



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

ISIS QUEIROGA DE OLIVEIRA COSTA

**AS APRENDIZAGENS DURANTE A PRODUÇÃO DE MATERIAIS AUDIOVISUAIS
PARA O MEIO DIGITAL E OS NOVOS OLHARES SOBRE OS RECITAIS DE
CONCLUSÃO DE CURSO**

JOÃO PESSOA

2022

ISIS QUEIROGA DE OLIVEIRA COSTA

**AS APRENDIZAGENS DURANTE A PRODUÇÃO DE MATERIAIS AUDIOVISUAIS
PARA O MEIO DIGITAL E OS NOVOS OLHARES SOBRE OS RECITAIS DE
CONCLUSÃO DE CURSO**

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Licenciatura em Música - Práticas Interpretativas, Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, como requisito para obtenção do grau em Licenciada em Música.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Juciane Araldi Beltrame

Co-orientador: Prof. Me. Gutenberg de Lima Marques

JOÃO PESSOA

2022

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C837a Costa, Isis Queiroga de Oliveira.

As aprendizagens durante a produção de materiais audiovisuais para o meio digital e os novos olhares sobre os Recitais de Conclusão de Curso / Isis Queiroga de Oliveira Costa. - João Pessoa, 2022.

72 f. : il.

Orientação: Juciane Araldi Beltrame.

Coorientação: Gutenberg de Lima Marques.

TCC (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Educação Musical - TCC. 2. Recitais - Conclusão de Curso. 3. Produção musical - Home studio. 4. Estudo musical - Aprendizagem. 5. Ensino remoto emergencial. I. Beltrame, Juciane Araldi. II. Marques, Gutenberg de Lima. III. Título.

UFPB/CCTA

CDU 78:37(043.2)

ISIS QUEIROGA DE OLIVEIRA COSTA

**AS APRENDIZAGENS DURANTE A PRODUÇÃO DE MATERIAIS AUDIOVISUAIS
PARA O MEIO DIGITAL E OS NOVOS OLHARES SOBRE OS RECITAIS DE
CONCLUSÃO DE CURSO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito para a obtenção do grau de Licenciada em Música - Habilitação em Canto Popular, Centro de Comunicação, Turismo e Artes, da Universidade Federal da Paraíba.

RESULTADO: APROVADA

NOTA: 10,00

João Pessoa, 21 de junho de 2022

BANCA EXAMINADORA



Profª. Drª. Juciane Araldi Beltrame (orientadora)
Universidade Federal da Paraíba



Me. Gutenberg de Lima Marques (co-orientador interno)
Universidade Federal da Paraíba



Profª. Drª. Jaqueline Soares Marques (convidada externa)
Universidade Federal de Ouro Preto



Prof. Dr. Marcos da Rosa Garcia (convidado externo)
Instituto Federal da Paraíba

Dedico este trabalho à minha flor-mãe, Eliane Queiroga, que desde minha gestação construiu comigo um laço de encantamento pela música e que sempre me deu suporte para ir em busca daquilo que eu acreditava, independente do quão difícil fosse.

E a todas as mulheres artistas, em especial as produtoras, que corajosamente se mantêm firmes, desenvolvendo seus trabalhos, com o sonho de que teremos um dia, oportunidades mais justas e inclusivas!

AGRADECIMENTOS

Sou uma pessoa muito privilegiada por ter a música como minha força motriz e junto a ela, muitas pessoas que cruzaram e que permanecem em meu caminho, sendo suporte, referência, parceria e amor. Tenho muito a agradecer:

Gratidão primeiramente a minha mãe, Eliane Queiroga, por ser minha primeira casa, primeiro incentivo, primeira companhia musical e por estar comigo em todas as minhas etapas, escolhas e conquistas! Tenho muito de você em mim, desde o jeito de me expressar até a paixão pelo ensino. Obrigada por ser minha maior referência e meu porto seguro!

Ao meu irmão, Yuri Queiroga, e ao meu pai, João Noilton, que desde que demonstrei os primeiros interesses pela carreira musical me estimulam e alimentam meu banco sonoro, indicando diversos discos, vídeos e materiais. Penso em vocês e já me vem a cabeça - “essa música ficaria massa na sua voz, Isis”.

À toda minha família, Titia Lúcia, Válter (*in memorian*), Peu, Luísa, Marcone, Rodrigo, por serem meus grandes incentivadores, torcerem por mim e divulgarem com tanto afeto meu trabalho.

Ao maestro Maciel, meu primeiro professor de música, quem me ensinou a ler partitura e me permitiu conhecer o mundo da música de uma forma simples e afetiva. E ao projeto Meninas Cantoras de Lavras, por ser minha primeira experiência musical e minha primeira escola de canto, um lugar que tenho memórias lindas da minha infância.

Agradeço aos professores Espedito Lopes, Rodolfo Lima, Yuri Ribeiro, Ana Catarina Leão e Lucíola Fernandes que me ajudaram com tanto empenho no processo de preparação para as provas do vestibular.

As minhas professoras de canto da graduação, Amarílis de Rebuá, Daniella Rezende, Clara Luz, Sabrina Fernandes e Gabriella Villar, por me conduzirem a conhecer minha voz e desenvolvê-la com consciência e segurança.

Ao maestro Eduardo Nóbrega e ao Coral Universitário Gazzi de Sá, pelas inúmeras experiências e oportunidades enriquecedoras que me trouxeram, tanto para minha vivência enquanto professora quanto cantora. À Carla Santos, pela acolhida na Orquestra de Violões da Paraíba, lugar que me fez aprender muito!

Aos professores do Departamento de Música e de Educação Musical, Juciane Araldi, Carla Santos, Maura Penna, Vanildo Mousinho, Fábio Ribeiro, Juliana Bastos, Harue Tanaka, Helinho Medeiros, Cristina Dignart e Ticiano Rocha por me permitirem vivenciar

experiências práticas do fazer pedagógico e aprender não só sobre música e ferramentas tecnológicas, mas sobre sensibilidade e dedicação!

Gratidão as amigadas: que construí desde a adolescência até aqui, Erika e Sara, que acompanharam minha trajetória, minhas dificuldades e inseguranças e hoje partilham comigo as felicidades de trabalhar com o que se gosta; a turma de garotas do terceiro ano, Naomi, Carol, Belle e Mariana, que me acolheram quando cheguei em João Pessoa; e aos que fiz na universidade, que juntos vivemos grandes momentos de alegria e de aperreio, compartilhando aprendizados, músicas, risadas e muito café!

Agradeço à Naomi, pelos anos de companheirismo, estudo e amor à música. Pela grande parceria na produção do recital e pelos frutos que construímos, nossas composições do SINAMONIS e a Concha - Espaço Criativo, lugar em que é possível sonhar!

À Mingareli Comunicação, em nome de Isabelle e Luan Victor, que prontamente aceitaram produzir a parte visual do meu recital e sempre acompanham meus trabalhos com muita entrega, cuidado e amor!

Gratidão ao Cajá Coletivo, pelas reuniões e pela construção da Concha, em dias e noites de planejamento e execução, desde as ideias embrionárias até as últimas pinceladas de tinta nas paredes. Trabalhar com vocês é um presente!

Aos meus alunos, que durante esses quase quatro anos que iniciei minha trajetória docente, me ensinaram muito mais do que qualquer outra experiência. A vocês, devo e dedico minha busca por aprimoramento e a determinação de procurar sempre dar o melhor de mim para o desenvolvimento e a descoberta da potência que há em vocês.

Ao Almires, por acompanhar de perto a escrita deste trabalho, sendo um grande suporte e fonte de incentivo quando, muitas vezes, achei que não daria conta, nem seria capaz de concluí-lo!

Ao Guto, pela parceria, ajuda e ensinamentos desde que entrei na graduação. Meu coração é muito grato a tudo que já fez por mim e por te ter acompanhando também a escrita do meu TCC enquanto co-orientador. Os destinos são caminhos surpreendentes! Sou muito feliz que os nossos se cruzaram nessa etapa tão rica que é a universidade.

Aos Marcos Rosa e Jaqueline Marques, que aceitaram participar da banca avaliativa deste trabalho. E a querida orientadora Juciane Araldi, pelas práticas engrandecedoras durante todo meu curso e por ter sido papel fundamental nesta pesquisa. Agradeço sua paciência e leveza em conduzir as aulas e orientações!

Por fim, à minha criança interior, que está muito feliz e realizada com o mundo de descobertas que estamos vivenciando!

*Estar de pé é resistir a gravidade
Estar aqui é resistir ao silenciamento
Correr é se opor a viver na inércia
Ser mulher e compor é um ato de revolução*

(Fruto Coragem - SINAMONIS)

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso visa aproximar as reflexões sobre as Práticas Interpretativas e a Educação Musical às práticas de produção e autoprodução musical e de materiais audiovisuais para o meio digital, motivadas pela realização de Recitais de Conclusão de Curso das graduações em Música (Licenciatura e Bacharelado) da Universidade Federal da Paraíba, durante a pandemia de Covid-19. O contexto analisado passou por adaptações ao modelo de ensino remoto emergencial, transportando as apresentações presenciais e ao vivo, para transmissões e vídeos gravados, hospedados em plataformas digitais. Enquanto os concluintes aguardavam um documento oficial que direcionasse a realização desta atividade, materiais foram produzidos, em formatos e com recursos distintos. Cerca de um ano e meio depois do início do isolamento social foi publicada uma resolução de caráter provisório, indicando quatro formatos de vídeos, em exibições síncronas ou assíncronas, para execução dos recitais. A produção do recital em material audiovisual intitulado *Múltiplas Isis*, realizado pela pesquisadora, configura o objeto de análise, através da narrativa das aprendizagens durante o processo de produção, registradas enquanto um Memorial de Formação. Sobre esta perspectiva, o trabalho se direciona a investigar os processos de produção de materiais audiovisuais e seus impactos no estudo-aprendizagem da prática musical e vocal. Mais especificamente, se objetiva conhecer as resoluções para elaboração e execução de Recitais de Conclusão de Curso na UFPB, com foco nos processos de realização *online* de recitais na perspectiva de ensino remoto emergencial; investigar os processos de autoprodução musical, gravação e edição de materiais audiovisuais para o meio digital e suas relações com o estudo de repertório e performance; e refletir sobre novas concepções e impactos das práticas de produção à educação musical e as estruturas curriculares das graduações em Música. Foi possível perceber, através da análise do memorial formativo, que os processos de autoprodução vivenciados configuraram ferramentas pedagógicas para o estudo prático musical e vocal, com foco no desenvolvimento de repertórios e performances. Destacaram-se aprendizagens nos aspectos musicais, vocais, interpretativos, técnicos de gravação, edição e mixagem. Relacionando com os trabalhos encontrados, descobriu-se que a internet e as mídias digitais assumem cada vez mais papel formativo, compondo um espaço de interação de materiais e conhecimentos. Já as trajetórias formativas de músicos perpassam situações e espaços de aprendizagem diversificados, não se detendo apenas a universidade, visto que estes vivenciam práticas de autoaprendizagem e em algum momento buscam por profissionalização. Assim, através dos resultados e reflexões desta pesquisa, foi possível apontar para novas concepções de performance e ensino-aprendizagem, e possibilidades relacionadas às estruturas curriculares dos cursos de graduação em Música, como também considerar além da produção de apresentações ao vivo, a possibilidade de produção de outros formatos de materiais, válidos para avaliação dos pares, mas também úteis para divulgação do estudante concluinte enquanto profissional na área.

Palavras-chave: Ensino remoto emergencial; Recitais de Conclusão de Curso; Produção musical em home studio; Autoprodução; Aprendizagem musical.

ABSTRACT

This course conclusion work aims to bring the reflections on Interpretive Practices and Music Education closer to the practices of musical production and self-production and audiovisual materials for the digital environment, motivated by the realization of Course Conclusion Recitals of graduations in Music (Music Education and Bachelor's Degree) from the Federal University of Paraíba, during the Covid-19 pandemic. The analyzed context underwent adaptations to the emergency remote teaching model, transporting in-person and live presentations to broadcasts and recorded videos, hosted on digital platforms. While the graduates were waiting for an official document that would guide the realization of this activity, materials were produced, in different formats and with different resources. About a year and a half after the beginning of social isolation a resolution was published, of a provisional nature, indicating four video formats, in synchronous or asynchronous exhibitions, for the performance of recitals. The production of the recital in audiovisual material entitled *Múltiplas Isis*, performed by the researcher, configures the object of analysis, through the narrative of the learning during the production process, noted as a Memorial of Formation. From this perspective, the work is directed to investigate the production processes of audiovisual materials and their impacts on the study-learning of musical practice. More specifically, it aims to know the resolutions for the elaboration and execution of Course Conclusion Recitals, focusing on the processes of conducting online recitals in the perspective of emergency remote teaching; use recital production *Múltiplas Isis* as an experience report and object of analysis for the research theme; to investigate the processes of musical self-production, recording and editing of audiovisual materials for the digital media as resources for study of repertoire and performance; to reflect on new conceptions and impacts of production practices on music education, pointing out possibilities for reformulating the formats of Course Conclusion Recitals and applications of the materials produced as a mechanism for disseminating the professional's work. It was possible to perceive, through the analysis of the formative memorial, that the experienced self-production processes are applied as a pedagogical tool for the practical musical study, focusing on the development of repertoires and performances. Learning in musical, vocal, interpretive, recording, editing and mixing techniques stood out. Relating to the works found, it was discovered that the internet and digital media increasingly assume a formative role, configuring a space for interaction of materials and knowledge. On the other hand, the formative trajectories of musicians permeate diverse situations and learning spaces, not only stopping at the university, where they experience self-taught practices and at some point seek professionalization. Thus, through the results and reflections of this research, it was possible to point to new conceptions of performance and teaching-learning, applicable to the curricular structures of undergraduate courses in Music, as well as to consider, in addition to the production of live performances, the possibility of producing other formats of materials, valid for evaluating the bank but also useful for dissemination of the graduating student as a professional in the area.

Keywords: Emergencial remote teaching; Graduation recitals; Music's production home studio; Self-production; Musical learning.

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO	10
2 - RECITAIS DE CONCLUSÃO DE CURSO DURANTE A PANDEMIA E AS PRÁTICAS DA AUTOPRODUÇÃO MUSICAL	15
2.1 Recitais de Conclusão de Curso e o modelo de ensino remoto emergencial: produção de materiais audiovisuais e adaptações para o meio digital	15
2.2 Práticas de produção em home studio: aprendizagens e desdobramentos para a Educação Musical	20
3 - RELATOS DA PRODUÇÃO DO RECITAL MÚLTIPLAS ISIS	26
3.1 Minha concepção de recital	26
3.2 Primeiras ideias para o recital Múltiplas Isis	28
3.3 Minha afinidade com produção musical em home studio	30
3.4 Construção dos arranjos durante a gravação das guias	32
3.5 Criação das personagens: aspectos poéticos, recursos estéticos e técnico vocais	35
3.6 Processos de produção dos áudios: gravação, edição e algumas adaptações	38
3.7 Construção visual: referências, roteirização, captação e edição dos vídeos	42
4 - ANÁLISES E REFLEXÕES SOBRE A CULTURA DIGITAL E AS NOVAS FORMAS DE EXPERIENCIAR MÚSICA NA ATUALIDADE	48
4.1 As aprendizagens durante a experiência de autoprodução musical	48
4.1.1 Aprendizagens musicais, vocais e interpretativas	49
4.1.2 Aprendizagens técnicas de captação, edição e mixagem	52
4.2 A gravação como ferramenta de estudo de repertório e performance	56
4.3 Impactos da produção musical nas trajetórias formativas e nas estruturas pedagógicas musicais da atualidade	59
4.3.1 Autoaprendizagens, trocas de experiências e a cultura digital e participativa	59
4.3.2 Novos olhares sobre as produções de materiais audiovisuais para o meio digital e a estrutura dos Recitais de Conclusão de Curso	60
4.3.3 O mercado profissional atual: uso de materiais como divulgação e projeção de carreira	63
5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
REFERÊNCIAS	67

1 - INTRODUÇÃO

As práticas e ferramentas de gravação e produção musical acompanham as áreas de estudo das Práticas Interpretativas e da Educação Musical há um tempo considerável, evoluindo e se transformando junto aos avanços da tecnologia. Foi com o suporte desses recursos, que alternativas pedagógicas para o formato de ensino remoto emergencial (BARROS, 2020) durante a pandemia de Covid-19 puderam ser desenvolvidas.

No Brasil, cursos de música são oferecidos em diversos formatos por escolas, conservatórios, faculdades e universidades públicas ou privadas. A partir de 2020, com a pandemia e o isolamento social, grande parte das atividades de ensino foram suspensas e/ou movidas para um modelo remoto provisório e emergencial. Práticas e componentes curriculares que se configuravam de forma presencial e coletiva nas universidades tiveram que ser adaptadas a salas de reunião *online* e a outras plataformas de interação assíncrona.

Paralelo a isso, a internet foi assumindo cada vez mais, importante papel formativo na trajetória de músicos e outros entusiastas das artes, sendo um repositório de materiais, cursos livres e videoaulas, sites e mídias sociais. A viabilidade de realização de encontros remotos com participantes de várias localidades e com isso, a troca de saberes e experiências diversas, movimentou esse momento de isolamento, permitindo que as relações de ensino e aprendizagem continuassem ativas.

Para as *performances* musicais e práticas essencialmente coletivas nas universidades, outras alternativas tiveram que ser tomadas para adaptação e manutenção destes componentes curriculares. Neste caso, as atividades de Recitais de Conclusão de Curso, anteriormente realizadas de forma presencial, foram transportadas para transmissões ao vivo ou gravações disponibilizadas em ambientes virtuais, trazendo desafios e aprendizagens aos alunos e professores orientadores para sua produção.

O presente trabalho visa, então, refletir e discutir sobre as práticas de gravação em *home studio* e de autoprodução de conteúdo audiovisual no e para o meio digital, motivadas pela elaboração de recitais nos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) durante o período de pandemia de Covid-19.

O contexto, vivenciado e analisado por mim, passou por adaptações ao modelo de ensino remoto emergencial, onde os estudantes concluintes deste período produziram materiais em formatos e com recursos distintos, enquanto não era publicado um documento oficial com direcionamentos para a atividade.

No meu caso, enquanto estudante do curso de Licenciatura em Música, com habilitação em Canto Popular, escolhi produzir um material audiovisual diferente, elaborado com características próprias e específicas do e para o meio digital, utilizando a plataforma YouTube como ambiente de exibição. Aproveitei a atividade para experienciar os repertórios selecionados de uma maneira criativa, construindo arranjos com sobreposição de camadas vocais, utilizando timbres eletrônicos e outros recursos de edição e efeitos sonoros.

O projeto, intitulado *Múltiplas Ísis*¹, foi totalmente construído em *home studio*, com o uso de um microfone dinâmico, uma *interface* de áudio, fones de ouvido, um controlador MIDI², uma máquina de ritmos e um computador com os programas necessários, além de instrumentos de cordas e percussão. Três pessoas colaboraram para sua realização, uma delas auxiliando na primeira etapa de gravação dos instrumentos e edição dos áudios; e na segunda etapa duas pessoas para a captação e edição dos vídeos. Os áudios foram gravados e editados previamente, depois foram filmadas as cenas e por fim tudo foi sincronizado.

Apesar de contar com uma pequena equipe de co-produtores, o material audiovisual elaborado reflete o que se entende como um processo de autoprodução musical (MARQUES, 2020), em que o músico é o protagonista do trabalho e desempenha grande parte das funções necessárias para sua realização, desde as concepções iniciais até a divulgação do resultado final. Todo este processo de construção, edição, execução e publicação do meu recital, rendeu aprendizagens e conseqüentemente reflexões que motivaram a escrita deste trabalho.

Em busca de encontrar uma abordagem metodológica apropriada para minha pesquisa, inspirei-me no trabalho desenvolvido por Nicole Penteado (2017), sobre suas percepções e aprendizados durante experiências em estúdio. Desta forma, realizo uma construção narrativa e a devida análise através de um Memorial de Formação do processo de produção do recital *Múltiplas Ísis*. Esta abordagem “consiste em um gênero textual que possibilita a narração, através da escrita, bem como análise crítica e reflexiva de histórias e experiências relacionadas à formação acadêmica.” (PENTEADO, 2017, p. 14).

O Memorial de Formação, estudado por Prado e Soligo (2007), permite uma melhor organização dos dados de pesquisas qualitativas que se utilizam de princípios de cunho autobiográfico, comportando narrativas e análises sobre as trajetórias formativas e de profissionalização do pesquisador. Segundo os autores:

¹ Disponível em: <https://youtu.be/UyAIgzniVjE>

² MIDI é a abreviação de *Musical Instrument Digital Interface*. É uma linguagem que permite que computadores, instrumentos musicais e outros hardwares se comuniquem. O protocolo MIDI inclui a interface, a linguagem na qual os dados MIDI são transmitidos e as conexões necessárias para se comunicar entre hardwares. Disponível em: <https://blog.landr.com/pt-br/o-que-e-midi-o-guia-iniciante-para-ferramenta-mais-poderosa-da-musica/>

Num memorial de formação, o autor é ao mesmo tempo escritor/narrador/personagem da sua história. De modo geral, podemos dizer que se trata de um texto em que os acontecimentos são narrados geralmente na primeira pessoa do singular, numa sequência definida a partir das memórias e das escolhas do autor, para registrar a própria experiência (...). (PRADO; SOLIGO, 2007, p.51-52).

