



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Produção musical no Estúdio Peixe-Boi: um estudo etnográfico

João Pessoa
Janeiro/ 2018



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Produção musical no Estúdio Peixe-Boi: um estudo etnográfico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como pré-requisito para a titulação do mestrado em Música, na subárea de Etnomusicologia.

Uirá de Carvalho Garcia

Orientadora: Eurides de Souza Santos

João Pessoa
Janeiro / 2018

**Catálogo na publicação Seção de
Catálogo e Classificação**

G216p Garcia, Uirá de Carvalho.

Produção musical no Estúdio Peixe-Boi: um estudo etnográfico / Uirá
de Carvalho Garcia. - João Pessoa, 2018.
121 f. : il.

Orientação: Eurides de Souza Santos. Dissertação
(Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Música - Produção. 2. Música - Antropologia. 3. Etnomusicologia. 4.
Etnografia. I. Santos, Eurides de Souza. II. Título.

UFPB/BC

CDU 78.03

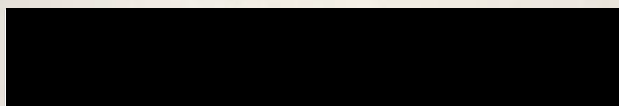


UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Título da Dissertação: "Produção Musical no Estúdio Peixe-Boi: um estudo etnográfico".

Mestrando(a): **Uirá de Carvalho Garcia**

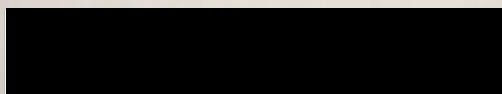
Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:



Dr. Luis Ricardo da Silva Queiroz
Presidente/UFPB



Dr.ª Adriana Fernandes
Membro Interno do Programa/UFPB



Dr. Eduardo de Lima Visconti
Membro Externo ao programa/UFPE

João Pessoa, 30 de Janeiro de 2018

Dedico ao meu Pai(*in memorian*)

Agradecimentos

Agradeço a Deus por permitir tantos presentes, tantas situações de aprendizagem e crescimento.

Fazer um texto é tentar delimitar e, na esfera dos agradecimentos, são tantos que se torna homeopática a quantidade e imprecisa a ordem de nomes citados.

À minha companheira Cris, por acreditar nos nossos sonhos e ser a pedra fundamental para que juntos consigamos driblar as incontáveis dificuldades da vida, te amo.

Minha Filha Luiza, anjo de luz, por entender tão plenamente a necessidade de imersão do papai em trabalhos dessa natureza, sempre disposta a ajudar em tudo e cuidar junto conosco do nosso eterno bebê, Marina, anjo que veio para nos ensinar e nos colocar sempre além de nossos limites.

À minha mãe, Roseli Garcia, um exemplo da força que alguém pode ter em suas ideias e ações, uma “guerrilheira cultural”.

À minha orientadora, Eurides Santos, por ser um exemplo de sabedoria, humildade e compreensão, sempre me trazendo paz nos momentos mais difíceis e contribuindo para as reflexões do trabalho.

A Marcelo Macedo, um exemplo de ser humano e profissional, que tanto me ensina (sobre tudo) em cada encontro.

A Valério Fiel da Costa, agradeço pelo empenho em fazer valer nesses tempos incertos nossas conquistas.

A todos os professores que me deram aulas no PPGM, Adriana Fernandes, Alice Lumi, Eurides Souza, Carlos Sandroni, Felipe Trotta e Luis Ricardo Silva Queiroz, bem como os Funcionários Guto Zafalan e Izilda Carvalho pelo carinho de sempre.

Aos Professores Edwin Ricardo Pitre Vásquez e Adriana Fernandes pelas valiosas contribuições ao trabalho.

À Professora Adriana Fernandes e aos Professores Luis Ricardo Silva Queiroz e Eduardo Visconti pela disponibilidade para a Banca.

A cada um dos músicos que estiveram presentes nas sessões, sobretudo a Léo Meira, Helinho Medeiros, Uaná Barreto, Rudá Barreto, Milton Dornellas e Titá Moura pela disponibilidade.

Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão da bolsa durante todo o período de realização deste Mestrado.

Resumo

O presente trabalho discute e analisa os processos de produção musical que ocorrem no entorno do estúdio de gravação Peixe-Boi, dirigido pelo produtor Marcelo Macedo e localizado na cidade de João Pessoa, Paraíba. O universo da pesquisa se constituiu das sessões de gravação do estúdio Peixe Boi e seus participantes. O objetivo geral foi compreender e delinear os processos de produção musical que ocorrem no referido estúdio, percebendo os fatores fundamentais que norteiam a relação entre produção musical e as vivências no estúdio de gravação. Os objetivos específicos, por sua vez, versaram sobre investigações relacionadas a questões do convívio social, às concepções de música e o fazer musical dentro do estúdio. Deste modo, procuramos identificar procedimentos habituais, tanto ligados ao tratamento musical relacionado à captura como também ao processamento dos sons, através da análise das sessões de captação de áudio e também das sessões de mixagem. Temos aqui questão norteadora da pesquisa: como se dão os processos de produção musical associados ao Estúdio Peixe Boi? A base metodológica do trabalho constituiu-se de pesquisa etnográfica, desenvolvida entre os anos de 2016 e 2017, com observação participante, entrevistas e registros audiovisuais. A partir de pesquisa bibliográfica desenvolvida neste mesmo período, a dimensão epistemológica e teórica do trabalho se assenta principalmente nos estudos sobre produção musical, articulando áreas como Etnomusicologia, Antropologia e Tecnologia. Os resultados parciais apontam para a percepção de um processo dinâmico de produção, no qual a expertise se une ao dinamismo das situações, visando a organicidade da música gerada naquele ambiente.

Palavras-chave: produção musical, Estúdio Peixe Boi, estúdio de gravação, música da Paraíba.

Abstract

The present work discusses and analyzes the processes of musical production that take place around Peixe Boi recording studio, directed by producer Marcelo Macedo and located in the city of João Pessoa, Pb. The research sought to understand the fundamental factors that guide the relationship between production and the experiences in the recording studio. The research universe consisted of the sessions recording Peixe Boi studio. The general objective is to outline the processes of musical production that take place in the Peixe Boi studio, perceiving fundamental factors that guide the relation between musical production and the experiences in the recording studio, and the specific ones are to investigate questions related to the social conviviality, conceptions of music and to make musical in the studio, to identify habitual procedures, be they in the musical treatment related to the capture and / or processing of the sounds searching to analyze sessions of audio capture, sessions of mixing. The guiding question of the research: how are the processes of musical production associated to Peixe Boi studio. The methodological basis of the study consisted of ethnographic research, developed between 2016 and 2017, with participant observation, interviews and audiovisual records. From a bibliographical research developed in this same period, the epistemological and theoretical dimension of the work is based mainly on the studies on musical production, articulating areas such as Ethnomusicology, Anthropology and Technology. The partial results point to the perception of a dynamic production process where the expertise joins the dynamism of the situations aiming at the organicity of the music generated in that environment, existing several situations where this knowledge will be applied

Keywords: musical production, Peixe-Boi Studio, recording studio, music from Paraíba

Sumário

Introdução: perspectivas para uma pesquisa etnográfica no Estúdio Peixe- Boi.....	9
O Processo de Registro.....	13
Problema de pesquisa.....	14
Apontamentos autobiográficos.....	14
O Desenvolver do trabalho.	17
Revisão de Literatura.....	19
1. Capítulo I:A produção musical no estúdio de gravação: conceitos e processos.....	23
2. Capítulo II: O Estúdio Peixe Boi: formação, estrutura, concepções.....	27
2.1. O Estúdio Peixe Boi: antecedentes	27
2.2. Peixe Boi Vai Nascer.....	31
2.3. A Concepção de produção musical.....	34
2.4. Produções realizadas.....	38
2.5. Estrutura do Estúdio.....	41
2.6. Equipamentos do Estúdio de Gravação	44
2.7. Equipamentos do estúdio Peixe Boi	45
2.8. “Na Guerrilha da música Paraibana”	49
3. Capítulo III: A produção musical: etapas e processos	52
3.1. Som, tecnologias e diálogos.....	52
3.2. Utilizações do Estúdio	54
3.3. Etapas da Produção	55
3.4. Produção Coletiva.....	55
3.5. Financiamento.....	56
3.6. A Pré-Produção	58
3.7. A Produção.....	61
3.8. Gravação de músicas isoladas.....	62
3.9. Gravação da música “Último Ato” (Afonso Manuel).....	63
3.10. Gravação da música Ela me deixou (Seu Pereira e coletivo 401)	69

3.11.	Gravação de loops no para uso posterior ao Vivo.	75
3.12.	Captações de produções externas ao estúdio.	78
3.13.	Gravação de Álbuns.....	79
3.13.1.	Disco Apesar com tudo – Grupo Alamiré.....	80
3.13.2.	Sessões de gravação do Disco Senderos de Milton Dornellas.....	84
3.13.3.	Sessão de Gravação do Disco Poema Lâmina de Paulo Ró.....	91
3.13.4.	Sessão de Gravação Mahatma Costa Trio	93
3.13.5.	Gravação de Áudio e Vídeo – <i>Glue Trip</i>	94
3.13.6.	Sessão de Mixagem – Titá Moura	96
3.13.7.	Gravação de trilha sonora para o filme Vaga-lumes.....	98
3.13.8.	Captação de áudio para sobreposição em vídeo externo.	102
Considerações Finais		103
Apêndice.....		113
GLOSSÁRIO DE CONCEITOS RELACIONADOS AO AUDIO		114

Lista de tabelas

Tabela 1: - trabalhos produzidos no estúdio Peixe Boi.....	38
--	----

Lista de figuras

Figura 1: Marcelinho Macedo (à esq.), eu (centro) e Guegué Medeiros (à dir.).	11
Figura 2: Foto da visão do baterista para sala de captação 1. Arquivo pessoal.....	41
Figura 3: Paulo Ró gravando vocais e violão na Sala de captação2.Arquivo Pessoal	42
Figura 4: visão da sala de captação1 a partir do aquário da técnica. Arquivo Pessoal.....	42
Figura 5: Músico e arranjador Uaná Barreto gravando faixa Guia. Arquivo Pessoal.	43
Figura 6: Marcelinho Macedo, Uaná Barreto e Milton Dornellas discutindo aspectos da produção na gravação do Guia para Gravação do Álbum Sanderos. Arquivo Pessoal. ..	43
Figura 7: visão da sala de captação3. Arquivo Pessoal.	44
Figura 8: Mixer digital do Protools. Arquivo Pessoal.	46
Figura 9: Powerplay Proxl da Behringer, pré amplificadores Universal Audio 4-710 e Manley dual Mono valve Mic preamp. arquivo pessoal.....	47
Figura 10: Pré amplificadores Pro MPAlI e Avalon sp737. Arquivo pessoal.....	48
Figura 11: Cartaz do Estúdio Peixe-Boi	49
Figura 12: pulseira álbum do grupo Forró de Ká.....	53
Figura 13: Extraído de (REMÍGIO; ARAÚJO; NASCIMENTO, 2017)	54
Figura 14: Sessão com instrumentos pré-gravados e informações estruturais.	66
Figura 15: Neumann TLM 103 + SM57.....	68

Figura 16: captação do bandolim. da esquerda p/direita: Marcelinho e Esmeraldo Marques.	70
Figura 17: Marcelinho preparando a sala para captação dos metais e Daniel Lima se preparando.....	73
Figura 18: bateria microfonada.....	75
Figura 19: microfonação do chimbal e caixa.....	76
Figura 20: Captação da ambiência da bateria.	77
Figura 21: Triggers aplicados na bateria.....	79
Figura 22: Guia para gravação da música Minas.....	82
Figura 23: Músico Francy Moura gravando percussões.....	88
Figura 24: Captação dos violinos. Da esq pra direita: Yerko Tabillo, Marcelo Vasconcelos, Marcelinho e Victor Mesquita.	90
Figura 25: microfonações de contrabaixo e violinos. Da esq p/direita: Yerko Tabilo e Victor Mesquita.....	90
Figura 26: captação de voz e violão de Paulo Ró na sala2	92

Introdução: perspectivas para uma pesquisa etnográfica no Estúdio Peixe- Boi

A produção musical¹ pode ser analisada por vários ângulos, sendo cada um destes partes importantes de um todo complexo. Com base nesta visão holística, busquei analisar questões relativas aos processos da produção musical em estúdio, focalizando os conceitos, critérios, operacionalização, estruturação sonoro-musical, bem como as questões relacionadas ao mercado da música. O universo da pesquisa se constituiu das sessões de gravação do Estúdio Peixe-Boi, dirigido pelo músico e produtor musical Marcelo Macedo, conhecido como Marcelinho (nome que utilizaremos ao longo do texto). O Estúdio está localizado no bairro dos Bancários, na cidade de João Pessoa, Paraíba. Busquei entender esses processos juntamente com os significados sociomusicais a eles associados, percebendo de forma dialógica a construção das músicas construídas no Estúdio através da relação entre as etapas de pré-produção, produção e pós-produção.

A pesquisa objetivou investigar como se delineiam os processos de produção musical que ocorrem no Estúdio Peixe-Boi, percebendo fatores fundamentais que norteiam a relação entre produção musical e as vivências no estúdio de gravação. Também, investigar as diversas etapas do fazer musical, buscando as interconexões semânticas e socioculturais entre a produção musical e seus protagonistas.

Este trabalho caracteriza-se, sobretudo, pelo caráter qualitativo, optando-se pelo caminho do estudo de caso. Segundo Yin (2015, p. 4), o estudo de caso pode vir a contribuir para as abordagens de fenômenos individuais, grupais, organizacionais, sociais, políticos e relacionados, sendo comum em áreas diversas como psicologia, sociologia, ciência política, antropologia, assistência social, administração, educação, enfermagem e planejamento comunitário. Aqui, ampliamos para o campo da etnomusicologia.

A partir da necessidade de investigar e entender um fenômeno social complexo em sua profundidade, o estudo de caso permite o foco nesse contexto, aplicando um olhar perspectivo holístico sobre a realidade almejada.

Ainda de acordo com Yin (2015, p.4), existem pontos em que o estudo de caso se adequa melhor, diferenciando-se assim de outros métodos de pesquisa, como o experimento, *survey*, análise de arquivos e a pesquisa histórica, aplicando sua utilização em relação à forma de

¹ No capítulo 1 trazemos reflexões sobre o termo.

questão de pesquisa (como, por quê, quem, o quê, onde, quantos, quanto), relacionado ao controle dos eventos comportamentais, na contemporaneidade.

A observação dos processos de produção e das vivências sociomusicais no Estúdio Peixe-Boi foi feita em mais de 100 horas de pesquisa de campo, intercaladas no período de 2016 a 2017, incluindo situações diversas como ensaios, sessões de captação, sessões de mixagem, masterização e gravações de videoclipes, nas quais estive como pesquisador e em algumas situações também como músico e produtor

A observação participante é uma velha conhecida na obtenção de dados da pesquisa de campo em etnomusicologia, sendo uma das principais estratégias utilizadas, segundo Helen Myers (1992). Prática essa na qual o pesquisador vive na comunidade, participa da rotina, especialmente nas atividades musicais nas quais toca, grava e dialoga com membros do entorno.

Segundo Myers (1992, p. 29-30), existem vários tipos de comportamento percebidos entre os pesquisadores, sendo delimitados em seu capítulo “*Fieldwork*” do livro “*Ethnomusicology: an introduction*” quatro tipos de observação participante: o participante completo que observa as atividades de forma oculta, o participante como observador que se mantém em segredo, o observador como participante que observa se assumindo publicamente, e o completo observador que observa de forma muito sutil e velada, o que a autora descreve como a “*one way mirror*” como alguém que olha atrás de uma superfície que não pode ser vista, mas enxerga o outro.

Segundo a autora, dentro desses tipos, a terceira opção – a observação participante assumida publicamente – é indicada, tendo em vista que as demais ferem um princípio de ética e transparência nas relações humanas entre o pesquisador e seu universo de pesquisa, sendo necessário o consentimento dos pesquisados, bem como a divulgação de detalhes do projeto para eles

Segundo Lühning (1991, p. 116), a observação participante é uma ferramenta preferencial na coleta de dados dentro da pesquisa de campo, podendo-se utilizar de mecanismos como a gravação de áudio, o vídeo, máquina fotográfica ou até mesmo anotações acompanhantes visando a descrição, sendo também uma forma interessante a internalização do universo pesquisado através da aprendizagem das práticas de tocar, cantar ou dançar similarmente a um membro do contexto estudado.

Essa prática de incorporar elementos da prática do outro pesquisado é também sugerida por Mantle Hood, em seu clássico texto *The challenge of ‘bi-Musicality’*, (1960, p.55-

59), no qual ele sugere que músicos de culturas diferentes incorporem elementos da música em estudo, para melhor assimilação do contexto em foco.

No caso do estúdio de gravação, fica difícil (devido aos altos custos de sala e equipamentos) vivenciar o ato de produzir e gravar com o *setup* (equipamento) do estúdio, porque existe uma série de procedimentos que envolvem o dia a dia deste espaço de trabalho em relação à captação e à mixagem. No entanto, o fato de realizar práticas no meu *home studio*, produzindo trilhas e pré-produções, me auxiliaram a experimentar o universo dos *plug-ins* e simulações de equipamentos e periféricos e a dialogar melhor com a prática do estúdio.

A conduta do pesquisador em campo é algo que envolve também diversos pontos de vista. Bauer e Gaskell (2002, p.18) se referem a um ideal de conduta imparcial, o que eles chamam de “análise fria da situação, sem envolvimento algum”, enquanto Roger Bastide defendia uma metodologia de trabalho no qual o pesquisador viveria a experiência do campo como sua, não se colocando de forma externa, sendo a iniciação um ponto importante nessa experiência (BASTIDE, *apud* SILVA, 2000, p.291).

No caso específico da pesquisa realizada, eu, enquanto pesquisador, me enquadro mais no âmbito da completa ligação com o contexto pesquisado, naquilo que Bruno Nettl (2005, p.205-218) chama de etnomusicologia em casa, pois faço parte desse contexto também, assim como qualquer músico que esteja gravando no referido estúdio. Ademais, já estive tocando guitarra junto a Marcelinho em trabalhos externos ao Peixe-boi, tanto em shows, quanto em ensaios.



Figura 1: Marcelinho Macedo (à esq.), eu (centro) e Guegué Medeiros (à dir.). fonte: Thiago Nozi

Sendo este trabalho voltado para o estúdio de gravação enquanto espaço etnográfico, me baseio na concepção de Anthony Seeger (2008) no que se refere à etnografia da música, buscando, além do registro escrito dos sons, as relações com o entorno da sua criação, concepção e performance, bem como sua influência em meios correlatos, num âmbito musical e social. Isso nos leva a ir além de linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, encarando como prioridade o evento e não necessariamente a transcrição sonora da música produzida no entorno estudado.

A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música (SEEGGER, 2008, p.238-9).

O processo de transposição das vivências no estúdio para o formato de texto é uma etapa bastante desafiadora, tendo em vista a multiplicidade de eventos vividos e sentidos. Silva (2000) chega a defini-la de forma bastante forte:

O texto etnográfico em geral é uma redução brutal das inúmeras possibilidades de interpretação da experiência de campo e do difícil exercício de alteridade realizado entre o antropólogo e seus interlocutores. Primeiro porque o texto etnográfico, como qualquer forma escrita de representação, já é em si mesmo uma adequação ou transformação da realidade que pretende inscrever, descrever, interpretar, compreender, explicar, etc. (SILVA, 2000 p. 297).

Um aspecto que muito me auxiliou no período final da pesquisa foi o fato de estar auxiliando nas gravações, estando aí de fato atuando no estúdio ora como assistente de gravação ora como produtor musical, fazendo parte e compreendendo melhor as vivências no estúdio, entendendo mais dos equipamentos e suas utilizações, e entendendo melhor sobre os demais processos no entorno do estúdio.

O Processo de Registro

Para realizar o registro das imagens e vídeos, optei por realizar filmagens da sala da técnica, local do estúdio onde ficam os computadores, monitores e periféricos como pré-amplificadores, placas de áudio e compressores. É lá onde se acompanha a produção, onde o engenheiro e demais responsáveis pelas gravações trabalham. Após a realização da gravação, registrei o posicionamento dos microfones na sala.

A partir das observações de dentro da técnica,² anotei palavras chaves em um bloco de anotações, sempre mantendo discrição, tentando interferir o mínimo possível no ambiente, principalmente quando os músicos estavam gravando.

Nos momentos externos à captação, ou seja, nas conversas da hora do café, nos intervalos das gravações, não anotei nada. Quando algo me chamava a atenção anotava assim que possível, mas evitando a todo instante ser notado enquanto um analista, um cientista que estava à procura de conexões com tudo o que se passava.

No estúdio, eu me via sobretudo como um aprendiz, e mais ainda, como um integrante daquele contexto mais preocupado em trazer este ambiente para o âmbito da academia, e reforçar esse assunto da produção musical nas discussões acadêmicas do que achar respostas para os comportamentos ou criar teorias que expliquem condutas. Por mais que as teorias sejam importantes e necessárias para impulsionar reflexões, naquele momento me cabia perceber o que se passava e depois, talvez encaixar isso num viés científico.

Para essa prática, mais do que uma influência teórica de conceitos que me levaram ao campo, houve uma relação diretamente ligada de percepção, respeito e mutualidade seguindo o pensamento de teóricos como Anthony Seeger (2004, 2008), Steven Feld (1990), Clifford Geertz (1989), e tantos outros que se destinaram a entrar num campo de pesquisa, observando suas entrelinhas e percebendo seus mistérios como partes integrantes de uma ideia complexa.

Foram realizadas também filmagens que puderam captar em maiores detalhes as entrelinhas do contexto de produção, inclusive dando possibilidade de compreender falas que podiam passar despercebidas durante a sessão, seja pelo volume no momento da gravação, ou até mesmo pelo desconhecimento em relação aos termos próprios³ utilizados no contexto, tão naturais para os atores em questão.

² Por uma preferência do Marcelinho, visando não atrapalhar o processo de gravação de dentro da sala de captação.

³ Algumas expressões que são utilizadas de forma local, sem necessariamente estar em manuais de produção.

Problema de pesquisa

Como questão investigativa, busquei compreender como se dão os processos de produção musical associados ao Estúdio Peixe Boi, focando nas sessões de captação de áudio e nas sessões de mixagem. Além disso, busquei investigar questões relacionadas ao convívio social, às concepções de música e fazer musical dentro do estúdio, buscando identificar procedimentos habituais, sejam eles no tratamento musical relacionado à captura e /ou ao processamento dos sons.

Apontamentos autobiográficos

Minha história com a música vem de longe, na galeria de arte onde nasci e me criei, a Galeria Gamela. Nesse espaço de arte aconteciam lançamentos de discos, como o do Grupo Etnia (1992), formado pelos músicos Alice Lumi, Fernando Pintassilgo, Milton Dornellas e Paulo Ró; do CD “Jardim dos Animais” (1998), de Paulo Ró, e do CD “Sociedade dos Poetas Putos” (1990), de Carlos Aranha. Minha mãe é *marchand* e meu pai um misto de ator e poeta. Aprendi os primeiros acordes do violão com meu irmão mais velho, Altemir Tomaz, auxiliado pelas revistas de músicas cifradas que havia na época, quando não tínhamos acesso à internet em casa, início da década de 90.

Meu primeiro contato com Marcelinho se deu ainda criança, uma vez que ele é tio de um colega de infância, Thiago Loureiro, e o apresentou com um disco do Stanley Clarck – “*School Days*”, que obviamente tivemos o ímpeto de gravar em fita cassete para todos nós da turma, tendo em vista que na época era nosso recurso mais acessível para se compartilhar músicas.

Nessa fase de adolescente, por volta de 1997, comecei a ter aulas com o músico e arranjador Poty Lucena, tendo o primeiro contato com teoria musical e violão clássico, depois passei para guitarra. Fiz minha primeira apresentação com os amigos que estudavam na mesma escola de música, chamada *Toc Mix*.

Vivíamos imersos na música, seja escutando em casa (de fones, se transportando para o local do palco) vendo MTV ou vídeos comprados/gravados/emprestados em VHS e assistidos em sessões regadas a muita diversão.

Nessa fase também fui desenvolvendo o leque de opções de grupos musicais, indo a lojas de CDs como a Música Urbana, onde lia as fichas dos encartes, vendo quem gravou, produziu e escutando discos e até pegando emprestado.

