PRODUÇÃO MUSICAL

Fale-me sobre sua carreira de produtor musical. O que é um produtor musical na sua opinião?

Como pensa um produtor musical, na sua opinião? (etapas, processo de construção do trabalho, etc.)

O que precisou aprender para se tornar um produtor?

Em que as experiências de tocar um instrumento influenciaram na sua carreira de produtor musical?

Sobre ser um produtor que também é técnico de áudio. Isso ajuda na produção geral?

Quais mudanças você enxerga em sua produção do início até aqui?

Sobre home studio, você tem alguma experiência? Ela faz parte do seu cotidiano de produção, ou é apenas um acréscimo para complemento dos trabalhos?

Quais as diferenças básicas do home studio para um “estúdio profissional”, em sua ótica?

Você enxerga o estúdio como um espaço de aprendizagem musical? Se sim, como?

APÊNDICE B

PERGUNTAS COMPLEMENTARES DAS ENTREVISTAS

- 1- Sobre o compressor, é necessário usar compressor em todos os instrumentos?
- 2- Quais tipos de produções você faz? Estilos, tipos de banda, etc.
- 3- Quanto tempo está atuando na produção musical?
- 4- Quais são os tipos de trabalho que mais você faz? Singles? EPs? Ainda os CDs?
- 5- Existe alguma diferença de quando você produzia músicas para o CD físico de agora para os *streamings* ?
- 6- Sobre a pós-produção, que conversamos anteriormente. Fale mais sobre esse processo. O que acontece nele? Quais as etapas fundamentais?

APÊNDICE C

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (Orientação para Alunos)

Prezado (a) Senhor (a)

Esta pesquisa é sobre “aprendizagem de músicos-produtores em estúdios de gravação” e está sendo desenvolvida pelo(s) pesquisador(es) Daniel Ramalho Alves, aluno(s) do Curso de Pós-graduação em Educação Musical da Universidade Federal da Paraíba, sob a orientação do(a) Prof(a) Dra. Juciane Araldi Beltrame

- Os objetivos do estudo são: Compreender como acontece a aprendizagem musical no contexto de gravação e produção em estúdio, a partir da visão dos músicos-produtores; Conhecer o perfil dos produtores como músicos que gravam em estúdio; Analisar o processo de como o produtor constrói a música, desde a guia até o produto final; Identificar quais as aprendizagens musicais que ocorrem no processo e finalização de uma gravação;

A finalidade deste trabalho é trazer em dados experiências de alguns dos muitos produtores musicais atuantes em estúdio, além de contribuir para externar aprendizagens “ocultas”, que sempre existiram na prática da gravação e produção, contudo ainda não tão pesquisadas pela área da educação musical.

Os participantes que participarão da pesquisa terão seus relatos de experiência e exemplos profissionais publicados na área acadêmica da educação musical, além do aprendizado gerado no processo que será feito e nas conversas que ocorrerão.

Solicitamos a sua colaboração para **observação e entrevistas**, como também sua autorização para apresentar os resultados deste estudo em eventos da área de educação musical e publicar em revista científica. Por ocasião da publicação dos resultados, seu nome será revelado durante a pesquisa, por se tratar de produções artísticas próprias e da exposição de trabalhos criados tanto na pesquisa, quanto em sua carreira anteriormente construída (o Senhor(a) poderá optar pelo nome próprio, ou até por um nome artístico). Os benefícios da entrevista aos participantes serão ter seus relatos de experiência e exemplos profissionais publicados na área acadêmica da educação musical, além do aprendizado gerado no processo que será feito e nas conversas que ocorrerão. Informamos que essa pesquisa não oferece riscos, previsíveis, para a sua saúde dos entrevistados. O que pode haver é o constrangimento dos mesmos em estarem se expondo no ato das entrevistas, porém ficará clara a liberdade que

eles terão de parar no momento que bem quiserem, para escolher o que deverá ir a público ou não, e até mesmo se decidirem desistir da entrevista.

Esclarecemos que sua participação no estudo é voluntária e, portanto, o(a) senhor(a) não é obrigado(a) a fornecer as informações e/ou colaborar com as atividades solicitadas pelo Pesquisador(a). Caso decida não participar do estudo, ou resolver a qualquer momento desistir do mesmo, não sofrerá nenhum dano, nem haverá modificação na assistência que vem recebendo na Instituição.

Os pesquisadores estarão a sua disposição para qualquer esclarecimento que considere necessário em qualquer etapa da pesquisa.

Diante do exposto, declaro que fui devidamente esclarecido(a) e dou o meu consentimento para participar da pesquisa e para publicação dos resultados. Estou ciente que receberei uma cópia desse documento.

Assinatura do Participante da Pesquisa
ou Responsável Legal

Contato do Pesquisador (a) Responsável:

Caso necessite de maiores informações sobre o presente estudo, favor ligar para o (a) pesquisador (a) Daniel Ramalho Alves.