Nessa perspectiva, a presente pesquisa se utiliza da narrativa temática organizada em tópicos, de acordo com os acontecimentos vivenciados, para delimitar assuntos e desdobramentos a serem analisados. Assim, alguns autores e pesquisas são elencados no primeiro momento para delimitar o contexto e as produções encontradas, porém, se fez necessário trazer outros conhecimentos e estudos após as narrativas, para refletir sobre as aprendizagens e direcionamentos tomados.

O processo de relembrar vivências anteriores à produção do material, que compuseram e colaboraram para esse acontecimento, como relatar, organizar e refletir sobre as experiências, além de ir em busca de autores que estudam tais práticas para escrever as análises deste trabalho, configuraram mais uma etapa no processo de estudo-aprendizagem de minha formação.

Me utilizo então, destes relatos e das aprendizagens durante a autoprodução musical em *home studio* de um recital *online*, para investigar e compreender o seguinte problema de pesquisa: como os processos de produção de materiais audiovisuais para o meio digital e seus desdobramentos impactam no estudo-aprendizagem da prática musical?

O objetivo geral desta pesquisa foi compreender os processos de produção de materiais audiovisuais e seus impactos no estudo-aprendizagem da prática musical e vocal. Para isso, tracei objetivos específicos que se organizam em: conhecer as resoluções para elaboração e execução de Recitais de Conclusão de Curso na UFPB, com foco nos processos de realização *online* de recitais na perspectiva de ensino remoto emergencial; investigar os processos de autoprodução musical, gravação e edição de materiais audiovisuais para o meio digital e suas relações com o estudo de repertório e performance; e refletir sobre novas concepções e impactos das práticas de produção à educação musical e as estruturas curriculares das graduações em Música.

O desenvolvimento desta pesquisa é importante para mim no que diz respeito a refletir muito das inquietações e aprendizagens que vivenciei no decorrer do meu curso de graduação em Música, como também em outros espaços e trabalhos paralelos. Nessa trajetória, percebi como os conhecimentos e habilidades proporcionados por estas práticas enriqueceram minha

formação e experiência enquanto cantora e professora de canto, ampliando meus horizontes e perspectivas sobre um ensino de música mais abrangente, inclusivo e atualizado.

Espero então contribuir para os estudos sobre processos de aprendizagem próprios da cultura digital e seu papel nas práticas musicais, integrando as áreas de pesquisa em Educação Musical e Práticas Interpretativas. Além disso, busco somar às pesquisas que promovem debates sobre o diálogo do ensino oferecido pelas universidades com que é vivenciado na realidade social e digital, numa tentativa crescente de aproximação e interação dos mesmos.

Utilizo como estudos norteadores o trabalho de Barros (2020) para elucidar o conceito de ensino remoto emergencial e o de Silva e Vasconcellos (2020) sobre a elaboração de Recitais de Conclusão de Curso durante a pandemia; as teses de Vieira (2010) e de Araldi-Beltrame (2016) para caracterizar as ferramentas e práticas de produção musical em *home studio*, considerando a interação entre indivíduos através da cultura digital e participativa; e Marques (2020) para a autoprodução de materiais para o meio digital.

Para as análises e reflexões sobre as aprendizagens relatadas, trago os estudos de Soundberg (2018) e Leal e Papparotti (2013) para refletir sobre conteúdos de voz enfatizados durante a experiência de gravação dos materiais; os trabalhos de Gohn (2002; 2007) para conceituar práticas de autoaprendizagem musical e as novas formas de experiência musical; Alves (2020) para refletir sobre as trajetórias formativas de músico-produtores durante os processos de produção; e por fim, Nakano (2010) para trazer a produção musical independente e seu papel de desverticalização da cadeia produtiva da música.

Baseada nestas temáticas, dados coletados e discussões, a escrita deste trabalho está dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, organizo duas seções, sendo a primeira onde apresento definições sobre o ensino remoto emergencial e adaptações para as apresentações remotas dos Recitais de Conclusão de Curso, trazendo a publicação da Resolução nº 02/2021 que determina sob caráter provisório a realização destas práticas durante o isolamento social; e na segunda, onde realizo uma breve revisão de literatura sobre as temáticas relacionadas a produção musical e ao *home studio*, trazendo autores que abordam suas características e estudam os processos de autoprodução e utilizações de ferramentas tecnológicas em suas práticas pedagógicas.

No segundo capítulo apresento a narrativa do processo de produção do recital *Múltiplas Isis*, detalhando cada uma das etapas, desde as ideias iniciais, construção dos arranjos, as gravações e edições, até a publicação do material no YouTube, configurando dados para serem analisados no capítulo seguinte.

No terceiro capítulo, dividido em três partes, as análises e reflexões sobre as temáticas abordadas: na primeira parte, aponto minha auto-aprendizagem de aspectos musicais, vocais, interpretativos e técnicos de gravação, à luz de autores que estudam e conceituam tais conteúdos; na segunda discuto sobre como o processo de gravação vivenciado configura uma ferramenta interessante no estudo de repertório e performance, reiterada por pesquisas que indicam e aplicam o uso deste recurso; na terceira parte, aponto para os impactos que a produção musical e o meio digital exercem sob as trajetórias formativas de músicos-produtores, além de refletir sobre possíveis reformulações dos componentes curriculares de práticas interpretativas da UFPB e sobre o mercado profissional artístico atual.

Por fim, trago considerações finais que discorrem sobre os objetivos alcançados nesta pesquisa, como as lacunas encontradas no que diz respeito à articulação entre tecnologias e práticas musicais e pedagógicas nos cursos de graduação. Além disso, aponto para a necessidade de atualização de conhecimentos relacionados ao uso de recursos digitais no ensino musical brasileiro e ainda para possibilidades de reformulação das atuais estruturas curriculares dos cursos de graduação.

2 - RECITAIS DE CONCLUSÃO DE CURSO DURANTE A PANDEMIA E AS PRÁTICAS DA AUTOPRODUÇÃO MUSICAL

Neste capítulo, reúno autores, trabalhos e alguns outros conteúdos que dialogam com os eixos temáticos da minha pesquisa, para nortear como tais assuntos e práticas têm sido vistos e investigados atualmente.

2.1 Recitais de Conclusão de Curso e o modelo de ensino remoto emergencial: produção de materiais audiovisuais e adaptações para o meio digital

Entre as implicações ocasionadas pelo cenário pandêmico, mudanças e reformulações temporárias das práticas pedagógicas e musicais foram experienciadas. Sobre este contexto, vantagens, limitações e reflexões a respeito das possibilidades adaptativas existentes foram surgindo no decorrer deste período. Com maior ênfase, abordarei aqui as adaptações emergenciais dadas à realização de práticas interpretativas nos cursos de graduação em Música.

Durante todo o ano de 2020, com o avanço da pandemia, o isolamento social ainda necessário e várias dúvidas sobre o tempo de permanência desta situação, as instituições de ensino e os pesquisadores buscavam alternativas ao passo que também tentavam manter o sistema educacional funcionando.

As maiores dificuldades foram causadas pelos baixos recursos tecnológicos e estrutura doméstica da população de forma geral, para realização de atividades de estudo e trabalho, pela instabilidade na conexão de internet dos participantes e pelo atraso na latência (tempo de chegada dos dados entre um aparelho e outro). Além disso, as mudanças bruscas de rotina e fonte de renda, entre outras questões.

Sobre este contexto, o artigo de Barros (2020) publicado ainda na época inicial do isolamento, aponta para as medidas tomadas até então, conceituando as diferenças pedagógicas que caracterizam o modelo de ensino à distância (EaD) das adaptações que estavam sendo feitas para o momento. Indicando o termo Ensino Remoto Emergencial, mais apropriado para a situação, o autor explica que:

A principal característica do Ensino Remoto Emergencial reside no fato deste apresentar soluções temporárias de educação completamente remota e/ou híbrida para situações originalmente presenciais, com possível retorno ao formato inicial após o período agudo da crise. Nessas circunstâncias, o objetivo principal não é a recriação de um ecossistema educacional robusto, mas fornecer acesso temporário, de configuração rápida e com conteúdo confiável em períodos extraordinários. (BARROS, 2020. p. 294)

Nessa perspectiva, é possível traçar aqui o desenrolar dos encaminhamentos tomados desde os primeiros meses de pandemia, em que pouco se sabia sobre o vírus e junto a isso, poucas experiências no ensino remoto emergencial haviam sido vivenciadas, até dois anos após — momento de escrita desta monografia — quando, enfim, a educação no Brasil voltaria a flexibilizar suas práticas à modalidade híbrida.

Voltando os olhos para as práticas de *performance* musical, a maioria dos currículos de cursos técnicos e de graduação possuem, além da formação geral em música, componentes de prática em canto ou em um instrumento específico. Por conta disso, costuma ser preparada uma apresentação ou mesmo um Recital de Conclusão de Curso, como forma de avaliação e encerramento deste componente curricular de prática em instrumento/canto.

No caso da UFPB, tanto o curso de Bacharelado como o de Licenciatura em Música possuem desde o ingresso no processo seletivo, a escolha e o direcionamento para o estudo de uma habilitação específica e exigem a realização deste recital. Segundo o Projeto Pedagógico de Curso³ de Licenciatura em Música elaborado no ano de 2009, além da escrita da monografia (TCC):

Os alunos da Licenciatura em Música deverão realizar, ainda, obrigatoriamente, uma apresentação musical para conclusão do Curso, ao final do 8º período, que deverá ser preparada durante as disciplinas “Instrumento” VII e VIII ou “Canto” VII e VIII, e que poderá abarcar formas distintas de *performance* musical. Essa atividade, da mesma forma que o TCC, será regulamentada pelo colegiado do curso. (UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA, 2009, p. 19)

Durante a pandemia, enquanto medidas oficiais para a realização dos recitais de conclusão de curso em formato remoto na UFPB ainda estavam sendo tomadas, os alunos concluintes adaptaram tais atividades à sua maneira, sob orientação de seus professores. Apenas em 12 de novembro de 2021, cerca de um ano e meio depois do início do isolamento social, foi publicada em caráter excepcional e provisório, uma nova resolução inserindo quatro possíveis formatos para as Performances de Conclusão de Curso:

I - sessão pública remota síncrona, com transmissão online e ao vivo; II - sessão pública remota assíncrona, com registro audiovisual e publicação do material em meio de transmissão online; III - sessão privada com registro audiovisual da *performance* a ser enviada à banca examinadora; IV - em sessão pública presencial, com ou sem plateia, de acordo com as normas sanitárias e protocolos de biossegurança do CCTA/UFPB e do local onde será realizado o recital. (UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA, 2021, p. 3).

³ Na época ainda se utilizava o nome Projeto Político Pedagógico, mas atualmente se chama Projeto Pedagógico de Curso.

Desta forma, o recital poderia ocorrer por transmissão ao vivo ou por disponibilização de material gravado, mas deveria permanecer enquanto apresentação, não sendo sugeridas outras possibilidades de produção de materiais como videoclipes, álbuns-visuais, gravação de discos/EPs, *etc.* Além disso, sobre a duração do recital, o documento mantém o tempo mínimo de 40 minutos corridos, mas acrescenta que a edição de vídeo pode ocorrer, apenas entre as músicas do repertório, onde cada uma deveria ser tocada na íntegra, sem cortes.

A resolução, apesar de delimitar algumas informações importantes, dá margem para diversas interpretações, sem anexar, por exemplo, um modelo ou direcionamento a ser seguido. Além disso, o tempo até a publicação deste documento deixou em aberto aos alunos concluintes como deveriam ser realizadas suas apresentações.

Nesse contexto, destaco aqui quatro recitais produzidos por concluintes do curso de Licenciatura em Música com materiais disponíveis na internet, realizados nos períodos em que a universidade se encontrava em ensino remoto emergencial. Três destes aconteceram antes mesmo da publicação do regimento provisório.

O primeiro deles intitulado “Show de Conclusão de Curso Bella Raiane”, foi realizado em dezembro de 2020, enquanto uma transmissão ao vivo através da plataforma YouTube por uma estudante da habilitação em acordeom. A apresentação aconteceu em um estúdio de gravação, em que a aluna tocava o instrumento e cantava, acompanhada de sua banda. Todos se encontravam no mesmo ambiente, com uso de máscaras. O recital foi transmitido na íntegra como um show, intercalando as músicas a falas que contextualizavam cada uma delas. O material em vídeo contempla o formato I proposto pela resolução, como também os demais parágrafos exigidos de duração mínima, variedade de repertório, prática solista e coletiva.

O segundo, recital de conclusão de curso de um aluno concluinte em trompete, realizado em julho de 2021, aconteceu enquanto apresentação presencial na Sala de Concertos Radegundis Feitosa (UFPB) seguindo as normas sanitárias da época, sem plateia, apenas para os professores da banca. Teve registro em material audiovisual publicado na plataforma YouTube em 21 de julho de 2021. Neste caso, atende tanto a possibilidade II quanto a IV, propostas no documento.

O terceiro, “Recital de Conclusão de Curso - Lucas Benjamin | UFPB 2021.1” exibido em 19 de julho 2021, foi realizado como apresentação virtual, editada em quadros de vídeos no formato mosaico, onde o estudante e cada um dos demais músicos acompanhadores gravaram suas participações de suas respectivas casas, utilizando recursos de *home studio*. Sendo assim, a prática coletiva assíncrona se utilizou de gravações cumulativas, em que os mesmos acrescentavam suas faixas de áudio e vídeo até montarem a performance final. As

músicas, nessa proposta, necessitaram passar por edição para sincronizar cada uma das faixas. O material atendeu ao formato II apontado na resolução, mas não atingiu a duração mínima..

O quarto, “Recital | Manu Lima | Fatou - Sons da Diáspora Africana”, exibido em 9 de março de 2022, é um compilado de vídeos em que cada música foi executada e gravada na íntegra, por um microfone condensador, sem manipulação do áudio. A produção conta com participações vocais e instrumentais, gravadas no mesmo ambiente, junto a cantora. Diferentemente do primeiro recital citado, este passou por edição para organizar os vídeos em um único material, mas não possui edição de imagem, sendo uma filmagem contínua para cada música. Dessa maneira, a *performance* atende ao formato a II proposto no documento, além de obedecer ao tempo e a possibilidade de corte entre as músicas.

Os recitais acima mencionados mostram um recorte da variedade de aplicações que as apresentações *online*, sendo elas síncronas ou assíncronas, possibilitam realizar. Além disso, em todos os materiais vistos, os conhecimentos, ferramentas e recursos tecnológicos ligados ao *home studio* e à autoprodução musical foram necessários para que tais trabalhos acontecessem. Competências e habilidades que relacionam as tecnologias à Educação Musical precisaram ser desenvolvidas pelos estudantes concluintes no decorrer da produção dos seus vídeos, para que os recitais pudessem ser realizados e chegassem ao resultado final.

Sobre isso, Barros (2020) pontua que as dificuldades pedagógicas adaptativas para transpor o ensino tradicional ao ensino remoto emergencial no Brasil se justificam em grande proporção pela formação dos professores das graduações muito alicerçada no *habitus conservatorial*⁴ e na música erudita ocidental, desconsiderando práticas da cultura digital e participativa⁵. Em consequência disso, os educadores musicais se viram tendo que conhecer, validar e desenvolver rapidamente tais práticas para realizarem as aulas e atividades nas plataformas e ambientes virtuais disponíveis naquele momento.

Todavia, os quatro vídeos mencionados aqui, como também outros recitais produzidos por concluintes da UFPB, se mostram ainda numa tentativa de reprisar no meio virtual acontecimentos e práticas que ocorriam presencialmente, objetivando apenas suprir a impossibilidade de realização das mesmas na forma tradicional. Tal fato mostra que as

⁴ *Habitus conservatorial* é um termo apresentado por Pereira (2013), a luz do conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu e por estudos sobre práticas conservatoriais na educação musical. Em síntese, o autor analisa a estrutura curricular de cursos de graduação em música no Brasil, que possuem disciplinas fixas e de conteúdos inquestionáveis, que consideram e privilegiam a música erudita e suas características como parâmetro legítimo de conhecimento. Sendo assim, o *habitus conservatorial* é a prática de manutenção e perpetuação de tais ideias.

⁵ Cultura digital e participativa é a junção de conceitos, sendo a cultura digital estudada por Santos e Santos (2013) e a cultura participativa por Jenkins et al. (2006). No campo da música, Beltrame e Marques (2019) entendem-na como um conjunto de práticas interativas de usuários e informações no meio virtual, que se tornaram possíveis pelos avanços da tecnologia (conexão de internet, tratamento digital do som, imagem e texto, mídias sociais), em que os indivíduos compartilham materiais e conhecimentos em relações de colaboração.

barreiras físicas do mundo presencial ainda temem em ser quebradas pelos estudantes e pelo corpo docente das instituições formais de ensino que perpetuam algumas destas práticas.

O tempo de mais de um ano para publicação de um documento, mesmo que provisório, que direcionasse e regulamentasse a produção das *performances* de conclusão de curso, não conseguiu abarcar as transformações que a Educação Musical estava passando, no sentido de não contemplar outras possibilidades além do formato de recitais convencionais, agora em material audiovisual.

Nessa perspectiva, a análise sobre a produção do recital *Múltiplas Isis* como material audiovisual pensado propriamente para o ambiente *online*, se apropriando destas reflexões e evoluções tecnológicas, vem para questionar a manutenção das tradições de recitais nos Projetos Pedagógicos de cursos da universidade e ainda assim a própria resolução para o formato de ensino remoto emergencial.

Em minhas buscas, na plataforma Google Acadêmico⁶, o único trabalho que reflete sobre a temática de produção de recitais no período remoto é o artigo de Silva e Vasconcellos (2021), onde eles discutem sobre os enfrentamentos durante o desenvolvimento de um Recital de Formatura *Online* pelo curso de Licenciatura em Música na Universidade de Brasília (UnB). Da mesma forma que na UFPB, foi aprovado pelo Colegiado, um documento que apontava as possibilidades de realização do recital enquanto *live* ou vídeo gravado a ser disponibilizado para a banca avaliadora e público. Posteriormente, o formato de transmissão ao vivo foi revogado visto que “mesmo sem a presença de plateia, alguns alunos teriam de reunir até uma dúzia de outros músicos, além dos técnicos necessários para montagem, iluminação e transmissão do recital” sendo um risco de contágio para os participantes. (SILVA, VASCONCELLOS, 2021. p. 5)

A partir daí, aluno e professor comentam sobre suas experiências desde a aquisição de materiais para gravação até as aprendizagens de utilização dos programas e aparelhos, vivências que extrapolam as habilidades desenvolvidas na produção de recitais tradicionais, que por vezes, focam mais na organização do repertório e na técnica de execução e *performance*. Sobre as práticas experienciadas, os autores destacam que:

Nesse período de isolamento social, a necessidade de utilização de recursos tecnológicos forçou um aprendizado fora do círculo acadêmico e sem tutoria presencial, além de estimular a capacitação de docentes e discentes em áreas anteriormente consideradas não prioritárias. Parte do conhecimento adquirido nessa empreitada foi fruto da interação do aluno com outros alunos, de forma colaborativa. (SILVA, VASCONCELLOS, 2021. p. 1)

⁶ Disponível em: <https://scholar.google.com.br/>

Desta maneira, vejo tal desafio de ressignificar a produção do Recital de Conclusão de Curso como uma oportunidade de desenvolvimento de conteúdos e práticas não abordadas no ensino tradicional de música, nem muito menos presentes nos currículos atuais dos cursos de graduação, revelando uma necessidade urgente de atualização dos mesmos, considerando a partir das últimas experiências vivenciadas, um novo mundo de aplicações e de ambientes em que a educação musical e a *performance* podem ocupar.

As trajetórias de construção de um recital virtual, narradas por Silva e Vasconcellos (2021) e no capítulo 2 deste trabalho, através do relato do projeto *Múltiplas Isis*, apontam para o segundo eixo de estudo desta pesquisa: as práticas de produção em *home studio* e em especial, os processos de autoprodução musical.

2.2 Práticas de produção em *home studio*: aprendizagens e desdobramentos para a Educação Musical

Quando se põe a investigar as produções de recitais de conclusão de curso num contexto pandêmico e de isolamento social, convém considerar os recursos tecnológicos e o ambiente em que tais experiências foram/são desenvolvidas. O espaço domiciliar, o quarto, sala e/ou escritório se tornaram sala de aula, estúdio, palco, entre outras funções. Já as ferramentas possíveis para esse momento, foram ressignificadas. Agora, computador, celular, *tablet*, se tornaram instrumento de trabalho e estudo. Ao mesmo tempo, tais equipamentos e práticas já eram utilizados antes mesmo deste contexto pandêmico surgir. Áreas de estudo sobre práticas de produção musical caseira e independente, em *home studio*, já aconteciam antes destas necessidades e reflexões virem à tona.

Ao ampliar minhas buscas, novamente na plataforma Google Acadêmico, no assunto de produção musical, utilizando tal termo como palavra-chave, percebi uma diversidade de abordagens e desdobramentos para o tema. Os trabalhos encontrados analisam: as práticas e técnicas de gravação em estúdio (MANZOLLI; ROSA, 2019); contextos históricos, transformações do mercado e da indústria fonográfica (BANDEIRA, 2004; GOHN, 2007; NAKANO, 2010; MACEDO, 2006); o cenário de produção musical independente (GALLETA, 2014); às características estéticas específicas de alguma época, gênero musical ou artista (FILHO, 2010); as trajetórias formativas e auto-aprendizagens dos participantes desse processo, sendo eles estudantes de cursos formais em música ou não (ALVES, 2020; GOHN, 2002; PENTEADO, 2017; MARQUES, 2020); ou ainda as utilizações destas práticas como ferramentas pedagógicas potenciais à Educação Musical (ARALDI-BELTRAME, 2016;

VIEIRA, 2010; MACHADO, 2020; MARQUES, 2020); sendo estes dois últimos tópicos aqueles que dialogam em maior coerência com minha pesquisa.