Já por volta de 2000, comecei a ter aulas com Léo Meira, o que abriu muito minha cabeça tanto para a produção, arranjo quanto para a produção de música paraibana, tendo em vista que ele tocava/gravava com vários artistas da cena local o que me chamava atenção para os artistas produzidos/acompanhados.

Nessa fase comecei a tocar profissionalmente, fazendo voz e violão, bailes, acompanhando artistas dos mais variados estilos, adquirindo assim um vocabulário de músico profissional e vivenciando situações necessárias para o ofício do músico acompanhante (*sideman*).

Posteriormente comecei a trabalhar com Paulo Ró, com quem tive um acesso mais direto aos músicos que já via nas fichas dos encartes de artistas paraibanos como, Xisto Medeiros, Helinho Medeiros, Marcelinho Macedo, Milton Dornelas, Jorge Negão e fui cada vez mais imergindo nesse universo. Desde então tenho a oportunidade de realizar trabalhos com vários artistas da Paraíba, como Antônio Barros e Cecéu, Beto Brito, Clã Brasil, Jaguaribe Carne, Fernanda Cabral, Geovan Moraes, Os Nonatos, Milton Dornellas, Lucas Dourado, Parahyba Art Ensemble, Glue Trip, Burgo, entre outros vários artistas que foram me proporcionando mais vivências para buscar elementos compreensíveis de perto do panorama da produção musical em João Pessoa.

Além da experiência como músico (instrumentista), tive também oportunidades de produzir e escrever arranjos para outros grupos que estive envolvido, com formações diversas, que vão do duo a orquestra de Câmara.

Também estive por vários anos excursionando pelo mundo tocando em cruzeiros marítimos, percorrendo vários países da América do Sul, Europa, África, América Central e Caribe, tendo contato com variadas culturas. Em cada navio tínhamos uma tripulação multicultural com mais de sessenta nacionalidades, instigando meu interesse pelos variados contextos, não apenas musical, mas humano.

Foi importante perceber os sons não apenas do ponto de vista das notas, mas também a partir das reações do público com os mais diferentes repertórios. Por exemplo, imagine numa mesma sala uma mistura de público francês e espanhol com suas diferentes características escutando um mesmo repertório. E, logo após, ir para uma festa de pessoas das Ilhas Maurício. Tudo isso me chamava atenção para os contextos e suas relações.

Esse contato intenso com a música e suas relações de produção, fazer e performar também se desenvolveram a partir dos contatos com músicos de diversos locais do Brasil e do mundo, em que cada cabeça trazia suas verdades sobre o produzir. Tudo isso foi me aproximando de enxergar a produção musical como um elo entre a ideia inicial e o produto final, desenvolvendo em mim o desejo da compreensão de fatores que envolvem o semear desta seara.

Para mim, estar envolvido com o universo do estúdio me envolve em dois lados, que por vezes é complicado de ponderar. Eu como músico e como pesquisador. Saber o quão delicado é este momento da produção em estúdio me faz ter uma postura de cuidado máximo em relação a minha interferência lá dentro⁴. São momentos nos quais as pessoas estão ou sob tensão, ou muito à vontade, dependendo das relações pessoais com os que estão presentes.

Durante o início do processo da pesquisa de campo evitei filmar ou até mesmo registrar em áudio todas as sessões, por se tratar de momentos de intimidade dos participantes, em que às vezes existem opiniões ou erros que eles não gostariam de expor além muros. Estar no estúdio é presenciar o nascedouro da música em seu formato expositivo. De uma ideia da cabeça do compositor nasce uma música que será gravada e que virá a ser compartilhada. Fui introduzindo a gravação de imagens em foto e vídeo de acordo com o consentimento dos músicos presentes.

Enquanto músico e produtor, me vêm ideias musicais o tempo inteiro a respeito do que está sendo gravado. Aliás enquanto pessoa, pois criatividade independe do ofício, e para mim é um esforço segurar as ideias e não interferir no processo, mas o faço na tentativa de captar o momento em suas entrelinhas, e não sugerir algum processo.

O Peixe-Boi tem um discurso identitário que vem desde o nome, passando por tantos anos de trabalho com evoluções que só se consegue com muito carinho e dedicação. Portanto, qualquer esforço que eu possa fazer para deixar bem claro esse respeito pelo ambiente de pesquisa e suas regras é pouco, pois sempre existem pontos que podem passar despercebidos pelo nosso olhar.

Algo que me ajuda no dia a dia da pesquisa de campo é o fato de até agora ter sempre pessoas com as quais já trabalhei/toquei⁵, o que me deixou numa situação muito confortável de trabalho.

⁴ Por mais que possam ocorrer participações à convite do artista que está gravando.

⁵ Não propositalmente, pois as sessões eram feitas de acordo com a demanda do estúdio.

O Desenvolver do trabalho.

Essa pesquisa tomou diversos caminhos no decorrer de sua concepção. Desde que decidi realizar uma pesquisa que tivesse como foco a produção de música paraibana, ou pelo menos feita aqui, tentei seguir pelo lado dos processos de criação e confecção das músicas dentro do estúdio de gravação com possíveis ímpetus criativos.

Mesmo estando a etnomusicologia cada vez mais aberta em relação aos conteúdos das vizinhanças urbanas, como abordou Nettl (2005), vemos bastante recorrência de estudos relacionados à cultura popular, sendo o campo etnográfico vinculado à localizações e grupos de brincantes, grupos religiosos, etc. No nosso trabalho resolvi encarar uma etnografia do laboratório de música, de onde sai o formato que consumimos geralmente, seja via CD, Vinil, *Streaming*, DVD ou K7. Que processos ocorrem neste ponto da criação? Como se produz? Perguntas como essas me levaram a buscar uma compreensão mais próxima da produção da música paraibana e seus processos.

Na busca pelo estúdio, me vieram alguns nomes como o SG estúdio (Sérgio Galo) e o GC - Promix (Giulian Cabral). Mas tendo em mente a produção de vários discos que me chamam atenção, além do próprio nome do estúdio (Peixe-Boi) e o slogan (“Na guerrilha da música paraibana”), acabou por me vir à cabeça uma série de perguntas que trazem à tona um discurso engajado numa produção musical diferenciada. A partir daqui temos, em parte, o interesse em pesquisar processos relativos à sua produção.

As produções musicais, em sua maioria, tendem a ter um trabalho de pré-produção com ensaios em estúdios (que às vezes também dispõem de um serviço de captação básica) ou até mesmo nas casas, escolas de música ou universidades, onde se definem arranjos e estrutura base das músicas, com introduções, instrumentação, solos, etc. Essas atividades de pré-produção realizadas fora do estúdio permitem a economia de horas de período⁶, ficando assim o estúdio na maioria das vezes como um local de registro. No estúdio tempo é dinheiro. Por mais que haja uma colaboração por parte do estúdio em questão, existe um alto custo de operacionalização que tem que ser gerado a partir dos trabalhos remunerados⁷.

⁶ No peixe boi um período corresponde a 5 horas, sendo o equivalente a R\$300,00 o período e a hora extra R\$70,00. Fonte: <http://peixeboiestudio.blogspot.com.br/> acessado em 08/01/2018

⁷ Existem várias formas de capitalização do trabalho. A criação de portfólio é também uma delas, como por exemplo, no disco Nau Capitania de Itamaracá, do Quinteto da Paraíba, de 2007, para o qual se criou um portfólio de Cordas por parte de Marcelinho e houve uma custeio por parte do estúdio para que se registrasse o trabalho.

No intuito de registrar a produção discográfica do estúdio, fiz um apanhado dos discos disponíveis para catalogação, fazendo uma cópia dos encartes e dos discos em si, o que me trouxe sérias dúvidas de como realizar esse processo. Em relação aos encartes, optei por registrar em câmera fotográfica, o que me trouxe a dificuldade por não serem superfícies planas, nem tampouco fixas, tendo que arranjar uma forma de não deformar a imagem, nem danificar os encartes. Não posso deixar de registrar minha gratidão para com Marcelinho, que confiou a mim todos os discos que estavam à disposição (até disco ganhei!).

Em relação ao registro do áudio dos CDs, me veio uma grande dúvida sobre que formato utilizar. Segundo Braga,

A compressão, redução da taxa de bits e redução de dados têm basicamente o mesmo significado, ou seja, quer se obter a mesma informação, porém utilizando menor quantidade de dados. Podemos citar a diminuição da quantidade de memória necessária para o armazenamento (hardware menor), o menor custo devido a uma menor largura de banda requerida para a transmissão da mesma quantidade de dados e a facilidade nas transmissões em tempo real (SAYOOD *apud* BRAGA, 2003, p.1).

Ainda segundo Braga, (2003) o áudio após receber codificação em uma frequência de 44.1 KHz, sendo 16 bits por amostra, estéreo (padrão de CD) termina ficando com cerca de 10 MB por minuto, o que demanda muito espaço no HD do computador, celular, além de ficar muito pesado para o tráfego virtual, downloads, uploads, então fui buscando uma alternativa para diminuir o tamanho desses arquivos, conhecendo as duas formas de se comprimir o áudio: com perda ou sem perda.

Dentre os formatos diversos como: FLAC, MP3, WAV, AIFF, OGG, MPEG, decidi optar pelo WAV, mesmo tomando mais espaço, resolvi prezar pela qualidade. Por mais que esse trabalho não vá caminhar para o lado da análise de áudio, estou tentando ao máximo possível consumir música com menos compressão, com base na afirmação de Braga (2003, p.12) de que existem os formatos onde há perda da informação entre o sinal original e o recuperado.

Para realizar o registro das imagens e vídeos durante as gravações no estúdio, optei por realizar filmagens da parte técnica e após a realização da gravação, registrei o posicionamento dos microfones na sala.

Revisão de Literatura

A produção musical tem sido abordada por diversas vertentes do estudo científico, estando presente nas Ciências Sociais (SILVA, 2012), (FERREIRA, 2006), na Sociologia (GHEZZI, 2003), (VICENTE, 1996), na Publicidade e Propaganda, enfocando as redes de produção com ligação ao mercado publicitário (ANIZELLI, 2015). É também estudada na Comunicação Social, envolvendo Tecnologia (LUERSEN 2013), assim como na indústria fonográfica (NOGUEIRA, 2008) e no campo da Cultura e Sociedade, em sua relação com as redes sociais (Ferreira, 2011). Ainda na área de Comunicação, vemos pesquisas sobre os desdobramentos da digitalização e difusão de músicas através da Internet, (BANDEIRA 2004), além de trabalhos na área de Meios e Processos Audiovisuais, abordando a relação dialógica com a produção audiovisual (NASCIMENTO, 2013). Na área de Multimeios, estuda-se a relação com as redes colaborativas de produção ou até mesmo utilizada como ímpeto criativo concretizada em obras musicais (ARANGO, 2014)

Na Antropologia social, investigando as redes de produção musical colaborativas, podemos citar (NOGUEIRA, 2014). Já analisando a função dos discos na construção identitária do artista, (DEL PICCHIA, 2013), assim como o trabalho de que trata a respeito do processo de produção musical na indústria fonográfica, enfocando o estúdio de gravação, (MACEDO, 2007).

Vemos também a inclusão do universo da produção musical inserida na Educação Musical, focando nos *home studios* e suas funções didáticas (VIEIRA, 2010) e nos processos de composição e produção musical com adolescentes (LORENZI 2007). Vemos o diálogo com a Filosofia, em relação às redes e a produção independente (BRITO, 2011), e a indústria cultural, (LIMA 2011). Nas Ciências Contábeis e Administração, observamos as contribuições de (LEÃO, 2007), ao passo que na Economia, analisando o desenvolvimento da indústria fonográfica na indústria do axé *music*, (PESSOTI, 2000). Já na História Social, (JÚNIOR, 2008) e nas Ciências da Religião (DOLGHIE 2007). Nas Geociências, abordando os circuitos culturais e sua relação com a radiodifusão, citamos (ALVES, 2008). Na Semiótica e linguística (SILVA, 2013), assim como também na Semiótica e Sonologia (IAZZETA, 1996, 2009, 2005)

Na área de música também temos diversos trabalhos que abordam a produção musical, como no caso de Moreira (2011), que investiga a fusão de gêneros e estilos na produção musical do grupo “Som Imaginário”, assim como Oliveira (2010) que aborda a indústria fonográfica da primeira década do século XXI.

Em relação à concepção deste trabalho, que tem o foco no estúdio de gravação como campo etnográfico, existem trabalhos relacionados ao diálogo entre o áudio e o trabalho de campo, como (SONODA, 2008), os processos de construção musical de álbuns representativos, como (MOLINA, 2014) e, focando também a prática musical e o trabalho que envolve o processo de produção musical a partir da busca de sonoridades, citamos (CASTRO, 2015; 2008).

Ainda em língua portuguesa, mais diretamente no universo prático do produtor musical, nos apoiamos em (SALABERRY, 2008), entre outros livros relacionados à questão do áudio, equipamentos, softwares e acústica⁸, como os Guia de Mixagem 1 e 2 (HENRIQUES 2007; 2008), o Manual Prático de Acústica de (DO VALE 2009), Introdução à Engenharia de Som (FONSECA 2007) e Técnicas Modernas de Gravação de Áudio (RUNSTEIN HUBER, 2010).

Em publicações internacionais, vemos trabalhos com uma visão abrangente, frutos de um tempo maior de pesquisas e práticas sistematizadas nesse campo. Uma publicação significativa para o presente trabalho é a *The Art of Music Production*, (BURGESS, 2013), que parte de princípios conceituais do campo para todo um apanhado de conhecimentos válidos em relação ao fazer musical, interpessoal, dos negócios, e características estéticas da produção musical em relação com a indústria musical.

Além dessa publicação, temos também de 2014, o *The History of music production*, que trata tanto da evolução dos instrumentos de estúdio (equipamentos), dos contextos de consumo relacionados à indústria cultural quanto dos produtores chave na estética do mercado pop internacional dos anos 1950 até hoje em dia. *The Art of recording production*, de Simon Frith e Simon Zagorski-Thomas, (FRITH; THOMAS 2012) reuniu diversos colaboradores que escreveram artigos que perpassam questões relacionadas com aspectos técnicos, culturais e de processos criativos que se envolvem na produção de música gravada, introduzindo diversas abordagens e metodologias desenvolvidas por estudiosos na área. Esta obra é dividida em três partes, sendo uma primeira histórica, abordando as mudanças no decorrer do percurso; uma segunda teórica, com referências a questões como significado musical, significado acústico e técnica; e a terceira, que traz estudos de caso de ocasiões particulares, gravações e tecnologias.

Ainda no campo das conceituações, temos a obra *What is Music Production? a producer's Guide: the role, the people, the process*, (SAWYER; GOLDING, 2011) que trata do universo do produtor, no âmbito das concepções de campo.

⁸ Lançados pela Editora Áudio, Música e Tecnologia”.

Do ponto de vista acadêmico, temos o trabalho *The Musicology of recording Production*,⁹ (THOMAZ, 2014), que trata de questões que se coadunam com estudos da área de performance, fazendo ponte entre produção e recepção, focando na análise de atividades mais presentes no fazer multidirecional do produtor.

Studying popular music culture (WALL, 2003) traça diversos panoramas a respeito do universo da produção musical, abordando questões sobre história, indústria, consumo, recepção e audiência. Há ainda um espaço em aberto para as pesquisas acadêmicas de instituições e autores internacionais, como por exemplo o JARP (*Journal on Art of recording production*)¹⁰, que é uma revista *on-line* internacional que promove o estudo interdisciplinar da produção discográfica. Essa publicação foi fundada em 2006, pelo professor Simon Zagorski-Thomas e Katia Isakoff. Desde então, a JARP publicou um total de dez números. Outra abordagem interessante de publicações sobre produção musical no universo do fazer musical é a série 33 1/3 pela *Continuum International Publishing Group*, que trata da confecção de álbuns em seus detalhes.

Existe uma ampla gama de publicações que envolvem o universo da produção musical, seu envolvimento com o fazer e o pensar para além dos estúdios também, focando em *music business* e abordando temas relacionados à indústria cultural, ficando inviável um aproveitamento no presente trabalho, por vários motivos, sejam financeiros ou até mesmo por não dar conta de uma análise de todo esse material produzido atualmente.

Sobre trabalhos etnográficos em estúdios de gravação, não encontrei muitas publicações, o que de certa forma demonstra um certo apego, por parte dos pesquisadores, a determinados tipos de contexto. Para Latour e Woolgar (1997.p.18), em seu livro a “Vida em laboratório”, a etnografia ainda está apegada a contextos mais relacionadas ao distante, ao místico, neste sentido mais “exótico”, mesmo em contextos urbanos.

Bruno Nettl, em seu livro, *The study of ethnomusicology* (2005) apontou esse prisma da Etnomusicologia feita em casa, no capítulo *You call that fieldwork?*. Nele, é abordada essa forma de ver o outro. A redefinição do conceito de "campo", segundo Nettl, contempla “a própria comunidade de origem e sua cultura musical pessoal, trazendo o "outro" em sua terra natal.”¹¹

¹⁰ <http://arpjournal.com/> acessado em 20 de fevereiro de 2017.

¹¹ This chapter briefly draws attention to the ways ethnomusicologists have redefined the “field” concept, contemplating their own home community and their personal musical culture, bringing the “other” into their home ground, and engaging in such traditional activities as pilgrimages and such modern phenomena as tourism.

Mesmo não sendo trabalhos focados no ambiente de estúdio de gravação, demonstram um descortinar para outras etnografias, trazendo um olhar atento para o outro que há dentro de nós, o estranhamento do que está em nossas esquinas.

1. Capítulo I: A produção musical no estúdio de gravação: conceitos e processos

Definir produção musical tem se tornado, cada vez mais, uma atividade complexa devido ao pluralismo das ações do indivíduo – produtor(a) musical – em sua identidade instável e desfragmentada (HALL, 2001, p.7). Autores diversos como Sawyer e Golding (2011), Burgess (2013) e Zagorski-Thomas (2014), entre outros, trazem uma ideia ampla do universo do produtor musical, sendo este um elemento multifacetado do fazer musical, tornando-se complexa uma conceituação que traga um perfil claro de que venha a ser o papel central desta profissão.

Nas abordagens vistas até então, fica claro o papel de liderança e/ ou ponte de ligação entre o artista e o âmbito técnico do contexto da produção musical, no que tange a um direcionamento para a construção de uma sonoridade específica.

Diante desse universo, em geral, multifacetado, produtores possuem diversos perfis que variam historicamente e socialmente, podendo dialogar mais com determinado(s) aspecto(s) da produção: arranjo, composição, engenharia de som, ou até mesmo com *marketing*, *business*, rede de contatos associados à difusão da obra do artista, dentre outras funções que um produtor musical pode assumir em seu fazer, de acordo com seu perfil e situação profissional (ZAGORSKI-THOMAS, 2014).

No intuito de se relacionar as buscas conceituais do artista contratante dos serviços de registro provenientes da produção, busca-se uma série de fatores relacionados aos sons, como notamos na ideia de construção de sonoridade demonstrada por Castro (2015) a qual envolve a escolha das fontes sonoras e sua manipulação, de acordo com determinado território simbólico, sendo a sonoridade compreendida por Castro como uma “qualificação sonora multifatorial e multiprocessual, componente do sistema que entendemos propriamente como música” (CASTRO, 2015, p.34)

Tomando como base o perfil do produtor musical como sendo um produtor relacionado ao meio fonográfico, para fins de pesquisa, utilizei como referência o conceito de Sawyer e Golding, para os quais produção musical constitui “uma expressão do desenvolvimento criativo e artístico da música dentro e fora do estúdio¹²” (2011, p. 17).

¹² We would naturally refer to as *music production*, which is an expression of the creative and artistic development of music both in and out of the studio (SAWYER, GOLDING, 2011, p. 17).

Segundo Thomas Turino, (2008, p. 67) existem duas formas distintas de produzir gravações, a *high fidelity* e a *studio audio art*, sendo cada uma destas experiências resultado de campos de estudo onde ocorrem atividades musicais.

High fidelity music se refere à forma de se produzir música em estúdio, levando em consideração uma fidelização da performance ao vivo, captando sua performance, se aproximando o máximo possível da situação ao vivo, seja em relação aos timbres quanto à execução dos instrumentos ou em relação ao canto em si. Nesta forma, tenta-se manter no máximo possível a neutralidade da produção, enfatizando a clareza das partes, sendo essa busca feita dentro ou fora do estúdio como em gravações ao vivo (TURINO, p.67).

Essa neutralidade é questionada por alguns estudiosos, devido à manipulação do som pelos microfones (tanto a microfonação quanto seus tipos), equalização (reduzindo ou aumentando determinadas frequências), compressão, filtros, modulações, a imagem panorâmica aplicada (Pan), criando assim, não necessariamente o som real e sim captando o som que o documentarista quer escutar e apresentar aos outros numa gravação.

A interferência por parte do produtor no modo *high fidelity music* é mais acentuada dentro do estúdio do que no campo etnográfico. Nas edições do ritual da performance, instrumentos se sobressaem no volume da mix, na qual percebemos falas “externas”, momentos “ininteligíveis”, execuções longas, sendo sua ideologia enraizada na performance ao vivo, talvez uma reminiscência dos primórdios das gravações em estúdio, que carregavam um vínculo com a noção da autenticidade, operando numa relação próxima entre o presencial e o captado no estúdio (p. 70).

Ainda dentro da questão da falta de neutralidade no estúdio, podemos destacar Meintjes (2003, *apud* Turino, 2008, p.71). Para Meintjes, “o produtor e engenheiro do estúdio *Shed Studios* não são apenas técnicos que fazem a captação do que os músicos tocam no palco, e sim parceiros, embora com papéis distintos”.¹³

Uma outra forma de se encarar o campo do estúdio envolve um desapego com a noção de autenticidade, envolvendo as performances ao vivo em tempo real, sendo esse outro campo o do *Studio audio art*, termo cunhado para designar, segundo Turino, o âmbito dos sons manipulados eletronicamente visando a criação de um objeto artístico propositalmente dissociado da performance ao vivo¹⁴(2008 p.77). Esse procedimento foi muito utilizado na

¹³ As in the example reported by Meintjes, the producer and engineer of shed Studios were not mere technicians neutrally capturing what the musicians played more or less as they ould on stage. Rather, They were partners, albeit with distinct roles, in the high fidelity music-making process (TURINO, 2008, p.71)

¹⁴ Studio art is the realm of electronically manipulated sound for creation of an art object that is purposefully disassociated from live performance ¹⁴(TURINO, p.77).

música eletroacústica, por volta de 1948, através do *Groupe de Recherches Musicales* (GRM), na França.

Segundo Eloy Fritsch (2010), Pierre Schaffer gravou sons, os modificou e reorganizou no intuito de criar uma obra musical, chamando este resultado de *musique concrète*, opondo-se à música abstrata relacionada a procedimentos vinculados à uma tradição de notação musical, tratados de harmonia, contraponto e elementos outros da tradição musical erudita.

Assim como Schaffer, vários outros compositores, como Pierre Henry, Luc Ferrari e François Bayle realizaram obras com base na combinação dos sons à base de experimentações com o áudio, cortando e colando fitas de gravação, utilizando *loops*, *delays*, ecos de fita, áudios revertidos e etc. (FRITSCH, 2010, p.25).

Além dos procedimentos descritos acima, existia também a exploração dos componentes mais estruturais do som, como seus harmônicos, com os quais o compositor poderia sobrepor os componentes senoidais, especificando o número e a amplitude de seus parciais. Este procedimento viria a ser o foco das experimentações sonoras de compositores do estúdio de Colônia, a exemplo de Stockhausen.

Influenciado por compositores que estavam experimentando os limites da criação a partir da manipulação do áudio e seus elementos estruturais, muitos grupos de rock também enveredaram por essa seara, como Beatles e Pink Floyd, utilizando-se de recursos do estúdio para obter ideias musicais. Discos como *Revolver*, *Sargent Pepper* dos Beatles dialogaram com essas experimentações artísticas, que podem ser observadas em parte no livro *Here, there and Everywhere: my life recording the music of The Beatles*, em que consta relatos do engenheiro de som desses discos e muitos outros, do renomado Geoff Emerick (EMERICK, MASSEY, 2013).

Como podemos ver nesse trecho extraído abaixo, havia uma exploração sonora só possível no ambiente de estúdio, através dos consoles de mixagem.