Endereço (Setor de Trabalho): PPGM (Programa de Pós-graduação em Música) – Localizado no DEMUS (Departamento de Música) da UFPB

Telefone: (83) 99666-3297

Email: danielramalhoalves@gmail.com

Endereço: Rua Luís Oliveira da Silva, nº 81, Apt. 103 – Edifício Jardim Tambiá II – João Pessoa / PB

Ou

Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Ciências da Saúde da Universidade Federal da Paraíba
Campus I - Cidade Universitária - 1º Andar – CEP 58051-900 – João Pessoa/PB

☎ (83) 3216-7791 – E-mail: comitedeetica@ccs.ufpb.br

Atenciosamente,

Assinatura do Pesquisador Responsável
DANIEL RAMALHO ALVES

Obs.: O sujeito da pesquisa ou seu representante e o pesquisador responsável deverão rubricar todas as folhas do TCLE apondo suas assinaturas na última página do referido Termo.

APÊNDICE D**PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP**

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: APRENDIZAGEM DE MÚSICOS-PRODUTORES EM PROCESSOS DE PRODUÇÃO MUSICAL EM ESTÚDIO

Pesquisador: DANIEL RAMALHO ALVES

Área Temática:

Versão: 4

CAAE: 13083319.4.0000.5188

Instituição Proponente: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 3.611.704

Apresentação do Projeto:

Trata-se de uma dissertação de Mestrado do aluno DANIEL RAMALHO ALVES sob a orientação da professora Juciane Araldi Beltrame do programa de Pós graduação em Música da UFPB.

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

Compreender como acontece a aprendizagem musical no contexto de gravação e produção em estúdio, a partir da visão dos músicos-produtores.

Objetivos Secundários:

- Conhecer o perfil dos produtores como músicos que gravam em estúdio;
- Analisar o processo de como o produtor constrói a música, desde a guia até o produto final;
- Identificar quais as aprendizagens musicais que ocorrem no processo e finalização de uma gravação.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos:

Não há riscos previsíveis para a integridade física dos participantes. O que pode haver é o constrangimento de se expor na entrevista, contudo deixarei clara a liberdade de parar no momento que o entrevistado bem quiser, fazendo-o assim se sentir ainda mais a vontade.

Benefícios:

Os participantes que participarão da pesquisa terão seus relatos de experiência e exemplos profissionais publicados na área acadêmica da educação musical, além do aprendizado gerado no processo que será feito e nas conversas que ocorrerão.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A proposta está adequadamente elaborada e permite tecer julgamentos concernentes aos

aspectos éticos/metodológicos envolvidos, conforme diretrizes contidas na Resolução 466/2012, do CNS, MS.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Os termos foram apresentados possibilitando adequada avaliação no que se refere aos aspectos éticos e metodológicos.

Recomendações:

RECOMENDAMOS QUE, CASO OCORRA QUALQUER ALTERAÇÃO NO PROJETO (MUDANÇA NO TÍTULO, NA AMOSTRA OU QUALQUER OUTRA), O PESQUISADOR RESPONSÁVEL DEVERÁ SUBMETTER EMENDA SOLICITANDO TAL(IS) ALTERAÇÃO(ÕES), ANEXANDO OS DOCUMENTOS NECESSÁRIOS.

RECOMENDAMOS QUE AO TÉRMINO DA PESQUISA O PESQUISADOR RESPONSÁVEL ENCAMINHE AO COMITÊ DE ÉTICA PESQUISA DO CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA, RELATÓRIO FINAL E DOCUMENTO DEVOLUTIVO COMPROVANDO QUE OS DADOS FORAM DIVULGADOS JUNTO À INSTITUIÇÃO ONDE OS MESMOS FORAM COLETADOS, AMBOS EM PDF, VIA PLATAFORMA BRASIL, ATRAVÉS DE NOTIFICAÇÃO,

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Tendo em vista o cumprimento das pendências elencadas nos pareceres anteriores, somos de parecer favorável a execução do presente protocolo de pesquisa, da forma como se apresenta, salvo melhor juízo.

Considerações Finais a critério do CEP:

Certifico que o Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Ciências da Saúde da Universidade Federal da Paraíba – CEP/CCS aprovou a execução do referido projeto de pesquisa. Outrossim, informo que a autorização para posterior publicação fica condicionada à submissão do Relatório Final na Plataforma Brasil, via Notificação, para fins de apreciação e aprovação por este egrégio Comitê.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMACOES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1348581.pdf	02/09/2019 11:45:36		Aceito
Outros	roteiro_de_entrevista.docx	02/09/2019 01:13:14	DANIEL RAMALHO ALVES	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_DANIEL.docx	02/09/2019 01:12:33	DANIEL RAMALHO ALVES	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_detalhado_Plataforma.docx	02/09/2019 01:12:03	DANIEL RAMALHO ALVES	Aceito
Folha de Rosto	Folha_de_Rosto_ccta.p	30/08/2019	DANIEL RAMALHO	Aceito

	df	12:04:25	ALVES	
Declaração de Instituição e Infraestrutura	declaracao_de_ppgm.jp eg	11/07/2019 14:39:44	DANIEL RAMALHO ALVES	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

JOAO PESSOA, 01 de
Outubro de 2019

Assinado por:

**Eliane Marques Duarte de
Sousa (Coordenador(a))**