Nesse pequeno levantamento de trabalhos, é possível perceber que o campo da produção musical permite direcionar a uma gama interessante de temáticas da música, como também pode ser transversalizado junto a outros segmentos. O processo prático de produção pode ser vivenciado por músicos que passaram ou não por formação institucional. Além de que, os desdobramentos dos resultados dos materiais construídos movimentam o cenário artístico, pedagógico, performático e mercadológico.

Para direcionar um pouco mais à uma das temáticas tratadas nesta pesquisa e então delimitar o ambiente e os recursos dessa produção musical, selecionei entre os trabalhos acima aqueles que tratavam sobre *home studio* e suas práticas, como também utilizei o termo como palavra-chave para realizar mais buscas na internet.

O contexto das produções musicais caseiras, e os estudos relacionados à elas, se mostram emergentes, visto que os avanços tecnológicos que possibilitaram, por exemplo, compactar as máquinas de captação de som às pequenas *interfaces* de áudio são ainda recentes. Além disso, o barateamento de custos para aquisição desses equipamentos e a massificação de informações sobre seu uso são realidades em construção. A evolução de tais recursos permitiu práticas individuais nomeadas de produção solo ou autoprodução, que também serão analisadas em minha pesquisa.

Desta maneira, refletindo sobre os assuntos apontados acima, um dos primeiros trabalhos que elenco aqui é a tese de Vieira (2010) que estuda o *home studio* como ferramenta para o ensino de *performance* musical. Nela, é possível encontrar uma descrição das características e do funcionamento de um *home studio* e um panorama do desenvolvimento tecnológico nesse meio, onde o autor aborda o uso da informática para o ensino de música, com um maior direcionamento para o ensino da *performance*, sugerindo e descrevendo possíveis aplicações.

Antes mesmo de conhecer as proposições apontadas pelo autor, é importante entender um pouco mais sobre como ele define, dialogando com outros trabalhos, a estrutura e as funcionalidades deste ambiente pesquisado:

O *home studio*, ou estúdio caseiro, 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. Dentre as possibilidades oferecidas

por um *home studio* encontra-se a de gravar performances e composições, produzir músicas, criar material didático, produzir trilha sonora, digitalizar partituras e re-arranjar obras musicais através de colagens, recortes e manipulação do som. (VIEIRA, 2010. p. 23)

Sendo assim, é possível realizar diversas práticas musicais em um estúdio caseiro. Além disso, o *home studio* pode ser montado em qualquer cômodo residencial, aproveitando inclusive a mobília própria para rebatimento e absorção das ondas sonoras, auxiliando na qualidade do som a ser captado. Os equipamentos existentes vão desde mais simples, como, por exemplo, o aparelho celular, até microfones e *interfaces* de áudio mais específicas. Os programas e aplicativos de edição de áudio vem, cada vez mais, sendo aprimorados e distribuídos em versões gratuitas, possibilitando o acesso e a prática da produção musical caseira e independente.

Considerando esse contexto, Vieira (2010) traz a aplicação de tais avanços tecnológicos como recursos pedagógicos para o ensino e aprendizagem musical. A gravação de aulas, exercícios e outros materiais didáticos; a elaboração de *playbacks*⁷ de acompanhamento; o uso de efeitos em gravações e em *performances* em tempo-real; o registro sonoro e criação de arranjos; as produções musicais mais complexas para divulgação; adaptações de obras musicais; entre outros, são proposições apontadas pelo pesquisador como satisfatórias e eficientes para o ensino de música, aproximando cada vez mais a educação musical às práticas em *home studio* e à tecnologia no geral.

É válido ressaltar que, essa pesquisa data de um período anterior à realidade vivenciada pela pandemia de Covid-19, em que o isolamento social não era uma condição emergencial e necessária para preservação da saúde pública, impedindo encontros e práticas coletivas. Por conta disso, as aplicações do autor foram pesquisadas com os olhares voltados para complementação e até mesmo uma ressignificação do ensino tradicional de música, mas não necessariamente para mostrar alternativas adaptativas para a educação se manter funcionando mesmo num contexto pandêmico.

Estudantes, professores e músicos num geral que já vivenciavam a produção musical em *home studio* e o uso desses programas ou ainda já possuíam tais equipamentos, sofreram menos com essa adaptação. Foi nesse contexto que os concluintes de cursos de graduação em música, que tiveram que produzir seus recitais em formato remoto foram inseridos, tendo maiores ou menores dificuldades e privilégios. Sobre isso, Vieira (2010) já apontava que “há

⁷ *Playback* é um áudio instrumental de acompanhamento harmônico e/ou rítmico para estudo e/ou performance de uma determinada música. Costumam ser gravados em cima de uma pulsação pré-definida marcada por um metrônomo.

certa dificuldade no uso de aparatos tecnológicos pelo performer, músico e/ou professor de música uma vez que os conhecimentos necessários para seu uso vão além de sua formação” (VIEIRA, 2010. p. 81) Desta maneira, é possível pensar que as se propostas como as aplicações e práticas apresentadas pelo autor tivessem sido adotadas nos currículos das universidades de música no decorrer desses dez anos, talvez questões como estas seriam amenizadas.

Araldi-Beltrame (2016) também aborda o *home studio* como um ambiente de aprendizagem e de criação, analisando a prática de produtores musicais. Seu trabalho reflete ainda para as características da cultura digital e participativa, onde além do uso das ferramentas tecnológicas para produção musical, as ações de interação com o meio digital da internet e de compartilhamento nas redes criam laços entre outros usuários, fortalecendo e retroalimentando tais práticas.

A autora, ao trazer as experiências com produção musical dos entrevistados, narra diversas utilizações, individuais e coletivas, presenciais e virtuais para tais práticas. Uma delas, que dialoga com meu trabalho, são as vivências de autoprodução, em que um dos músicos relata sobre as possibilidades que o *home studio* permite de testar, criar, gravar e regravar sem limites de tempo. Nesses momentos, a construção de arranjos já se torna parte integrante do processo de gravação dos instrumentos e vocais definitivos, sobrepondo camadas criativas, que podem ou não serem utilizadas. Ao mesmo tempo, o registro gravado cumpre funções da notação musical tradicional, agilizando ou até o substituindo.

Apesar das práticas de produção solo (autoprodução) não utilizarem tanta interação com outros indivíduos nas etapas iniciais, Araldi-Beltrame (2016) aponta para as fases de compartilhamento nos meios digitais e então, produção de conteúdo para as redes, como o momento em que os materiais atravessam outras barreiras e aproximam o produtor do consumidor. Desta maneira, a autoprodução também se encaixa nas discussões sobre cultura digital e participativa.

Sua tese traz, assim, bases para pensar sobre um ambiente de criação mais livre de paradigmas, muitas vezes impostos e/ou sustentados pelas instituições de ensino tradicional de música. A produção musical caseira permite que o indivíduo explore as potencialidades dos recursos tecnológicos sem precisar seguir um método predefinido.

Adentrando o assunto de autoprodução musical, Marques (2020) analisa os materiais audiovisuais de uma cantora na plataforma YouTube, tecendo reflexões sobre as aprendizagens que ela vivencia durante o processo de produção e compartilhamento de seus vídeos. A pesquisa foi feita sob a ótica da produção solo (autoprodução) visto que a *youtuber*

realiza sozinha grande parte do processo de construção dos arranjos, gravação de áudio e vídeo, edição e mixagem, e por fim disponibilização e divulgação do material nas mídias. De toda forma, como também abordado por Araldi-Beltrame (2016), não se torna um processo solitário e unilateral, visto que a interação de seus seguidores sugerindo, por exemplo, que a cantora performe determinada música, interfere diretamente no ciclo criativo realizado.

O autor elenca elementos musicais, sociais e técnicos extraídos dos vídeos selecionados. A produção dos materiais audiovisuais aparenta ser caseira, visto que a cantora utiliza uma câmera, um microfone, fones de ouvido, e provavelmente uma *interface* de áudio ligada a um *software* de gravação e edição em um computador, ferramentas estas encontradas nas práticas de *home studio*.

Marques (2020) aponta também para elementos visuais e de edição de imagem, como o uso de janelas (mosaico) para separar cada faixa. A cantora utiliza a mudança de figurino para cada voz, auxiliando a percepção do ouvinte de que cada uma delas interpreta partes ou camadas distintas.

Além disso, ao analisar os aspectos vocais utilizados pela produtora, Marques (2020) indica uma das características principais do canal que é a interpretação *a capella*⁸ das músicas, onde a cantora faz, por exemplo, acompanhamento harmônico em camadas vocais e técnicas como *bocca chiusa*⁹ (vocalização com a boca fechada).

Apesar de a pesquisa ser publicada em 2020, ano em que a pandemia se instaurou, os vídeos da *youtuber* analisados foram produzidos entre janeiro e novembro de 2018, mostrando que tais práticas de produção musical e edição de vídeos não foram descobertas do período remoto de isolamento social, visto que já aconteciam, mas sim, se tornaram mais úteis e recorrentes neste cenário.

É possível perceber que a condição pandêmica e, no caso, as práticas utilizadas no modelo remoto emergencial, não eram novidade para os estudos que já dialogavam *performance*, educação musical, tecnologia e mídias digitais. Porém, pela necessidade de uso, passaram a ser mais reconhecidas, validadas e valorizadas pelos outros campos tradicionais e conservadores da música e das artes no geral.

Ao correlacionar a produção de Recitais de Conclusão de Curso em material audiovisual para o meio digital com reflexões sobre as transformações na educação musical durante o período de ensino remoto emergencial, percebo que apesar de muitos relatos e

⁸A *capella* é uma expressão de origem italiana que designa a música vocal sem acompanhamento instrumental.

⁹ *Bocca chiusa* é uma expressão de origem italiana que significa boca fechada. É utilizada em exercícios de aquecimento vocal e trabalho técnico de ressonância. Também aparece em *performances* e arranjos vocais feitos por grupos, corais e *backing vocals*.

vivências nos processos de autoprodução caseira por parte dos músicos e estudantes, poucas pesquisas foram realizadas analisando estes acontecimentos. Consequentemente, pouco se aponta para a diversidade de possibilidades que as áreas de Educação Musical e das Práticas Interpretativas ganham com tais transformações. Desta maneira, reflito nos capítulos seguintes sobre as aprendizagens oriundas destes processos e seus desdobramentos.

3 - RELATOS DA PRODUÇÃO DO RECITAL MÚLTIPLAS ISIS

Neste capítulo, trago uma narrativa, nem sempre linear, dos caminhos percorridos desde a elaboração até a transmissão do meu recital de conclusão de curso, objeto de análise deste trabalho. Essa não linearidade acaba sendo também uma das características-chave do espaço de produção e divulgação do material: a internet e o meio digital.

Utilizei dessa etapa de encerramento dos componentes curriculares de Canto Popular, habilitação cursada por mim, como uma oportunidade de desenvolver outras habilidades além de cantar e interpretar canções. A afinidade e vontade de experimentar cada vez mais a produção audiovisual, me estimularam a fazer um trabalho que abarcasse tudo isso.

Trago aqui relatos dessa trajetória, que de lá para cá gerou inúmeras reflexões a respeito das estruturas e exigências curriculares dos recitais, como também dos processos de estudo-aprendizagem e das transformações junto às atuais maneiras de produção e apreciação musical. Reflexões essas que me motivaram a desenvolver esta pesquisa e escrever esse trabalho como um Memorial de Formação.

3.1 Minha concepção de recital

Durante todo meu curso, idealizei o recital de conclusão como um momento muito importante, onde eu pudesse criar um show que concentrasse tudo que desenvolvi e que tinha vontade de experimentar enquanto *performer*¹⁰. Para os outros instrumentos do curso, percebia o recital como um compilado de repertórios estudados durante os períodos, com um objetivo estético e virtuoso bem presente. Para os concluintes de Canto Popular, enxergava uma variação bastante significativa de formatos de apresentação e estilos musicais escolhidos para o recital. Acredito que um dos motivos seja o currículo e direcionamento mais fluídos em relação às canções trabalhadas durante os semestres, particulares para o contexto de cada estudante. Ou ainda, uma lacuna na sistematização de ensino do Canto Popular nas universidades¹¹ - mérito este que não entrarei em discussão neste trabalho.

Tudo isso fez com que se tornasse ainda mais abstrato o referencial de planejamento do que eu poderia produzir para meu recital. Eu imaginava como seria a performance vocal e corporal, a construção de arranjos, a formação instrumental e até quem convidaria para

¹⁰*Performer* sendo entendido aqui como um artista que realiza performances corporais, vocais, teatrais, musicais, entre outras, na maioria das vezes conectando mais de uma das linguagens da arte na mesma interpretação.

¹¹Alguns trabalhos que abordam a sistematização do ensino do Canto Popular nas universidades brasileiras (ALBUQUERQUE, 2016; MARIZ, 2016; SANDRONI, 2017)

possíveis participações, tudo numa proposta presencial de show ao vivo. Nunca havia passado pela minha cabeça a ideia de produzir um material audiovisual especificamente para execução em meio digital, mesmo que me interessasse bastante pelo assunto. Com a pandemia, o isolamento social e as adaptações de todos os componentes curriculares do curso ao modelo de ensino remoto emergencial, me vi tendo que recalculiar a rota, visto que já estava no penúltimo período de Canto Popular, destinado à preparação do recital.

Foi nessa mesma época que ascenderam os vídeos no formato mosaico, onde cada pessoa gravava as músicas de sua própria casa e posteriormente sincronizava cada integrante em uma edição que resulta na impressão que estão todos tocando e cantando juntos. A indústria da música também contribuiu com o crescimento das *lives*, transmissões ao vivo através das plataformas digitais, influenciando e direcionando a nova maneira de consumir apresentações artísticas.

Nessa perspectiva, o componente curricular destinado aos Recitais de Conclusão de Curso teve então que se adaptar ao formato digital e *online*, deixando um pouco em aberto como seria a realização prática disto. Apenas em 12 de novembro de 2021, foi publicada uma resolução de normatização, em caráter excepcional e temporário, sobre a Performance de Conclusão de Curso. Esse documento apontava para quatro possibilidades de formatos de realização dos recitais/shows, conforme já apontado no capítulo 1 deste trabalho.

Na época em que tal resolução foi publicada, meu recital já havia sido gravado. Mesmo que se encaixasse no segundo formato permitido (sessão pública remota assíncrona, com registro audiovisual e publicação do material em meio de transmissão online), não cumpria com o parágrafo 3º, que permitia corte e/ou edição apenas na passagem de uma música para outra e não durante sua execução. No meu caso, toda a proposta tinha sido construída para sincronizar várias camadas de vocais gravadas e editadas anteriormente a captação dos vídeos, que neste caso foram dublados. O material final também acabou não atingindo o tempo mínimo de 40 minutos exigidos.

De certa forma, esse “burlar das regras” me fez refletir sobre que até mesmo na resolução publicada para o formato remoto, o documento não considerou a possibilidade de produção de um material como o realizado, específico e propriamente aplicado para o meio digital ou mesmo de trabalhos como a gravação de um EP, videoclipes ou álbum visual, resumindo a concepção das práticas interpretativas apenas ao vivo e presencial, desconsiderando as demais maneiras de produzir e realizar *performances*, como também as novas temporalidades construídas pelo meio digital.

3.2 Primeiras ideias para o recital Múltiplas Isis

Minha intenção para o recital era montar um repertório integralmente de composições de autoria feminina. Desde a metade de meu curso, fui construindo esse debate e pesquisa sobre o trabalho das artistas e compositoras ao longo da história da música brasileira. Adentrei-me nesse processo de busca e reflexão, tentando encontrar nestas canções atributos técnicos para meu estudo vocal e musical, mas também indicativos performáticos e interpretativos, tentando construir em minha escuta um banco sonoro da produção feminina brasileira.

Esse direcionamento também me abriu portas para começar a compor e trabalhar esse outro lado que acaba não sendo tão estimulado no curso de Licenciatura, que tem como foco as práticas interpretativas de estilos e repertórios pré-estabelecidos no programa curricular. De toda maneira, compor me enriqueceu musicalmente muito mais do que apenas aprender e reproduzir padrões estéticos de canções já existentes.

Maturando todo esse processo, me vi instigada a abordar no repertório a diversidade de sentimentos e personalidades que carregamos durante a vida. Comecei a traçar, com o auxílio da professora orientadora, o direcionamento poético do recital, buscando canções que falassem sobre autodescoberta, sobre tentar se enxergar profundamente, se entender e se permitir ser mulher.

Foi cerca de cinco meses de muita escuta e pesquisa pelas canções, no período que antecedia à produção do recital. Encontrei muitas músicas interpretadas por artistas icônicas da música brasileira, com letras que se encaixariam na proposta, mas com autoria masculina. Como essa era minha escolha desde o início, continuei a busca para ver o que poderia encontrar durante esse processo.

Comecei a visitar o trabalho de algumas compositoras que já conhecia, de modo a achar alguma canção que conversasse com a proposta. Acabei encontrando, nessa busca, músicas muito potentes que não necessariamente entraram no recital, mas ampliaram minha visão de repertório, de musicalidade e de interpretação.

Tinha a vontade de mesclar músicas de estilos e épocas diferentes, fazendo com que essas composições dialogassem, mesmo tendo sido compostas em contextos tão diversos. Minha intenção foi trazer uma nova sonoridade para algumas daquelas músicas, mudando ritmos, incluindo timbres eletrônicos e principalmente, criando camadas de vocais que não existiam nas versões originais. Eu tinha muitas peneiras para filtrar minha busca e não foi nada fácil chegar à lista final.

Criei *playlists*, adicionei e retirei várias canções, ouvi em ordens aleatórias para tentar construir uma narrativa coerente. Foi nesse tempo que percebi que era necessário, além da escuta, experimentar cantar de fato as canções e ver que transformações elas sofreriam na minha voz.

Iniciei então um processo de gravação de guias¹² como uma forma de estudo e de escuta desse repertório, para ouvir como eu estava direcionando minha interpretação. Praticamente metade das canções saiu da lista após ouvi-las nessas guias, o que acabou sendo uma experiência um tanto irônica e engraçada. Um misto de autocrítica e perfeccionismo, aliado a reflexões sobre a diferença entre ouvir uma canção na voz de outra intérprete e depois experimentar reproduzi-la, entendendo de fato se minha interpretação caberia ou não naquele repertório.

Esse processo de gravação prévio foi muito importante não só para seleção das canções, mas também para meu aprimoramento técnico vocal e a análise do que eu estava fazendo, tendo oportunidade de isolar alguns sons que eu gostaria de manter ou de refazer para melhorar. Fui criando, a partir daí, os arranjos, as camadas e os timbres de cada música, mapeando como elas poderiam ficar no final.

É importante mencionar que os recursos que eu tinha disponíveis para produção desse recital influenciaram diretamente na sonoridade que ele atingiu. Digo isso, não com o sentido de que ficou limitado, mas justamente o contrário. Escolhi fazer por conta própria a maior parte dos arranjos, utilizar timbres e instrumentos virtuais, brincar com as possibilidades que a tecnologia poderia me trazer.

Além disso, apesar da professora orientadora participar e auxiliar na escolha e montagem do repertório, a mesma não dominava conhecimentos e habilidades ligados à produção musical e uso dos aparelhos, partindo de mim o interesse em experimentá-los e a necessidade de buscar solucionar minhas dúvidas. Enxergo aqui, que meu objetivo inconsciente era de explorar ao máximo essa oportunidade para desenvolver um trabalho completo, não só pelo resultado, mas pelos aprendizados do caminho.

¹² Áudios-guia ou apenas guia são faixas teste utilizadas no contexto de produção musical com o objetivo de organizar a música previamente, definindo aspectos como tonalidade, fórmula de compasso, batidas por minutos (bpm), instrumentação e estruturando as primeiras ideias do arranjo. Costuma-se utilizar este áudio como mapa para as captações definitivas dos músicos e musicistas. Esta prática auxilia o trabalho de produção do material total, podendo servir para o estudo do repertório a ser gravado, como para envio para outros intérpretes, que podem captar suas faixas em estúdios localizados em cidades diferentes, sincronizando todos estes áudios posteriormente em um único projeto. A utilização de guias teve papel importante nas *performances* e produções audiovisuais assíncronas realizadas no período de isolamento social.

Depois desse longo processo, cheguei ao total de 11 canções¹³, sendo elas: *Canto de Proteção* de Naruna Costa (COSTA, 2012); *Onça Caetana* de Glorinha Gadelha e Afonso Gadelha (GADELHA; GADELHA, 1983); *Perdendo o juízo* de Juliana Linhares (LINHARES, 2020); *Bem ou Mal* de Khrystal e Luiz Gadelha (GADELHA; KHRYSAL, 2012); *Mansa fúria* de Josyara (JOSYARA, 2018); *Goteira* de Luedji Luna (LUNA, 2020); *Me curar de mim* de Flaira Ferro (FERRO, 2018a); *Zimbadoguê* de Vanessa Moreno e Dani Gurgel (GURGEL; MORENO, 2021); *Brilhantina* de Renata Rosa (ROSA, 2003); *Feminina* de Joyce Moreno (MORENO, 2011); *Atriz, cantora ou dançarina?* de Flaira Ferro (FERRO, 2018b).

Como em toda pesquisa, tive que fazer escolhas e em um determinado momento parar e fechar essa lista para poder continuar e realizar os próximos passos necessários. Esse ponto de pausa não foi finalizado para logo em seguida começar a gravação das guias. Como todas as outras etapas desse processo, os acontecimentos foram não lineares e mesmo com muitas dúvidas, achei importante iniciar a construção do arranjo daquelas que já tinha certeza que cabiam no repertório.