Enquanto isso, na sala de controle, George Martin e eu [Emerick] nos debruçávamos sobre a mesa de mixagem, levantando e abaixando os botões de volume de acordo com as instruções gritadas por John, Paul, George e Ringo. [“Coloque aquele som de gaivota agora!”, mais taças de vinho distorcidas!”] Com cada botão de volume cuidando de um loop diferente¹⁵, a mesa de mixagem agia como um sintetizador, e, nós a operávamos como um instrumento musical também, cuidadosamente gravando aquelas texturas em cima da base pré-gravada. (EMERICK, 2013, p.149)

¹⁵ *Loops* que estavam sendo feitos a partir de registros caseiros, com experimentações registradas em gravadores de rolo em suas casas.

Outro procedimento destacado anteriormente como o áudio em reverso pode ser constatado nesse depoimento do engenheiro, no processo de gravação da música *Rain*:

Então, George pediu que eu copiasse a faixa onde John cantava o último verso em nossa máquina de dois canais. Eu então, instruí Phil a colocar a cópia ao contrário, de forma que tocasse de trás para frente, e colocamos isso no *multitrack*, no local adequado. Lennon ficou boquiaberto com o resultado. Daquele ponto em diante, os Beatles pegaram a febre do “trás para frente”: quase todos os *overdubs* que fizemos no *Revolver* tinham de ser tentados de trás pra frente, além da forma normal (EMERICK, 2013, p.154).

Esses dois exemplos são situações que ocorrem em estúdios de gravação, e certamente o Peixe-Boi não fica alheio a esses fenômenos da prática musical destacados por Turino (2008).

Um exemplo de *Studio audio art* aplicada nas gravações do Peixe-boi se dá de forma bastante clara na abertura do disco *Cantus Popularis* do cantautor Paulo Ró, no qual José Sabino, mestre do *Cambindas Brilhantes*, de Lucena, canta e sua performance recebe forte interferência de processamentos de efeitos a ponto de se distanciar completamente da performance original, “orgânica”.

Iremos adiante, no capítulo 3, falar a respeito de processos observados no estúdio Peixe-Boi durante a pesquisa de campo e de que forma dialogam com conceitos que foram trabalhados no decorrer da pesquisa teórica. Esses processos foram percebidos por meio de um intenso trabalho de pesquisa de campo, e foram estudados levando-se em consideração as particularidades do universo do Peixe-Boi.

2. Capítulo II: O Estúdio Peixe Boi: formação, estrutura, concepções

Este segundo capítulo apresenta aspectos da trajetória do músico e produtor musical Marcelo Macedo, (Marcelinho), bem como aspectos da formação e desenvolvimento do Estúdio Peixe-Boi. O capítulo objetiva uma descrição etnográfica do cotidiano do Peixe-Boi, com base nas entrevistas e conversas informais com Marcelinho e com músicos que estiveram gravando no estúdio durante a pesquisa de campo.

2.1.O Estúdio Peixe Boi: antecedentes

A história do Peixe-Boi não se resume a marcos iniciais de construções de paredes, ou de um cadastro de pessoa jurídica em algum cartório, mas resulta de acontecimentos que se coadunam em relações pessoais que se orientam para produzir música.

O estúdio Peixe-Boi é mais que um empreendimento meramente comercial. Nasceu de paixões, inclinações, aprendizados e inquietações do seu proprietário. O estúdio vai aonde sua alma está e nasce de onde brota sua nascente.

Poderia dizer que a combinação da paixão pela música e tecnologia foram fatores importantes desde a fase adolescente do proprietário e produtor Marcelinho, quando realizava experimentos com *Tape Decks de Fita*¹⁶ para obter gravações com a guitarra elétrica, distorcendo, saturando a entrada da gravação, misturando aos sons que vinham do equipamento, que poderiam ser do vinil ou até mesmo o rádio. Em entrevista, Marcelinho falou da sua paixão e inclinação para o trabalho em estúdio ainda na adolescência.

Era porque eu já gostava disso desde cedo, como eu disse, da coisa que eu tava brincando no começo do estúdio com o gravadorzinho de João¹⁷, mas já vinha dessa coisa que eu gostava dos equipamentos, entendeu? (MACEDO, 2017)

¹⁶ Máquina usada para gravar ou tocar sons da fita cassete, muitas vezes como parte de um equipamento eletrônico em que a música é tocada, equipamento bastante popular em residências de classe média nos anos 80/90. Disponível em <http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/tape-deck> acessado em 09.09.2017 Fostex x55.

¹⁷ Gravador emprestado por João Linhares a Marcelinho.

Sua experiência como músico sempre foi norteadora da sua evolução junto à produção musical, desde os ensaios da banda *Sombras Dolentes*¹⁸, no porão das residências onde ensaiavam e gravavam os ensaios num *microsystem*, utilizando recursos caseiros para uma otimização dos recursos “adolescentes” da época:

Eu gosto de equipamento, eu gosto da gravação, eu gosto daquilo... de alguma forma isso me encanta, sempre me encantou, desde que eu gravava a banda que a gente tinha, a Sombras Dolentes. Marco Ruffo tinha um gravador, que é daqueles que tinha um alto-falante, daqueles bem clássicos que você carrega assim... com o alto-falante de lado, né... que a fita fica assim[...] e aí tinha um jeito que ele funcionava muito bem, gravava lindo, rapaz! Principalmente num canto que a gente botava uma flanela em cima dele, pra não ficar muito agudo, né? Porque às vezes ficava distorcido, perto dos instrumentos, né? (MACEDO, 2017).

As experiências com as gravações no porão da casa da mãe do baixista da banda *Sombras Dolentes*, Marcos Ruffo, foram evoluindo para experiências mais profissionais como uma gravação no estúdio DB3, em Recife, sendo essa a primeira experiência de entrar num estúdio profissional com repertório autoral, entre os anos de 1988 e 1989.

O tempo foi passando e as experiências de Marcelinho como músico continuaram a acrescentar elementos à sua carreira de produtor musical. Um fato importante, segundo afirma, foi o seu ingresso no curso de Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), no ano de 1997, quando ele conheceu o baixista Xisto Medeiros¹⁹. Da amizade com Xisto Medeiros nasceram outras parcerias com músicos locais que vieram a influenciar bastante a sua trajetória de produtor musical. Uma dessas parcerias foi com João Linhares,²⁰ tio de Xisto Medeiros e

¹⁸ A Banda *sombras dolentes* foi uma banda de rock progressivo formada em 1988 em João Pessoa, Paraíba. formado por Jamacy Aguiar (vocal), Marcelo Macedo (guitarra), Marcos Ruffo (baixo) e Paulinho Tazz (bateria) tendo como principais influências Pink Floyd, Marillion, Rush, Iron Maiden, The Cure, U2. Durante os três anos de atividade, percorreu o cenário independente da época, como o Palco Bar, Casa da Pólvora, Sesc, etc.... Maiores informações em https://www.facebook.com/pg/Sombras-Dolentes-261742507241356/photos/?ref=page_internal Acessado em 10.09.2017.

¹⁹ Músico paraibano, natural da cidade de Patos, nascido em 20.06.1972. Xisto Medeiros é cantor, compositor, contrabaixista, arranjador e produtor. Desenvolveu profícuo trabalho como músico acompanhante e trabalhou com nomes como Moacir Santos, Sivuca, Nelson Ayres, Richard Galiano, Toninho Horta, Maestro Duda, Cátia de França, Chico César, o grupo JP Sax e mais uma lista enorme de nomes de peso da música brasileira e internacional. Atualmente é professor de contrabaixo elétrico e acústico da UFPB. Ocupa o cargo de I contrabaixo da Orquestra Sinfônica da Paraíba (OSPB). Também integra os grupos Quinteto da Paraíba, JPSax e Quarteto de Baixo Elétrico da Paraíba (Paraibass). Maiores informações em <http://quintetodaparaiba.com.br/xisto-medeiros/> acessado em 10.09.2017.

²⁰ Músico paraibano natural da cidade de Patos, nascido em 17.11.1964, contribuiu ao longo da sua carreira com a produção e composição de várias obras musicais de cantores brasileiros, como Zizi Possi, Rita Ribeiro, Lenine, Rosa Passos, Johnny Alf, Kid Abelha, Flávio Venturini e Joyce Moreno. Também realizou trabalhos internacionais com João Donato, no CD lançado em Los Angeles (USA) e junto com Ricardo Domingues, em Buenos Aires

músico de referência na cena musical de João Pessoa. João Linhares foi o primeiro professor de violão de Marcelinho. À época eles formaram grupos musicais como o “Jampa Dance” e o projeto solo de Soraia Bandeira, bem como outros projetos através do qual foram estreitando laços e colaborando musicalmente.

Um fato decisivo na carreira de Marcelinho foi a aquisição de um gravador analógico multipista de 4 canais (Fostex X55), cedido por João Linhares, numa época que estava de mudança para São Paulo. Esse gravador possibilitou diversos experimentos de produção.

A gente gravou umas coisas aqui no gravador. Eu tinha um teclado, colocava o ritmo, e aí, a gente colocou uma música de Marcão, de Marcos Fonseca²¹, e aí achei o máximo[...] ele tinha 4 canais que você podia jogar depois pra um, e aí você liberava os três, e gravava outra coisa, acho que foi isso que a gente fez com a base, e gravamos tocando junto a guitarra, o baixo e o teclado. Marcão fez um guia depois e botou, aí eu disse: - Cara, Isso aqui é uma produção!! (MACEDO, 2017)

Na sequência, Marcelinho participou de produções em outros estúdios na condição de músico, e através dessas participações conheceu o músico Sérgio Gallo²², que é também, produtor e proprietário de estúdio em João Pessoa, e que exerceu forte influência em sua carreira, através de uma vivência de vários anos. No estúdio de Sérgio Gallo, denominado de estúdio SG, Marcelinho atuou como músico, tocando ao lado de outros músicos de destaque na cidade. Foi também no estúdio SG, que fez estágio e experimentou vários processos de produção, aprendendo os meandros do dia a dia em estúdios, desenvolvendo e fortalecendo a sua própria concepção de produção musical.

No Gallo [Estúdio SG] eu passei pouco tempo, mas gravei muitos discos. Essa convivência foi talvez o que mais me despertou para o que eu faço hoje,

(Argentina). Na sua trajetória artística também foi regente de orquestras pelo país, como a Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, a Orquestra Tom Jobim de São Paulo e Orquestra Sinfônica da Paraíba.

²¹ Músico Cearense, nascido em Fortaleza em 13.02.1961, radicado na Paraíba. Coordenou o projeto assaltarte, nos anos 90, ao lado de Xisto Medeiros e Milton Dornellas. Atuou no projeto Violação ao lado de Adeildo Vieira, Wander Farias, Archidy Filho. Atualmente ocupa o cargo de violista na Orquestra sinfônica da paraíba. <http://www.adeildovieira.com.br/trajetoria.php?pg=biografia>
<https://www.clickpb.com.br/politica/milton-dornellas-e-o-mais-novo-cidadao-pessoense-63966.html>
<https://www.facebook.com/marcosfonseca.cusca/about?l=100000466805819%3A100002139805481%3A1505060059> acessado em 10.09.2017.

²² Músico, produtor musical e arranjador paraibano, natural de Serra Branca, nascido em 23.03.1965. Proprietário do SG estúdio digital, um dos estúdios pioneiros em João Pessoa criado no início dos anos de 1990. Trabalhou com músicos como Sivuca, Moacir Santos, Dominginhos, Adeildo Vieira, Radegundis Feitosa, Pery Ribeiro, Cátia de França, Milton Dornellas, e com grupos tais como Metalúrgica Filipéia, Quinteto da Paraíba, JP, Sax, Orquestra Sinfônica da Paraíba, entre tantos outros. É contrabaixista da Orquestra Sinfônica da Paraíba. Maiores informações: <https://www.youtube.com/watch?v=n2cBXpCTgj8> acessado em 10.09.2017.

porque foi essa coisa da produção... aí foi essa participação no disco 'Ancestrais' foi a grande mudança[...] aquilo mudou minha cabeça. Muito naquele momento [...] foi esse contato com essa produção que era uma coisa autoral. (MACEDO, 2017).

Em paralelo à sua vivência como assistente no estúdio SG, além de aprender o dia a dia do ofício de produtor musical, Marcelinho também se beneficiava com o empréstimo de equipamentos para produções no seu próprio estúdio, que até então se chamava “Virtual Estúdios”.

Foi justamente isso aí, então é realmente 98/99 que devem ter começado as atividades, porque eu já gravava... fazia esses disquinhos, a replicação do disco, porque naquela época era uma coisa que pouca gente fazia. Não tinha essa duplicação doméstica numa escala maior. Isso era tipo um serviço que dava pra ganhar uma grana, como quem gravava fita cassete. Isso era meio um serviço, então no fim era uma subsistência, né?, que isso foi gerando um movimento. Essa ideia do movimento comercial que tinha o estúdio (MACEDO, 2107).

Marcelinho realizava serviços técnicos relacionados à duplicação de CDs e fitas K7. Fazia também pequenas produções, colocando vozes em bases pré-gravadas por clientes que solicitavam esse serviço. Assim, gravava CDs de voz e violão. Esses serviços foram gerando alguma renda relacionada ao trabalho no estúdio, paralelamente ao seu trabalho como músico. Dessa forma, ele foi comprando equipamentos, a exemplo de um ADAT²³, que já possibilitava gravar em 08 canais, uma mesa de mixagem Yamaha e microfones. Esses equipamentos juntos a um computador e uma placa de som, formavam uma estrutura para um trabalho profissional, pois dava para captar e processar o áudio, mixar na mesa e, com o computador, gerar os CDs. Tudo isso proporcionava um formato interessante para intercambio do fonograma. Para Marcelinho, “a coisa que começou a facilitar também era o [formato] digital, acho que era a entrada disso, porque o ADAT já é digital, né? Na verdade, o estúdio já começa na era digital” (MACEDO, 2107).

Se formos pensar em um período que marca os primeiros trabalhos realizados no espaço que hoje é o Peixe-Boi, esse momento se dá entre os anos de 1998 e 1999, quando foi gravado o disco, “Piano Confeitado” (1999), do músico e compositor paraibano Pedro Osmar²⁴. Esse

²³ <https://pt.wikipedia.org/wiki/ADAT> acessado em 04 de junho de 2017

²⁴ Nascido em João Pessoa em 29.06.1954, é cantautor, compositor, músico, poeta e artista plástico. Atua na música desde a década de 60, quando participou dos festivais da Canção, juntamente com os músicos Vital Farias, Cátia de França e Zé Ramalho. Em 1974 fundou o grupo Jaguaribe Carne junto ao seu irmão Paulo Ró, que é

disco foi manipulado e editado a partir de uma fita k7²⁵. O disco “Piano Confeitado” merece destaque não apenas por ter sido uma das primeiras produções, mas também porque uma das faixas, a música “Aboiando o peixe boi²⁶” deu nome ao Estúdio, num momento de afirmação da sua gênese, enquanto ambiente de produção autoral e veículo das ideias concebidas durante sua trajetória.

Quando foi virando um estúdio, era sempre a produção do que estava. Era voz e violão das músicas autorais que a moçada estava fazendo, foi sempre filtrando para esse lado. E aí as bandas dos amigos, que estavam loucos para gravar (MACEDO, 2017).

2.2. Peixe Boi Vai Nascer.

Quando a gente teve que fazer a ficha do Itaú cultural a gente [ele e Xisto Medeiros] tava escutando a música incelência para o “Piano Encantado” e pintou essa coisa do peixe boi e eu queria uma coisa que remetesse à Paraíba (MACEDO, 2017).

A amizade com Xisto Medeiros e a convivência com seu entorno profissional de músicos que levavam em conta questões estéticas e culturais, isto é, que tinham alguma ligação com a cultura popular tradicional da Paraíba, impulsionando a produção de trabalhos autorais de compositores locais. Entre esses músicos estão o cantautor Milton Dornellas, a cantautora Cátia de França²⁷ e a Orquestra Metalúrgica Filipéia, entre outros. Estas experiências, somadas ao interesse de soar diferente, o conduziram a uma vivência mais intensa com o universo da música autoral.

também ícone da música experimental na Paraíba. Em 1981, fundou o Musiclube, que se constituiu de um grupo de artistas atuantes no cenário autoral e independente da Paraíba. o Musiclube foi um projeto/processo de referência para essa geração de músicos paraibanos. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_Osmar acessado em 10.09.2017

²⁵ Gravada na casa de um compositor amigo, chamado Deo Nunes, no bairro de Jaguaribe

²⁶ A música “aboiando o peixe boi” e “Reviola” estão incluídas no CD9 (Alagoas / Ceará / Paraíba / Pernambuco / Rio Grande do Norte / Sergipe), do projeto de mapeamento da produção musical brasileira, denominado “Cartografia Musical Brasileira”, do Programa Rumos Itaú cultural, ano 2000/2001.

²⁷ Cantautora e escritora, nascida em 13.02.1947. Suas músicas integram diversas trilhas sonoras de teatro e cinema, como o filme “Paraíba Mulher Macho” de Tizuca Yamasaki. Ao longo de cinco décadas de trabalho, gravou sete álbuns com participações de Lulu Santos, Chico César, Xangai Clementina de Jesus, Sivuca e Dominginhos. Atualmente, divulga seu último trabalho, “Hóspede da Natureza”, lançado em 2016.

Disponível em: https://www.facebook.com/pg/catiadefrancaoficial/about/?ref=page_internal acessado em 10.09.2017.

À época, havia uma forte tendência de se chamar os estúdios pelo nome do proprietário, (por exemplo: SG – Sérgio Gallo, GC - Giulian Cabral) ou de associar a um termo norte americano, tal como a palavra “*Records*” atrelada ao nome. De acordo com Marcelinho, o nome Peixe-Boi surgiu como uma opção forte que remetia ao universo ao qual o estúdio pertencia.

A essa altura, já com um equipamento que suportava a gravação com 16 canais, o estúdio já iniciava de fato a produção de álbuns como o “Zanar”, de Gláucia Lima²⁸ (lançado em 2005), “As Parêa”²⁹ (2002) e o “Vem no Vento”, do grupo Jaguaribe Carne³⁰ (gravado entre 2002 e 2003). Este último, o “Jaguaribe Carne”, foi considerado por Marcelinho como uma espécie de chancela do estúdio, devido às participações no disco³¹, e ainda, “pelo conteúdo do disco e nível do projeto” (MACEDO, 2017). Neste mesmo período foi gravado também o disco “Olhos de Proa”, de Paulo Ró³².

Desde então, o Peixe-Boi vem se destacando como um dos portos seguros do músico autoral paraibano, tendo uma produção frequente, com mais de 60 álbuns, entre inúmeros outros formatos de produtos gerados a partir de seu entorno.

Podemos notar essa relação de proximidade do estúdio com o entorno dos músicos a partir de vários depoimentos, nos quais sempre o Peixe-Boi é visto com muito carinho, como

²⁸ Cantora Natural de João Pessoa nascida em 31.07.1960, tem seu trabalho vinculado a expressividade da música nordestina, enfatizando ritmos regionais como o Coco de Roda, o Baião, o Maracatu e a Ciranda, sem, entretanto, deixar de navegar por outras expressões universais. Em sua discografia temos uma conexão com a poesia produzida na Paraíba, tendo parceiros como Adeildo Vieira, Antônio Mariano, Lúcio Lins, Pedro Osmar e Águia Mendes. Além do trabalho solo, atualmente a cantora compõe o projeto de intercâmbio com o Senegal chamado Berimbaobab. Acessado em <http://www.paraibacriativa.com.br/artista/glaucia-lima/> em 10.09.2017.

²⁹ As Parêa foi uma banda paraibana criada no final de 1999 que teve influências diversas, passando pelo mangubeat, rock, coco, “groove-cirandas, funk-bois”. Gravou seu disco homônimo em 2002, contando com participações de Cátia de França, Chico César, Pedro Osmar, Escurinho, Chico Correa, entre outros. A banda encerrou suas atividades no último show, no centro histórico, em maio de 2009.

³⁰ Jaguaribe Carne é um grupo formado em 1974 pelos irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró. Destaca-se pelo pioneirismo na música experimental da Paraíba, unindo elementos estéticos da música de vanguarda e da performance artística com elementos da música folclórica local. Lançou o LP Jaguaribe Carne instrumental em 1993, e dez anos depois o Cd Vem no Vento (2003). Tendo uma formação bastante rotativa, já coabitou musicalmente o grupo nomes como Chico César, Escurinho, Totonho, Jarbas Mariz, Helinho Medeiros e Xisto Medeiros. Atualmente vem se apresentando com os músicos Guegué Medeiros (bateria), Marcelo Macedo (guitarra) Uirá Garcia (guitarra), Uaná Barreto (teclado) e Michel Charles (baixo elétrico). Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Jaguaribe_Carne acessado em 10.09.2017.

³¹ O CD “Vem no Vento”, produzido por Marcelo Macedo, teve participações dos músicos Lenine, Chico César, Zeca Baleiro, Elba Ramalho, Totonho, Jarbas Mariz, Lula Queiroga, Célio Barros, Thomas Rohrer, Diana Miranda, Paulinho de Tarso, Alex Madureira, Marcos Fonseca, Elomar, João Linhares, Quinteto da Paraíba, JP Sax, Chico Correa, Vital Farias, Jorge Negão, Bráulio Tavares e Ivan Santos.

³² Músico Paraibano, nascido em João Pessoa, em 11 de março de 1958. É cantautor, e um dos criadores do grupo Jaguaribe Carne junto a seu irmão Pedro Osmar. Paralelamente ao Jaguaribe Carne, Paulo Ró possui uma carreira solo, tendo lançado 5 CDs, além dos CDs dos quais participa enquanto integrante dos grupos Etnia e Jaguaribe Carne. Sua estética é fortemente inspirada pela música de tradição oral do Brasil, citando diretamente gêneros como a ciranda, coco de roda, caboclinhos, boi, Maracatu, entre outros. Atualmente está em fase de produção do seu sexto disco, com um quarteto de Violoncelos, no qual ele mesmo assina os arranjos. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo_R%C3%B3 acessado em 10.09.2017

podemos ver no depoimento de Uaná Barreto, músico e arranjador de diversos projetos que circulam pelo estúdio:

Marcelinho é uma figura imprescindível na ascensão da cena paraibana dos últimos anos. Ele veste a camisa e acredita no trabalho. Esse comportamento faz total diferença no resultado final dos discos. Lá você se sente em casa. Grava, toma um café, volta a gravar. Rsrtrs. É um ambiente perfeito pra se fazer música, no sentido mais amplo da palavra (BARRETO, 2017).

Helinho Medeiros ressalta o fator colaborativo do estúdio com as produções.

Ao longo desses anos todos, eu pude perceber como o estúdio Peixe-Boi ajudou na produção de música autoral na Paraíba. Porque Marcelinho, além de dono do estúdio, é um cara muito visionário, um cara que sempre acreditou muito na música da Paraíba. Ele ajudou a produzir vários discos de Paulo Ró, que eu gravei todos. E muitos discos da galera que não tinha grana. Chegava lá e combinava ali e ele ia ajudando. Ele ajudou a criar um movimento que hoje consegue existir. Se você ver, muita coisa que acontece no estúdio que está fora dos editais... lógico que tem essa coisa do edital, do fundo municipal de cultura, do FIC³³ que é estadual, que oxigena não só o Peixe-Boi, mas o SG estúdio, o estúdio de Giulian. Muita coisa espalha e ajuda a movimentar essa cadeia da produção de discos, né? aqui na Paraíba, mas muita coisa funciona no estúdio ali fora desse movimento do dinheiro público e isso aí é graças a Marcelinho ter acreditado nisso muito tempo, né? (MEDEIROS, 2017).

Titá Moura também enfatiza a questão do legado do peixe boi nas referências de produção de música autoral no estado.

Eu aprovei um disco (edital de cultura, FMC³⁴) e aí quando eu vi, eu já tava no Peixe-Boi, que era a referência de estúdio que eu tinha para essa produção mais “underground” de cultura independente na cidade. Os compositores que eu conhecia, todos tinham passado por lá.. o Musiclube da Paraíba todo.. então, vamo pro Peixe! Já conhecia Marcelinho.. saiba que ele tinha esse “modus operandi” mais artesanal também, só... Sem pressa... Construindo... Onde o processo dentro do estúdio não é um processo mecânico de apertar... de dar um play nas coisas. É o café que a gente toma, é a conversa sobre política, sobre vida pessoal...É tudo muito isso, aí eu me identifiquei num primeiro momento... Vou do início ao fim aqui... Acho que é importante...

³³ FIC é a sigla para Fundo de Incentivo à Cultura, maiores informações podem ser obtidas no site <http://www.consultacultural.pb.gov.br/fic/> acessado em 05.01.2018

³⁴ FMC é a sigla para Fundo Municipal de Cultura, edital de fomento à produção em diversas áreas da arte que atua em âmbito municipal, maiores informações em <http://www.joaopessoa.pb.gov.br/secretarias/funjope/fmc2016/> acessado em 05.01.2018

Marcelinho eu acho que... Acho não, tenho certeza que é um eixo de toda produção autoral que aconteceu nos últimos 20 anos, foi um cara que viabilizou isso... Foi um cara que fechava a engrenagem, né? ... que abria as portas... Vamos produzir! Todo mundo relata isso, né? eu queria estar perto desse cara também, eu não sou besta, né? Já tenho Léo (Meira) agora vou com Marcelinho... vou colar nos caras, né? (risos) (MOURA, 2017)

2.3.A Concepção de produção musical

“É o cara que serve como interface entre o artista e o lado técnico” (MACEDO, 2017).

Segundo Marcelinho, o papel do produtor musical é bastante plural. É o cara que aglutina, que serve como uma comunicação entre o artista e o lado estético da obra, sendo necessário um conhecimento com o lado técnico, seja do ponto de vista do áudio, da música ou dos instrumentos musicais. Tudo isso para facilitar a comunicação com os músicos presentes na sessão. Além de trabalhar dentro do estúdio de gravação, o produtor pode ser também alguém com um perfil mais burocrático, que direciona o artista a um diretor musical. O produtor musical é alguém que tenha um perfil condizente com a ideia proposta pelo artista e preferencialmente que entenda as nuances mercadológicas que o trabalho irá precisar para o escoamento.

Uma das atuações mais frequentes de Marcelinho, como produtor, é na fase secundária do processo, ou seja, na mixagem e/ou masterização, na qual se dá orientação na estética sonora do trabalho, após ter controlado como as fontes que seriam captadas num primeiro processo, por mais que exista uma colaboração constante nos mais diversos processos da produção.

Mixagem é uma etapa da produção musical em que se equilibram sonoramente os elementos que estarão disponíveis para audição da música produzida. Segundo Izhaki (2012, p.5), mixagem é um processo no qual o material combinado em vários canais (multipista) – seja gravado, amostrado ou sintetizado – é equilibrado, tratado e combinado em um formato de multicanal, mais comumente, estéreo de dois canais. (podendo também ser utilizado outros formatos, como 5.1).

Segundo Fábio Henriques (2007, p.31) podemos perceber a mixagem em torno de três eixos: espectro, panorama e profundidade, no qual o espectro se refere à clareza da audibilidade das frequências dos instrumentos envolvidos, o panorama à distribuição dos instrumentos entre

a esquerda e direita e a profundidade como sendo a relação de ambiências que envolvem *reverbs* e *delays*, nos dando a imagem espacial de distância em relação aos instrumentos.

De acordo com Bob Owsisnsk (2006, p.33), existem seis parâmetros a serem considerados, sendo eles:

- Equilíbrio: relação de volume entre os instrumentos e/ou elementos musicais do arranjo.
- Espectro de frequências: quantidade de frequências a serem abrangidas.
- Panorama: distribuição pelas caixas, localizando os elementos musicais entre os lados esquerdo e direito (Pan).
- Espaço: ambiência de cada instrumento.
- Dinâmica: variação de cada instrumento ou da música em geral.
- Interesse: como tornar nossa mixagem especial, diferente das outras.

Segundo Henriques (2007, p. 31-32), esses parâmetros são os ingredientes que norteiam o trabalho de mixar. Para Bob Katz (2002), masterizar é o último passo criativo no processo de produção de áudio, a ponte entre a mixagem e a replicação que consiste na fabricação/duplicação de CDs/DVDs (SALABERRY, 2008, p.67), sendo a última chance de reparar problemas no som da produção.

Para Ray Staff (*Air Studios*) (*Apud* SAWYER, GOLDING, 2011, p.241), masterizar é a habilidade de modificar o som para a melhor reprodução possível nos formatos que virão a se concretizar na entrega, como o CD, o vinil e etc. A masterização é a última etapa para uma contribuição artística dos envolvidos na produção, antes da etapa industrial do nascedouro do formato físico dos álbuns/DVDs.

A masterização é realizada após a mixagem, e necessariamente antes do processo de fabricação industrial do CD. É nela que se realizam pequenos ajustes de equalização e compressão do produto como um todo (SALABERRY, 2008)

De acordo com o site da *Universal Audio*, a masterização pode ser definida como um ajuste minucioso de níveis e equalização de uma faixa, preparando-a para replicação e transmissão, otimizando os níveis de volume médio e pico de uma faixa, usando compressão e equalização para alcançar um nível consistente com outras gravações, além de limpar ruídos indesejados, dando um caráter de organização das sequencias das faixas, incluindo aí seus espaços entre elas e inserindo marcadores de faixa e outros códigos necessários para a replicação³⁵.

³⁵ <https://www.uaudio.com/blog/audio-mastering-basics/> acessado em 23.10.2017

Algumas vezes, a produção é segmentada e realizada por mais de um profissional, sendo o caso de ter profissionais diversos responsáveis pela direção musical, arranjos, performances, produção do áudio, bem como um produtor executivo que cuide das particularidades da venda e logística, além do arregimentador que convida os músicos.

Um exemplo desse tipo de produção segmentada se deu na gravação do CD “Black Xistus”, de Xisto Medeiros, para o qual existiam arranjos de Adail Fernandes e do próprio Xisto. Essa produção segmentada também funciona em perfis de produtores, como o de Léo Meira³⁶, que atua ora como um produtor musical mais relacionado ao direcionamento dos músicos na sessão, ora gravando, ora executando instrumentos ou até mesmo arranjando. Léo Meira também contribui com sugestões relacionadas ao áudio, como posicionamento de microfones, características e aplicações destes, (opção por condensadores, dinâmicos) por ter uma visão ampla devido à sua vasta experiência enquanto músico e produtor.

A vivência como produtor também vai trazendo ferramentas que possibilitem a fluência da gravação, ou seja, formas do artista/executante se expressar mais fluidamente em sua performance. Existem diferentes formas de se lidar com os músicos profissionais e com músicos de grupos semiprofissionais ou até mesmo amadores, cabendo ao produtor saber lidar com esses diferentes perfis.

Eu tive que entender e ajudar para a produção funcionar. Ajudar as pessoas, entendeu? Ajudar as pessoas a desenrolar aquilo[...] a entender [...] compositores maravilhosos que não tinham muito trato com muita coisa e ajudar aquilo a funcionar de uma forma melhor. Entender o que era o violão de Paulo Ró, como ajudar a melhorar a captar.. entendeu? Ou, como a gente faz pra [...] aprender as ferramentas, para aprender a afinar, aprender a melhorar o produto que você tinha na mão... que era outro lado do produtor”
(MACEDO, 2017)

Esse outro lado da produção ao qual Marcelinho se refere, tem uma relação direta com o diálogo com o artista. Para se buscar uma sonoridade desejada, o produtor tentar traduzir para

³⁶ Músico, arranjador e produtor musical paraibano, nascido na cidade de Patos. Mestre em educação musical pela UFPB e professor de guitarra elétrica nessa Instituição. Trabalhou com diversos nomes da música como Adeildo Vieira, Paulo Ró, Manoel Serafim, Sivuca, Glorinha Gadelha, Radegundis Feitosa, Eleonora Falcone, Pinto do Acordeon, Ricardo Fabião, Renata Arruda, Geovan Moraes, Chico César, Costinha, Xisto Medeiros, Artur Maia, Richard Galliano, Léo Gandelman, Os Nonatos, dentre outros. Em 2011 foi solista de um concerto realizado pela orquestra sinfônica da Paraíba, dedicado a guitarra elétrica, juntamente com os guitarristas Alex Madureira e Zé Filho. Disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/demus/contents/docentes-paginas/leonardo-meira-dantas> acessado em 10.09.2017.

o manejo com os *plug-ins* de compressão, equalização, efeitos, ou seja, ensaja aprender essas linguagens para ajudar a traduzir aquela ideia criativa aos ouvintes.

O que motiva a produção musical dentro do Peixe Boi é a construção, o ato de fomentar, tornar a realidade possível do registro da canção... essa arte de transformar a canção numa gravação. Que ela possa ser ouvida, vá para uma trilha, um filme. (MACEDO,2017)

Hoje em dia, com a facilidade dos *home studios*, (estúdios caseiros) fica mais prático gravar instrumentos em linha, ou seja, diretamente conectados no computador por meio de uma interface de áudio, podendo-se registrar uma infinidade de instrumentos como guitarra, baixo, teclados, vozes, etc.

Tornou-se mais simples também utilizar *plug-ins* para simular amplificadores, efeitos ou até mesmo utilizar *loops* com trechos executados por outros músicos que podem vir na biblioteca de sons de várias *Daws*³⁷, como o *Logic*, *Ableton Live*, *studio One*, *Pro tools*, *Cubase*, *Nuendo*, *Sonar*, *Reaper*, *Fruity Loops*, *Magix Samplitude*, *Reason*, *Garage Band*, *Audition*, *Digital performer*, *Mulab*, *Ohmstudio*, *Magix Acid*, *Tracktion*, *Ardour*, *Renoise*, *Mixcraft*, *Bitwig Studio*, *Acid Pro*, *Audiotool*, *Energy XT*, *Max*, *Fairlight*, *Kristal*, *Muse*, *Synapse Orion*, *Pyramix*, *Soundtrack Pro*, *Steinberg sequel*, *ZYnewave Podium*, *Z maestro*, entre outros.

Dependendo da estética da produção a ser pretendida, podemos ter sonoridades diferentes, não havendo uma padronização do que vem a ser um som de bumbo correto, ou um timbre de voz bem captado, podendo variar inclusive dentro do mesmo álbum. Um único álbum possivelmente possuirá várias *mix* diferentes para o mesmo instrumento, de acordo com a ideia da música como podemos notar no mais recente álbum gravado no estúdio da Banda Seu Pereira e Coletivo 401, “eu não sou boa influência pra você”. Nele, a timbragem da bateria varia em cada música, mesmo estando gravado pelo mesmo *setup* de microfones e tambores, variando aí logicamente a execução do músico e o sentimento de quem produz a mixagem, além também da masterização, etapas estas que iremos abordar no capítulo destinado às dinâmicas de produção musical no estúdio.

Não existe um perfil claro de nicho ao qual pertence o público que é cliente do estúdio. Podemos encontrar grupos de tradição oral, como o *Cavalo Marinho* e o *Boi de Reis da Paraíba*,

³⁷ Segundo Alves (2002) estação de trabalho de áudio digital vem do inglês *Digital Audio Workstation* sendo um sistema integrado de gravação e edição de áudio digital. Maiores informações em https://pt.wikipedia.org/wiki/Digital_audio_workstation acessado em 11.09.2017

ou também grupos de metal, como *Metacrose*, *Dissidium*, *Thyresis*, *Soturnos*, ou até mesmo grupos de música de câmara, como Quinteto da Paraíba e Eli-Eri Moura. O estúdio também frequentado por grupos de música autoral ou não, como no caso do grupo Ghock que registrou sua performance no intuito de usar o som captado para integrar um vídeo promocional que seria gravado em outro momento para, posteriormente, sincronizar o áudio com as imagens registradas, tendo em vista a performance com pouca margem para improvisação facilitando assim o processo de pós produção do material.

2.4. Produções realizadas

Em quase duas décadas de trabalho, já foram produzidos mais de 63 discos, não necessariamente os discos completos. Às vezes foram produzidos lá apenas algumas das etapas, como uma mixagem, a masterização ou captação de voz ou instrumento, aproveitando a sua sala, além da expertise dos profissionais envolvidos, que realizam uma captação mais próxima da sonoridade emitida pelos instrumentos acústicos e voz.

Tabela 1: - trabalhos produzidos no estúdio Peixe Boi

Artista	Título	Ano
Adeildo Vieira	África de Mim	2016
ADZ	Cidade as neves	2013
Augustine Azul	Lombramorfose	2016
Alamiré	Apesar com tudo	2018
André Moraes	Dilacerado	2015
Arupemba	Parahybanidade	2011*
As Bastianas	Colchas de Retalhos	2007
As Parêa		2002
Assis Medeiros	Burrocracia	?
Assis Medeiros	Baiãozinho Nuar	2010
Assis Medeiros	Lamina	
Banda Aquariana		
Banda forra		2015
Banda forra	DVD	
Beto Preah	Tambores da américa do sul	2005*
Brasis	Presinto calor	
Cabeça Chata	Oficina dos Costumes	2007 /2008
Cabruera	Sons da Paraíba	2005
Cantata Popular		2001
Cantata Popular 2		2001

Cavalo Marinho e Bois de Reis da PB	Cavalo Marinho e Bois de Reis da PB	2009
Chico César	Estado de Poesia	2015
Chico Correa e Eletronic Band	Chico Correa e Eletronic Band	2005
Conspiração Apocalipse		2003
Dalila no Caos	Comprimido	2006
Dissidium	Danse macabre	2009
Eli Eri Moura	Música Instrumental	2010
Escurinho	O Princípio Básico	2012
Escurinho (presente)	Ciranda de maluco vl.1	2015
Geovan Moraes	Um	2012
Glue Trip	Live in PeixeBoi	2017
Gunjah	Gunjah	2006?
Helinho Medeiros		
Jaguaribe Carne	Vem no Vento	2002
Luizinho Barbosa	Primazia	2006
Madalena moog	2001 a 2016	
Madalena Moog	Levante Popular	2014
Marco telles	Renascer da fonte	
Marcos Rosa	A Step Outside	2018
Maria Juliana	Pétalas Vocaís	2015
Matheus Andrade	Por baixo	2018
Metacrose	InTERRORgate	2014
Mc Dadá	O palhaço no frevo: frevos, marchinhas e cantiga de roda.	
Milton Dornellas	O gargalhar da invernada	2006
Milton Dornellas	Bom Mesmo é a Gargalhada no Final	2012
Milton Dornellas	Sanderos	
Mira Maya	Na Mira	2009*
Música de Parahyba	Coletânea do Fórum de Música de João Pessoa	2011
Naldinho Braga	Todos do mesmo Lado	2009
Naldinho Braga e o carro de lata	Girando Mundos	2013
Néctar do Groove	Néctar do Groove	2010
Nenhum de Nós	Sempre é Hoje	2015
Normando Gonçalves	O nome de Jesus tem poder	
Os Gonzagas	O Candeeiro não se apagou	2014
Palhaço Dadá	Canta outra Vez	2009
Paulo Paiva e Babi	E nós por exemplo	2010

Paulo Ró	Olhos de Proa	2003
Paulo Ró	Sob o Sol	2008
Paulo Ró	Cantus Popularis	2011
Paulo Ró	Quarta Capa	2016
Paulo Ró	Terceira Lâmina	2017 (não lançado)
PETI João Pessoa	Toque de esperança (Grupos de percussão)	2009
Procura-se Fabiano	Procura-se Fabiano	2011
Projeto Gravina	Projeto Gravina	2014
Quinteto da Paraíba	Nau Capitania de Itamaracá	2007
Reisado	Zabelê-PB	2004
Renata Arruda	Outra Pegada	2018
Rotten Flies	Saco de Gilete	2014
Sandra Belê	Nordeste Valente (brave Brazilian Northeast)	2005
Sérgio de Castro Pinto	Muito Além da taprobana e de pasárgada	2016
Seu Pereira e Coletivo 401		2012
Seu Pereira e Coletivo 401	Eu não sou boa influência pra você	2017
Seu Pereira e Coletivo 401	DVD	
Sonora Samba Groove	Gentileza	2011
Sonora Samba Groove	Amassar a Lataria	2013
Soturnus	When Flesh Becomes Spirit	2007
Tamara Cruz		
Thyresis	Thyresis	2011
Titá Moura	Cantos pra se Dançar deAzul	2018
Ubbela Preta	Evento Horizonte	2008
Unidade móvel	Em tempo real	2011
Van Paraíba	Meketrefe	2006
Van Paraíba	Caminhos do vento	2015
Wellington Filho	Primeiros Frutos	2010
Xisto Medeiros	Prana	2013
Xisto Medeiros	Black Xistos	
Zefirina		

2.5. Estrutura do Estúdio

O estúdio Peixe Boi é um estúdio de gravação profissional amplamente equipado, dispondo de duas salas de reserva técnica, três salas de captação e uma área técnica com os computadores, monitores e periféricos, onde ocorrem os processos de mixagem e masterização, bem como um espaço onde os músicos podem acompanhar o processo de captação e demais etapas da produção.



Figura 2: Foto da visão do baterista para sala de captação 1. Arquivo pessoal



Figura 3: Paulo Ró gravando vocais e violão na Sala de captação2.Arquivo Pessoal



Figura 4: visão da sala de captação1 a partir do aquário da técnica. Arquivo Pessoal.



Figura 5: Músico e arranjador Uaná Barreto gravando faixa Guia. Arquivo Pessoal.



Figura 6: Marcelinho Macedo, Uaná Barreto e Milton Dornellas discutindo aspectos da produção na gravação do Guia para Gravação do Álbum Sanders. Arquivo Pessoal.



Figura 7: visão da sala de captação³. Arquivo Pessoal.

2.6. Equipamentos do Estúdio de Gravação

Em um estúdio de gravação se trabalha com diversos aspectos do áudio, seja sua captura ou edição, existindo, segundo Gibson (1997), três componentes de matéria prima para sua relação, sendo eles o volume ou amplitude, a frequência e o tempo.

Para entender melhor a relação dos equipamentos e sua prática no contexto do estúdio, irei utilizar a organização citada por Gibson em seu livro *The art of mixing*, no qual divide os equipamentos em: criadores de som (instrumentos, sejam eles físicos ou virtuais); roteadores de som (equipamentos por onde o som passa para chegar a outro destino); os armazenadores de som (locais onde o som é gravado/reproduzido, que podem ser *tape players*, gravadores, *sequencers*, *daws*, computadores); transdutores de som (sejam eles microfones, captadores, *headphones*, monitores, auto falantes; e os manipuladores, que são os processadores de efeitos (GIBSON, 1997, p.28-75).

Ainda segundo Gibson (1997), cada equipamento tem sua função se relacionando aos três pontos citados, volume, frequência e tempo, por exemplo:

- Equipamentos relacionados a Volume:
Faders da mesa de som, amplificadores (ou pré-amplificadores) compressores/*Limiters*, *Noise gates* e *Panpots/pan Scans*, Equalizadores, *Roll-Offs*, *Enhancers*, *Sonic Maximizers* e pedais *Wha Wha*.

- Equipamentos relacionados às frequências:
Harmonizers, Aural Exciters, Vibrato, Chorus e Phase Shifters
- Equipamentos relacionados ao tempo:
Delays, Reverbs e efeitos de tremolo

Dentro desses equipamentos citados no universo do estúdio, nem todos se apresentam na forma física, mas de maneira virtual, se apresentando como *plug-ins* que podem ser adquiridos ou baixados via internet.

2.7. Equipamentos do estúdio Peixe Boi

Dentre os equipamentos criadores de som, o estúdio Peixe-Boi dispõe de diversos instrumentos, como um baixo elétrico (*Jack&Dany*), uma guitarra *Stratocaster fender Southern Cross*, uma guitarra *Ibanez* semissólida, um teclado controlador *m-audio*, um violão de cordas de aço *Ibanez*, um violão de cordas de aço condor, uma bateria *Odey*, um piano digital *Korg Sv1-73-Mr* e um violão de *Nylon*, assim como instrumentos de percussão (alfaia, moringa, pandeiro) que por ventura possam estar no estúdio, deixados por outros músicos temporariamente.

Nos equipamentos roteadores, temos os *powerplays Behringer pro Xl*, (que roteiam os sons para os fones de monitoração dos músicos), Sanson Q5, um mixer Yamaha 01v (utilizado para monitoração dos autôfalantes da sala de captação) e um *mixer digi 002* (pro tools10). Os *mixers* que de fato são utilizados na maioria do tempo estão presentes na estação de trabalho (DAW) *Protools* utilizada pelo estúdio.



Figura 8: Mixer digital do *Pro Tools*. Arquivo Pessoal.

No setor de Armazenadores de som, temos a plataforma *Pro Tools 11 HD*, que é uma estação de trabalho completa. Funciona em diálogo com uma *Interface Pro Tools HD OMNI* de áudio, que se comunica com o programa. Além do *Pro Tools*, o estúdio também dispõe do *Software Ableton Live 8*, utilizado para fins de produção de *loops*. Esses *softwares* rodam nos computadores, *Mac G5 Dual*, *Mac pro 8 core* ou *Macmini*, utilizados de acordo com a necessidade, tendo em vista que o Peixe Boi também realiza captações externas ao ambiente de estúdio.

Nos equipamentos transdutores de som, temos diversos equipamentos, envolvendo microfones *Shure Beta52*, *Shure Beta 57*, quatro microfones *Sm57*, dois Microfones *Akg c3000*, um microfone *Neumann TLM 103*, dois microfones *Earthworks QTC40*, um microfone *Sennheiser Md441*, três microfones *T.H.E CR-05*, um microfone *Audiotechnica 2021* e um *Audiotechnica 2020*.

O Peixe-Boi dispõe de monitores *Mackie HR-624*, que são utilizados na maioria do tempo na sala da técnica, além de monitores extras, como o par *Samson Rv6* e um par de *Alesis Monitor One*. Na sala de captação, são utilizadas em algumas situações de ensaio, ou até mesmo gravações, duas caixas ativas *Yamaha*. Como monitoração da guitarra e também de certa forma manipulação de seu timbre, possui o amplificador *Fender Hot rod*, que pode ser utilizado em conexão com o gabinete de Guitarra *Rox Stage* com um autofalante de 12'', da Eminence. Nos fones de ouvido são utilizados três fones *AKG K66*, dois *Sennheiser Hd202*, três *Sennheiser HD 201*, um *AKG k141*, um *Shure*, um *Behringer HPM 1000* e um *Samson Rh 100*.

No setor de manipuladores de som, temos uma parte dos equipamentos que são físicos e outra parte que é composta por *plug-ins* que são utilizados via software (*Pro Tools*), através de dois aceleradores de *Plugins* UAD2, que utiliza *plug-ins* da *Factory Bundle*, *Melodyne* e *Waves*. Além dos manipuladores encontrados nos periféricos da sala da técnica, dispomos também dos pedais de guitarra *Boss* Sd-1, CS-3, DD3, BD-2 e RE-20, que são disponibilizados para gravações especificamente de guitarra, de acordo com a situação.

Nos periféricos da sala da técnica, temos pré-amplificadores que servem para aprimorar o sinal que vem direto do instrumento em linha ou dos transdutores, sendo eles um *Manley – dual mono valve mic preamp*, um *Universal Audio 4-710d* de 4 canais, um *Pre Focusrite – Octopre Le*, um *Avalon sp737* e dois *Pre Artpro MPAIL*.



Figura 9: *Powerplay Proxl* da Behringer, pré amplificadores *Universal Audio 4-710* e *Manley dual Mono valve Mic preamp*. arquivo pessoal.



Figura 10: Pré amplificadores Pro MPAlI e Avalon sp737. Arquivo pessoal.

Fora esses equipamentos, o estúdio também dispõe de uma estrutura física planejada pelo engenheiro da área de acústica Roberto Leal Pimentel, professor da Universidade Federal da Paraíba, profissional da área de acústica, que fez o projeto baseado na otimização da sonoridade da sala, pensando em medidas, materiais. Esse espaço foi construído especialmente para a utilização do estúdio de gravação, e foi feito em parceria com a arquiteta Wyllna Vidal, que além de pesquisadora na área, é professora do curso de arquitetura e urbanismo na UFPB e do departamento de arquitetura e urbanismo da UNIPÊ (Centro universitário de João Pessoa).

2.8. “Na Guerrilha da música Paraibana”



Figura 11: Cartaz do Estúdio Peixe-Boi

Essa nova estrutura foi construída recentemente (2015), mesmo na contramão das dificuldades que o mercado da produção musical apresenta, o que nos traz em mente o conceito de guerrilha, estampada no slogan do cartaz do estúdio: “Na guerrilha da Música Paraibana”.