No fim das contas, apesar dos medos e inseguranças, observo de fora todo o trabalho realizado e percebo como essas escolhas foram difíceis, demoradas, mas assertivas. Admiro o caminho e vejo como foi possível trabalhar vocalmente e comunicar narrativamente tudo que eu gostaria.

3.3 Minha afinidade com produção musical em *home studio*

Como essa narrativa não é linear, retorno aqui à 2018 quando estava no quarto período do curso e paguei um componente optativo ofertado pelo Departamento de Música, chamado Computação Aplicada à Música I. Nela tive meu primeiro contato oficial pela universidade com alguns conceitos básicos do áudio, edição e efeitos sonoros, essenciais para ampliar minha escuta e incentivar meu interesse e minha trajetória na produção musical. Como trabalho final, gravamos uma faixa e utilizamos os recursos de manipulação aprendidos na disciplina. Gravei ali minha primeira composição, intitulada *Helicóide*¹⁴, com a instrumentação de voz, violão e teclado, captados por um microfone condensador Audio Technica AT2020 USB que eu tinha. A experiência foi muito marcante para mim, pois foi ali

¹³ Playlist com versões originais disponíveis em:

<https://open.spotify.com/playlist/17eGE2BGMBaED4cehlL7f5?si=40bbea1f9c37495b>

¹⁴ Áudio disponível na pasta:

<https://drive.google.com/drive/folders/1vJkv8Bbk5g5TMr57J00c-ELnVEHPQdQA?usp=sharing>

que me deparei com a realização de todo processo de produção, desde conceber a letra e melodia, aprender como regular o nível de captação adequada do microfone, organizar as faixas, editar e implementar efeitos, como, por exemplo, o *reverb*¹⁵ nos vocais. O resultado foi muito bonito e significativo, gerando uma “injeção de ânimo” para continuar aprendendo e praticando.

É importante pensar que muitos dos conteúdos que foram expostos no componente curricular, só pude compreender, de fato, posteriormente em experiências futuras. Como em todos os processos de aprendizagem, algumas informações ficaram retidas na minha memória por falta de maturidade e vivência no assunto, mas foram sendo elucidadas com o tempo.

Continuei estudando e procurando aprender de maneira livre por vídeos no YouTube, pesquisando equipamentos e escutando artistas para usar de referência prática. Nesse meio tempo, continuei compondo e experimentando os recursos tecnológicos que estava aprendendo, podendo vivenciar em minhas músicas e no meu projeto autoral *SINAMONIS* com a violonista Naomi Barroso, um laboratório fértil para esse processo.

Posteriormente, outros componentes curriculares também foram determinantes para desenvolver ainda mais essa prática com edição de áudio e produção, além do que continuei praticando fora da universidade. Em junho de 2020, já no modelo de ensino remoto emergencial, cursei o componente optativo de Música Eletroacústica, onde aprendi a usar o *software* de gravação *Reaper*, para realizar as atividades e exercícios de composição propostos pela professora. Na época, minha única prática com edição de áudio havia sido pelo *Audacity*. Utilizar um novo programa, como mais possibilidades, foi muito importante para aprimorar essa minha experiência. Além disso, conhecer e praticar processos composicionais desse segmento estilístico me ampliou para novas formas de pensar música. No período seguinte, também matriculei a optativa Técnicas de Gravação e Sonorização I e pude trabalhar ainda mais no assunto.

Nessas pesquisas e experimentações, comecei a utilizar o programa *Ableton Live*, que me permitia adicionar instrumentos virtuais e diversos timbres para serem executados e/ou gravados ao vivo com o teclado controlador MIDI Arturia Keylab MkII 49 que eu já dispunha. Esse mesmo programa foi o que gravei e produzi toda a parte de áudio do recital.

Aos poucos, pude adquirir alguns equipamentos que permitiram melhorar essa prática de produção em *home studio*, como, por exemplo, uma *interface* de áudio Focusrite Scarlett 2i2 USB e um fone de ouvido Audio Technica ATH-M50x apropriado para mixagem.

¹⁵ *Reverb* é um efeito sonoro artificial que simula reverberações de salas e ambientes naturais.

Percebi que eu estava me apaixonando pelo mundo da produção e inserindo isso em tudo que fazia, tanto no âmbito acadêmico como profissional. A pandemia e o isolamento social me permitiram imergir profundamente na produção musical e nas reflexões sobre a área. Penso até que se não fosse pelo ocorrido, demoraria mais tempo para investir nesse interesse e meu recital teria sido conduzido para algo completamente diferente.

Quando tive que idealizar o que faria para o recital, pensei que não seria justo ignorar essa parte tão importante para mim, vivenciada com tanta intensidade durante os últimos dois anos. Fazer um show de conclusão de curso e não incluir nada ligado à produção musical, efeitos e timbres tecnológicos seria ignorar o que havia praticado durante metade da minha graduação, mesmo isso tendo sido intercalado entre o que aprendi por conta própria e o que escolhi estudar no ambiente institucional.

3.4 Construção dos arranjos durante a gravação das guias

O estudo técnico e a construção dos arranjos das músicas do recital foi feito através de um processo de gravação de guias. Inicialmente, procurei definir alguns aspectos importantes para o trabalho, como a tonalidade e as sonoridades que gostaria de experimentar com a voz. Junto a isso, como seriam distribuídas as camadas de vocais que eu desejava realizar.

Minha experiência com a harmonização vocal foi sendo construída aos poucos durante minha trajetória. Comecei a cantar em coral na infância e de forma afetiva, o canto coletivo sempre foi muito importante para mim. Na universidade, minhas práticas seguiram mais no desenvolvimento da voz solo, mas por gostar bastante da prática do canto em conjunto, entrei no Coral Universitário Gazzi de Sá para manter o exercício e a escuta de cantar com outras vozes.

Apesar dessas experiências, nunca havia escrito arranjos vocais. Pensei em construir essas melodias, contracantos e texturas através da escrita em partitura tradicional, mas pelo tempo que tinha, optei por transcrever as notas das melodias no mesmo arquivo em que estava organizando as cifras. Além disso, gravar a melodia principal e experimentar cantar por cima outras vozes foi muito mais efetivo e proveitoso nesse processo, porque assim eu ouvia o arranjo acontecendo de fato, na minha voz, com minhas escolhas técnicas soando. Fui testando, anotando as camadas, escutando e entendendo o que poderia funcionar ali no arranjo, através das consonâncias e dissonâncias dos intervalos.

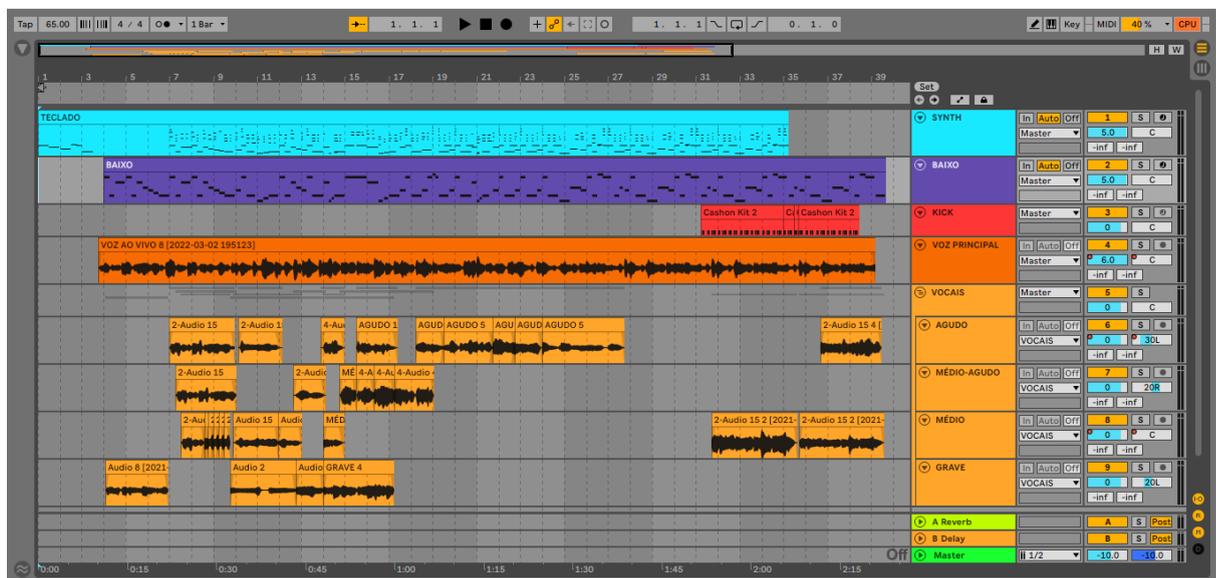
A primeira música que gravei foi *Bem ou Mal*, composição de Khrystal e Luiz Gadelha. Para esta canção, testei construir quatro camadas de vocais passeando pelas notas da

harmonia, uma voz cantando as tônicas dos acordes, outra as terças, outra as quintas, enquanto a melodia principal acontecia¹⁶. Essa ideia já havia sido trabalhada como forma de estudo nas aulas de canto durante minha graduação, em que a professora incentivava os alunos a conhecerem mais profundamente o acompanhamento harmônico das músicas estudadas para enriquecer o conhecimento e a segurança de afinação, tonalidade e das possibilidades criativas para trechos de improviso.

Já na introdução, utilizei a colagem da própria melodia, gerando uma espécie de cânone. Na metade do verso, já se encaminhando para o refrão, gravei um improviso, que soou como um contracanto da melodia que estava acontecendo. No refrão, criei mais duas melodias que somadas à principal gravavam uma textura em *looping*¹⁷ muito interessante.

Apesar da versão original se tratar de um xote, optei por experimentar uma instrumentação diferente. Utilizei como acompanhamento harmônico, além dos vocais, um teclado e um baixo sintetizados, feitos com o controlador MIDI e o *plugin*¹⁸ de instrumentos e efeitos virtuais Analog Lab 5, associado ao teclado.

Figura 01 — Captura da tela do projeto guia da música Bem ou Mal no programa de edição de áudio *Ableton Live*



Fonte: a autora.

¹⁶ Gravações - <https://drive.google.com/drive/folders/1vJkv8Bbk5g5TMr57J00c-ELnVEHPQdQA?usp=sharing>

¹⁷ *Looping*, termo em inglês utilizado para repetições contínuas. No áudio, o *looping* pode ser usado como um efeito, tanto em performances ao vivo através de pedais como na edição da faixa, com cortes ou *plugins* que manipulam o som.

¹⁸ *Plugin* são adições ou alterações de *software* que permitem a personalização de programas de computador, aplicativos e navegadores da web, bem como a personalização do conteúdo oferecido por estes. Para os programas de áudio, os *plugins* costumam adicionar timbres de instrumentos, efeitos, funções de tratamento e manipulação sonora para a faixa selecionada, trazendo recursos além do que o *software* não possui.

Na figura 01, é possível visualizar como ficaram distribuídas as camadas de vocais e dos instrumentos, como também os cortes de edição necessários para gerar os efeitos e sonoridades que o resultado final proporcionou.

Minha intenção com a gravação das guias era registrar as principais ideias e ouvir como tudo isso estava soando, mas este processo acabou gerando possibilidades muito maiores para construção do recital, tanto em experiências técnicas músico-vocais como de criação, edição e produção de conteúdo digital.

Após finalizado esse primeiro teste, decidi compartilhar no meu Instagram para externalizar aquele processo que estava sendo construído e também divulgar o que iria desenvolver durante os próximos meses. Foi ali que decidi o nome do projeto como *Múltiplas Isis*, com esse significado bem abrangente, contemplando a ideia de camadas vocais, as várias funções que eu iria vivenciar durante a sua elaboração (curadoria das canções, construção dos arranjos, gravação e edição dos áudios, interpretação vocal e performance visual) como também a diversidade narrativa que as letras daquelas músicas e a história de suas compositoras traziam.

A segunda gravação que fiz foi da guia de *Canto de Proteção* (COSTA, 2012), que se tornou música de abertura do recital. A ideia de manter as camadas vocais permanecia, mas depois da primeira experiência de edição da música *Bem ou Mal* (GADELHA; KHRYSAL, 2012) em quatro faixas (grave, médio, médio-agudo e agudo), já pensei em construir os vocais distribuindo-os melhor na espacialização das faixas na escuta, através de um recurso de mixagem panorâmica¹⁹.

Já projetando um pouco de como poderia ser o visual dessa canção, imaginei cada uma das vozes sendo uma pessoa e assim eu teria então a central, com a melodia principal, em seus lados duas outras com melodias graves e nas extremidades mais duas com melodias agudas, dispostas em meia-lua ou fileira, formando um coral.

Percebi que minhas ideias e projeções para como seriam feitos os vídeos estavam começando a influenciar diretamente a construção dos arranjos e que esse material já estava se encaminhando para uma produção audiovisual pensada nas possibilidades que o próprio meio digital proporciona.

Utilizei as melodias originais da música somadas a algumas referências de arranjos vocais de grupos que já havia ouvido. Destaco aqui o quarteto paraibano *Quadrilha*, o octeto carioca *Ordinarius* e o grupo paulista *Canto Ma Non Presto*, que me inspiraram a inserir as

¹⁹*Panning* é o termo original para esse recurso de mixagem, onde é feita a distribuição de sinal de som em um espectro de som *stereo* ou multicanal.

aparições consecutivas das vozes e o acorde dissonante na metade da canção, onde não há letra, apenas vocalização de sílabas. A criação das vozes também ocorreu na experimentação, gravei a melodia principal e testei as outras, conferindo sempre as notas no teclado.

Como a música seguinte na ordem do recital seria *Onça Caetana* (GADELHA; GADELHA, 1983), usei em uma das vozes da canção anterior uma frase melódica feita na sanfona no arranjo de interpretação da cantora Sandra Belê²⁰. A intenção foi construir transições e/ou modulações para passar de canção para outra, criando unicidade no show.

Devido ao tempo, não consegui fazer em todas e concentrei tal ideia entre as primeiras e as últimas músicas do recital, fazendo inclusive um *mashup*²¹ no final com as três últimas. A partir daí, o projeto foi ganhando corpo, as músicas escolhidas foram ganhando cada vez mais sentido e o recital, mesmo com muito trabalho para ser feito, tornando-se mais possível.

3.5 Criação das personagens: aspectos poéticos, recursos estéticos e técnico vocais

Foi com a gravação de *Onça Caetana* (GADELHA; GADELHA, 1983) que a ideia das personagens chegou e se firmou. Quando comecei a estudar a música, enxergava a letra como uma conversa ou mesmo uma disputa entre personalidades diversas. Como já havia gravado três músicas utilizando a ideia das camadas vocais, pensei: porque não abordar além da sobreposição melódica também a variedade de timbres que a voz é capaz de fazer? Experimentei, então, separar as frases dos versos usando em cada uma delas ressonâncias vocais diferentes, cantando a mesma melodia e dividindo harmonias apenas no refrão.

Usei em uma delas uma colocação vocal com maior abertura interna da boca, enfatizando os harmônicos graves, resultando num timbre mais denso e escuro; na segunda, fiz o extremo oposto, uma colocação com uso de nasalidade e menor abertura interna, enfatizando assim os harmônicos agudos, resultando num timbre brilhante e metálico; e por fim o equilíbrio das duas, com a escolha ressonantal que costumo interpretar as canções que canto. Essa personagem se tornou a central e principal, como representação da junção de todas as outras, sintetizando a ideia de múltiplas.

Essas escolhas para os aspectos vocais influenciaram integralmente a construção das personalidades de cada uma dessas figuras. Já que o direcionamento poético do recital

²⁰ Onça Caetana (Glorinha Gadelha e Afonso Gadelha) na interpretação da cantora Sandra Belê, produzida por Jader Finamore e Helinho Medeiros, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1Qbc3OMEpNU>

²¹ Um *mashup* é um trabalho criativo, geralmente na forma de uma música, criado pela combinação de duas ou mais músicas pré-gravadas, normalmente sobrepondo a faixa vocal de uma música perfeitamente sobre a faixa instrumental de outra, alterando o ritmo e o tom quando necessário.

abordaria justamente a diversidade feminina, decidi associar tais recursos estéticos e técnicos à personificação das emoções que cada uma delas sentiria ao interpretar as canções. Voltei então às letras com um novo olhar, buscando entender o eu lírico e quais sentimentos poderiam ser caracterizados nelas.

Fui e voltei às ideias até encontrar uma narrativa lógica, que desenvolvesse uma história, mesmo que superficial, dessas personagens. O objetivo era fazer com que o público enxergasse cada uma em complemento a outra e que, na verdade, todas poderiam estar dentro e/ou ser a mesma pessoa, se manifestando em intensidades diferentes a cada vivência e situação do cotidiano. Isso possibilitou construir o restante dos arranjos e fazer a distribuição das canções de uma maneira mais intencional, onde foi possível colocar solos para cada uma delas e outras interações além do grupo completo, que ficou concentrado no início e no fim do recital.

Partindo das personalidades e sonoridades estimuladas pela interpretação da música *Onça Caetana* (GADELHA; GADELHA, 1983), imaginei a primeira personagem, de colocação de voz mais densa e empostada, como uma mulher de vivências amargas, um tanto arrogante e difícil de lidar. Bastante raiva, rancor, frustração e descontentamento são enfatizados no seu cantar e nas letras das músicas escolhidas para ela. Suas canções principais ficaram sendo *Mansa Fúria* (JOSYARA, 2018), o dueto de *Goteira* (LUNA, 2020) e o trio em *Onça Caetana* (GADELHA; GADELHA, 1983) já citado. Posteriormente, cada personagem ganhou uma cor de roupa, também associada a sua personalidade. No caso dela, a cor escolhida foi a vermelha, numa simbologia da dor e da intensidade expressas nas suas interpretações.

A segunda personagem, com a voz metálica e nasal, me remeteu a uma mulher moderna, com atitudes mais militantes, engajadas e empoderadas, com áurea leve e divertida. Sua música solo foi *Perdendo o Juízo* (LINHARES, 2020) e o trio de *Onça Caetana* (GADELHA; GADELHA, 1983). As características sonoras dela tiveram inspiração na performance vocal das cantoras Cyndi Lauper, Cida Alves, Gal Costa e Marina Sena, artistas à frente do seu tempo que demonstram na voz também um posicionamento ideológico. A cor escolhida para essa personagem foi a roxa, simbolizando mudança, transformação e criatividade.

O que reflito, hoje, é que essas características foram aparecendo e ganhando significados com o tempo, muitos inclusive após o recital já estar finalizado e lançado. Algumas escolhas só ganharam sentido neste momento de escrita deste trabalho. As conversas

e partilhas com a equipe produtora e com amigos foram e têm sido muito importantes para essa constante reflexão do que foi/é o projeto *Múltiplas Isis*.

Ainda faltavam algumas músicas para serem contempladas pelas personagens. Por conta disso criei as próximas duas já em diálogo com as letras e os sentimentos expressos por elas. Imaginei para *Bem ou Mal* (GADELHA; KHRYSAL, 2012), uma mulher questionadora e misteriosa, bastante inteligente e com sua imagem um tanto impactante, que provocasse o espectador. A canção narra uma história de contraste e reflete sobre os prós e contras das nossas escolhas na vida.

A mesma personagem reaparece no dueto de *Goteira* (LUNA, 2020) e na inserção da música *Feminina* (MORENO, 2011) no *mashup* final, sempre trazendo esse ar de questionamento, consciência e reflexão. Para transmitir isso, através da voz, utilizei algo parecido com a personagem de *Mansa Fúria* (JOSYARA, 2018), a cobertura de ressonância vocal posterior, agora numa proporção menos intensa. Ela seria então uma transição sonora entre a personagem vermelha e a amarela. Esta foi representada pela cor azul, transmitindo a energia da compreensão, raciocínio lógico, confiança e sinceridade.

Apesar da música *Me curar de mim* (FERRO, 2018a) também abordar algo parecido com as características da personagem anterior, enxergava sua narrativa de uma maneira mais frágil e vulnerável, ponto esse que em minha percepção não caberia na outra, dando a possibilidade de criar uma mais focada nisso.

A quarta personagem veio para trazer um lugar de introspecção ao repertório e, ao mesmo tempo, a coragem de se expor. Escolhi usar nela uma interpretação vocal mais leve e em alguns momentos soprosa, mostrando essa fragilidade e aproximando o ouvinte de sua entrega e intimidade. Sua cor escolhida foi a laranja, demonstrando coragem.

Penso nas personagens laranja e azul como condutoras muito importantes para um dos objetivos poéticos centrais do recital que é a busca pela autodescoberta, o que amarrou ainda mais as ligações simbólicas do repertório.

Por fim, volto a personagem central, a amarela, como um equilíbrio não apenas sonoro vocal, mas também narrativo, através de canções com letras sonhadoras, buscando unir todos os extremos e contrastes das outras figuras numa mesma perspectiva de consonância. É ela que conduz o enredo do recital, chegando a uma conclusão um tanto audaciosa na letra da música *Atriz, cantora ou dançarina?* (FERRO, 2018b).

A ideia de colocar essa canção no final do recital teve uma intenção provocadora, visto que espera-se sair de uma graduação, no meu caso em Música, apta para exercer a função de maneira profissional, com êxito, sucesso e que aquela área seja o campo de trabalho para o

resto da vida. Quando interpreto: “Por hora agora gosto de cantar / Mas se amanhã isso bastar / Serei fiel ao que me der vontade”, busco refletir sobre as trajetórias, os processos de aprendizagem e formação e o que nos move a nos rotular ser alguma coisa. Esta personagem seria então um reflexo da verdadeira eu, que através desse projeto busquei narrar minha constante autodescoberta e o entendimento de que nada precisa ser definitivo.