Guerrilha Cultural é um termo que abre margem para diversas conotações, dialogando com apropriação e deturpação de Bens Simbólicos na procura de subverter os significados produzidos pela cultura hegemônica.” (Mazzeti, 2005)

Segundo Souza-Filho (2017, p. 20), Guerrilha Cultural tem uma relação direta com ações de ativismo empreendidas pelo grupo Jaguaribe Carne, através do impacto cultural de suas obras e iniciativas. Em depoimento do Pedro Osmar no documentário *Jaguaribe Carne, Alimento da Guerrilha Cultural*, (membro criador Do Grupo Jaguaribe Carne) ele se auto intitula Guerrilheiro Cultural, pois acredita que deva existir uma busca pela democratização do acesso à arte através de iniciativas sociais, ações essas que se configuram como fio condutor de sua práxis junto a instituições como FUNJOPE (Fundação Cultural de João Pessoa) e FUNESC (Fundação Espaço Cultural da Paraíba).

O autor George Glauber Severo, em seu livro *Jaguaribe Carne, Experimentalismo na Música Paraibana* (2017) traz uma série de menções ao termo, nos quais *Guerrilha cultural* tem uma relação direta com a contraposição ao mercado e às relações comerciais da indústria musical³⁸ (SEVERO, 2017, p. 123). Desta feita, incentivam “um fazer e pensar que subsidiem a transformação da realidade política, musical, estética e cultural a partir da realidade da região metropolitana de João Pessoa” (Idem, p. 159), apresentando assim uma forte relação com princípios de ação.

A mobilização política vem justamente de estratégias para se fomentar uma produção de baixo custo, muitas vezes reduzindo os honorários ou até mesmo produzindo de forma autônoma determinado trabalho que venha a interessar no portfólio do estúdio. Neste caso, ele se vê como um agente facilitador da cultura desse universo tão fragilizado que é o artista na Paraíba, que dentre outras coisas, enfrenta a inércia da falta de recurso, mas ao mesmo tempo ataca de surpresa o inimigo que é a dificuldade do mercado em consumir e alimentar o material feito pelos produtores musicais de João Pessoa.

Em estudo recente (2016) intitulado “Música Popular independente na Paraíba: caminhos da sustentabilidade” realizado pelo grupo de pesquisa em Etnomusicologia da UFPB (ABET, 2017)³⁹ e coordenado pela Dra. Eurides Santos Souza, direciona o olhar para o contexto da música independente. Com as observações, fica evidente a dificuldade de atuação dos músicos envolvidos nesse contexto, sendo necessário inclusive na maioria dos casos o auxílio de empregos paralelos à atividade dos palcos e estúdios para a manutenção de suas necessidades de subsistência, além de dispositivos de gestão coletiva para a concretização de trabalhos produzidos.

Seguindo na relação com o livro do Severo, há um dos traços que podem ser observados como um fator preponderante no fazer diário do estúdio,

A guerrilha cultural do JC pode ser compreendida como ação que agrega a produção de arte de modo proativo, isto é, sem aguardar por oportunidades ofertadas por agentes da macro indústria cultural, e sim buscando fomentar suas expressões por meio de parcerias informais com agentes artísticos. (SEVERO, 2017, p.160)

³⁸ Por mais que seja um estudio comercial que precisa de gerar seu sustento, há uma flexibilização no trato entre cliente e empresa.

³⁹ Texto a ser publicado nos anais do VIII Enabet (2017).

Outra influência que se percebe no discurso de Marcelinho e que se coaduna com a ideia do Jaguaribe Carne é a da guerrilha cultural associada a experimentalismo e ação política, no sentido de propor e provocar uma nova realidade musical para a cidade a partir do constante desenvolvimento da capacidade do Estúdio em oferecer trabalhos que possam dialogar profissionalmente com estúdios de gravação dos mais diversos espalhados pelo Globo. Ademais, eles não se atêm a procedimentos fixos estabelecidos em manuais de produção musical. Mais do que isso, relativizando os processos às demandas e situações que vão se encontrando no decorrer dos períodos de produção, dialogam assim com o caráter de convívio com o desconhecido, sentido esse também relacionado à prática do Jaguaribe Carne em seu Experimentalismo.

Esse processo de transformação política e cultural traz à tona, por meio de uma proposta de formação e atuação informal também relacionada à Guerrilha Cultural do Jaguaribe Carne, (SEVERO, 2017, p. 52) Traços esses herdados diretamente da sintonia com o Jaguaribe Carne que se expandiram para além do Slogan do Estúdio: na Guerrilha da Música Paraibana.

É nesse universo que o Peixe Boi vem produzindo e ampliando seus mecanismos de produção, sempre olhando para frente e investindo na Produção musical feita na Paraíba.

3. Capítulo III: A produção musical: etapas e processos

Este terceiro capítulo objetiva uma descrição etnográfica do cotidiano do Peixe-Boi, com base na pesquisa de campo e entrevistas com músicos e produtores que estiveram gravando no estúdio durante a pesquisa de campo.

3.1. Som, tecnologias e diálogos

No início era a oralidade, o som sempre permeou a vida, independentemente de suas formas de utilização ou até mesmo de ser chamado de música. Onde houve alguém fazendo usos criativos do som, no sentido de se fazer ou se utilizar do que chamamos de música, ali ela estava.

Neste caminho, foram se passando diversos tipos de suporte que viriam a se relacionar de forma ativa no fazer musical.

Por muito tempo a notação musical desenvolvida por Guido de Arezzo foi uma forma de registro importantíssima no escoamento e preservação de repertórios, inclusive direcionando novas formas de se fazer música, como no caso do desenvolvimento de técnicas composicionais e também das formas de ensino da música, além de ampliar geograficamente o seu acesso, interferindo inclusive nas relações temporais (GOHN, 2007, p.14).

Mesmo sendo por vezes ineficiente por não capturar as nuances interpretativas ou até mesmo não condizer com realidades iletradas que produzem música, a notação musical foi um grande passo tecnológico na produção musical.

Nessa relação de interferência musical via mudanças tecnológicas, a gravação, desde que surgiu em 1878 com Thomas Alva Edson, certamente veio a ser determinante não apenas para a nossa relação com seu consumo, mas também para com o fazer musical. A gravação também foi determinante na mudança do formato analógico (papel-cilindro-disco-k7-cd) para o digital, como podemos notar nessa reflexão proposta por Gohn (2007).

Se nos anos 50 a digitalização da música deu origem a novos estilos musicais, outras transformações estariam por acontecer para a experiência musical nos anos 2000, depois da popularização dos computadores pessoais, com as tecnologias de compactação de arquivos e a ampliação da largura de banda nas conexões com a Internet. A circulação de músicas digitalizadas cresceu através de várias formas, principalmente com sistemas *peer-to-peer* (P2P), em

que usuários de redes de computadores trocam arquivos entre si (GOHN, 2007, p.22).

Junto a essa forma de vinculação contemporânea dos arquivos de música, percebemos também uma forma de consumir fonogramas, como mencionado por Edwin Pitre Vasquez (2012), “o consumo de música a música”. O autor se refere a um tratamento individual, num viés mercadológico, desenvolvendo mecanismos de marketing de músicas isoladas e não mais de álbuns inteiros. Essa prática foi herdada dos anos 40 com os discos de 45 rpm e voltou à lógica do consumo pelas facilidades proporcionadas pelas tecnologias de players portáteis, pelas inovações da internet no que tange ao compartilhamento de arquivos, bem como às formas de se reduzir o tamanho dos arquivos resultando em arquivos cada vez mais leves.



Figura 12: pulseira álbum do grupo Forró de Ka

Mesmo tendo-se ampliado o conceito de álbum para outros formatos como pen-drive, pulseira (pen drive em formato de pulseira)⁴⁰, aplicativos como no caso da artista Bjork, cada vez mais a sociedade percebe o álbum não mais como uma obrigação para se obter a música desejada. Por conta disso, abre-se o leque para outras formas de audição e consumo também de músicas isoladas, como no caso dos serviços de streaming, a exemplo do *spotify*, *deezer*, *youtube*, além da compra por meio de plataformas, como *iTunes* e *bandcamp*. Essas plataformas

⁴⁰ <http://www.forrodeka.com/pt/novidades.html> acessado em 28.11.2017

digitais são também uma forma preferencial no que se refere ao consumo de música independente paraibana, segundo gráfico abaixo:

Aonde tem acesso as músicas de grupos/artistas paraibanos? (81 respostas)

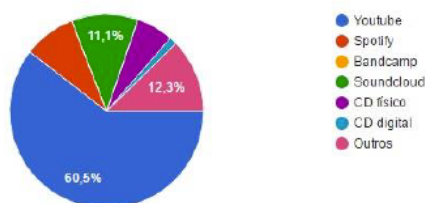


Figura 13: Extraído de (REMÍGIO; ARAÚJO; NASCIMENTO, 2017)

A utilização das tecnologias disponíveis na cadeia produtiva da música beneficia as bandas do cenário independente não apenas do ponto de vista do consumo de música por sua audiência, mas também é utilizada ativamente para divulgação de eventos e produções, comercialização de produtos relacionados aos grupos, bem como sua produção em *home studios*.

A utilização de *home studios* na produção musical se dá de diversas formas, seja na produção de músicas em várias de suas etapas desde concepção até finalização ou até mesmo como extensão do estúdio profissional, tendo em vista que existem processos em que se levam materiais produzidos no *home studio* para se incorporar no projeto trabalhado na sessão de gravação.

3.2.Utilizações do Estúdio

No estúdio Peixe-Boi existem vários tipos de utilização, como gravação de músicas isoladas, produção de álbuns, gravações audiovisuais, serviços de captação de instrumentos isolados, mixagem, masterização, inserção de ISRC⁴¹.

Outro tipo de utilização se dá de modo mais restrito que é o estúdio enquanto ambiente de ensaios. Esse uso é, geralmente, feito pelos grupos nos quais Marcelinho está inserido

⁴¹ ISRC é a abreviação de *International Standard Recording Code*, ou *Código de Gravação Padrão Internacional*. É um padrão internacional de código para identificar de forma única as gravações. Disponível em <https://www.abramus.org.br/musica/isrc/> acessado em 29.11.2017.

enquanto músico (Néctar do Groove, Jaguaribe Carne, Pedro Osmar, Milton Dornellas, Seu Pereira), podendo ocasionalmente ser realizada alguma gravação de registro desses ensaios, para uso meramente do grupo.

3.3.Etapas da Produção

Existem fatores diversos para a produção de um disco e esses fatores permeiam as motivações dos artistas, dos músicos e seu meio. A partir de entrevistas com alguns desses agentes, a observação de campo e a vivência profissional como músico podemos ter uma visão mais abrangente do fenômeno.

Todo disco se inicia no ímpeto de compor, de se enxergar como artista e se propor a trazer um novo trabalho para a vida artística da sociedade. Se pararmos para pensar que existem vários músicos atuantes como instrumentistas, produtores musicais, cantores ou até pessoas que gostam de música, tem suas ideias e engavetam por não achar o momento oportuno ou até por não acreditar no seu material, todo aquele que se propõe a mobilizar outras pessoas e registrar suas criações num formato de fonograma passou por uma auto afirmação, que por si só já configura um processo de se enxergar como artista, como alguém que compartilha suas ideias com o meio no qual está inserido.

Compor é um ato contínuo de escolhas, uma produção que nem sempre tem um calendário, método, características estilísticas e, por vezes, a escolha do que vai para o álbum dialoga diretamente com o período necessário para que esse álbum se concretize enquanto retrato de um artista em constante mudança, um desafio de construção de identidades, portanto.

Escolhas essas perpassam as músicas que serão selecionadas, a equipe com quem trabalhar, os custos financeiros da produção, os locais de produção e as formas de escoamento da produção (*Spotify, Deezer ou YouTube?*). Que plataforma digital usar? Não podemos esquecer da escolha de outros profissionais da cadeia produtiva, como designers, produtores executivos, fabricantes de CDs, vinis, kt7, etc.

3.4.Produção Coletiva

A produção coletiva em João Pessoa é reflexo de um mercado frágil, que infelizmente ainda não legitimou (na maioria das situações) funções fundamentais, como o produtor

executivo, musical, arranjador, o ensaio pago, músicos que possam ser escolhidos com foco em suas competências profissionais, sendo esse trabalho colaborativo mais claramente refletido em condutas que se baseiam em adaptar-se a situações de limitações orçamentárias, para que o trabalho possa acontecer num formato expositivo, seja ele *show* ou gravação.

Por vezes o artista que assina o projeto tem ideias do que se quer nos arranjos, mas não tem a competência necessária para organizá-las, para o que se deseja de cada integrante do seu grupo, seja por falta de conhecimento ou até mesmo por falta de clareza das ideias de arranjo para aquele formato. Por exemplo, o artista pode até produzir suas faixas de forma autônoma, com diversos instrumentos virtuais à disposição, ou várias camadas de instrumentos diferentes, mas na hora de se adaptar para uma formação menor, com as limitações de palco e estrada (logística pra viagens), acaba precisando da expertise e da colaboração de músicos envolvidos com a produção musical.

Obviamente existem os casos dos artistas que querem de fato entrar em processo colaborativo com as individualidades de cada músico convidado, agindo colaborativamente, mas em várias situações existe uma relação não horizontal de criação.

Quando se trata de bandas, geralmente, esse processo colaborativo fica mais claro, salvo exceções como a de bandas que tem músicos convidados, em alguns casos chamados de “músicos anexos”.

Baseados em relações pessoais e/ou de confiança, esses processos colaborativos se tornam um “*modus operandi*” na cena independente, inclusive entre artistas e promotores de eventos, produtores executivos que na hora da (falta de) estrutura e do *cachê* (defasado) se tornam todos aparentemente sócios, pelo menos nas horas de prejuízo e da necessidade.

Muitas vezes as relações colaborativas não são impressas inclusive nos encartes das produções, como no caso de Marcelinho que por várias situações contribui com um papel de produtor musical e essa atuação não é transposta para o papel, assim como a troca de ideias entre músicos numa sessão, que indiferente do que vai para o encarte se reflete na intenção de se construir um bem maior ali no momento que é a música.

3.5.Financiamento

Cada trabalho tem sua dinâmica de arrecadação de recursos, sendo utilizados para tal recursos próprios, editais de fomento à cultura como o FMC (Fundo Municipal de Cultura), e

o FIC (Fundo de Incentivo à Cultura) relacionado ao Estado; campanhas de *crowdfunding*,⁴² como *catarse*⁴³ (como aconteceu com o disco “Eu não sou boa influência pra você”, da banda paraibana Seu Pereira e coletivo 401); e, geralmente, ocorre de haver uma fusão de investimentos pessoais com editais, que por várias vezes aprova projetos com vários cortes no orçamento, tornando assim somente possível a gravação dos trabalhos por uma trama de acolhimentos por parte dos agentes envolvidos, chamada comumente de “brodagem”⁴⁴, sendo um elemento bastante recorrente nas práticas artísticas da cidade de João Pessoa. Essa prática da “brodagem” tanto opera no nível de diminuição dos cachês propostos até a total gratuidade da prestação do serviço, em prol de um projeto. Uma ideia de coletivo, que por vezes traz bons frutos para grupos que se assumam gestores coletivos, mas também causa um certo prejuízo no caso de músicos que assumem a parceria, mas não são levadas em conta quando se unem a colegas que se utilizam da boa vontade para tirar benefício próprio.

De certa forma, essa questão da “brodagem” é um ponto dúbio. Por mais que torne possível a realização de vários trabalhos por meio das parcerias, traz consigo relações que ficam viciadas nas benfeitorias alheias e, de certa forma, pode acomodar o artista que por ter investido menos dinheiro, sentiu menos no bolso e terá menos estímulo para reaver o investimento realizado.

Num contexto onde a gestão seja de fato coletiva, existe um ganho coletivo que termina se justificando, por exemplo: se o músico é convidado a tocar numa banda já pré-formada e arca com os custos de *vídeo-clipes*, viagens, hospedagens, alimentação e este participa dos lucros de forma igualitária, sem necessariamente se prender a um cachê, que na realidade de João Pessoa pode ser menor do que o apurado, com a divisão de um evento maior, não há maiores problemas, pois afinal foi um investimento. Porém, se este mesmo músico se submete a fazer *shows* de formação de público, com cachês inferiores ao que seria normalmente praticado, investe parte dos cachês com gastos da banda, e de uma hora para outra é substituído sem motivo aparente, aí sim ele foi lesado, porque, nesse momento de substituição, houve uma relação muito próxima ao que ocorre com os músicos contratados, no que diz respeito ao desprendimento da formação dos músicos da banda. Ressaltamos que os músicos contratados

⁴² Prática comum hoje em dia de financiamento coletivo, maiores informações em <http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/entenda-o-que-e-crowdfunding,8a733374edc2f410VgnVCM1000004c00210aRCRD.eccessado>, em 05.01.2018

⁴³ Catarse é uma plataforma de financiamento coletivo do Brasil.

⁴⁴ Essa colaboração mútua entre os agentes recebe o nome de “brodagem” sendo esta gíria muito utilizada entre todos. O termo é um aportuguesamento palavra inglesa “brother”.

acertam seus cachês, não arcam com custos da banda, não se envolvem com investimentos em prol do coletivo.

Situações como essa ocorrem de certa maneira pela naturalização dessa relação de “brodagem”, na qual quem não adere pode até ficar malvisto no meio.

3.6.A Pré-Produção

Em se tratando do conteúdo musical, tudo se inicia na pré-produção, que neste trabalho será pensado como a etapa que antecede a entrada no estúdio para a gravação. Nessa etapa será escolhido o material a ser gravado e o terreno onde o disco será construído.

É certo que cada produtor tem sua conduta, mas indiferentemente dos métodos utilizados, a pré-produção será a etapa na qual serão trabalhados aspectos diversos, como a escolha dos profissionais relacionados à produção. Terá um produtor musical? Um arranjador? Qual repertório, quais arranjos, quais sonoridades, quais músicos, qual estúdio gravar, gravar num estúdio? Num *home studio*? Misturar elementos do *home studio* com o estúdio profissional? Em qual estúdio mixar, masterizar? Como arrecadar os recursos para tal empreitada? Como organizar os ensaios? São várias questões envolvidas que irão nortear essa fase de pré-produção.

Um fator determinante para esses processos é o mercado onde estamos atuando. Numa realidade ideal de um mercado que permita, podemos escolher profissionais que possam focar em suas etapas, por exemplo: um produtor executivo que possa ir atrás dos investimentos e logística; um arranjador que possa organizar o material musical das ideias composicionais; um produtor musical que dirija o processo da construção desse fonograma; músicos e equipamentos que se coadunem com a linguagem das músicas em questão; um calendário de ensaios em estúdios bem equipados que possibilitem uma boa monitoração e gravações demo dos ensaios; uma disponibilidade de equipamentos que possam trazer variedade de escolhas timbrísticas. Mas em nossa realidade, de um mercado que por mais que tenha vários anos de produções e bandas que circulem, ainda se demonstra uma produção incipiente. Essas práticas ideais não são corriqueiras numa cadeia produtiva, ficando muitas questões atreladas a questões que envolvem uma colaboração mútua, por causa dos orçamentos apertados e cheios de restrições.

As práticas de pré-produção são diferentes de um produtor para outro. No caso dos produtores entrevistados abaixo (Helinho Medeiros, no disco do Alimiré e Léo Meira, no disco

de Titá Moura), existe um interesse em facilitar o processo para se entrar no estúdio com maior clareza a respeito do que será captado.

Helinho Medeiros se refere à economia de tempo de estúdio pensando em arranjos, ensaiando suas performances, ocasionalmente, montando bases da música com uma forma já com o metrônomo (base essa construída em *home studio*, em casa) fazendo um guia já com voz, dando indicações da forma da música, *ritornellos*, *codas*, etc.

Dependendo do tipo de produção que esteja acontecendo, se for algo com uma necessidade de maior otimização de tempo como produções de trilhas e *jingles*, há na pré-produção uma interferência maior do que vai para a sessão do estúdio, inclusive, com *loops* que se assemelhem à condução rítmica do arranjo.

Para o produtor Léo Meira, existe um foco muito grande na pré-produção, conforme podemos ver no seu depoimento:

Pra mim, o estúdio é uma máquina fotográfica. Se você estiver arrumado, ela vai tirar uma foto do que está lá, portanto o mais importante é a pré. Na pré que eu escolho os pratos do baterista, os pedais do guitarrista ..., os timbres nós construímos na pré e não no estúdio como muita gente faz.. É na pré que eu digo ao tecladista ó... o som é esse... anota aí... e eu anoto pra mim também... tudo anoto... com data... o que foi feito naquele dia... as frases que eles fazem (MEIRA, 2017).

Existem execuções que vão do ensaio para o disco, como no caso de um ensaio para o disco do Titá Moura. Em um processo de escuta atenta, o produtor Léo Meira incorporou a frase musical ao arranjo.

No improviso, Uaná fez uma frase no improviso, fantástica! Era essa frase... que eu decorei; é tanto que eu escrevi para não perder ela...quando terminou eu perguntei... e aí essa frase?... e ele respondeu... não me lembro não... fiz no improviso... e terminou ficando... (MEIRA, 2017).

Fica muito claro o caráter definidor da pré-produção, tornando a etapa de captação um processo no qual já se tem uma ideia clara do material a ser registrado.

O estúdio não é pra dúvida. É fase final. Mas, é como eu digo...eu não chego fechado, é a máquina fotográfica... tá bem vestido... tá do jeito que você quer... o cabelo tá do jeito que você quer... clica aí! O estúdio pra mim é esse clica aí.. Você tem que saber aonde você vai gravar... você está de posse daquele projeto praquela estúdio... o que vou usar lá... os amplificadores,

phones, a sala... a escolha dos timbres é pré... o estúdio potencializa... mas a escolha é antes... (MEIRA, 2017).

Para tratar desses pontos relacionados a um controle da situação, no que se refere à execução das ideias, existe um calendário atrelado ao processo de pré-produção que define questões tais como: músicas por ensaio, música por hora, espaço entre músicas, minutos entre uma música e outra, pausa para um café, coisas desse tipo. Estas são algumas condições para o trabalho, podendo ser relativizadas se houver uma gravação para o dia posterior. Pode ser um ensaio em um dia (02 músicas), gravação das músicas ensaiadas numa outra, ou pelo menos num período próximo, no sentido de que se lembre dos detalhes acertados relativos à execução do arranjo.

Nem sempre há um material escrito no formato de partituras. O que é mais comum é um guia com anotações textuais, relacionadas a pontos diversos com os timbres escolhidos, melodias de destaque, entrada de instrumentos. Geralmente, o guia é uma folha que acompanha o disco inteiro e vai se acrescentando informações que surjam no decorrer do processo, que só se encerra quando vira fonograma.

Nos processos envolvendo pré e produção, existe uma situação que é colocada como método do produtor, que consiste em deixar os agentes à vontade para concretizar o trabalho. O disco do Titá Moura foi produzido em 4 anos.

Cada produção vai ter seu perfil, sendo a escolha do estúdio relacionada com o tipo de produção que virá a ser realizada, incluindo aí também a escolha dos músicos que irão participar, conforme depoimento abaixo:

Você não tem muito essa escolha. Geralmente os discos que eu dirijo eu não gravo. Se eu tiver que tocar é um complemento. Eu acho que esse acúmulo confunde, o papel do diretor é o de olhar pra todo mundo. No disco de Titá eu terminei gravando porque era mais fácil, quando eu terminei os arranjos, eu já tava com tudo na mão e na cabeça. Então acabei gravando, até mesmo as percussões. Ficou mais fácil fazer do que marcar um ensaio. O processo se dá... se eu estou dirigindo eu prefiro chamar o músico... se eu vou chamar os músicos eu já conheço os perfis, né... essa música já penso em sicrano... mas torno a dizer isso é bem difícil aqui ainda...sabe? Porque eu vou explicar também um outro fator, às vezes um que grava em 5 ou 8 faixas tem como fazer um desconto pro cara que paga. Então são vários os fatores que você precisa lidar. Se pudesse seria bem mais interessante. Seria inclusive bem mais interessante pra cena, sabe (MEIRA, 2017).

Para esse processo da pré-produção se faz muito importante ter uma visão ampla do trabalho, para que as escolhas possam ser feitas e se trabalhe os pontos que irão caracterizar a ideia do trabalho.

São vários os fatores que vão conduzir o tempo desse processo. Esses fatores vão desde a disponibilidade/capacidade dos envolvidos (incluindo aí músicos, estúdio, artista, produtor) e também o amadurecimento do artista em sua ideia de registro.

3.7.A Produção

Para o processo de produção no estúdio, existe um trabalho anterior de solidificação das performances, mas nada vai fechado. Por mais que haja a preferência por direcionar os microfones, escolher os equipamentos que serão utilizados (inclusive estes são pré-requisitos para a escolha do estúdio, assim como a sala e o profissional do som) existe também a mutação desses elementos, podendo ser modificados de lugar os microfones, substituídos ou até mesmo desligados em alguns casos.

Para o produtor Léo Meira, a captação é o momento prioritário dentro do estúdio, priorizando um registro que dialogue com a organicidade.

Hoje eu não abro mão de pelo menos – principalmente com as estruturas que o estúdio já tem, né? – o baixista e o baterista gravarem juntos. Geralmente eu prefiro todo mundo. Nos últimos discos estava todo mundo lá, os ornamentos não. Um solo vem depois. Um backing (backing vocal), os metais vêm depois, mas a base...eu não abro mão da base gravar junta...todo mundo junto se olhando, rindo e mandando a vibração pra todo mundo. Captação coletiva inclusive permitindo até falta de “Quantizer” (sincronia com o metrônomo) entendo que esse processo é assim mesmo, e aí vem depois os ajustes, e várias sessões de uma música. Umas 3 sessões, mas depois que escolho apago as outras. Quando eu tenho uma sessão bem gravada e tenho mais duas, eu apago as duas para não gerar dúvida. (MEIRA, 2017).

Uma outra peculiaridade no método de produção de Léo é a priorização da não utilização das partituras na gravação, valorizando uma performance em que o músico esteja totalmente integrado à sua execução, já consciente dos elementos musicais que foram trabalhados nos ensaios da pré-produção.

Obviamente trata-se de uma preferência que vai ser possível ou não dependendo da complexidade da situação, do tempo que se tem para obter os resultados e do tempo que se teve para preparar o músico numa pré.

Houve uma situação no disco do Titá Moura em que os músicos Gledson Meira e Helinho Medeiros foram gravar e como eles não tinha participado da primeira etapa do disco e estavam com a agenda complicada, foi necessário o uso de partituras, além de um grupo de cordas que precisou executar o arranjo escrito pelo produtor Léo Meira.

Um outro ponto interessante na forma de conduzir o trabalho e a ligação com a perspectiva de produção do estúdio é o fato não haver um processo preso exclusivamente às horas predeterminadas no período do estúdio. Se por acaso a sessão não estiver caminhando bem e por algum motivo a música não estiver fluindo de acordo com os critérios que os envolvidos julguem importantes, a sessão é adiada em prol de um processo mais orgânico.

Em relação às etapas da gravação os dois produtores entrevistados utilizam a gravação por camadas de instrumentos, iniciando pela base (geralmente, bateria + baixo) e depois somando os instrumentos de harmonia (teclado, guitarra, sanfona) posteriormente, camadas de instrumentos como cordas, metais, percussões, *backing vocals*, bem como instrumentos solistas, incluindo aí a voz principal.

Aqui foram focados pontos de vista no que se refere aos processos de pré-produção e produção (captação), com base nos depoimentos de agentes envolvidos nos processos observados na pesquisa de campo. Porém, cabe lembrar que cada produtor terá sua forma de interagir com suas convicções e características do projeto, bem como, com os recursos disponíveis.

A seguir apresento alguns tipos de produções musicais feitas no Estúdio Peixe-Boi, descrevendo seus processos.

3.8.Gravação de músicas isoladas

Existem vários motivos para se registrar uma música isolada. Dentre as possibilidades, podemos citar a gravação para lançamento de *singles*, inscrição em festivais, mostras competitivas, geração de conteúdos para internet, registro de alguma situação de encontro de músicos em dada localidade, ou também numa forma parcelada de se fazer um álbum de acordo com as condições financeiras do artista que vai gravar.

No período da pesquisa de campo aconteceram algumas situações de gravação de

música isolada. Uma dessas situações foi a seleção de músicas para o festival de música da Paraíba (2017)⁴⁵. Alguns artistas buscaram o estúdio como objetivo de gravar a música que iria submeter à seleção. Na busca de um resultado mais profissional ou rápido de registro, o estúdio foi uma solução encontrada.

3.9. Gravação da música “Último Ato” (Afonso Manuel)

Para registrar essa música, Afonso procurou previamente Marcelinho mostrando-se interessado em participar do festival de música paraibana, que teve suas inscrições abertas no período de setembro a outubro de 2017.

A partir de uma ideia do estúdio enquanto centro de produção, fui convidado a produzir junto ao estúdio, como uma espécie de *staff* de produção. Fiquei responsável pela parte dos arranjos e estruturação musical e Marcelinho pela parte do áudio, sua captação e tratamento. A ideia era um trabalho colaborativo, visando a otimização do tempo na produção. A partir do diálogo e sugestões do compositor e do intérprete, fomos chegando a um resultado satisfatório para ambas as partes.

Foi marcada uma reunião de pré-produção para o dia 20.10.2017, na qual estavam presentes: Afonso Barbosa (compositor/intérprete) Simão Mairins (Letrista), eu e Marcelinho. Após uma conversa inicial na antessala, nos dirigimos à técnica onde Afonso nos entregou uma estrutura com letra e cifras e um *pen drive* com o arquivo de vídeo (caseiro) e áudio (extraído do vídeo).

Escutamos a música. Afonso tocava um violão de cordas de aço e uma musicista (Pietra, sua cunhada) tocava Violino. Falamos sobre questões que influenciariam o trabalho e decidimos a quantidade de músicos que viriam a participar da gravação, (no caso, o percussionista, eu e Marcelinho). Pensamos e esboçamos alguns prazos.

Passado esse primeiro momento, em um outro dia já com o arquivo gravado em um *pen drive*, dei início à parte prática de pré-produção. Escutei a música diversas vezes em meu *home studio*, fiz uma estrutura de partitura guia utilizando o editor de partituras *Musescore*. Esse guia continha a harmonia, os sinais de repetição, os indicadores da forma da música e os solos transcritos tal qual a violinista executou no vídeo. Exportei um arquivo *midi* a partir dessa transcrição do violino para ser utilizado na grade do projeto da música em sua pré-produção.

⁴⁵ <http://festivaldemusica.pb.gov.br/> acessado em 29.11.2017

A partir da estrutura da música, abri um projeto no programa *logic Pro x*⁴⁶, coloquei o metrônomo no andamento da música que recebi como demo e gravei um violão base de toda a música. Depois, adicionei ao projeto uma outra pista com o arquivo *midi* que foi gerado a partir da transcrição do violino, para soar dentro do rascunho do arranjo.

Também, fiz uma leitura atenta da letra da música, buscando possíveis conexões de significado e a partir disso pensei em elementos para a introdução, experimentando ideias no violão, teclado e voz. Procurei timbres de sintetizador, além de manipulá-los com diversos efeitos de *ring modulator*, *tape delays*⁴⁷, *modulate delays*, *reverbs*, *phasers* e *reverbs*, buscando um timbre que remetesse a algo nostálgico tal qual a sensação que a música passava conforme podemos ver claramente no refrão:

Pra que tanta primavera se eu sei o que me espera
 Não tem um sol de verão?
 Mas nem todo o inverno cabe dentro desse eterno
 Mar de outono, coração.

A partir dessa sensação nostálgica, pós leitura da letra e audição repetida do áudio recebido, me veio a ideia de uma introdução dedilhada no violão de cordas de aço. Após gravar, pensei em uma melodia para o timbre gerado no sintetizador para a introdução, sempre gravando em seguida. Esse foi meu método preferido de registro no processo de pré-produção, devido à mutabilidade das ideias, num caráter de rascunho.

Após compor a introdução e escutar por várias vezes, fui pensando na textura e densidade do arranjo.

Segundo Almada (2010, p.103), textura é a “designação do grupo instrumental num determinado momento de uma música e densidade é a “quantidade de acontecimentos musicais dentro de um determinado intervalo de tempo ou espaço”.

Sempre baseado na escuta atenta da música, fui introduzindo as partes de outros instrumentos⁴⁸ (que apareceram no decorrer da música) e gravando para escutar o resultado junto dos elementos que iam tomando forma no arranjo.

⁴⁶ <https://www.apple.com/br/logic-pro/> acessado em 20.12.2017

⁴⁷ Os *delays* são efeitos que trabalham com repetição dos sons, e nessas repetições os sons podem ser alterados com modulações, sons ao reverse, etc. No caso dos sons referidos acima, existe uma relação com os *delays* de fita que traziam essa modulação e o *delay modulate* que traz essa modulação de forma mais acentuada.

⁴⁸ Para outros instrumentos utilizei além do violão com cordas de aço uma guitarra modeladora *line 6 variax 300* que simulava outros instrumentos como cítara e dobro e um controlador que importava sons do banco de dados do *logic* utilizados após processamento de efeitos a partir da DAW.

Com as ideias organizadas no projeto do *Logic*, teclados gravados no *home studio* e algumas ideias a respeito do papel do violão na música, estava com o esqueleto da música pronto para entrar em estúdio⁴⁹, visto que a concepção do trabalho estava baseada em uma instrumentação simples e funcional⁵⁰.

No dia 25.10.2107 nos encontramos no estúdio no início da tarde, Afonso, Marcelinho e eu. Nos dirigimos à sala técnica para que eu demonstrasse as ideias feitas na pré-produção e, após uma audição, combinamos que Afonso iria iniciar gravando um guia com seu violão e voz. Primeiramente o violão, depois a voz. Enquanto Marcelinho organizava os microfones na sala (um condensador *Neumann TLM 103* para o violão e um dinâmico *SM58 Shure* para voz), e fazendo a monitoração por meio de fones de ouvido para escutar os sons enviados da técnica, eu ia passando a parte de Afonso junto ao metrônomo. O uso do metrônomo não é uma prática recorrente entre os artistas em sua prática diária, mas o seu uso facilita o trabalho do produtor na junção com o percussionista, que gravaria mais tarde. Além do mais, também facilita a sincronização com o tempo da música.

Marcelinho abriu a sessão no *Pro Tools*, de onde importou alguns elementos que eu trouxe do *home studio* em áudio (os teclados, alguns violões pré-gravados assim como a *track midi* com o violino), que trazem nela informações do projeto. Mesmo sendo feito em uma *Daw* diferente (*Logic pro X*), a partir do protocolo *Midi* suas informações são compartilhadas no projeto do *Pro Tools*.

⁴⁹ Já tínhamos marcado previamente o período de gravação e combinado com o percussionista (Cassicobra) e a violinista (Petra) que iriam gravar, além de Afonso e eu.

⁵⁰ A percussão deixei mais livre primeiramente por confiar no instrumentista convidado e também por esperar suas ideias que se demonstraram ser de extrema sintonia com o esperado.

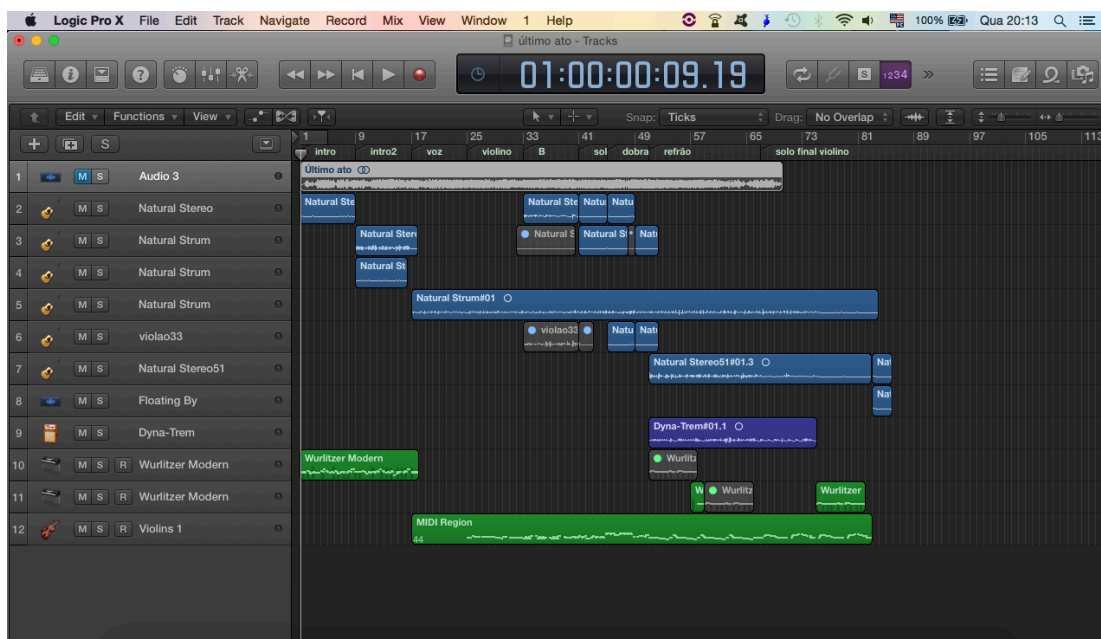


Figura 14: Sessão com instrumentos pré-gravados e informações estruturais.

Afonso se dirigiu à sala de captação 1, onde direcionamos os microfones próximos à décima segunda casa do violão e à boca do instrumento. A partir daí se iniciou o processo de gravação do guia⁵¹ da música, gravando o guia da voz e violão juntos, cada qual em seu canal. No próximo passo utilizamos a voz gravada para ser o referencial do violão, que seria gravado “valendo”⁵² para a gravação. Para isso, foi silenciado o violão gravado anteriormente, em sua monitoração, utilizando para gravar o violão cedido pelo estúdio.

Uma prática utilizada nesse processo foi a de gravar dois violões executados pelo mesmo músico, um em cada lado do Pan (esquerda e direita), visando preencher o arranjo, como se fossem dois músicos executando. Mesmo com diferenças sobretudo rítmicas na execução, esse processo traz de certa forma um resultado mais orgânico do que uma dobra do mesmo arquivo em cada lado da imagem estéreo.

Após serem captados o violão base e a voz guia de Afonso, chegou a minha vez de gravar os violões solo, utilizando do mesmo procedimento de microfonação: microfone condensador próximo à boca do instrumento e um microfone condensador *T.H.E CR05* próximo à décima segunda casa.

O procedimento consistiu em ir gravando por trechos, apresentando as ideias rapidamente para Marcelinho, que estava no *mixer* e ao mesmo tempo gravando. Assim,

⁵¹ Guia da música é uma referência para se gravar os instrumentos que vem em sequência, não necessariamente sendo um material que vá permanecer na gravação.

⁵² Essa expressão “valendo” é comumente utilizada para definir o que de fato vai ficar na gravação final. Uma outra expressão é chamá-la de “a boa. “vamos a boa”?”

buscamos otimizar o processo da maneira mais rápida possível, tendo em vista uma forma de produzir qualidade e praticidade, pois não teríamos muito tempo para captar os instrumentos, editá-los e mixar, uma vez que o festival estava com o prazo de término de inscrição.

Após gravar as partes do violão solo (não utilizei os violões da pré-produção, visando uma maior qualidade no áudio gerado pelo estúdio) tive que me ausentar do estúdio por aproximadamente três horas, pois tinha um ensaio com outro grupo em outro estúdio.

Enquanto estive ausente houve uma pausa nas gravações. Depois chegaram Simão (o letrista), Pietra (violinista) e Cassicobra, músico bastante atuante na cena independente de João Pessoa, que gravara as percussões sob a direção de Marcelinho. Quando eu retornei ao estúdio, o percussionista tinha acabado de gravar várias *tracks* de instrumentos, como moringa, triângulo, *derbak*, *snjus* e “ovinhos”, numa sonoridade que levou a música para um pop com pés no mundo, trazendo na sua percussão referências da chamada “*world music*”.

Após gravar as percussões, chegou a vez de gravar o violino, com um microfone *T.H.E cr05* direcionado ao violino e um microfone condensador *Earth Works qtc40* de ambiência. A musicista Pietra foi tocando a música enquanto Marcelinho adequava a cena⁵³ para a captação.

Após gravar alguns *takes*, buscando os que tinham melhor afinação e articulação, bem como os que não apresentavam significativas diferenças melódicas e rítmicas em relação à partitura que estava sendo usada como referência, recolhemos o material necessário para o violino na música em questão.

Esse processo de captar os “melhores momentos” como se refere Marcelinho é prática corriqueira, na qual, a partir de vários *takes* gravados, se escolhe o que soa mais adequado à concepção do artista ao qual estamos produzindo a música.

Após gravação do violino, chegou a vez de Afonso gravar os vocais, utilizando uma junção de microfone condensador *Neumann tlm103* mais um dinâmico SM57 na captação. Afonso ia fazendo os *takes*, assessorado pelos participantes que estavam na sala da técnica (Simão, Pietra, Marcelinho e eu), num trabalho colaborativo para obter a melhor sessão possível, tendo em vista que não se tratava de um cantor profissional. Isto significa que os limitados recursos técnicos vocais e a falta de hábito de estar num estúdio profissional gravando e escutando as minúcias de sua performance poderiam vir a comprometer o resultado da música a ser gerada ali, o que não ocorreu devido ao cuidado de todos em obter a melhor sessão possível.

⁵³ Cena é a tela na qual o projeto está em andamento com todas suas diretrizes de *input*, *output*, *plugin*, *send* e *bus*.



Figura 15: Neumann TLM 103 + SM57

Esse dia foi bem intenso no estúdio, tendo em vista que foram várias gravações de instrumentos diferentes no mesmo dia, deixando a música bastante adiantada, numa prática que Marcelinho pretende ampliar no estúdio, ou seja, realizar produções completas com pequenos orçamentos e com uma equipe reduzida, tendo em vista que a Paraíba tem vários compositores e artistas interessados em registrar seus trabalhos.

Após fazer pequenos ajustes na *mix* da música, foi feito um *Bounce*⁵⁴ que eu levei num *pen drive* para meu *home studio* para escutar o resultado e trabalhar o restante do arranjo em outro dia.

Na manhã do dia 30.10, escutei com atenção o *Bounce* enviado por Marcelinho e pensei em elementos para finalizar os violões e inserir alguns outros elementos no arranjo. Inspirado pela percussão adicionada por Cassiano (Cassicobra) na sessão anterior. Procurei dar uma ideia mais “*world*” do que *pop*, que foi como a música tinha se iniciado, inclusive na primeira reunião de pré-produção. Inseri no arranjo sonoridades da cítara e dobro, a partir de uma guitarra *line6 variax*, que simula sons de outros instrumentos, como cítara e dobro. Adicionei efeitos de *delay*, para dar um efeito mais lisérgico à música, gravei e exportei as *tracks* individualmente para incorporar no projeto da música no estúdio.

No estúdio, refiz os violões gravados por Afonso para dar uma levada mais firme na

⁵⁴Procedimento de transformar uma música que está trabalhada em várias *tracks* dentro de um projeto aberto e converter em um novo arquivo de áudio.

música, tendo em vista que a execução dos mesmos e as edições submetidas para sua utilização no *quantizer* correto do *beat* para utilização na gravação da percussão não estavam soando bem para a produção. Após escutar com atenção, gravei, tentando dobrar os violões, e após essa dobra refiz também as ideias de violão que eu tinha feito na sessão anterior. Nessa sessão estava sendo gravado por Téo Filho, que também integra a equipe do estúdio, direcionado a questão técnica do áudio.

Após finalizar essa captação, seguindo o mesmo padrão de microfonação (*Neumann TLM 103 + T.H.E Cr 05*), Marcelinho ficou responsável pela parte da *mix* e nesse mesmo dia finalizamos a versão que seria entregue para a finalidade da inscrição no festival.

Como se tratava de um festival de canção, optamos por uma *mix* mais clara dos aspectos da canção, colocando a voz num plano de destaque sem muitos efeitos, tornando clara a relação com a letra e seu entendimento.

Dias depois (09.11), nos reunimos no estúdio, quando Afonso e Simão demonstraram interesse em futuros projetos. Nesse encontro também conversamos a respeito de qual seria o nicho, o formato de vinculação (*Ep, single, plataformas digitais*). Dias depois, Marcelinho enviou uma nova *mix* da música por conta própria, gerando gratidão, pela ideia de um trabalho feito com carinho.

Os processos comerciais se deram com base no acordo feito entre estúdio e artista, no qual todos os envolvidos ficaram satisfeitos com o combinado.

3.10. Gravação da música Ela me deixou (Seu Pereira e coletivo 401)⁵⁵

Essa gravação faz parte de um álbum duplo de 32 faixas, com a participação de 34 artistas, de 15 estados diferentes do Brasil, a exemplo de André Abujamra, Ana e Vitória, Dani Black, Fernando Anitelli, Francisco El Hombre e Wado. Essa coletânea chamada “dois lados” homenageia o grupo mineiro Skank.

A gravação se deu a partir de duas sessões de captação e uma de mixagem, das quais acompanhei uma de captação e outra de mixagem.

Dia 01 de captação: Captação de base (bateria + baixo + violão+ vocais), além de pegar dados a partir da entrevista.

Dia 02: No dia anterior já tinha sido captada a parte da bateria, baixo, violão base e

⁵⁵ O resultado final pode ser conferido em <https://www.youtube.com/watch?v=TMxwU-zUI1I>, acessado em 04.12.2017

vocais e esse foi o dia de fazer a captação da parte dos metais (trombone e trompete, que formam o naipe do Seu Pereira) bandolim, guitarra e *synths*.

Para dar início à sessão do dia, o músico Esmeraldo Marques (Chico Correa) gravou o bandolim, sendo utilizado para sua captação um *Neumann* Condensador TLM103 levemente inclinado de frente ao músico, como podemos observar na imagem na página seguinte:



Figura 16: captação do bandolim. da esquerda p/direita: Marcelinho e Esmeraldo Marques.

Foram gravadas execuções em 2 *tracks* diferentes, um *track* para base e outro com ideias melódicas improvisadas tanto para introdução quanto para as melodias de arranjo, que ficariam num segundo plano da música. A ideia era fornecer material para as edições, ficando a decisão para depois de ter mais material gravado, como os metais, guitarra e *synth*.

A relação colaborativa entre os participantes fica bem clara nessa escuta do que foi gravado:

Esmeraldo: *improvisando para depois pegar uma coisa que prestar... no começo não é pra ter isso não na verdade.*

Marcelinho: *na verdade tá cedo ainda, né?* (em relação à hora de se adicionar ideias referentes aos solos, geralmente as etapas posteriores à inserção de elementos rítmicos, harmônicos, de sustentação da música.)

Marcelinho: *Limo geral ou vamos cortando por demanda?* (ao ouvir as melodias improvisadas no bandolim)

Esmeraldo: *Muta e vamos adiantar por causa dos metais* (dos metais)

Após gravar o bandolim (que no final terminou sendo retirado do arranjo numa etapa de produção posterior), chegou a hora de escutar o que foi gravado e dar início à gravação dos metais, que teve seu arranjo concebido de forma bastante colaborativa⁵⁶, envolvendo todos os agentes presentes: Felipe Gomes (trompete), Daniel Lima (Trombone), Esmeraldo Marques e Marcelinho como podemos notar no diálogo abaixo:

Marcelinho: *Os meninos também já têm uma ideia, aí? ou vão esperar Falcão* (vocalista e líder do grupo) *para dar um toque... alguma coisa assim?*

Esmeraldo: *Falcão só vai chegar mais tarde.*

Marcelinho: *É... esperar Falcão... ele geralmente só vem de umas 5:00 (17:00) horas* (isso se deu por volta de umas 15:30, o período se iniciou às 14:00)

Esmeraldo: *é... vamos esperar Falcão não*

Felipe: *sim... Esmeraldo, como é... é só arranjo é?*

Marcelinho: *Quer falar com ele? Tenta falar com ele aí.* (Falcão)

Esmeraldo: *Vamos pensar aqui... é... eu acho que o lance dos metais...*

Marcelinho: *tem alguma coisa de cama também nessa música?*

Esmeraldo: *fazer umas 2, 3 vezes...*

Marcelinho: *assim... porque tem né? a coisa do... (característica da banda) ou não tem isso?..*

Esmeraldo: *o que?*

Marcelinho: *do... projeto em si*

Esmeraldo: *é... a cara da banda. É legal ter isso... é massa escolher os lugares...vamos ouvir todo mundo aqui* (fala apontando para um lugar da sessão no projeto da tela).