Na imagem a seguir, mostro o resultado visual de cada uma das personagens descritas:

Figura 02 — Captura de tela da abertura do vídeo “Múltiplas Isis: Recital de Conclusão de Curso”



Fonte: a autora.

3.6 Processos de produção dos áudios: gravação, edição e algumas adaptações

Como dito anteriormente, meu contato com a produção musical foi sendo construído gradualmente e foi bastante estimulado pelo isolamento social no período pandêmico. Fui experimentando e aperfeiçoando o pouco que sabia na medida em que ia tendo a possibilidade de comprar equipamentos adequados para produzir em *home studio*.

Utilizei para gravação de áudio desse recital: uma *interface* de áudio Focusrite Clarett 4 pré USB, um microfone dinâmico AKG D5 Lx, um pedal processador de voz Audio Technica Voicelive Touch 2, um teclado controlador MIDI Arturia Keylab MkII 49, uma máquina de *beats* Novation Circuit, um violão, cavaquinho e alguns instrumentos de percussão (pandeiro, caxixi, clava), além do *software* de edição Ableton Live 11 e *plugins* com timbres virtuais e efeitos, como a *Analog Lab 5*.

Tudo foi gravado em ambiente sem tratamento e/ou isolamento acústico, tendo como recurso apenas a regulagem de captação do microfone e alguns outros artifícios, como por exemplo, cantar em frente ao guarda-roupa aberto para absorção das reverberações da sala.

Durante o processo, fui percebendo alguns pontos interessantes para citar aqui, como as maneiras que encontrei para gravar as vozes, através da mudança do posicionamento do microfone, facilitando a execução das notas, registros e timbres contemplados nas personagens. Além disso, vivenciamos também a constante construção e modificação dos arranjos durante as captações, enfatizando que o processo de produção musical pode acontecer numa lógica de etapas não lineares.

Falando um pouco mais sobre a gravação dessas vozes, cito aqui a música Mansa Fúria (JOSYARA, 2018), interpretada pela personagem vermelha, em que havia decidido manter a tonalidade original, que, para mim, é um pouco grave, justamente para exercitar e trabalhar essa sonoridade que não tenho costume nem tanta facilidade em executar. Para isso utilizei o microfone num alinhamento mais baixo, em diagonal, na altura do meu queixo, para proporcionar um leve abaixamento da minha cabeça e assim um encurtamento da laringe, auxiliando na produção das notas e da ressonância grave.

Essa associação ocorreu porque com a prática de percepção da minha extensão vocal, aliada ao estudo técnico de alguns movimentos facilitadores, já havia percebido que a movimentação da cabeça para cima e para baixo pode ajudar a regular a altura da laringe e possibilitar a execução de notas e timbres mais difíceis de afinar ou sustentar.

O oposto foi feito nas músicas mais agudas, em que eu havia escolhido fazer uma voz mais presente, metálica e marcante, mas ainda utilizando predominantemente o registro de peito²². Para isso, precisei direcionar o microfone um pouco mais alto da linha da minha boca, para fazer que a cabeça e consequentemente a laringe subisse.

Em oportunidades posteriores, em gravação em estúdio profissional, notei que os técnicos faziam posicionamentos parecidos ao que eu havia feito, fazendo ainda mais sentido a escolha e percepção empírica que tive.

Depois na mixagem, a equalização de cada uma dessas vozes enfatizando a região de harmônicos necessária através dos *plugins* foi importante para gerar uma unidade para cada voz nas músicas e durante cada uma de suas aparições no recital.

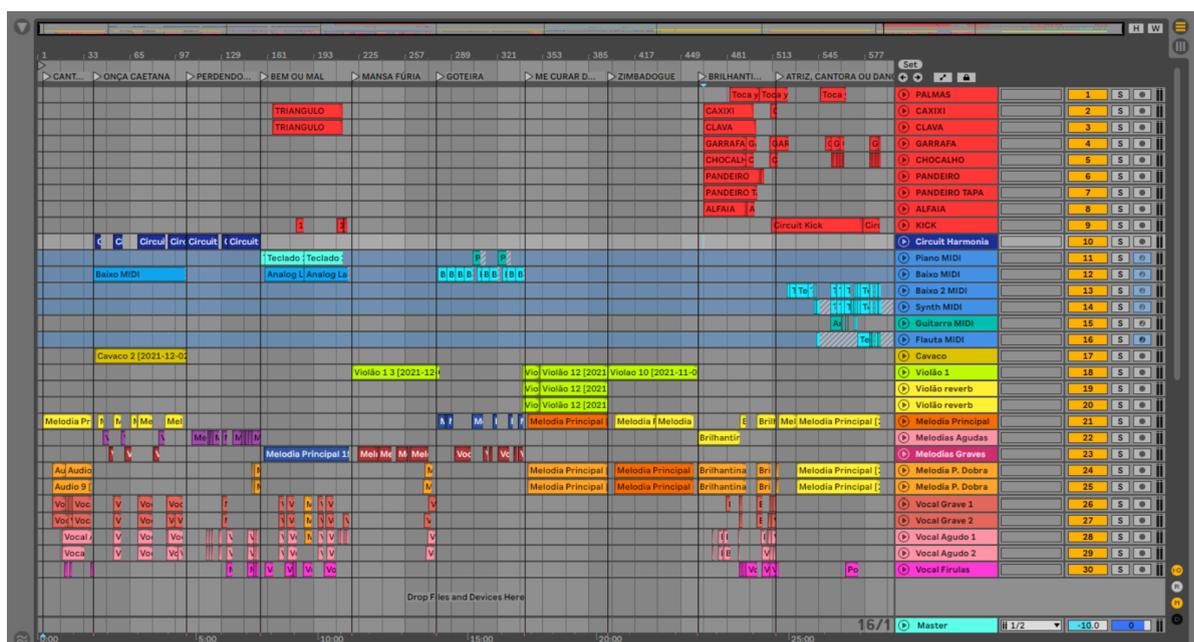
²² Terminologia tradicionalmente empregada pela técnica vocal, para descrever um dos padrões vibratórios das pregas vocais. Esta vibração usa as bordas das pregas vocais de uma forma mais densa e ampla, utilizando desde as camadas musculares mais internas até as mucosas. Essa vibração produz as notas mais graves até a região médio-aguda da extensão vocal.

Falando um pouco mais sobre a gravação dos instrumentos, e dando continuidade a construção dos arranjos que estava realizando nas guias, montei um projeto único para todo o recital no *software* de áudio, mapeando as minutagens e mudanças de bpm de uma música para outra. Exportei dos projetos separados de guias já gravadas os áudios que iria manter e comecei as captações definitivas.

Toda etapa de gravação e edição de áudio, como também de vídeos, teve que ser feita num período curto de tempo, cerca de um mês para que tudo desse certo, sendo bastante corrido e trabalhoso. Para isso, montei então um cronograma de 15 dias para os áudios para que assim já tivesse pelo menos as vozes principais com acompanhamento para usar nos dias de gravação dos vídeos. Enquanto eles eram editados, finalizaríamos as partes instrumentais, de edição e mixagem. Foi um processo cansativo, de muitas madrugadas adentro gravando e experimentando várias sonoridades. Tive o privilégio de partilhar com Naomi Barroso, parceira do meu duo *SINAMONIS*, esse processo de criação e produção musical, em que sua escuta atenta, ideias, opiniões e principalmente a gravação dos instrumentos de cordas e percussão deram um corpo sonoro importantíssimo aos arranjos do recital. Digo afetivamente, que esse projeto foi um mergulho visceral no mundo da produção musical solo e em *home studio*, como também um laboratório de estudo de repertório e de interpretação.

Na imagem seguinte, mostro como ficou a estruturação das faixas no projeto completo de áudio do recital e suas sobreposições de camadas vocais e instrumentais, sendo possível compreender de maneira visual as diferentes densidades e texturas sonoras de cada música.

Figura 03 - Captura da tela do projeto completo no programa de edição de áudio Ableton Live



Fonte: a autora.

Nas músicas *Canto de Proteção* COSTA, 2012, *Onça Caetana* (GADELHA; GADELHA, 1983), *Bem ou Mal* (GADELHA; KHRYSAL, 2012) e *Brilhantina* (ROSA, 2003), as faixas de voz gravadas nas guias de estudo foram aproveitadas como oficiais, enquanto que nas outras canções não houve tempo suficiente para uma pré-produção mais detalhada. Assim, os arranjos dessas outras, tanto a parte instrumental quanto os vocais foram sendo aprimorados e captados já para uso definitivo, não passando pela estruturação de guias.

Além disso, para *Perdendo o juízo* (LINHARES, 2020), *Mansa Fúria* (JOSYARA, 2018), *Goteira* (LUNA, 2020), *Me curar de mim* (FERRO, 2018a), *Zimbadoquê* (GURGEL; MORENO, 2021) e *Atriz, cantora ou dançarina?* (FERRO, 2018b) escolhi não arranjar especificamente com harmonizações vocais, para que estas canções solo de cada uma das personagens pudessem explorar também outros recursos sonoros, além de sobreposições melódicas. Utilizei outras manipulações para voz principal e/ou respostas em coro, trazendo efeitos de *reverb*, filtros de rádio/megafone, osciladores e trêmulos, etc. Ousei ainda incorporar na interpretação dessas músicas novas roupagens através dos instrumentos e timbres sintéticos²³ dos programas.

Comparando o processo de criação de arranjos das músicas que passaram por gravação das guias para aquelas que gravei direto, consigo perceber como as primeiras tiveram mais tempo e possibilidade de detalhamento, com mais oportunidades de escuta e análise. Nesse aspecto, as guias se mostraram muito importantes para produção deste material, enfatizando a necessidade de preparação prévia em processos de gravação. Se todas as músicas tivessem passado por esta etapa, o trabalho teria ficado ainda mais rico e profissional.

É importante lembrar, ainda, que foi nos processos de escuta de como estavam ficando as músicas no projeto completo que iam surgindo novas ideias para serem incorporadas nos arranjos. A possibilidade de contar com um banco sonoro de efeitos e instrumentos virtuais abriu portas para não nos limitarmos apenas ao uso de sons naturais acústicos e conseqüentemente explorar o que a tecnologia teria ao nosso favor na área musical. Como dito logo no início do capítulo, o processo de produção do recital não foi linear. Não houve a cronologia de finalização dos arranjos para só assim gravar e depois editar, mas sim essas etapas se cruzando e interferindo umas nas outras.

²³ Timbres sintéticos ou *synths*, são sons artificiais criados a partir de um processo denominado síntese sonora. Criam-se ondas através de sinais eletrônicos que são convertidos em ondas sonoras usando instrumentos e alto-falantes. Os primeiros sintetizadores analógicos eram máquinas físicas que produziam estes sons. Com os avanços tecnológicos, os *synths* puderam ser simulados e transportados para programas de computador, se tornando assim nos chamados VST (Virtual Studio Technology), sintetizadores e efeitos de áudio com editores e dispositivos de gravação de som digitais.

É possível observar ainda na figura 03, que alternei músicas com instrumental acústico a outras apenas sintetizadas, algumas com vários elementos e outras mais simples, apenas com voz e violão, ou mesmo só com vocais sem acompanhamento. Isso trouxe ao resultado final, uma versatilidade muito grande, mostrando as possibilidades existentes na produção musical em *home studio*.

Focando um pouco mais na parte da edição das músicas, fiz os cortes e sincronizações necessárias das faixas, como também tentamos deixar as transições entre uma música e outra bastante diretas e dinâmicas, para gerar a fluidez, a escuta e a apreciação do show. As vozes não passaram por correção de afinação, visto que por se tratar de um recital de canto, a intenção seria mostrar da maneira mais fiel possível o que havia sido desenvolvido na interpretação e no estudo técnico daquele repertório. Utilizei apenas os efeitos já expostos de *reverb* e processamento desses vocais. O uso de *plugins* para equalização vieram para enfatizar o trabalho de exploração dos tipos de ressonância vocal.

Na mixagem, foram feitos os balanceamentos de volumes e a espacialização tanto das vozes quanto dos instrumentos, para distribuir melhor a organização do áudio com o posicionamento das personagens no vídeo. Mesmo assim, por se tratar de um trabalho experimental e por ainda não sermos profissionais na área de produção musical (eu e a co-produtora), não dominávamos todas as técnicas de tratamento desses áudios, mas buscamos ao máximo tornar o som interessante, cumprindo seu papel de comunicar e mostrar as canções como idealizamos, tendo como resultado um trabalho satisfatório e significativo para nós.

3.7 Construção visual: referências, roteirização, captação e edição dos vídeos

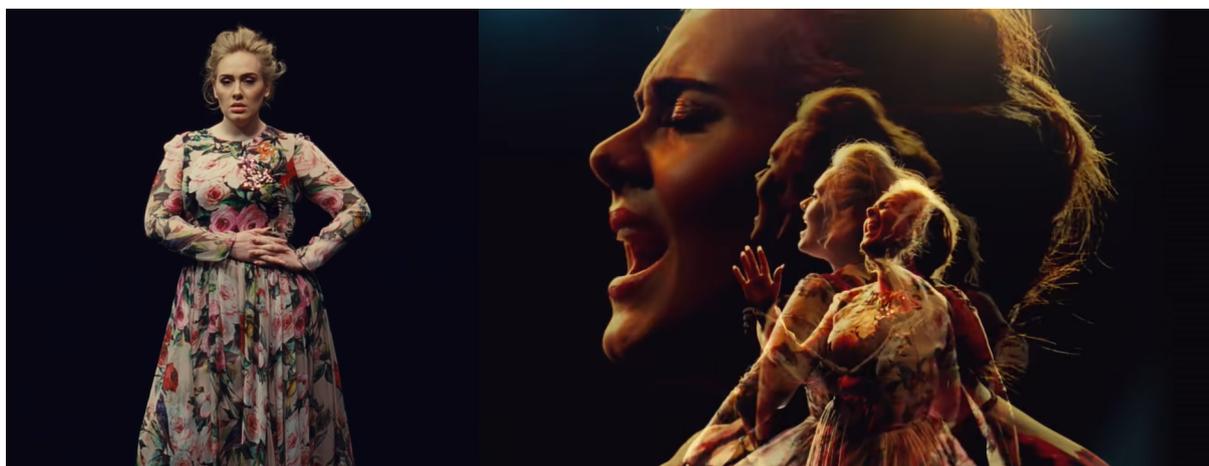
Quando todas as vozes definitivas já estavam gravadas, marquei uma reunião com a equipe de produção audiovisual, para montar um roteiro para os vídeos e estabelecer as datas para captação. Desde o início, eu já tinha algumas referências visuais de clipes e de artistas que admirava. Quando o projeto foi ganhando corpo e os arranjos foram sendo gravados, mais ideias começaram a surgir. Criei um arquivo para colocar *prints* (capturas de tela) e descrever como imaginava cada uma das personagens, como elas poderiam ser filmadas e sobrepostas em cada canção.

A ideia de “múltiplas” seria abordada visualmente com várias de mim, cantando e/ou tocando. Para isso, seria necessário utilizar algum recurso de edição de vídeo que possibilitasse essa replicação de imagens. Um formato que foi muito utilizado durante o

tempo de isolamento, inclusive nos recitais de conclusão de curso em modelo remoto, foi o mosaico, em que se montava e sincronizava quadros dos músicos interpretando as músicas. Porém, essa forma citada não me era tão atrativa, apesar de suprir a necessidade.

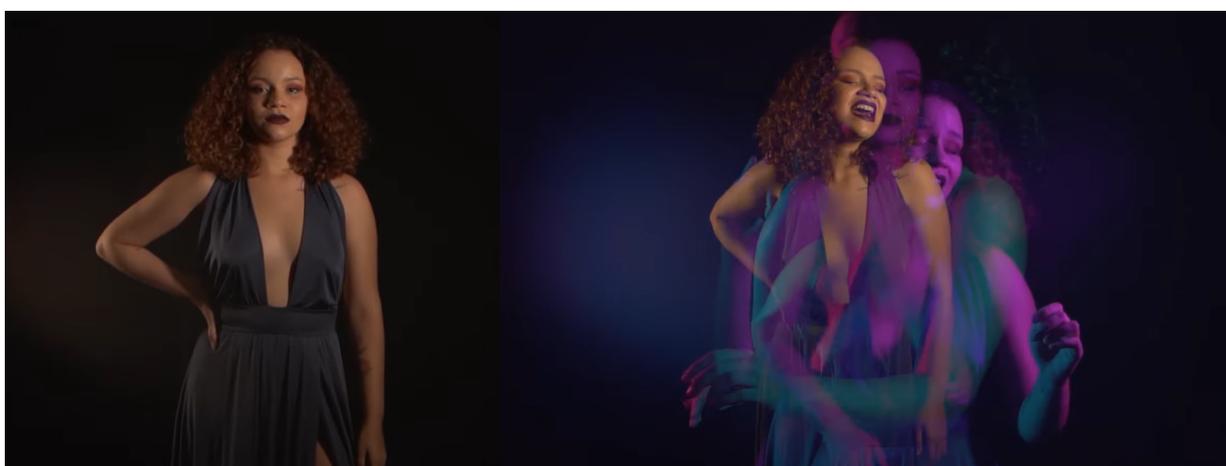
Algumas outras referências me pareciam mais interessantes e criativas para utilizar no meu recital. Uma das primeiras inspirações foi o clipe da cantora Adele em sua música *Send my love* (ADELE, 2016), onde a artista está em um fundo preto sendo feitas sobreposições de vídeos dela cantando. Ao assistir o clipe, é possível ver que as camadas aparecem junto a novas linhas melódicas de vocais, principalmente durante o refrão. Isso me inspirou e incentivou a replicar no meu recital, que tinha como objetivo essa construção musical e visual de multiplicação.

Figura 04 — Captura da tela do clipe da música “Send my love” de Adele



Fonte: ADELE (2016)

Figura 05 — Captura da música ‘Bem ou Mal’ do vídeo “Múltiplas Isis: Recital de Conclusão de Curso”



Fonte: a autora.

Além dessa referência, outros vídeos de artistas e produtores de conteúdo para plataformas digitais também possuem edições semelhantes, em que a pessoa aparece interagindo consigo mesma multiplicada ou sobreposta. Um exemplo recente muito interessante é o vídeo do multi-instrumentista Jacob Collier²⁴, que ficou famoso na época de isolamento social, por ser um show inteiro em seu estúdio tocando diversos instrumentos.

Por conta do tempo e dos recursos que tínhamos, optamos por fazer algo mais simples, utilizando dessas referências e adaptando o que era possível, com menos elementos no cenário, que facilitassem o processo de edição dos vídeos. Escolhemos usar o fundo preto sem nenhum objeto, como no clipe de Adele, pois assim teríamos menos sombras e objetos para interferir nos recortes e colagens das sobreposições.

Nesse processo de roteirização, estabelecemos que o recital seria então um compilado de clipes e não um show contínuo, visto que demandaria muito mais trabalho gravar a apresentação completa com todas as personagens em cena. A proposta de construção musical e vocal dos arranjos como a distribuição visual das personagens se tornou a característica chave que diferenciou a produção deste material dos demais recitais em modelo remoto apresentados pelos alunos concluintes, já que se utilizou de recursos próprios do meio digital.

Pelo repertório possuir momentos de solo, duetos e trios, não faria sentido gravar o grupo completo na íntegra como uma apresentação seguida, já que as personagens não estariam performando o tempo todo. Assim, realizamos as captações por cada troca de figurino, seguindo a ordem disposta na tabela:

Tabela 1: Organização de captação de vídeos

Dia 1

Personagem	Música	Voz	Cena/Posição
Roxa	Canto de Proteção	Aguda 1	Lateral Direita
Roxa	Onça Caetana	Aguda	Lateral Direita
Roxa	Perdendo o juízo	Principal	Centro
Roxa	Atriz, Cantora ou Dançarina?	-	Dança
Vermelha	Canto de Proteção	Grave 2	Centro Direita
Vermelha	Onça Caetana	Grave	Lateral Esquerda

²⁴ Ver MUSIC (2020).

Vermelha	Mansa fúria	Principal	Centro
Vermelha	Goteira	Principal/Dueto	Em frente ao espelho
Azul	Goteira	Principal/Dueto	Em frente ao espelho

Dia 2

Personagem	Música	Voz	Cena/Posição
Azul	Canto de Proteção	Grave 1	Centro Esquerda
Azul	Bem ou Mal	Principal	Centro
Azul	Bem ou Mal	Vocais	Sombras
Azul	Feminina	Grave 1	Câmera na mão
Azul	Brilhantina	Vocais graves	Cantando e dançando
Azul	Atriz, Cantora ou Dançarina?	-	Dança
Amarela	Canto de Proteção	Principal	Centro
Amarela	Zimbadoguê	Principal	Centro
Amarela	Brilhantina	Principal	Centro
Amarela	Brilhantina	Principal	Câmera na mão
Amarela	Atriz, Cantora ou Dançarina?	Principal	Centro
Amarela	Atriz, Cantora ou Dançarina?	-	Dança
Laranja	Canto de Proteção	Agudo 2	Lateral Esquerda
Laranja	Me curar de mim	Principal	Sentada no chão
Laranja	Brilhantina	Vocais agudos	Cantando e dançando
Laranja	Atriz, Cantora ou Dançarina?	-	Dança

É importante relatar que essa tabela não foi escrita detalhadamente antes das captações e sim relatada aqui como registro de como ocorreram. Se tivesse sido organizada dessa forma, previamente, talvez algumas dificuldades do processo poderiam ter sido amenizadas. De toda

forma, essa cronologia foi sendo pensada e seguida verbalmente durante as gravações, sendo possível debater e definir em conjunto como seriam feitas as cenas. Nesse quesito, a equipe, mesmo que pequena, foi de extrema importância, pois além da necessidade de divisão das funções, também precisei da opinião e da criação destas outras pessoas para fazer aquilo fluir.