Enquanto se discute esse processo, o trombonista está procurando melodias no violão, em cima da harmonia da música, provavelmente buscando ideias para o arranjo.

Esmeraldo: *O que é que tu imagina, Lipinho* (trompetista)? *Como é que tu tá*

⁵⁶ Os músicos dos metais, mesmo sendo músicos anexos ao projeto e não estando no centro das decisões, participam de forma colaborativa. Essa é uma prática corrente em vários grupos em que os músicos que são considerados anexos ao grupo, gravando sem cachês e construindo arranjos sem ser cobrado um valor externo por isso, participam de forma colaborativa.

ouvindo a música?

Felipe: *Eu queria saber o que vai ser...se vai ser prioridade movimentar o metal... ou algum teclado pra botar depois... (Felipe também toca teclado ao vivo) ou alguma onda desse bandolim aí... (fala se referindo às melodias que o bandolim estava soando nos monitores, enquanto Marcelinho estava editando..)*

Esmeraldo: *Metal... acho que teclado talvez a gente nem coloque, porque a gente pensou em fazer um negócio acústico. Mas aí.. tem guitarra slide, essas paradas... acho que isso já preenche... tem um momento que eu acho que fica muito massa pra os metais, quando a música cresce, quando vem e modula... vai pro Sol (acorde de empréstimo modal na música bIII grau) ali era massa vocês pensarem em alguma coisa... e talvez em algum momento fazer cama... fazer notas... mais atrás... entendeu? dando suporte.*

Marcelinho: *ai já é... (fala fazendo sinais com a mão dando uma ideia de acordes no teclado)*

Esmeraldo: *é melhor que botar um teclado fazendo acorde.*

Marcelinho: *eu vejo é isso... aquelas coisas de “até ontem” (música gravada no disco do seu Pereira e coletivo 401⁵⁷, numa parte em que os metais fazem uma cama de sustentação da harmonia) aquilo tipo de coisas que vocês fazem.*

Felipe: *aquelas camas...*

Marcelinho: *é... que é meio um padrão também que rola, né? vai nos padrões do que vocês andam fazendo... que é padrão da banda.*

Enquanto Marcelinho conversa, se dirigindo ao músico Felipe, Daniel está escutando, porém, com o violão tocando a melodia que virá a ser a sua voz no arranjo. Esmeraldo pega a guitarra que estava no estúdio e começa a experimentar ideias sobre o que está tocando nos monitores. Tudo acontecendo ao mesmo tempo. Esse é o ambiente do estúdio, algo dinâmico onde por vezes várias coisas acontecem ao mesmo tempo.

Após escutar mais um pouco a música na técnica, Esmeraldo e Marcelinho indicam ideias de espaços onde soam bem os metais, de acordo com suas concepções, e então os músicos se dirigem à sala de captação, onde Marcelinho monta um par de microfones condensadores *AKG C3000* e um par de *EarthWorks* condensador omnidirecional *QTC40*, utilizados para somar na ambiência, adicionando-se um pouco de sua captação aos microfones condensadores mais próximos da fonte.

⁵⁷ O álbum pode ser escutado no <https://www.youtube.com/watch?v=KB9wq6sPjzA> acessado em 04.12.2017



Figura 17: Marcelinho preparando a sala para captação dos metais e Daniel Lima se preparando.

Na sala de captação, os músicos Felipe e Daniel estão passando ideias do arranjo. Felipe com o violão na mão, cantando a melodia junto a Daniel. Neste processo, vão definindo (compondo) e ao mesmo tempo aprendendo a ideia da melodia dos metais, a partir da linha melódica principal do refrão da música.

Quando chegam a uma ideia em comum, sinalizam para Marcelinho gravar e vão gravando por trechos, que vão sendo coproduzidos por Marcelinho e Esmeraldo, que da sala da técnica vão dando ideias de finalizações.

Os músicos vão também compondo camadas em *overdub*⁵⁸, adicionando vozes extras ao arranjo da música, tudo sem nenhum elemento escrito numa partitura, criado na hora, executado e gravado.

Esses *takes* gravados são utilizados não necessariamente como uma execução contínua, podendo ser recortados e colados em outros, aproveitando melhores execuções dos *takes* tocados, conforme pode ser percebido no seguinte diálogo do processo:

Esmeraldo: *acho que a gente pode pegar a frase que a gente precisa, porque os ataques nas anteriores fizeram mais... coesos, entendeu?*

⁵⁸ Processo de gravação desenvolvido por Les Paul no final dos anos de 1940 pelo qual novos sons são adicionados a outros já gravados.

Marcelinho: *Hunrrum... mas eles vão dobrar⁵⁹ ainda?*

Esmeraldo: *Vão dobrar, mas tô dizendo aqui no take.*

Felipe (da outra sala): *a gente pode copiar.*

Marcelinho: *Tranquilo.*

Esmeraldo: *era mais a gente pegar o que vai precisar agora... pra enxertar no outro entendeu?*

Marcelinho: *sim.*

Esmeraldo: *acho que foi a primeira ou segunda frase que... tem uma falha... aí eles regravaram... acho que pegaria só esse trecho.*

Após gravar as diversas camadas de metais, realizando dobras e selecionando os melhores *takes* (seus trechos que depois virão a ser editados⁶⁰ para somar no resultado), chegou a hora de colocar as guitarras.

Enquanto os metais iam terminando sua gravação, Esmeraldo sentou com a guitarra no sofá da técnica e ia experimentando por meio da improvisação ideias de dedilhado que remetiam ao bandolim base. O bandolim estava gravado, numa linguagem puxada para o *folk*, com bastante cordas soltas, utilizando uma leve saturação que vem do amplificador Valvulado Fender *HotRod*, e que tinha seu som captado via microfonação da sala 3, por meio do gabinete *Roxstage*, utilizando um microfone sm57 da *Shure*.

Após gravar uma linha de guitarra dedilhada, foram gravadas mais duas linhas de guitarra, uma outra camada mais focada na base com notas mais longas, como semibreves ou mínimas⁶¹, e uma de linha melódicas com notas mais longas, utilizando-se de um recurso chamado *ebow*⁶².

Um outro instrumento captado nesse dia foi o sintetizador, em alguns trechos como na introdução e na preparação para a modulação da segunda parte. Neste momento, o som foi procurado no meio do processo, alterando-se o *pitch* (afinação) de um dos osciladores⁶³ numa ideia musical semelhante à de um *teremin*.

Após gravações dos instrumentos, a sessão de captação se encerrou. Esmeraldo e Marcelinho se encontraram em outro dia para discutir aspectos da mixagem, a partir de detalhes

⁵⁹ O processo de dobra é muito utilizado nas gravações, utilizando de várias execuções diferentes do mesmo instrumentista, para soar como se fossem instrumentistas juntos tocando, dando uma textura mais complexa para o arranjo.

⁶⁰ Nessa edição entram tanto as questões de áudio de compressão, equalização, direcionalidade no *stereo*, quanto *fade outs*, como foi o caso do trecho que entra na modulação aos 2:51 da música de forma muito sutil.

⁶¹ Essas guitarras serão processadas por efeitos via *plugin* como trêmulo, *delays*, *reverbs*.

⁶² <http://www.ebow.com/home.php> acessado em 04.12.2017

⁶³ <http://jobert.info/componentes-basicos-de-um-sintetizador-parte-1-osciladores/acessado> em 04.12.2017

da música que pudessem ser trabalhados para o acabamento, como os níveis de volume, as timbragens de instrumentos, efeitos utilizados e níveis de compressão. Marcelinho previamente fez uma *mix* com elementos que julga ser interessante para a sonoridade da faixa e depois se reuniu com integrantes da banda (no caso, Esmeraldo) para discutir aspectos como os relacionados acima. Marcelinho vai operando o *mixer* e indicando opções que vão se configurar no resultado final posteriormente.

3.11. Gravação de loops no para uso posterior ao Vivo.

Essa sessão ocorreu no dia 31.03, registrando a performance do músico Victorama, no intuito de registrar algumas levadas preconcebidas pelo músico para confecção de *loops* (levadas que serão fragmentadas em pequenos trechos de até 8 compassos) que serão utilizados em performances ao vivo, em seu projeto denominado Rama, que une linguagens diversas como *afrobeat*, *jazz*, música jamaicana e eletrônica.

Inicialmente a sala foi preparada pelo técnico Paulo Tazz, que também conduziu o registro da captação, sendo direcionado por Marcelinho na escolha dos microfones e periféricos.

No processo de captação foram utilizados os seguintes microfones:

Quatro microfones dinâmicos SM57 *Shure*, sendo individualmente captados a caixa, o tom o surdo e o agogô, conforme figura a baixo:



Figura 18: bateria microfonada

No Chimbal (que especificamente nesse caso consta de uma composição de pratos diferentes, por uma opção de timbragem do músico), foi utilizado um microfone condensador *Audiotechnica 2021* direcionado para o meio do prato, conforme figura abaixo:



Figura 19: microfonação do chimbal e caixa

Para o bumbo, foi utilizado um microfone dinâmico *Shure beta 52*. Para as ambiências (overs), foram utilizados mais diretamente um par de microfones condensadores *T.H.E CR-05*. Mais à frente, um par de microfones também condensadores *AKG C3000*. Para captar a ambiência da sala, um par de microfones condensadores *EarthWorks qtc40*, que serão somados à timbragem, mais como um elemento extra do que um ponto focal. A imagem com a disposição dos microfones segue na página seguinte.



Figura 20: Captação da ambiência da bateria.

Ao início de cada levada a ser registrada, o músico indicava o BPM do metrônomo. Nesse caso, é importante a utilização do metrônomo, para “sincrar” (entrar em sincronia) com os elementos que ao vivo serão disparados através de um equipamento que solte esses *loops* (no caso especificamente do músico em questão, um *loopstation rc505* da *boss*⁶⁴).

Após o registro de várias execuções, o músico se dirigiu à técnica onde Marcelinho assumiu a frente do processo novamente, e Victorama foi escolhendo os trechos que mais interessavam ao seu propósito de execução ao vivo, recortando em trechos de até 8 compassos.

Posteriormente a essa sessão de captação, Marcelinho realizou uma *mix* simplificada, tendo em vista a utilização ser uma simulação da performance ao vivo, que será processada por outros efeitos e sobreposta a outras camadas de instrumentos a serem decididos pelo músico em sua performance improvisada e não um fonograma onde já se tem pré-estabelecido os outros instrumentos que irão compor a *mix* final.

⁶⁴ <https://www.boss.info/br/products/rc-505/> acessado em 11 de dezembro de 2017

3.12. Captações de produções externas ao estúdio.

Uma outra utilização é a captação de instrumentos isolados no estúdio, em que um produtor musical aluga o estúdio para realizar suas produções, utilizando vantagens pela utilização dos equipamentos do estúdio e do uso da sala projetada acusticamente, sendo uma prática recorrente para instrumentos acústicos/voz.

Nesse período de pesquisa, o produtor musical Victor Hugo trouxe alguns grupos para captação de bateria, como os grupos *Arithmetic Overflow* e o grupo *Belafel*, para os quais o produtor direcionou a captação dos instrumentos, utilizando além dos microfones (técnica híbrida de captação), o recurso dos *triggers* que vem do inglês “gatilho”. São captadores que, presos à pele do instrumento, passam informações da performance do músico por meio da vibração, como variações de intensidade, que são enviadas em dados *midi* que produzem mudanças de dinâmica correspondente no aparelho receptor. O ataque de cada peça pode ser decodificado e utilizado em uma amostra de som desejada pelo produtor musical, que escolheu a amostra baseada em alguma biblioteca de sons ou até mesmo extraiu o som de algum arquivo de sua preferência.

Em relação à captação da bateria, o produtor Victor Hugo tem um método que inclui a o uso de fita métrica, onde as relações de distâncias entre os microfones se dão através de medidas quantificadas, que foram colhidas em seus estudos e envolvem uma trajetória de vários anos de estudo e pesquisa.

Para captação dos 4 tambores(caixa, 2 tons e um surdo) foram utilizados 4 dinâmicos *SM57*, para o Bumbo o Dinâmico *Shure Beta 52*, um Condensador *Audio Technica 2021* para o chimbal ,um pouco mais acima que o comumente usado nas captações de Marcelinho e um condensador *T.H.E CR-05* na parte inferior do prato de condução (Ride).

Como Overs um par de microfones condensadores *T.H.E CR 05*(também um pouco mais acima que o comumente usado no dia-a dia); mais à frente, um par de microfones também condensadores *AKG C3000*; e para captar a ambiência da sala um microfone condensador *EarthWorks qtc40*

Para a produção da Banda *Arithmetic Overflow* foram trazidas várias *tracks* pré-produzidas em seu *home studio*, misturando instrumentos gravados tanto em áudio, (guitarras, baixos) quanto em *midi*, sendo essas informações geradas pelo *midi* utilizadas para organizar o mapa do arranjo no projeto da gravação, indicando informações a respeito da forma da música.

Nessa sessão, foram gravadas baterias de 07 músicas, que seriam editadas posteriormente por Victor Hugo (V.H) em seu *home studio*.

Já na sessão com a banda *Belafel*, o processo foi um pouco diferente. As músicas estavam ainda num estado bastante embrionário, e os músicos foram registrando os instrumentos coletivamente para gerar um guia, enquanto a bateria que era o alvo da sessão foi registrada de forma “definitiva” (coloco entre aspas pois a partir da edição tudo pode acontecer).



Figura 21: Triggers aplicados na bateria.

3.13. Gravação de Álbuns

O processo de gravação de álbuns se dá de forma bastante plural, dependendo de inúmeros fatores relacionados à logística, sejam eles o financiamento, a agenda dos músicos, estúdio, entre outros.

Dentre os álbuns gravados nesse período, pude acompanhar sessões referentes às captações e mixagem⁶⁵ dos álbuns *Senderos*, de Milton Dornellas, *Alamiré (Apesar com tudo)*, *Tâmara Cruz*, *Mahatma Costa* e *Poema lâmina* de Paulo Ró, além do Ep *Live at Peixe-Boi*, do *Glutrip*.

⁶⁵ tive oportunidade de ir a algumas poucas sessões de mixagem.

Os discos são feitos por etapas, portanto o tempo da pesquisa não contemplou a presença em todos os momentos de um álbum completo, sendo registrados processos que ocorreram nessas sessões diferentes.

3.13.1. Disco Apesar com tudo – Grupo Alamiré

Primeira sessão acompanhada: dia 10.10.16. Nessa sessão ocorreu a gravação de sax e violão.

Tinha previamente marcado com Marcelinho pelo *Facebook* essa visita à sessão de gravação, que estava marcada para o grupo Alamiré, já bem encaminhada. Ao chegar, me encontro com um músico de uma outra banda (Victorama, baterista do seu Pereira, Rama, Néctar do Groove , etc.), que estava por lá de visita.

Quem abre a porta para mim é Paulinho Tazz (músico também de outras bandas, como Trem das Onze e Sonora Samba Groove), assistente de Marcelinho no estúdio. Logo saem da técnica os músicos Uaná Barreto e Rudá Barreto (irmãos, integrantes do Alamiré), e depois, Rivaldo Dias (JP Sax), saxofonista que estava gravando algumas faixas sob a produção de Uaná, Rudá e Helinho Medeiros.

Ficamos conversando um pouco sobre assuntos diversos, num clima descontraído e logo nos direcionamos para a técnica do estúdio. Me despeço de Victor (colega de longas datas e shows) fecho a porta para ele e vou em direção à técnica.

Chegando lá, Tazz está no comando do *mixer*, escolhendo e colocando os microfones apropriados em suas respectivas posições, sob a orientação de Marcelinho. Marcelinho também faz alguns pequenos ajustes em níveis de volume para a captação do sax e se retira brevemente para ir jantar, deixando sob a responsabilidade de Tazz, e retornando após algum tempo, mas sem interferir diretamente na captação, dando orientações breves⁶⁶.

Começa a sessão. Rudá está ao microfone dentro da técnica com o arranjo em partitura da parte do sax, sugerindo nuances de interpretação e atento à execução do saxofonista, enquanto Tazz, muito solícito, vai gravando via *Pro Tools* a sessão, direcionando os *pans* e dosando os níveis de entrada.

⁶⁶ Após todos saírem, ficam Marcelinho e Tazz na técnica, onde rapidamente Marcelinho faz alguns ajustes de níveis de entrada e pan, organizando a sessão para posteriormente executar de fato o trabalho de mix.

Existe uma relação de coprodução com Uaná, que escutando atento vai também dando suas contribuições, inclusive com ideias de outras timbragens⁶⁷

Aos poucos vão chegando outros músicos na sessão, como o baterista Gilson Machado (que além de atuar no disco é muito presente na cena musical de João Pessoa, tendo intensa atuação como músico acompanhante) e Tiago Moura, (que além de fazer parte do Alamiaré, também tem seu projeto autoral, assinando por Titá Moura). Chega também Helinho Medeiros, que assina a produção junto a Uaná e Rudá, dando ideias de arranjo, como dobra de vozes, em outras melodias dessa vez feitas de forma oral, sendo prontamente entendido e executado pelo saxofonista Rivaldo Dias.

Por último, chega Adeildo Vieira (compositor de referência no nosso cenário musical, pai de Uaná e Rudá). Ele faz uma visita, vê o andamento da sessão, mas não interfere no andamento da gravação.

Após finalizar a gravação da música, damos uma pausa para um café, onde conversamos “causos” de colegas, rimos bastante e tiramos umas fotos em clima festivo. Depois, retomamos a gravação, desta vez de outra faixa, para qual foi captado o violão com cordas de aço executado por Rudá, que segue conduzindo sua gravação de forma bastante autônoma até o final da sessão.

20.02.2017 - Gravação Alamiaré.

Sessão iniciada por volta da 20:00 (período marcado para iniciar às 19:00). Neste dia o foco da sessão foi a gravação de vocais para o disco, tanto as vozes principais quanto trechos de coro. O músico a gravar é Tiago Moura, que canta também neste grupo. Mesmo estando em meio a um processo inflamatório, devido a uma faringite que o prejudicou fisiologicamente na técnica de seu instrumento (a voz) Tiago e o Grupo decidiram dar prosseguimento às gravações, visando agilizar o processo do disco, talvez pelo fato de ser financiado com edital público (FMC – fundo municipal de cultura) acarretando assim um rigor maior no cumprimento dos prazos.

Estavam na sessão Uaná Barreto (teclado, vocais), Rudá Barreto (guitarra, percussão, vocais), Ilder Santos (baixo, vocais), Bianca Nóbrega (namorada de Uaná), Marcelo Macedo e Eu.

⁶⁷ A primeira camada estava sendo executada no Sax tenor, e posteriormente é utilizado o sax soprano, executando uma voz acima deste, adicionando uma textura que remete à sonoridade de naipe.

“Minas” foi a primeira música da sessão a ser gravada, escolhida por Tiago por achar ser a mais tranquila de colocar os vocais (o que depois se revelou um engano, pela sua complexidade interpretativa). Iniciou pela voz principal, prestando-se bastante atenção nas sílabas utilizadas pelo vocalizes. Todas as sílabas eram pensadas coletivamente (darundô, derun-ô, zaia, zaiê), estando anotadas em um guia e seguidas estritamente pelo grupo, que ia contribuindo em aspectos interpretativos, como articulações, vibratos, intensidades, glissandos, além de recursos técnicos da voz sugeridos pelo cantor, como trechos em falsete, voz de cabeça.

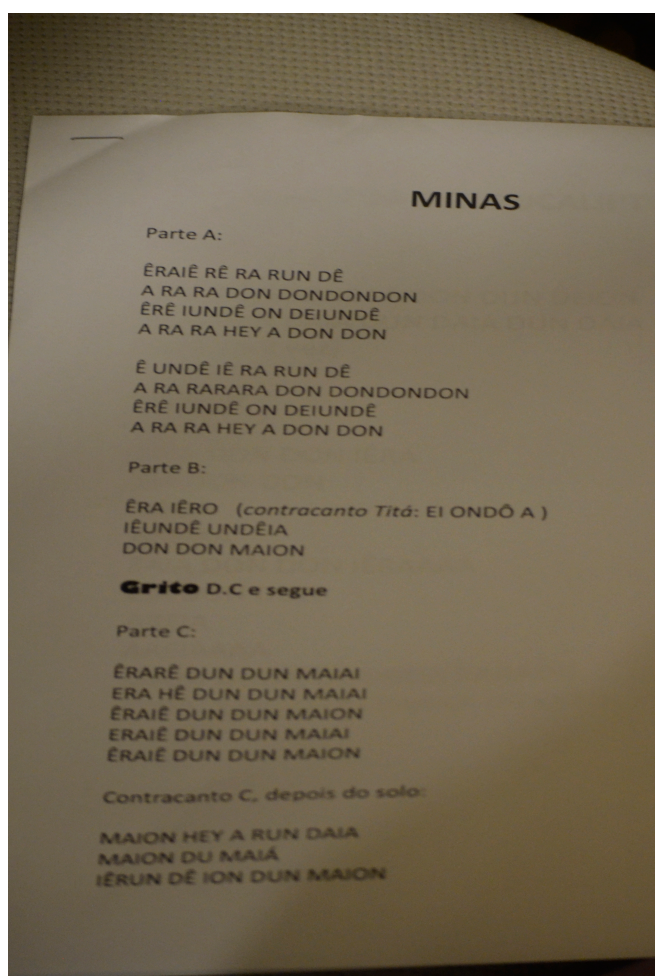


Figura 22: Guia para gravação da música Minas

O processo de gravação se iniciou com uma metodologia segmentada. O músico iria resolvendo por trechos, ia-se escutando os trechos anteriormente gravados em sessões anteriores, para entrar no clima das músicas e ia-se colocando os trechos pretendidos. Porém, por dificuldades recorrentes da faringite, as performances estavam aquém do que o músico poderia proporcionar, o que fez o coletivo tomar a decisão de mudar das vozes principais para

trechos de coros, além buscar recursos criativos nas músicas, como numa voz gutural que teve como influência o berimbau de boca.

Logo em seguida, continuou-se com a colocação de vocais para o coro da música “Alameda dos Eucaliptos”, na qual se buscava um vocal mais linear e encaixado com o coro, não tendo aí uma intenção de voz solo e sim de naípe. Logo após, foram gravados os vocais da música “Faz Tempo”, sob a direção de Rudá Barreto, e que se configurava como uma mistura de palavras e impulsos corpóreos que eram absorvidos através do vidro do aquário numa leitura visual. Essa música tinha uma ideia mais “tribal”, segundo a ideia dos músicos, e pretendia-se gravar uma interpretação que fosse nesse sentido.

Interessante também foi ver a construção de acordes que eles foram experimentando na hora da gravação, mudando vozes e intervalos e seus movimentos no arranjo. Para gravar uma dessas vozes o baixista Ilder assumiu os vocais gravando uma das *tracks* do coro.

Às 21:57 foi dado um tempo para um chá e um pouco de papo, quando se conversou sobre assuntos outros, como saúde, lembranças divertidas causos.

Logo na entrada do estúdio tinha uma alfaia, que era de outro músico bastante atuante do cenário musical, Escurinho (percussionista, cantor e compositor), o que gerou a ideia de aproveitar o período para colocar alguma percussão no disco. Foi o que fizeram. Colocaram a alfaia em um maracatu chamado “Alamiré”, tema este composto pelo grupo numa situação de improvisação, em um final de ensaio, lá no estúdio onde foi feita toda a pré-produção.

Para a captação da alfaia foram utilizados dois microfones: um dinâmico *Shure SM57*, próximo ao aro de frente da alfaia, e um condensador *Neumann TLM 103* para captar a ambiência a aproximadamente 2 metros de distância do instrumento. O instrumento ficou apoiado em duas cadeiras, que deixavam espaço para a pele soar, mas ao mesmo tempo, reduzia um pouco a ressonância, facilitando também a exequibilidade do músico (Rudá Barreto) ao gravar a alfaia.

Durante a gravação da Alfaia (que não necessariamente estava na grade do arranjo, porque estava de certa forma sendo concebido na hora pelos músicos), o próprio Rudá ia improvisando a levada, que seria posteriormente complementada por outros instrumentos, como o abê, instrumento aliás que teve que ser aprendido para ser executado.

Nesta sessão, ficou clara a importância da pré-produção, tendo em vista a produtividade das sessões deste grupo, economizando tempo no estúdio e preservando a veia criativa das gravações.