Ao total foram 25 cenas, que somadas na edição formam as 11 músicas escolhidas para o repertório do recital. Algumas delas precisaram ser regravadas no mínimo 4 vezes, pois em algum momento errei a entrada da voz, da letra ou mesmo a atuação não ficou satisfatória. Outras questões técnicas também ocorreram, como a regulagem da posição da iluminação e da câmera no espaço; e problemas como o cartão de memória encher ou a bateria descarregar.

Assim como ocorre no processo de gravação dos áudios, a maneira como é captada a imagem influencia diretamente na qualidade e nas possibilidades de uso de efeitos em sua edição. Durante as filmagens, a equipe já debatia sobre o que seria inserido em cada vídeo, para poder fazer os ajustes necessários. Na cena final de *Mansa Fúria* (JOSYARA, 2018), por exemplo, planejávamos que o vídeo perdesse a velocidade para gerar sombras em câmera lenta. Para isso foi preciso aumentar a quantidade de quadros por segundo (FPS) captados pela câmera.

No caso dos vídeos em que aparecia mais de uma personagem, foi preciso filmar com um enquadramento já mapeando o espaço que a(s) outra(s) ocuparia(m). Na edição, foi utilizado um recurso de recorte animado chamado máscara (*Mask*), em que pode ser feita a automação do movimento dos dois ou mais vídeos sobrepostos, para que ambos pudessem ser sincronizados e executados juntos e interagindo entre si.

Figura 06 — Captura de tela do programa de edição de vídeo Adobe Premiere Pro

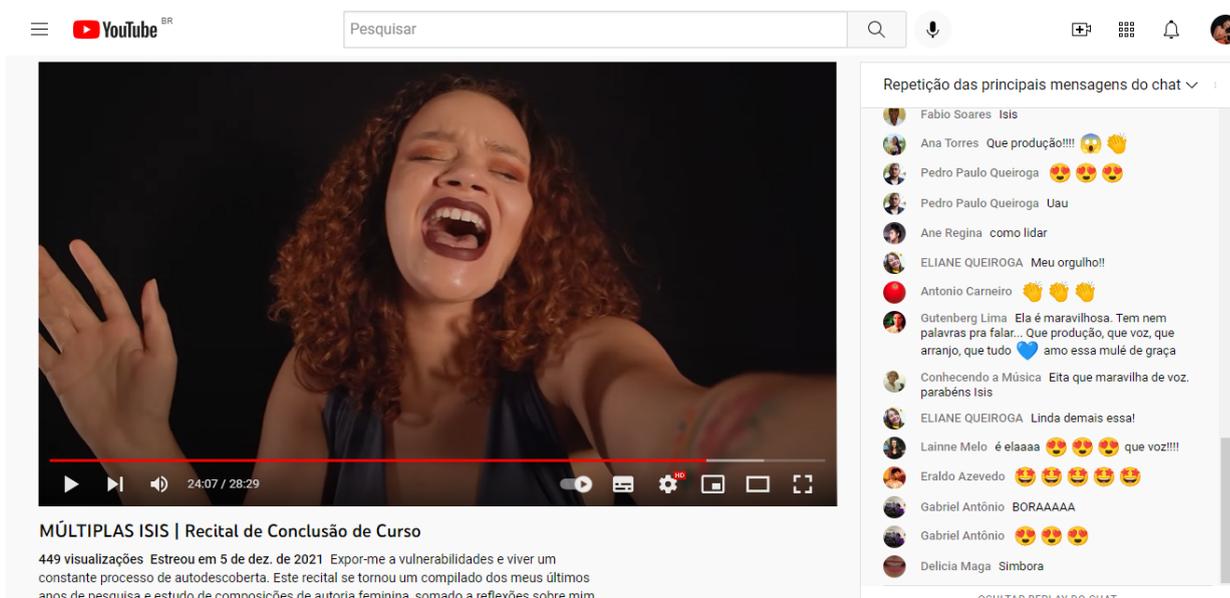


Fonte: a autora.

O efeito *Mask Feather*, como visto na figura 06, aplicado na divisão dessas máscaras foi necessário para suavizar a transição de um recorte para o outro, tornando o resultado ainda mais interessante, parecendo com que as personagens estivessem ali de fato cantando juntas.

Após a conclusão das edições dos vídeos, os áudios finais já masterizados, foram sincronizados para então renderizar o material completo. O *making off*²⁵ da gravação dos áudios e dos vídeos, como também dos processos de edição estavam sendo registrados em minha conta no Instagram, gerando interatividade com os seguidores sobre o trabalho que seria disponibilizado em breve. Produzi o cartaz de divulgação da exibição do recital e publiquei alguns dias antes da data marcada.

Figura 07 — Captura da tela com chat ao vivo da estreia do vídeo “Múltiplas Isis: Recital de Conclusão de Curso”.



Fonte: a autora.

A estreia do material gravado aconteceu pela plataforma YouTube e teve um número interessante de usuários assistindo ao vivo, que mandavam diversas mensagens pelo chat, reagindo às músicas e a cada aparição das personagens, como mostra a figura 07.

Assistir o meu recital enquanto espectadora, comentando com meus amigos, foi uma experiência diferente do que aconteceria se eu estivesse apresentando-o como um *show* presencial ou mesmo uma transmissão ao vivo. Naquele momento, toda a trajetória de produção e aprendizagens passou por mim de uma forma muito significativa.

²⁵ *Making off* é uma expressão em inglês que se refere aos registros dos bastidores de algum acontecimento.

4 - ANÁLISES E REFLEXÕES SOBRE A CULTURA DIGITAL E AS NOVAS FORMAS DE EXPERIENCIAR MÚSICA NA ATUALIDADE

Neste capítulo analiso e correlaciono o Memorial de Formação sobre o processo de produção do Recital de Conclusão de Curso *Múltiplas Isis* às temáticas e bibliografias já citadas, além de trazer outros trabalhos que apontam mais profundamente para o estudo de repertório e performance, direcionando as reflexões para as aprendizagens em *home studio* e de autoprodução e possíveis desdobramentos para as práticas pedagógico-musicais na atualidade.

Trago também discussões sobre os componentes curriculares das graduações em Música da UFPB, com ênfase nas práticas, tecendo novas perspectivas para o retorno das atividades presenciais do curso, permitindo também a ampliação de tal reflexão para outros cursos superiores no Brasil.

4.1 As aprendizagens durante a experiência de autoprodução musical

A experiência de produção de um material audiovisual, que abrangesse desde a escolha das músicas, a construção dos arranjos, a gravação e edição até a publicação na internet me pôs em reflexão sobre a quantidade de habilidades que precisaram ser e que foram desenvolvidas no decorrer do processo para realização completa do recital. Nesse processo, concretizei alguns conhecimentos que estavam guardados, ao mesmo tempo que experienciei de forma intuitiva e independente outros novos.

Nesse sentido, as práticas realizadas durante a produção solo dialogam com os estudos de Gohn (2002; 2007), que abordam os processos de auto-aprendizagem musical através dos meios tecnológicos. O autor define o termo enquanto um conjunto de práticas em que o indivíduo tem o interesse pelos conteúdos e habilidades e busca por conta própria as formas para desenvolvê-los e experienciá-los. No caso da aprendizagem musical, diversas são as ferramentas, os ambientes e caminhos para suprir tais necessidades, onde o meio digital vem ganhando cada vez mais protagonismo e relevância.

Ele afirma que estes recursos tecnológicos possibilitam aos indivíduos, maior autonomia de suas trajetórias formativas. Os avanços da notação musical para o registro sonoro em áudio/vídeo, as possibilidades de gravação, os aprimoramentos dos aparelhos, até chegar na estrutura base de um *home studio*, revolucionaram os processos de aprendizagem e

possibilitaram uma difusão crescente de conhecimento musical, como também transformaram as práticas de escuta e consumo das produções artísticas.

Gohn, 20 anos atrás, já apontava para a TV, o computador, as vídeo-aulas, a internet e suas ferramentas, como fortes recursos educacionais, no qual os indivíduos se utilizavam para realizar suas práticas auto-formativas desenvolvendo e compartilhando conhecimentos. De lá para cá, muito se aprimorou destas ferramentas, possibilitando, por exemplo, a realização do meu recital. Com o avanço destas tecnologias, novas necessidades surgiram, incluindo a constante aprendizagem do uso e manipulação das mesmas.

Proponho aqui análises sobre os aspectos desenvolvidos e aprendizagens vivenciadas por mim, trazendo referências de estudos que descrevem e refletem sobre estes assuntos e características e fundamentam tais práticas.

4.1.1 Aprendizagens musicais, vocais e interpretativas

A realização do recital me permitiu experienciar e reunir em um mesmo trabalho muitas das referências técnicas vocais que vinha coletando no decorrer da minha trajetória formativa enquanto cantora e professora de canto. Desta maneira, como narrado no capítulo 3 sobre a produção do recital *Múltiplas Isis*, utilizei esta oportunidade não só para concluir um componente de minha graduação, mas também como espaço de experimentação musical criativa, vocal e performática. Para isso, me utilizei de alguns conhecimentos adquiridos no curso de canto, como também das experiências práticas complementares que vinha realizando.

No tópico 3.5, comento sobre as escolhas vocais técnicas e interpretativas como representação das personalidades de cada personagem. Um dos pontos principais utilizados na interpretação vocal foi a diferenciação timbrística de cada uma delas, através do uso de ressonâncias vocais distintas.

À luz dos estudos de Sundberg (2018), defino a ressonância vocal como um resultado sonoro da frequência de fonação gerada pela fonte glótica (pregas vocais) com a configuração do trato vocal (espaço compreendido desde as pregas vocais até os lábios, responsável pela articulação, tratamento e amplificação do som). A movimentação das estruturas articulatórias do trato vocal (faringe, palato, mandíbula, língua e lábios) altera o som final percebido pelos

ouvintes, pois provoca a modulação da frequência dos formantes²⁶, elevando-as ou abaixando-as.

Sobre estas manipulações, Sundberg (2018) descreve que:

A movimentação de determinado articulador ocorre de maneira simultânea à de outro articulador, mesmo que não percebamos. Além disso, não temos, em geral, uma percepção exata dos movimentos que fazemos com nossos articuladores, a não ser que eles se apresentassem visíveis, como quando movemos os lábios ou a ponta da língua. Planejamos nossos movimentos com base no som resultante. (SUNDBERG, 2018. p. 138)

Nessa perspectiva, quando idealizei a sonoridade de cada personagem, utilizei primeiro do som que queria alcançar para então experimentar quais mecanismos teria que realizar para chegar no objetivo. Assim, narro que para conseguir executar um timbre mais denso e grave para a personagem vermelha, precisei abrir mais espaço no fundo da boca e arredondar os lábios. Esta prática enfatiza o que foi apontado por Sundberg (2018) sobre a movimentação dos articuladores e os resultados na frequência dos formantes:

O arredondamento dos lábios, assim como o abaixamento da laringe, causa maior ou menor diminuição das frequências de todos os formantes. Parte desse efeito se deve ao fato de que o arredondamento dos lábios resulta em uma projeção das comissuras labiais e, portanto, em um alongamento do trato vocal; como se sabe, quanto mais longo for o trato vocal, mais baixas serão as frequências dos formantes. (SUNDBERG, 2018. p. 142 – 143)

Sendo assim, o autor indica o que foi vivenciado por mim no processo de gravação das vozes para o recital, trazendo ainda outra afirmativa: a movimentação da posição vertical da laringe.

Em meu relato, pontuo que a elevação do pescoço para executar as notas agudas e timbres metálicos, como também o abaixamento para as notas e timbres graves facilitou a produção, afinação e sustentação das mesmas. Sobre isso, Sundberg (2018) indica que o nosso cérebro tende a associar e estimular a elevação da laringe durante produção de vogais com lábios estirados, nesse caso com o formato de trato vocal da vogal /i/ e o abaixamento em vogais produzidas com lábios arredondados, como /u/, reiterando o que foi experimentado na minha prática e comprovado pelos estudos da ciência da voz.

Leal e Paparotti (2013) acrescentam aos estudos sobre a ressonância e interpretação vocal a análise a respeito das diferenças e características utilizadas em cada estilo da música,

²⁶ Formante, segundo Sundberg (2018), é a ressonância do trato vocal, como frequências em potencial à espera de um estímulo produzido pela fonte glótica e a movimentação do trato. O primeiro deles (o mais grave) é particularmente dependente da abertura mandibular. o segundo, da forma da língua; o terceiro, da posição da ponta da língua. Os dois primeiros formantes determinam a qualidade da vogal, ao passo que os demais, a qualidade única da voz de um indivíduo. O formantes se apresentam como picos no contorno espectral do som; os parciais mais próximos aos formantes adquirem maior amplitude do que os demais.

organizando algumas vozes conhecidas em categorias, que incluem a forma e volume de emissão e a predominância ressonantal empregada.

As autoras pontuam que cada estética musical constrói certos padrões vocais que vão consolidando a sonoridade daquela vertente, fazendo com que os intérpretes durante o desenvolvimento de sua técnica, aprendam a moldar a voz, adequando-a àquele contexto. A experimentação de várias estéticas vocais permite ao estudante de canto exercitar a habilidade de transitar por cada uma delas e conseqüentemente promove o domínio e a consciência do uso de seu aparelho fonador.

O repertório do meu recital contemplou sonoridades híbridas, trazendo principalmente referências vocais de culturas populares do nordeste brasileiro, como o canto potente e agudo das cantadeiras de coco e ciranda. Além disso, trouxe também outras estéticas, como a voz de produção mais contida e sopro da bossa nova.

Outro assunto pertinente abordado por Sundberg (2018), importante na construção vocal das personagens do recital é a expressividade emocional no canto. Em seu estudo, foi feita uma pesquisa com cantores profissionais que executaram trechos de árias de ópera expressando emoções diversas, como alegria, tristeza, medo e raiva. Como resultado, o autor obteve que “cada emoção foi caracterizada por um conjunto próprio de características acústicas, em vários aspectos semelhantes ao observado na fala” (p. 209) onde a duração média entre as sílabas, as pausas entre elas, a intensidade na fonação, o tempo e a forma de ataque modificaram a cada intenção utilizada.

Desta forma, é válido analisar que quando idealizei as emoções para cada canção, associadas a interpretação vocal e corporal e aos aspectos visuais do material produzido, já dialogava com o que foi evidenciado por Sundberg (2018). O autor usa o termo de coloração emocional para exprimir o que a melodia, além do texto da música, pode sugerir e refletir na nossa escuta. Nessa perspectiva, os objetivos subjetivos da canção podem ser intimamente alcançados com um ouvido atento e um canto expressivo.

Por fim, o autor ainda aponta para o fato de que tal detalhamento sonoro e interpretativo empregado na voz não é capaz de ser registrado em partitura:

Notas podem ser agrupadas para constituir pequenos motivos, gestos ou frases musicais expressivas; determinados acordes ou notas podem remeter a sensações imediatas. Cantores, seus acompanhantes e músicos costumam levar esses aspectos em consideração ao fazer música. Em uma performance musical, a duração e a intensidade dos sons tendem a variar continuamente de acordo com os princípios que um músico experiente extrai do próprio contexto musical; além disso, pequenas pausas e acentos podem ser inseridos. Assim, aquilo que é executado musicalmente nunca reflete de maneira exata o que a partitura parece instruir. (SUNDBERG, 2018. p. 210)

Muitas das canções populares brasileiras não possuem registro através da notação tradicional em partitura. Grande parte destas músicas vocais aparecem disponíveis na internet com a letra e a cifragem, na tonalidade original da intérprete. Mesmo assim, músicas novas ou de artistas não tão conhecidos pelo público massivo, não apresentam este material escrito.

Além da parte vocal experienciada, outras habilidades musicais foram desenvolvidas durante a autoprodução deste material. Logo após a seleção das músicas para o repertório, precisei definir as tonalidades e harmonias para assim construir os arranjos. Algumas dessas canções não possuíam as cifras disponíveis na internet, o que gerou a necessidade de escutá-las repetidas vezes, acompanhando com um instrumento e percebendo a lógica harmônica.

Esta prática é bastante característica dos processos formativos de músicos independentes e que aprendem músicas “de ouvido”. Apesar de a percepção auditiva ser estimulada no curso de graduação, os professores ainda tendem a optar pela aprendizagem musical através do uso de partituras. O equilíbrio entre a necessidade, a utilidade e a eficiência da manutenção dessa prática tem sido cada vez mais uma questão a se pensar devido às atuais formas de registro musical.

Esta reflexão já direciona para o que será debatido em breve, no tópico 3.2, sobre as experiências de construção dos arranjos através da gravação de guias, como registro documental das ideias, melodias e timbres vocais que seriam utilizados.

4.1.2 Aprendizagens técnicas de captação, edição e mixagem

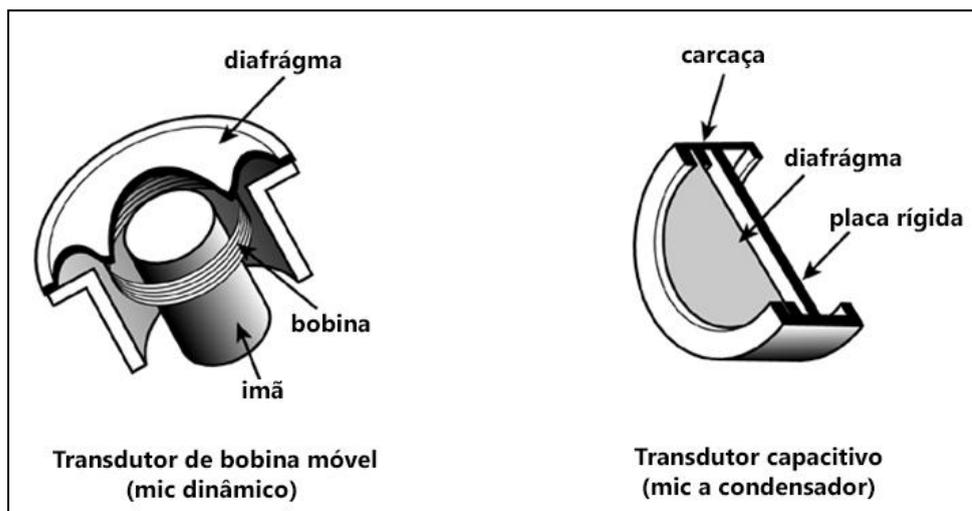
As experiências anteriores à produção do recital, tanto nos componentes curriculares optativos cursados por mim quanto nos experimentos de autoprodução musical que vivenciei durante a pandemia, ainda não tinham contemplado tamanha complexidade de habilidades como a construção deste material exigiu.

Quando analiso no tópico anterior que para conseguir executar um timbre específico, além da articulação vocal, também realizei movimentações na altura do pescoço para assim gerar um abaixamento ou levantamento da laringe, aponto para uma adequação técnica que necessitou ser feita em relação ao direcionamento do microfone.

Esta adaptação me fez refletir para o fato de que a posição do microfone deve permitir e favorecer a execução adequada e confortável para o intérprete, como também deve estar localizada em uma distância que capte com a melhor qualidade e definição possível o som que esta sendo produzido.

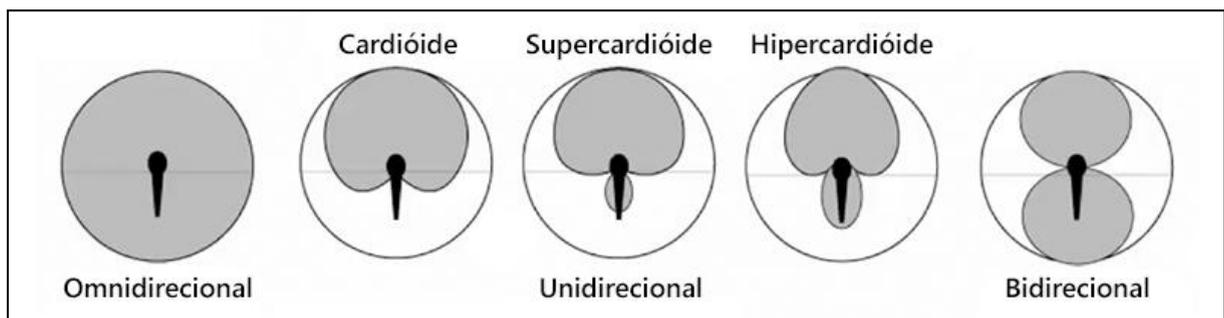
Entender sobre o equipamento disponível e como utilizá-lo é algo muito importante. Os microfones que costumam ser mais utilizados em *home studio*, são caracterizados em duas categorias: dinâmicos ou condensadores, dizendo respeito a forma como a cápsula capta a onda sonora. O primeiro usa uma bobina de fio elétrico suspensa num campo magnético e o segundo capta através da vibração de um diafragma. Já a outra característica destes aparelhos diz respeito a polaridade, campo de alcance do microfone, podendo ser omnidirecional, unidirecional (cardióide, supercardióide, hipercardióide) e bidirecional.

Figura 08 — Cápsulas de captação dos microfones



Fonte: STUDIO (2015)

Figura 09: Padrão polar dos microfones



Fonte: STUDIO (2015)

Utilizei para gravação do recital o microfone que já possuía, caracterizado enquanto dinâmico supercardióide. Para captação de vozes, os microfones mais indicados são os condensadores, por possuírem maior sensibilidade e riqueza de detalhes nas respostas de frequência, porém são mais caros e captam mais ruídos externos. Neste caso, para quem não

possui isolamento e tratamento acústico no seu *home studio*, os microfones dinâmicos unidirecionais podem atender melhor a necessidade.

No Brasil, instrumentos e aparelhos eletrônicos, principalmente aqueles fabricados em outros países, costumam ter o preço mais elevado pelas taxas de importação. Além disso, nem todas as marcas e modelos são encontrados com facilidade por aqui. Isso faz com que as pessoas interessadas em montar um *home studio* tenham que pesquisar bastante sobre o custo benefício e as especificações dos eletrônicos, para adquirir aquele que consiga contemplar uma maior quantidade de funcionalidades. Um microfone que ganhou grande procura neste período de isolamento social foi o condensador USB, que dispensa a necessidade de uma *interface* de áudio que traduza o sinal e o transmita para o computador.

Estas especificações costumam ser encontradas nos manuais de uso dos aparelhos eletrônicos. No entanto, o conhecimento sobre qual tipo é mais apropriado para cada ocasião, como também qual custo benefício de aquisição para montar seu *home studio* são encontrados muito mais em materiais alternativos, como sites, revistas, vídeos tutoriais e cursos livres na internet do que em publicações acadêmicas. Em minhas buscas no Google Acadêmico, a produção musical é analisada e abordada nos trabalhos sob a ótica das práticas e aprendizagens, mas pouco se produz sobre dúvidas e especificações técnicas de aparelhos.

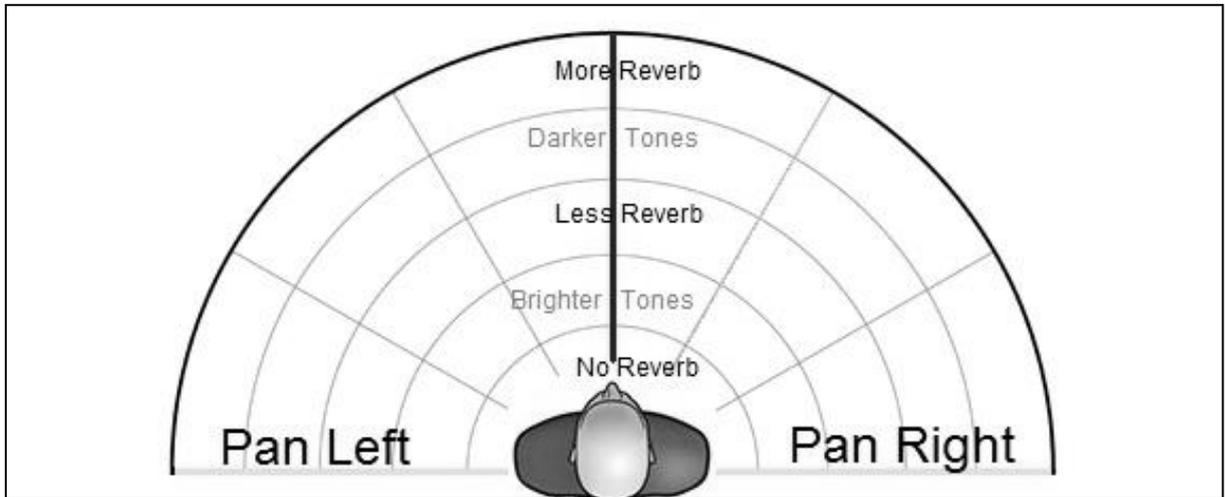
Como o recital foi construído sob a proposta de camadas vocais, um recurso muito importante utilizado foi a distribuição panorâmica de cada uma dessas faixas na escuta. As *DAW*'s²⁷ permitem mixar as faixas posicionando-as em pontos gradativos entre o centro (aquilo que se escuta com os dois ouvidos) até seus dois extremos esquerdo e direito. Isso permite que o ouvinte perceba melhor os instrumentos e as vozes e assim, as texturas e a densidade sonora de uma forma mais equilibrada, como também crie uma ambiência e um referencial de localização de onde aquele som está vindo. De toda maneira, essa percepção só é possível de ocorrer quando se escuta a música em fone de ouvido ou em pelo menos duas caixas de som.

Como narro nos tópicos 3.4 e 3.6 deste trabalho, a construção dos arranjos e a gravação oficial das faixas aconteceu de uma forma não linear. Desta maneira, a aprendizagem sobre o recurso de balanceamento panorâmico das vozes interferiu diretamente na criação melódica das camadas, visto que a partir da primeira música que experimentei

²⁷ *DAW*, do inglês “Digital Audio Workstation” são programas de computador que permitem a produção musical completa, desde a gravação, edição, mixagem e masterização do áudio final. Elas costumam possuir instrumentos virtuais, ferramentas de manipulação sonora e efeitos nativos, além de permitirem ativar *plugins* externos para complementar seus recursos.

utilizá-lo gostei do resultado, já comecei a implantar isso nas outras músicas, aliando-as à organização visual das personagens.

Figura 10 — Balanceamento panorâmico do som



Fonte: adaptação feita da imagem disponível no site The Balance of Panning²⁸

Por se tratar de um recital de conclusão de curso, que apesar de todas as adaptações para o ambiente virtual, ainda se tratava de um processo avaliativo, não achei apropriado utilizar ferramentas de correção digital da afinação das vozes²⁹, como *Autotune* ou *Melodyne*, neste caso. Foram feitos os cortes para limpar os ruídos e trechos de silêncio das faixas, utilizei efeitos de *reverb* e alguns outros mais artificiais em algumas músicas e então a mixagem para equilibrar os volumes.

A equalização era um aspecto que não dominava muito. Procurei alguns vídeos tutoriais na internet e apliquei ao que achava interessante, cortando frequências super agudas que trariam interferências ao som completo, como também evidenciando regiões de harmônicos principais de cada faixa para organizar a densidade sonora do material geral. Também explorei os *presets*³⁰ disponíveis no programa de edição de áudio, ouvindo suas diferenças e observando pelo espectro sonoro quais alterações estavam acontecendo.

Por fim, a experiência de produção deste recital se configurou como um laboratório imersivo de construção e exploração sonora muito importante para minha formação.

²⁸ Disponível em: <https://blog.waproduct.com/the-balance-of-panning>

²⁹ Apesar de optar por não realizar a correção digital da afinação das vozes gravadas, é importante destacar que este processo é amplamente utilizado nas produções musicais para o atual mercado e indústria fonográfica, onde os materiais antes de serem disponibilizados em plataformas digitais passam por análise para avaliar estes critérios.

³⁰ *Preset* é uma predefinição de algum efeito, timbre ou manipulação disponível nos programas. É possível criar ou alterar um *preset* e deixá-lo salvo para utilizar novamente em outro momento.

4.2 A gravação como ferramenta de estudo de repertório e performance

Aponto aqui, reflexões sobre como o processo de gravação de guias de estudo e de construção dos arranjos e as captações das faixas oficiais para meu recital, configuraram uma ferramenta efetiva de estudo prático e analítico da técnica, da interpretação e performance vocal do repertório selecionado.

No tópico 3.2, ao narrar a decisão de gravar guias de estudo para experimentar as músicas que estava escolhendo para o recital, destaco como foi importante para meu aprimoramento técnico vocal a escuta do que e como eu estava cantando as canções. Ouvir minha voz interpretando-as, apontou para os vícios e escolhas inconscientes que eu fazia ao executá-las, como também a experimentar novas sonoridades durante as regravações, podendo escutar, decidir e mapear como eu gostaria que cada música soasse.

O processo de aprendizagem e autoanálise através da escuta é defendido por Vieira (2010), quando o autor discorre sobre o estudo da performance musical em práticas em conjunto. Ele aponta que a “gravação de performances oferece aos integrantes condições de apreciar e avaliar o seu trabalho” (VIEIRA, 2010, p. 70). Nesse sentido, a gravação, seja por áudio, vídeo ou ambos, é considerada por ele uma ferramenta analítica técnica e da desenvoltura dos artistas, além de ser uma boa forma de registro documental.

No estudo tradicional de repertório e *performance*, os músicos costumam separar as músicas por partes, estudando os trechos difíceis mais lentamente, para conseguir compreender os caminhos musicais, a mecânica e a técnica necessária para produzi-los. Também se utilizam da repetição como forma de memorização muscular da obra. Quando gravamos esses processos de estudo, podemos registrar e comparar cada execução da música, construindo um banco sonoro analítico. Assim é possível escolher, recortar e montar uma guia de interpretação “ideal”, que servirá como modelo para escuta e imitação da sua própria performance.

Já no tópico 3.4, quando justifico a escolha de construir os arranjos em guias e não em notação tradicional, narro que “gravar a melodia principal e experimentar cantar por cima outras vezes foi muito mais efetivo e proveitoso nesse processo, porque assim eu ouvia o arranjo acontecendo de fato, na minha voz, com minhas escolhas técnicas soando.” (p. 32)

Na escrita de partituras, existem certos limites que o registro em áudio consegue sobrepor. Um deles é o detalhamento timbrístico e os recursos estéticos que aquela voz ou instrumento faz ao interpretar o trecho musical. Mesmo que a partitura indique quais

sonoridades podem ser feitas, a ferramenta mais fiel que possuímos atualmente, tanto para registrar, transmitir uma ideia ou mesmo divulgar o resultado final é a gravação.

Os avanços tecnológicos impactaram a maneira como registramos música, para que assim outras pessoas possam estudá-la e reproduzi-la. Gohn (2007) trata a notação musical e posteriormente a gravação sonora e digitalização da música como marcos históricos que influenciaram diretamente os processos de aprendizagem e consumo. Ele aponta que as inovações tecnológicas não são neutras, impactam não apenas solucionando problemas, mas modificando e/ou ressignificando práticas da sociedade, “Após a invenção do fonógrafo a experiência musical jamais seria a mesma.” (GOHN, 2007, p. 17) Nesta perspectiva, as formas de estudo também se modificam ao longo do tempo, à medida que as ferramentas disponíveis são inventadas e aprimoradas.

Ainda sobre o tópico narrativo 3.4, falo sobre as experimentações que fiz cortando e duplicando trechos de uma das canções, gerando um efeito de cânone e repetição. Sobre isso, retomo o parágrafo 3º da Resolução N. 02/2021, que aponta para a possibilidade de edição apenas nos intervalos das canções. Esse trecho sugere subjetivamente, segundo minha interpretação, que a edição poderia interferir na veracidade técnica e performática do músico, sendo um problema para a avaliação. Nesse caso, discuto aqui a utilização da edição e manipulação do som como um recurso criativo e agregador ao arranjo, próprio dos materiais audiovisuais produzidos para o meio digital.

A utilização da edição na produção do meu recital possibilitou uma abrangência maior de camadas e detalhamento dos arranjos, deslocando minha função apenas de cantora das melodias para um lugar de exploração da voz, por exemplo, como acompanhamento harmônico e instrumental. Ao mesmo tempo, possibilitou gerar efeitos, movimentando-as no balanceamento panorâmico da escuta e tornando a experiência ao ouvinte muito mais interessante e interativa. Estes resultados só foram possíveis graças à experimentação durante o processo de estudo e construção de arranjos na gravação.

Os *performers* eram instruídos a desenvolver sua técnica em alto nível, numa execução virtuosa, com o mínimo de erros possíveis e grande equilíbrio sonoro. Isso se justificava, em parte, porque a única forma de apreciação musical era em apresentações ao vivo. Além disso, nas primeiras captações em estúdio, as músicas deviam ser gravadas na íntegra, pois se utilizava um sistema de gravação em fita contínua, em que o som captado já seria o definitivo.

Hoje em dia, o estudo e as práticas de performance e gravação acontecem com novas possibilidades de desenvolvimento técnico, visto que os avanços tecnológicos permitiram o armazenamento e as ferramentas de edição e manipulação do som.

Alves (2020) traz, sobre o assunto, um ponto importante que a produção musical atual em estúdio e *home studio* permite:

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. (ALVES, 2020. p. 108)

Nesse caso citado, o preciosismo e o objetivo estético final, característicos na antiga prática virtuosa, também não são perdidos, mas sim ressignificados. Com a possibilidade de regravação em *overdub*³¹, o músico pode corrigir erros e refazer trechos para extrair um som melhor. Esse processo de escuta, análise e repetição acaba permitindo ao intérprete, mais um momento de estudo da música e conseqüentemente o aprimoramento de sua execução.

O meio digital e as ferramentas tecnológicas aliadas à música permitiram que novas possibilidades e sonoridades fossem criadas. O *looping*, o *remix*³², o *mashup*, o *feat.*³³, entre outros conceitos característicos das produções musicais atuais, reformulam as práticas de estudo, arranjo, composição e interpretação. Desta maneira, o que se consome das novas estéticas artísticas nas mídias influencia diretamente nas referências que os estudantes absorvem e conseqüentemente em como isso será refletido em suas escolhas interpretativas, retroalimentando essa cadeia criativa.

Em meu caso, o uso destas novas formas de se fazer música, como também os meios e ferramentas para estudo e performance através das práticas de gravação, ampliaram minha percepção, escuta criativa e aprimoramento técnico, além de proporcionarem a aprendizagem e desenvolvimento destes outros conhecimentos relacionados a tecnologia.

³¹ *Overdub*, abreviação do termo em inglês *overdubbing*, que significa empilhamento de camadas de áudio.

³² *Remix* é uma prática que modifica ou refaz uma música já existente, acrescentando, na maioria das vezes, batidas eletrônicas e novos timbres.

³³ *Feat.*, abreviação do termo em inglês *featuring*, diz respeito a participações de outros artistas em músicas e clipes.

4.3 Impactos da produção musical nas trajetórias formativas e nas estruturas pedagógicas musicais da atualidade

Neste último tópico de análise, aponto reflexões sobre as trajetórias formativas de músicos-produtores, seus processos de aprendizagens e troca de experiências, observando as influências das ferramentas tecnológicas e do meio digital em suas práticas, como também discuto sobre as estruturas dos componentes curriculares de Performance de Conclusão de Curso nas graduações em Música da UFPB.

4.3.1 Autoaprendizagens, trocas de experiências e a cultura digital e participativa

Refletindo sobre as aprendizagens descritas acima, é nítido perceber que o processo de autoprodução vivenciado reitera o que foi definido por Gohn (2002) enquanto autoaprendizagem. De toda forma, o fato de existir uma troca de informações, mesmo que sem ser de maneira síncrona (conversando em salas de bate-papo, por exemplo) também configura um processo participativo digital, visto que são esses materiais publicados por indivíduos nas redes, e consequentemente os conhecimentos ali encontrados, que interagem com o aprendiz e ele com os materiais, gerando uma troca de saberes.

A autoprodução e a cultura digital e participativa, como destacam Beltrame e Marques (2019), são conceitos práticos que se relacionam e poucos são os casos que não acontecem em diálogo um com o outro. A circulação de conhecimentos neste contexto é acelerada. As fronteiras entre a produção e o consumo são diminuídas e a renovação destes conteúdos gera tendências que impactam o fazer musical de todos aqueles que integram as mídias digitais.

Analisando as pesquisas coletadas aqui neste trabalho sobre as trajetórias formativas em produção musical, pude perceber que grande parte dos produtores construíram seus conhecimentos na área através da experimentação, das trocas com outros artistas e posteriormente da profissionalização através de cursos na internet. Isso mostra que a área, apesar de muito presente na realidade atual, ainda não possui tanto espaço no ensino oferecido pelas universidades e faculdades.

Alves (2020) ao refletir sobre os depoimentos de dois músico-produtores em suas vivências, aponta que cada experiência será única e trará ao indivíduo, novas bagagens e aprendizados, defendendo que a necessidade gera a busca, o interesse e então o desenvolvimento.

As práticas de produzir e aprender a produzir acontecem simultaneamente e estão em constante mudança e renovação. O sujeito que se propõe a produzir música, poderá demonstrar grandes dificuldades iniciais e imaturidade na maioria dos assuntos, das ferramentas, das formas de solucionar problemas técnicos, como também precisará ter um ouvido atento para as transformações estéticas do mercado e as inovações tecnológicas. Se ele produzirá outros artistas, ainda é necessária a capacidade de lidar e ter sensibilidade aos vários tipos de pessoas e jeitos de se comunicar e trabalhar, acrescentando ao aprendizado a habilidade interativa e social. Estas trocas de experiências e assim, aprendizagens, podem ser estabelecidas entre vários tipos de pessoas, que ocupam funções diferentes.

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. (ALVES, 2020. p. 104)

Em meu caso, apesar de ter vivenciado um processo que descrevo enquanto autoprodução, por ter desenvolvido grande parte das etapas sozinha e por cumprir várias funções diferentes (intérprete, arranjadora, técnica de gravação, editora, etc.), a interação e debate com as outras três pessoas que auxiliaram a produção do material foi essencial. Além disso, em muitos momentos, como já destacado acima, que precisei recorrer a vídeos tutoriais ou perguntar a conhecidos para sanar dúvidas sobre os programas e as ferramentas que estava utilizando, esse processo de troca foi evidenciado.

Sendo assim, as práticas de autoaprendizagem e de autoprodução não se configuram apenas como vivências individuais, mas podem ser entendidas como práticas independentes, proporcionadas pelos esforços pessoais do praticante. No caso da música, estes processos ocorrem quando o indivíduo se põe a analisar sua própria prática, escutando sua *performance*, regravando um trecho musical, refletindo sobre sua técnica e indo atrás de mecanismos para solucionar possíveis problemas.

4.3.2 Novos olhares sobre as produções de materiais audiovisuais para o meio digital e a estrutura dos Recitais de Conclusão de Curso

Em meu relato, enquanto estudante concluinte da graduação em Música narro os processos de autoaprendizagem durante a produção do meu Recital de Conclusão de Curso, facilitados pelo uso de ferramentas tecnológicas disponíveis atualmente. Desta maneira,

complementei conhecimentos que não foram integralmente desenvolvidos no curso de Música, por diferentes motivos, sendo o principal deles, a não abordagem dos mesmos nos componentes curriculares obrigatórios, tanto em canto como em produção musical. Mesmo assim, enfatizo a importância de ter cursado componentes optativos que traziam parte desses conteúdos, gerando estímulo e interesse em continuar procurando meios de aprimoramento destas práticas.

Ponto aqui que, apesar de ter feito alguns destes componentes curriculares optativos oferecidos em meu curso, foi através de vídeos tutoriais, materiais complementares, conversas com outras pessoas e em maior parte da experimentação, que pude desenvolver mais habilidades necessárias para autoprodução de meu recital virtual, chegando ao seguinte desfecho: para concluir uma das etapas finais e decisivas de minha graduação, tive que recorrer em maior relevância a conteúdos e ferramentas disponíveis no meio digital.

Sobre este fato, também é importante refletir que, com o início do isolamento, todas as práticas de ensino foram transpostas para o ambiente remoto, independentemente do nível de conhecimento dos professores e estudantes sobre o uso de aparelhos, ferramentas e plataformas digitais. Isso fez com que um processo transitório e adaptativo tivesse que ocorrer, desde a pesquisa para aprender a utilizá-los até mesmo a busca para aquisição de materiais mais apropriados. Tudo em um curto espaço de tempo, pois as demandas se mostravam cada vez mais altas e urgentes.

Entendo que não é de obrigação da universidade e dos programas curriculares de seus cursos, fornecer uma formação com todos os diversos desdobramentos existentes que os profissionais necessitarão no decorrer de suas práticas, no entanto, é importante destacar que a estagnação de alguns destes currículos vem, como mostra Gohn (2002), distanciando cada vez mais as práticas pedagógico-musicais promovidas pelas universidades da realidade atual e do mercado de trabalho.

Defendo que se os processos de aprendizagem apontados por Gohn (2002) na época de sua pesquisa, como também se as aplicações de Vieira (2010) para os recursos tecnológicos à Educação Musical já estivessem em utilização, tais dificuldades teriam sido amenizadas e as práticas remotas otimizadas. Eu enquanto estudante concluinte, poderia ter tido mais direcionamento e orientação dos professores.

Apesar disso, ponho-me em estado de privilégio, pois neste caso, já me interessava pela área antes mesmo da pandemia impor a necessidade de uso destas ferramentas para o ensino-aprendizagem. Mas, não posso desconsiderar as dificuldades que colegas passaram durante esse período, com menos recursos e habilidades para realizarem atividades e

concluírem seus cursos, revelando os pontos negativos e as deficiências formativas vivenciadas no ensino remoto emergencial.

Sobre o desenvolvimento do componente curricular prático de Recital de Conclusão de Curso nas graduações em Música da UFPB, ao trazer trechos da Resolução nº 02/2021 e seus direcionamentos e indicações dos formatos permitidos, aponto que o documento não considerou as atuais formas do fazer musical, no que diz respeito ao uso mais amplo dos meios digitais e de produções de materiais audiovisuais que rompam as barreiras da educação tradicional e neste caso, das *performances* presenciais. O documento, depois de um ano e meio de pandemia e de práticas em ambiente remoto veio apenas solucionar a impossibilidade de realização dos recitais com aglomeração de pessoas, transportando-os para o meio digital, mas mantendo sua estrutura tal qual anteriormente.

As exigências expostas na Resolução refletem muito sobre como o papel do *performer* ainda é enxergado por muitos no meio acadêmico, enquanto intérprete virtuoso de obras musicais. Além disso, os formatos de vídeos indicados, teriam função apenas de registro, para que a banca de professores pudesse avaliar. A produção de outros tipos de material, como a gravação de discos, álbuns-visuais, EP's, videoclipes, ou até mesmo a elaboração de cursos e videoaulas para os concluintes da Licenciatura, poderiam também figurar formas de conclusão de suas práticas musicais e interpretativas na universidade.

Como debatido nesta pesquisa, as práticas do fazer artístico na atualidade e os processos de autoprodução musical podem ampliar visões ainda estagnadas, se tornando alternativas interessantes, além das já utilizadas, para realização de trabalhos como os dos Recitais de Conclusão de Curso, em uma esfera mais abrangente.

As experiências de elaboração destes trabalhos, podem ser vivenciadas para além da realização de práticas interpretativas, configurando assim um laboratório de desenvolvimento técnico-musical e criativo, de habilidades em ferramentas tecnológicas, como também na produção de um material bem elaborado para divulgação, colaborando na inserção do graduando no mercado de trabalho atual.

Nessa perspectiva, reflito aqui, após relatar as aprendizagens durante o processo de produção de um material audiovisual diferente do proposto na Resolução, que vivenciei, nesse contexto, conhecimentos e habilidades muito significativas para minha formação enquanto cantora, professora de canto e agora, também produtora musical em desenvolvimento. O material, repleto de recursos tecnológicos e características da cultura digital e participativa, conseguiu resumir o que foram esses dois anos de experiências musicais no ensino remoto

emergencial, apontando para o que podemos manter e aplicar para nossas práticas pedagógicas futuras.

4.3.3 O mercado profissional atual: uso de materiais como divulgação e projeção de carreira

As mídias digitais proporcionaram aos indivíduos um grau considerável de interatividade e troca de informações. Com isso, as plataformas e as mídias sociais vêm se tornando, cada vez mais, ferramentas de publicidade das profissões e funções exercidas pelos seus usuários. Esse contexto vem impactando, como analisado nos tópicos acima, várias camadas do fazer artístico e do que é produzido atualmente.

Nessa perspectiva, aponto aqui minha última reflexão sobre os impactos e utilizações da produção de materiais audiovisuais para profissão dos artistas da atualidade, através da experiência de divulgação do meu recital e os desdobramentos gerados pela disponibilização do vídeo na internet.

O mercado profissional musical está hoje repleto de novas funções e possibilidades advindas das práticas interativas do meio digital. Um professor pode dar aulas exclusivamente *online*, para pessoas de diversas localidades; um *performer* pode se apresentar apenas por meio de *lives* e vídeos em plataformas, sendo um produtor de conteúdo específico para esses espaços; estudantes e entusiastas podem pesquisar materiais e aprender através da internet (como vivenciado no ensino remoto emergencial); ou ainda, pessoas podem se interessar pelo seu serviço ao conhecê-lo numa rede social e assim se tornar cliente/consumidor.

Em meu caso, a divulgação nas mídias sociais do material audiovisual produzido para meu recital contribuiu não apenas para projetar minha trajetória enquanto cantora intérprete, mas propiciou que pessoas interessadas em aulas de canto se identificassem com minha prática e me contactassem em busca de aprender e desenvolver sua voz.

Vieira (2010) em sua visão pedagógica da temática, traz a produção musical para divulgação, mostrando a possibilidade de realização de trabalhos mais completos e complexos com recursos tecnológicos já citados do *home studio*. O autor indica que a elaboração de materiais audiovisuais atualmente permite uma importante aplicação no mercado profissional, promovendo o trabalho dos músicos.

Produções musicais bem estruturadas e elaboradas de forma a chamar a atenção de quem escuta é um cartão de visita para que instrumentistas iniciem seus trabalhos em diferentes locais, como casas de show, escolas de música, grupos instrumentais, conjuntos musicais entre outros. Dessa forma, uma produção musical pode tornar-se referência para futuros serviços e estudos. Para tanto, as ferramentas e atividades presentes em home studios

podem contribuir com o desenvolvimento de produções musicais complexas para divulgação, seja com o emprego de modernos sistemas de gravação e edição (como estações de trabalho, plug-ins, conversor analógico/digital), como com o uso de técnicas de produção musical (mixagem, masterização). (VIEIRA, 2010. p 76).

Doze anos atrás, Vieira apontava para a internet e a produção de conteúdo como ferramenta potencial de divulgação. Hoje em dia o cenário artístico e digital já figura espaços que músicos-produtores trabalham específica e exclusivamente para a internet, sem necessariamente exercer funções presenciais com outros grupos.

Nakano (2010) ao fazer uma contextualização histórica e cronológica da desverticalização da cadeia produtiva da música, aponta para a produção musical independente e as atuais formas de distribuição artística através das mídias digitais como um movimento que quebra as hierarquias de grandes gravadoras e democratiza o campo de atuação.

Baseado nesses autores, é possível entender que a produção e autoprodução musical, com um olhar especial para aquela vivenciada em *home studio*, aliada às práticas desenvolvidas pela cultura digital e participativa, vem permitindo que tanto entusiastas anônimos quanto músicos formados possam se tornar produtores, exercendo o trabalho e utilizando a função inclusive como sua principal fonte de renda. Também é possível realizar tal profissão aliada a outros segmentos, como o ensino e a performance.

Estas considerações renderiam uma pesquisa só para apontar tamanhas proporções e desdobramentos que a música, enquanto mercado de trabalho, vem alcançando. Porém, me resguardo aqui para discutir sobre as práticas de produção musical vivenciada pelos integrantes de espaços acadêmicos.

Pensando nisso, defendo então a possibilidade de aliar a produção audiovisual realizada para os Recitais de Conclusão de Curso à sua distribuição prática nas mídias digitais. Entendo também que uma futura reformulação estrutural deste componente curricular já poderia objetivar explicitamente a inserção e projeção do profissional no mercado de trabalho atual, considerando as práticas e recursos tecnológicos analisados aqui como ferramentas agregadoras à formação musical e interpretativa do estudante concluinte.

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, pude perceber com maior profundidade como a produção de materiais e conteúdos audiovisuais para o meio digital vêm proporcionando à Educação Musical e às Práticas Interpretativas transformações e contribuições significativas, em seus diversos espaços de atuação. Apesar disso, lacunas da pouca articulação entre tecnologias e práticas musicais e pedagógicas nas estruturas curriculares dos cursos de graduação em Música afetam e influenciam nitidamente a formação dos estudantes.

O contexto pandêmico colocou em prova a necessidade de atualização dos conhecimentos voltados à utilização da tecnologia, quando fez com que todas as atividades de ensino se transportassem para o formato *online*. Apesar desse período ter sido vivenciado e superado, em parte, pelo retorno gradativo das práticas presenciais no início de 2022, reflito sobre o que fica de aprendizado e quais novas concepções poderão ser adotadas a partir daqui.

Sobre o componente curricular de Recital de Conclusão de Curso das graduações em Música da UFPB, aponto para a possibilidade de revisão e reformulação de sua estrutura, considerando acrescentar, além da realização de apresentações ao vivo e/ou presenciais, outros formatos de materiais performáticos apontados nesta pesquisa, similarmente consistentes para avaliação da banca, como também interessantes para divulgação do estudante concluinte enquanto profissional na área. Cabe salientar que a realização de práticas como esta não substituiriam as apresentações ao vivo, visto que no curso é possível fazer um recital ou pocket show ao final de cada um dos 8 semestres de instrumento/canto.

Os estudos e produções científicas sobre a temática de estruturas curriculares de Práticas Interpretativas em universidades, após as experiências pandêmicas, ainda se mostram poucos quando comparados a importante presença e recorrência de realização das mesmas em etapas decisivas da graduação. Já as pesquisas direcionadas às aprendizagens e uso de recursos tecnológicos, como ainda sobre a produção musical em *home studio*, se mostram em maior recorrência, principalmente no sentido de refletirem sobre estas práticas como ferramentas pedagógicas e apontarem desdobramentos à área da Educação Musical.

Ao relatar o processo de elaboração do meu recital, defendo que a prática de produção musical e de materiais audiovisuais trouxe, a mim, importantes aprendizagens nos aspectos musicais, vocais, interpretativos, técnicos de gravação e edição, como proporcionou, de forma mais consciente e sólida, o estudo de repertório e *performance*, ampliando o objetivo e desdobramentos pedagógicos do trabalho realizado.

Ao conhecer as discussões sobre as trajetórias formativas de músicos-produtores através das pesquisas dos autores citados, pude perceber que as situações e os espaços de aprendizagem vivenciados por estes profissionais são diversificados e não se detém apenas a universidade, tendo muitos relatos de produtores que aprenderam música de maneira independente e só depois buscaram por cursos de profissionalização.

Isso mostra que processos de aprendizagem se entrelaçam e nenhum deles pode ser desconsiderado ou utilizado como referência absoluta estrutural de ensino, mas sim, considerado enquanto práticas que se complementam. As aprendizagens motivadas pelas temáticas aqui analisadas, contribuem para formação do músico, independentemente de qual ou quais dos segmentos da área (ensino, *performance*, produção, etc.) ele irá atuar.

Nessa perspectiva, mesmo apontando que tais conhecimentos podem ser encontrados em diferentes suportes e ambientes, a criação de um curso acadêmico direcionado à produção musical e ao mercado fonográfico vem se mostrando cada vez mais necessária, dada às novas demandas do setor artístico cultural como também as constantes transformações vivenciadas.

Ainda assim, apesar das positivas respostas sobre o papel das práticas de produção musical como potencial de ensino-aprendizagem, restam questionamentos que o presente trabalho não pôde abarcar. Um deles é a viabilidade financeira aos praticantes, em geral, em relação à aquisição de aparelhos tecnológicos físicos, como instrumentos, microfones, *interfaces* de áudio, computadores, etc. Apesar da crescente quantidade de opções e seus custos-benefício, as taxas tributárias de eletrônicos no Brasil ainda possuem números desproporcionais comparados ao teto salarial dos estudantes e músico-produtores.

Sobre a problemática, propostas de reformulação estruturais pedagógicas e físicas dos cursos de graduação em Música poderiam incluir a necessidade de laboratórios e estúdios de produção, com materiais disponíveis para os estudantes e professores desenvolverem suas práticas musicais. Esta realidade, por exemplo, não é encontrada no Departamento de Música da UFPB, apontando para uma limitação e dificuldades de realização de tais práticas pelos discentes do curso que não possuem a possibilidade de adquiri-los.

Considero-me privilegiada, nesse aspecto, por ter oportunidade de realizar esta pesquisa analisando aprendizagens minhas, de um processo tão intenso e proveitoso que foi a construção do recital *Múltiplas Isis*. Concluo que tanto a produção do material audiovisual, como deste trabalho contribuíram fortemente para minha formação e meu direcionamento profissional. Coloco-me em constante busca de aprimoramento, como parte integrante do cenário musical e pedagógico, com o objetivo de refletir e realizar práticas artísticas cada vez mais integrativas, sensíveis e abrangentes.

REFERÊNCIAS

- ADELE. **Adele - Send My Love (To Your New Lover)**. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (3 min 45 s). Publicado pelo canal Adele. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fk4BbF7B29w>. Acesso em 10 jun. 2022.
- ALBUQUERQUE, Ana Paula Lima de. O ensino do canto popular na universidade pública brasileira: um breve panorama. *In*: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 26., 2016, Belo Horizonte. **Anais**. Belo Horizonte: ANPPOM, 2016.
- ALVES, Daniel Ramalho. **Formação de músicos-produtores em processos de produção musical em estúdio**. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2020.
- ARALDI-BELTRAME, Juciane. **Educação musical emergente na cultura digital e participativa: uma análise das práticas de produtores musicais**. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.
- BELTRAME, Juciane Araldi; MARQUES, Gutenberg. Cultura digital/participativa e aprendizagens nas práticas de produção solo (autoprodução) de um canal do youtube: descrições e percepções iniciais. *In*: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 29., 2019, Pelotas. **Anais**. Pelotas: ANPPOM, 2019.
- BANDEIRA, Messias Guimarães. **Construindo a Audioesfera: as tecnologias da informação e da comunicação e a nova arquitetura da cadeia de produção musical**. Tese (Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2004.
- BARROS, Matheus Henrique da Fonseca. Educação musical, tecnologias e pandemia: reflexões e sugestões para o ensino remoto emergencial de música. **OuvirOUver**, v. 16, nº 1, 2020. p. 292-304. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-55878>.
- BARTO, Victor Hugo. **Aprendendo para ensinar, trabalhando para aprender: Memorial de Formação e profissionalização como músico e professor**. Monografia (Música - Licenciatura). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.
- BENJAMIN, Lucas. **Recital de Conclusão de Curso - Lucas Benjamin | UFPB 2021.1**. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (32 min 38 s). Publicado pelo canal Lucas Benjamin. Disponível em: <https://youtu.be/IOsOIhwBQQQ>. Acesso em 08 jun. 2022.
- CANTO de Proteção. Intérpretes: Martinha Soares, Naloana Lima, Naruna Costa. Compositora: Naruna Costa. *In*: Girandêra. Intérpretes: Clarianas. Dist. Tratore, 2012. 1 CD (ca. 54 min) Faixa 1. (1 min 42 s).
- ME curar de mim. Intérprete: Flaira Ferro. Compositora: Flaira Ferro. *In*: Cordões Umbilicais. Intérprete: Flaira Ferro, Dist. Tratore, 2018a. 1 Álbum (ca. 34 min 5 s). Faixa 3 (4 min 02 s).

ATRIZ, cantora ou dançarina. Intérprete: Flaira Ferro. Compositora: Flaira Ferro. *In: Cordões Umbilicais*. Intérprete: Flaira Ferro, Dist. Tratore, 2018a. 1 Álbum (ca. 34 min 5 s). Faixa 8 (2 min 54 s).

FILHO, Jorge Cardoso. Da performance à gravação: pressupostos do debate sobre a estética do rock. *Revista da Associação Nacional de Programas de Pós-graduação em Comunicação. E-compós*. Brasília, v.13, nº 2, maio/ago. 2010.

ONÇA Caetana. Intérprete: Marinês. Compositores: Afonso Gadelha e Glorinha Gadelha. *In: Só o amor ilumina*. Intérprete: Marinês e sua gente. Dist. Araçonga, 1983. 1 LP (ca. 27 min) Faixa 3. (2 min 29 s).

BEM ou mal. Intérprete: Khrystal. Compositores: Luiz Gadelha e Khrystal. *In: Dois Tempos*. Intérprete: Khrystal. Dist. DOSOL, 2012. 1 CD (ca. 49 min). Faixa 3. (4 min 06 s).

GALLETA, Thiago Pires. Para além das grandes gravadoras: percursos históricos, imaginários e práticas do “independente” no Brasil. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, p. 54-79, jul.-dez. 2014.

GOHN, Daniel. **Auto-aprendizagem Musical**: Alternativas Tecnológicas. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

GOHN, Daniel. Aspectos tecnológicos da experiência musical. *Música Hodie*. Vol. 7, nº 2, 2007.

GOMES, Renato. **Recital de Conclusão de Curso - Licenciatura em Música - UFPB**. [S. l.: s. n.], 2021. Publicado pelo canal Renato Gomes. Disponível em: <https://youtu.be/RI204xmyYLA>. Acesso 08 jun. 2022.

ZIMBADOGUÊ. Intérprete: Vanessa Moreno. Compositoras: Dani Gurgel e Vanessa Moreno. *In: Sentido*. Intérprete: Vanessa Moreno. Dist. Tratore, 2021. 1 Álbum (36 min). Faixa 6 (3 min 40 s).

JENKINS, Henry et al. **Confronting the challenges of participatory culture**: media education for the 21st century. Chicago: MacArthur Foundation, 2006.

MANSA Fúria. Intérprete: Josyara. Compositora: Josyara *In: Mansa Fúria*. Intérprete: Josyara. Dist. Independente, 2018. 1 Álbum (ca. 38 min). Faixa 7. (4 min 03 s).

LIMA, Manu. RECITAL | MANU LIMA | Fatou - Sons da Diáspora Africana. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (43 min 44 s). Publicado pelo canal Manu Lima. Disponível em: <https://youtu.be/eGrnH6wMcDs>. Acesso em 09 jun. 2022.

PERDENDO o juízo. Intérprete: Júlia Branco e Juliana Linhares. Compositora: Juliana Linhares. *In: Juliana Linhares*. Dist. Pólen Aceleradora, 2020. Single (3 min 29 s).

GOTEIRA. Intérprete: Luedji Luna. Compositora: Luedji Luna. *In: Bom mesmo é estar debaixo d'água*. Intérprete: Luedji Luna. Dist. Independente, 2020. 1 Álbum (49 min 58 s). Faixa 12 (5 min 19 s).

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

MACHADO, João Carstens. Práticas de produção musical no ensino de música: compreensões do som através de softwares de gravação. *In:* Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música, 6., 2020, Rio de Janeiro. **Anais.** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020.

MANZOLLI, Jônatas. ROSA, Gilberto Assis. Complexidade e criatividade no processo de produção musical em estúdio: uma perspectiva sistêmica. **OPUS**, v.25, n.3, set./dez. 2019.

MARIZ, Joana. A voz que desabrocha, o canto que se constrói: perspectivas para o ensino do canto popular brasileiro. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 4, v. 2, p. 117-134, jan.-jun. 2016.

MARQUES, Gutenberg de Lima. **Aprendizagens nas práticas de produção solo (autoprodução) de um canal do youtube:** reflexões e discussões sobre os elementos musicais presentes. *In:* Encontro Regional Nordeste da Associação Brasileira de Educação Musical, 25., 2020. **Anais.** Nordeste: ABEM, 2020.

MUSIC, NPR. **Jacob Collier: Tiny Desk (Home) Concert.** [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (16 min 12 s). Publicado pelo canal NPR Music. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mJR6XSSKi-g>. Acesso em 12 jun. 2022.

FEMININA. Intérprete: Joyce Moreno. Compositora: Joyce Moreno. *In:* Da cor brasileira. Intérprete: Joyce Moreno. Dist. EMI Music Brasil LTDA, 2011. Álbum (45 min). Faixa 7 (3min 47s).

NAKANO, Davi. A produção independente e a desverticalização da cadeia produtiva da música. *Gest. Prod.*, São Carlos, v. 17, n. 3, p. 627-638, 2010.

PRADO, Guilherme; SOLIGO, Rosaura. **Memorial de formação: quando as memórias narram a história da formação...** *In:* PRADO, Guilherme; SOLIGO, Rosaura (Org.). **Porque escrever é fazer história:** revelações, subversões, superações. Campinas, SP: Graf, 2005. Disponível em: https://www.fe.unicamp.br/drupal/sites/www.fe.unicamp.br/files/pf/subportais/graduacao/proesf/proesf_memoriais13.pdf.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Habitus Conservatorial: do conceito a uma agenda de pesquisa. *In:* Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 23., 2013. **Anais.** Natal: UFRN, 2013.

PENTEADO, Nicole Roberta de Mello. **1, 2, 3... gravando:** O potencial da performance em Estúdios de Gravação para a formação e prática de uma professora de Música. Artigo (Especialização em Música - Educação Musical.) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2017.

QUEIROGA, Isis. **MÚLTIPLAS ISIS | Recital de Conclusão de Curso**. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (28 min 29 s). Publicado pelo canal Isis Queiroga. Disponível em: <https://youtu.be/UyA1gzniVjE>. Acesso em 21 mai. 2022.

RAIANE, Bella. **Show de Conclusão de Curso Bella Raiane**. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (50 min 55 s). Publicado pelo canal Bella Raiane. Disponível em: https://youtu.be/_0l-q89YBxc. Acesso em 05 jun. 2022.

BRILHANTINA. Intérprete: Renata Rosa. Compositora: Renata Rosa. *In*: Zunido da mata. Intérprete: Renata Rosa. Dist. ONErpm, 2003. Album (36 min). Faixa 7 (3 min 03 s)

SANDRONI, Clara. **O ensino de canto popular no Brasil**: um subcampo emergente. Tese (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

SANTOS, Rosemary; SANTOS, Edméa. Práticas multirreferenciais de educação online: expressões de uma pesquisa. **Revista Eletrônica de Educação**, São Carlos, v. 7, n. 2, p. 153 - 172, nov. 2013.

SARTORI, Adriane Teresinha. O memorial de formação e a graduação de (futuros) professores. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 15, n. 28, p. 267-284, 2011. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4319/4466>.

SILVA, Douglas de Oliveira. VASCONCELLOS, Renato de. Recital de formatura online: compartilhando saberes musicais e tecnológicos durante a pandemia. In: Congresso Nacional da ABEM, 25., 2021. **Anais**. Brasil: ABEM, 2021.

7 COISAS QUE VOCÊ PRECISA SABER SOBRE MICROFONES. 10 jun 2015. Clube do Home Studio. Disponível em: <https://clubedohomestudio.com.br/2015/06/10/7-coisas-sobre-microfones/>. Acesso em 8 jun. 2022.

SUNDBERG, Johan. **Ciência da voz**: fatos sobre a voz na fala e no canto. Trad. Gláucia Laís Salomão. 1º ed. 1º reimpr. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018. Título original: Röstlära: Fakta om rösten i tal och sång.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA. Colegiado do curso de Licenciatura em Música. **Resolução nº 02/2021**, de 12 de novembro de 2021. Dispõe sobre a alteração provisória da Resolução 04/2012, do Colegiado do Curso de Licenciatura em Música, apresentando a normatização da Performance de Conclusão de Curso. João Pessoa: Colegiado do curso de Licenciatura em Música, 2021. Disponível em: https://sigaa.ufpb.br/sigaa/public/curso/documentos.jsf?lc=pt_BR&id=1626778.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA. **Projeto Pedagógico: Curso de Licenciatura em Música** (Atualizado), maio de 2009. João Pessoa, 2009. Disponível em: https://sig-arq.ufpb.br/arquivos/20200480706d022177117cbbcc4ee0dc5/08-PPC_Lic_em_Mu769sica_UFPB_-_2009_-_atualizado.pdf.