19.09.2017

O foco dessa sessão foi a gravação de vocais definitivos, iniciando-se pela música “Danou-se”, seguindo de forma pontual as gravações por trechos desejados. Titá Moura ia gravando e sendo assessorado pelos presentes na técnica (Marcelinho, Helinho, Uaná e Rudá).

O grupo tratou de questões relacionadas à interpretação da música, melodias mais lineares ou mais livres, dobras de vocais com oitavas diferentes, intensidade das frases e emissão de notas com variações timbrísticas (mais emissão de ar na melodia em determinado trecho). Não necessariamente a gravação se deu de forma linear, optando-se por trechos ora no começo, ora no final da música, até se obter o material captado necessário para a sua finalização.

Após a gravação da música “Danou-se”, foram colocados os vocais na música “Minas” e, posteriormente, na música “Alamiré”, seguindo essa preocupação com a interpretação em seus detalhes.

No final dessa sessão houve um diálogo a respeito da concepção que permearia a mixagem do trabalho, focando como material de frente o que foi gravado coletivamente e os detalhes posteriores como: percussões, *overdubs* de outros instrumentos como guitarras, vocais que seriam adicionados na *mix*, de forma a não chocar com o que estava em primeiro plano do arranjo.

Ficou acertado de se gravar os vocais da música “Alamiré”, para ser entregue via Helinho para Chico César, para este ouvir e caso interessar colocar os vocais na música.

Para os vocais foi utilizado a Junção do Neumann + Sm57

3.13.2. Sessões de gravação do Disco Senderos de Milton Dornellas.

Dia 31.01.2017. Nessa sessão estavam presentes: Marcelo Macedo, Marta Sanches (cantora espanhola, que estava gravando uma faixa no disco), Gilson Machado (baterista), Francy Moura (percussionista), Milton Dornelas, Paulo Tazz (técnico de Gravação) e Uaná Barreto (arranjador e pianista).

Foram gravadas partes de duas músicas diferentes: “Se Quiseres” e “*Ballena Azul*”, que estarão presentes no Álbum *Senderos*, em uma produção do próprio Milton Dornelas com contribuições dos atores envolvidos.

Para iniciar a sessão, foi captada a parte da caixa da bateria, numa abordagem muito sutil utilizando “vassourinha”. Dentro da sonoridade de câmera que a faixa tem, destacamos a relevância dos arranjos para as cordas.

Enquanto o músico gravava na sala de captação, havia uma atenção focada na condução de sua performance (Gilson Machado), por parte das pessoas que estavam na parte da técnica (especificamente Milton Dornelas, Marcelo Macedo e Uaná Barreto, com comentários esporádicos de Tazz e Francy.), buscando, da melhor maneira possível, contribuir com a performance. Fato esse que podemos notar a partir de duas observações: uma de Marcelo Macedo que sugeriu que o músico tocasse com menos elementos de interferência, segundo suas palavras, “do nada pra coisa nenhuma.” e outra do próprio Milton, que sugeriu a imagem do “vento na areia da praia”. Estas considerações ajudaram o músico a colocar sua contribuição, deixando todos os presentes satisfeitos.

Após a gravação, o músico se dirigiu à sala Técnica (ao lado) para ouvir sua performance nos monitores de referência, e ele mesmo, após audições concentradas, detectava possíveis elementos a serem retirados da sua execução, mantendo uma linearidade com menos interferências do ataque da caixa. Mesmo o arranjo contendo diversas mudanças de compassos, a levada da caixa seria algo sereno, que não pesasse na construção do arranjo.

Por mais que tenha um arranjador para a faixa, a parte percussiva não estava mensurada, ficando uma boa parte da execução a cargo do músico executante. No caso de Gilson, em especial, foi comentado no mesmo dia após sua saída, a dificuldade de se achar um músico com o entendimento dessa abordagem de utilização da vassourinha nas levadas, sendo necessária bastante sutileza na execução e uma compreensão da linguagem desse instrumento num contexto que contribua para o arranjo como um todo. Gilson é considerado uma das referências no que se remete a essa utilização das vassourinhas.

Neste dia, Gilson registrou exclusivamente a caixa, ficando para outro dia outras possíveis contribuições, como pratos, caso achassem necessário para a construção do arranjo.

Enquanto soava o *playback* da gravação para a captação da caixa, Milton em dedicada imersão sonora, comentou com Uaná (arranjador dessa faixa) a possível inclusão de alguns metais, como trompas, a partir de um *insight* proveniente da audição focada daquele momento. Esta ideia fora anotada, algo que poderiam ver nas seguintes sessões.

Finalizada essa etapa, é hora que todos saem para um café na antessala. É o momento para conversar um pouco sobre questões diversas, referentes a gravação, bem como reflexões⁶⁸ sobre o dia-a-dia das produções culturais relacionadas à estrutura dos shows em João Pessoa, entre outros assuntos rápidos, num período de uns cinco minutos, enquanto Tazz (técnico de gravação) organizava o posicionamento dos microfones para a captação dos instrumentos da faixa seguinte.

A próxima faixa a ser registrada chama-se “*Ballena Azul*”, que conta com o arranjo de Sérgio Gallo (produtor musical da cidade bastante requisitado, proprietário do SG Estúdio) que já tinha trabalhado em outros discos de Milton Dornelas, tais como *Ancenstrais* e *Sete mares*.

Mesmo tendo o arranjo escrito para instrumentos de percussão e ideias iniciais de outros instrumentos para o arranjo⁶⁹, foi dada bastante liberdade para o músico Francy Moura colocar suas ideias na música.

Francy Moura é um percussionista com bastante vivência em diversos contextos do mercado musical em João Pessoa, com ampla experiência em gravações dos mais diversos estilos, sendo sua participação feita com bastante confiança e pouquíssima interferência dos músicos presentes. De forma independente, Francy Moura ia colocando as camadas de instrumentos (primeiro a conga, depois shake, depois agogô, e com seu entendimento sobre o instrumento, gravava diversas sonoridades do mesmo instrumento, deixando a cargo da produção responsável escolher as opções que interessariam para o arranjo final (Milton com o auxílio de Marcelinho⁷⁰). Inclusive, por meio de insights da performance improvisada, houve uma colaboração muito forte do percussionista sobre a levada da música, que tinha uma referência mais puxada para guajira ou cha cha⁷¹. Na parte final foi inserida instintivamente uma levada em 6/8 puxada para candomblé. Após diversas camadas de instrumentos de percussão gravados para essa faixa com a aprovação de ambas as partes, preparou-se a sala para colocar os vocais de Marta Sanches, que faz participação neste disco.

Mais uma vez houve um direcionamento para imagens visuais, (em certo ponto, Milton identificou determinado trecho com “uma estrela se partindo em cores”) sugerindo um cenário

⁶⁸ Há um descontentamento latente no discurso dos músicos na questão das relações profissionais existentes nos eventos de música em João Pessoa. Produtores com sérios problemas relacionados à estrutura de trabalho, remunerações, profissionais contratados para serviços de sonorização, *roadies*, escoamento de produção, bem como divulgação e até mesmo de conduta profissional.

⁶⁹ Na partitura havia um discurso muito enérgico da percussão, com ideias para instrumentos como *debarck* e caixa clara).

⁷⁰ Por mais que em alguns trabalhos não haja a assinatura de Marcelinho como o produtor da faixa, há uma constante colaboração deste, dando ideias e auxiliando grupos que passem por lá.

⁷¹ Segundo orientação do próprio percussionista.

bucólico, campestre que se traduziam em orientações melódicas cheias de referências de pontos de respiração, articulações, melismas e fraseado.

O tempo todo se direcionava a performance vocal para uma redução, na busca de uma suavidade que faria contraponto ao vigor das cordas no arranjo, e nesse direcionamento, além das indicações visuais e sonoras, houve também dicas relacionadas ao uso do diafragma em alguns pontos da música, dica essa prontamente absorvida pela cantora.

O ponto em que houve maior atenção foi sobre um vocalize que havia no meio da música. Claramente havia uma diferença entre a performance da cantora e a ideia do compositor e, após diversas repetições do mesmo trecho, chegou-se à compreensão de que não adiantava mais insistir no mesmo ponto, motivo pelo qual resolveram utilizar o material gravado para um futuro “melhores momentos” numa edição posterior, adicionando então a voz da cantora (soprano) como uma voz complementar à voz de Milton, de registro grave.

Interessante o desprendimento com a ideia do arranjador, que não estava presente na gravação da percussão, demonstrando a flexibilidade que existe nesse contexto, sendo a voz do artista principal o discurso condutor em todos os aspectos deste trabalho.

Naquele espaço houve um primeiro contato entre músicos, como entre o baterista e a cantora, e também um possível futuro contato de produção musical do estúdio, quando Marcelinho deu a entender que ela poderia gravar seu trabalho lá, com as possibilidades facilitadas, caso fosse necessário.

Sessão de Gravação da Música *Guaramamo*

Nessa sessão o foco foi a gravação da percussão da música *Guaramamo*, estando presentes Milton Dornellas (artista), Marcelinho Macedo, Uaná Barreto (arranjador e pianista), Francy Moura (percussionista) e Paulo Tazz (técnico da gravação).

Iniciou-se o processo da captação com a gravação do Piano (teclado) e da voz de Milton, sendo estes a versão de guia para os instrumentos seguintes.

O processo de captação das percussões se iniciou pelas congas, tendo em vista que a música é um ijexá e que, geralmente, se iniciam as captações das músicas pelos elementos mais fortes da base, que dão mais características à música.



Figura 23: Músico Francy Moura gravando percussões

Ao passo que o músico ia escutando o guia gravado por Uaná e Milton na Técnica, por meio de fones de ouvido, ele ia colocando as camadas de instrumentos percussivos, iniciando-se pelas congas, depois individualmente o agogô e posteriormente o caxixi.

Para a microfonação foram utilizados microfones direcionais focados diretamente nos tambores desejados, sendo um dinâmico *Shure SM 57* para o par de agogôs, um *Shure Beta58* para captar o caxixi e um condensador *Neumann TLM 103* para captar ambiência. Atrás do músico podemos ver estruturas refletoras que vão ajudar na captação do som.

Após gravar essa primeira camada de percussões, o músico veio à Técnica escutar o que havia gravado e retornou depois à sala de captação para gravar alfaia, sendo essa gravação de acordo com a sensibilidade do músico, improvisando os ataques do tambor, dando sua contribuição ao arranjo da música.

Para captar essa alfaia, foi utilizado um microfone dinâmico *Shure Beta 52*, devido à sua resposta familiar aos instrumentos mais graves, como o bumbo de bateria e um condensador *Neumann TLM 103*, um pouco mais a frente para captar a resposta da ambiência.

Depois de escutar novamente as percussões colocadas como base, o músico colocou outras camadas de sobreposição das congas. No final, todos nós (menos Tazz que estava no mixer) gravamos palmas, incorporando ao arranjo junto a levada da música.

Gravação das cordas em cantiga do Sol e *Guaramamo*

No dia 14 de setembro foi a sessão de captação do arranjo para quinteto de cordas, escrito por Uaná Barreto, para as músicas cantiga do sol e Guaramamo, executado pelos músicos Yerko Tabilo (Violino), Marcelo Vasconcelos (violino), Alecsandro Borges (viola), Ítalo Rafael (cello) e Victor Mesquita (contrabaixo).

O arranjo já tinha sido previamente estudado pelo grupo conduzido por Yerko Tabillo, violinista Chileno que há anos reside na Paraíba, onde foi professor da Universidade Federal da Paraíba e membro fundador do Quinteto da Paraíba.

Ao chegarem, os músicos foram se dirigindo à sala de captação 1, onde fizeram uma leitura rápida do arranjo, tendo em vista que já o conheciam e após a parte da microfonação ser ajustada por Marcelinho, deu-se início à captação.

Para as captações foram utilizados microfones condensadores devido a sua alta sensibilidade para captação, sendo individualmente direcionados aos instrumentos.

Em cada violino foi direcionado um condensador *T.H.E CR05* condensador para a direção da metade do braço. O mesmo procedimento para a viola. Para o contrabaixo foram direcionados dois microfones condensadores, um *AKG C3000* na região entre os estandartes e os F's e um *Audio Technica 2021* próximo à metade do braço. Para o cello, foi utilizado um *AKG C3000* entre o estandarte e o F.

Enquanto os músicos iam gravando, Uaná acompanhava a gravação na sala da técnica atentamente. Tudo ocorreu sem muitas interrupções, salvo uma recomendação ou outra que os próprios músicos foram fazendo, enquanto gravavam as melhores performances para o arranjo.



Figura 24: Captação dos violinos. Da esq pra direita: Yerko Tabillo, Marcelo Vasconcelos, Marcelinho e Victor Mesquita.



Figura 25: microfonações de contrabaixo e violinos. Da esq p/direita: Yerko Tabilo e Victor Mesquita.

Após gravar as cordas da música “Cantiga do Sol”, chegou a vez da música “Guaramamo”, que seguiu a mesma dinâmica, na qual os músicos iam executando suas partes

coletivamente. No decorrer da própria gravação, paravam, retornavam, gravavam um trecho de maior dificuldade, (solo ou em grupo) ou gravavam um trecho que soasse mais de determinada maneira ou de outra de acordo com as orientações tanto do grupo quanto de Uaná e Marcelinho.

3.13.3. Sessão de Gravação do Disco Poema Lâmina de Paulo Ró.

Essa sessão de gravação foi feita com intuito de se registrar um trabalho que consiste em poemas de Sérgio Castro Pinto musicados por Paulo Ró, sendo apresentado, na época da gravação, em um evento literário denominado *Agosto das Letras*. O cachê da apresentação foi utilizado para custear os gastos de produção da gravação (músicos + estúdio).

Trata-se de um trabalho diferente (no quesito instrumentação) de Paulo Ró, que consta exclusivamente de um quarteto de cellos, formado por Francieudo Torres, Laís Oliveira, Leonardo Semensato e Polyanna Galvão. Os arranjos foram concebidos pelo próprio Paulo Ró, e transcritos para partitura pelo músico Eduardo Brito.

No início, os músicos se reuniram na sala de captação 1, enquanto eu e Marcelinho íamos organizando a sala (sob a direção de Marcelinho), colocando os microfones, quatro condensadores (dois *AKG C3000* e dois *Audio-Technica 2021*), sendo um para cada cello na altura entre o cavalete e o espelho, e outros dois numa altura mais abaixo, entre o estandarte e os F's, além de um par de *EarthWorks* para captação da ambiência da sala.

Em outra sala de captação (sala 2), Paulo Ró estava isolado acusticamente dos músicos do quarteto, mas mantendo contato visual através dos vidros. Ele estava sendo captado com um microfone *Neumann TLM 103* e um *Shure SM57* para a voz e um condensador *T.H.E CR-05* para o violão.



Figura 26: captação de voz e violão de Paulo Ró na sala2

Antes de iniciar o processo de gravação, os músicos repassaram os arranjos, que ao que aparentaram, soaram com uma certa estranheza aos seus ouvidos, tendo que repetir por várias vezes juntamente certos trechos para se entenderem musicalmente.

No geral as músicas foram repetidas várias vezes e foi selecionado o melhor *take* para a gravação. Em determinadas faixas com maior complexidade, as partes foram separadas e até agrupadas no processo de edição por Marcelinho, como numa situação onde ocorria um certo desencontro rítmico entre o quarteto e a voz, sendo essa opção da edição preferida pelo pouco tempo que se tinha à disposição para finalizar a captação dos *cellos*.

Em outra sessão, Paulo Ró colocou alguns vocais que faltavam, bem como recitativos que também compõem a obra.

O disco não sairá no formato físico, ficando em aberto o formato que será disponibilizado ao público, haja vista que a sua venda não foi o elemento propulsor para a sua produção.

3.13.4. Sessão de Gravação Mahatma Costa Trio

Nessa sessão do dia 09 de março, o acordeonista Mahatma Costa fez um registro com um trio formado por Dennis Bulhões (bateria) e Ledo Ivo (contrabaixo), trabalhando um repertório autoral (do Mahatma Costa), que tem influência diversas como tango, maxixe, baião, chorinho, frevo, jazz e samba.

Essa formação vem fazendo algumas apresentações musicais, o que confere algum tipo de facilidade em seu diálogo. Tratando-se de música instrumental e improvisada faz toda diferença.

Na sessão, Mahatma foi conduzindo a gravação, passando as ideias das músicas com algumas ideias preconcebidas de frases e arranjos. No próprio estúdio a música era entendida pelos músicos, concebida através da improvisação e registrada.

As gravações em grupo foram feitas praticamente sem *overdubs*, preservando a organicidade nas execuções. Em outra sessão posterior, Mahatma ficou de adicionar novas camadas do acordeom nos *overdubs*.

Em relação à captação do áudio do acordeom, ele foi isolado com uma parede de acrílico, evitando o vazamento da bateria e vice-versa, captando o acordeom com um microfone condensador *Neumann TLM 103* e usando sua saída de linha.

A bateria foi microfonada com dois microfones condensadores *T.H.E CR -05*, um *Shure Beta52* no Bumbo, *SM57* na caixa, um *Audio-Technica 2021* no chimbal e outros dois *SM57* nos tons.

O contrabaixo elétrico foi gravado diretamente em linha, passando pelo pré *Manley dual mono valve mic preamp*.

Mahatma Costa é vencedor de vários concursos internacionais e nacionais de acordeom, e desenvolve uma carreira sólida com constantes viagens pelo mundo.

3.13.5. Gravação de Áudio e Vídeo – *Glue Trip*

Foram separados 2 períodos (10hs) para a captação de áudio e de vídeo, na intenção de produzir conteúdo para internet. Essa é a forma mais utilizada pela banda *Glue Trip* para alcançar o público pelo mundo, utilizando-se das mais diversas formas e plataformas, seja *Facebook*, *Spotify*, *Deezer*, *Twitter* ou *Instagram*, ampliando assim a possibilidade da venda de shows, discos, músicas, camisetas e demais produtos vinculados à banda.

Nesse primeiro período (16.03.2017), foi organizada a sala de gravação com os equipamentos a serem utilizados, tanto do ponto de vista musical (amplificadores, instrumentos, monitorações) quanto do ponto de vista visual, (equipamentos de luz para a produção do vídeo, câmeras, trilhos e monitores de vídeo), sendo praticamente toda a sessão para os ajustes de cor e luz, experimentando posicionamentos diferentes dos pontos de luz para obter a qualidade almejada pela equipe de filmagem que estava responsável : Marcelo Quixaba (Fotografia), Felipe Lima (Edição), Fábio Lima, Rafael Manguiera e Júnior Tempeiro.

A equipe do estúdio (Marcelinho e Tazz) fez um mapa de estrutura com os microfones a serem utilizados e seus respectivos direcionamentos. Após testarem todas as vias e esquematizarem a cena no *Pro Tools*, deu-se início ao processo de captação.

Em cada amplificador de guitarra (um *fender Hot Rod* e um *Vox ac15*) foi utilizado um *Shure SM57*. No vocal principal um *Sennheiser MD441* e nos *backing vocals* foram utilizados *Shures SM58*. Já na bateria, dois overs condensadores *T.H.E CR5*, um *Shure Beta52* no bumbo e entre o chimbau e a caixa um dinâmico *Shure SM57*.

De início, foi pedido à banda (Lucas Moura – vocais e guitarra; Uirá Garcia – guitarras⁷², sintetizadores e *backing vocal*; Gabriel Araújo – baixo e *backing vocals*; e CH Malves – bateria) que tocassem um pouco para se familiarizar com o que viria pela frente. A banda tocou um pouco e ficou aguardando a equipe de luz e vídeo ficar ok.

A partir daí deu-se início à gravação em si, com a música “*elbow pain*”. Foram realizados vários *takes* a partir da aprovação tanto dos músicos quanto dos *video makers*. Após terminar o período, finalizamos e retornamos no dia seguinte, num período à tarde. (digo retornamos porque nessa sessão eu também estava atuando com músico, tocando guitarra, sintetizadores e vocais).

⁷² Atuando como *sideman*, músico anexo.

Sessão 2 – 17.03.2017

Marcamos às 15:00, e após uma longa espera de umas 2 horas por uma câmera que acabara de chegar de encomenda, demos início à segunda sessão. Após uma troca de figurino (devido à questão de contraste entre as cores do estúdio e da roupa) refizemos a música do dia anterior após gravar mais duas músicas, “*New place to start*” e “*la edad do futuro*”, ambas de autoria de Lucas Moura, após vários *takes* de cada uma, seja por preferência da execução, seja por algum deslize técnico.

Essa sessão de captação de vídeo funcionou diferentemente das sessões que tivemos exclusivamente de áudio, pois havia um lapso grande de espera, motivo pelo qual a banda optou por não dispersar energia repetindo as músicas. No máximo, realizou uma breve *jam session* na qual os integrantes trocaram de instrumento e até o produtor executivo entrou na roda.

A intenção dessas duas sessões seria de realizar a captação de áudio e vídeo, além do processo de *overdub* de vocais e mixagem das 03 faixas. Como não foi possível, marcamos um terceiro período exclusivamente para mixagem e *overdubs*.

A *Glue trip* teve seu primeiro LP gravado praticamente todo num *home studio* caseiro. No entanto, as outras etapas, como mixagem e masterização, foram gravadas em estúdios terceirizados. A banda teve seu LP lançado na Europa e Japão, e seu clipe “*elbow pain*” já superou a marca de 2 milhões de visualizações. Já no *Spotify* apresenta um número de ouvintes mensais que gira em torno de 60.000 ouvintes.

Sessão 3 – Mixagem e *overdubs*

No início da sessão optamos por escutar as músicas, escolhendo os *takes* que haviam sido escolhidos rapidamente ao final da sessão anterior. Após uma *mix* feita por Marcelinho de forma independente, foi feito o *Bounce* e enviado pelo *Wetransfer* para escutarmos pelo resto da semana e fazermos escolhas⁷³, tendo em mente a relação com o vídeo a ser sincado.

Primeira música a ser trabalhada foi *La edad do futuro*, na qual fizemos *overdubs* de vocais e teclado (tínhamos utilizado um outro som de órgão na gravação, diferente do que

⁷³ A música “*elbow pain*” tinha sido gravada no primeiro dia das sessões, mas como houve um problema na questão da fotografia relacionada ao figurino, houve a necessidade de refazê-la na segunda sessão, ficando esses primeiros *takes* perdidos pela relação com o vídeo, principal finalidade dessas sessões.

estávamos habituados) após regravar todos os *overdubs* (voz principal⁷⁴, *backing vocals* e teclado) sincamos alguns poucos trechos que não se encaixaram bem ritmicamente (voz, teclado e baixo) e logo após passamos para a próxima música “*No place to start*”, na qual novamente fizemos *overdub* de vocais, assim como em “*elbow pain*”, refazendo vocais e *backing vocals*.

Após uma breve pausa para o café, iniciamos o trabalho de *mix*, que foi feito a partir de agora com Marcelinho, que já ia mexendo nos níveis de *Pan*, equalização e compressão, assim como, adicionando ambiências como *reverbs* e *delays*, sempre consultando a opinião dos músicos presentes.

Ao final reservamos um quarto e último período para a finalização das 03 músicas, para nivelar os ajustes finais e já syncar com o vídeo que está sendo editado pela equipe responsável.

Deste processo resultaram dois materiais: o vídeo⁷⁵ e um Ep, chamado *Live at Peixe-Boi*, que pode ser escutado no *Spotify*.

3.13.6. Sessão de Mixagem – Titá Moura

Hoje (22.02.17), diferentemente dos outros dias, foi uma sessão de mixagem e não de captação. Nenhum elemento musical foi gerado pela introdução de novos instrumentos, e sim a eliminação de trechos indesejados e adaptação de timbragens para os instrumentos “sobreviventes”.

Estavam presentes na sessão Tiago Moura (artista), Léo Meira (produtor musical), Marcelo Macedo (responsável pela Mix) e eu.

A sessão foi marcada para as 14:00h. Ao chegar, já estavam Léo e Marcelinho conversando, esperando por Tiago. Ficamos por ali tomando um café e refletindo sobre questões relacionadas à vida e mercado musical.

Às 15:00h deu-se início à sessão. A primeira música a ser trabalhada foi “Torso Rubro”, composição de Tiago Moura, que conta com a participação da cantora Rinah Souto. O primeiro ponto mixado nessa sessão foram as cordas (não o primeiro ponto da música, pois eles já viam de sessões de trabalho anterior), momento em que se ajustavam os níveis de intensidade e compressão, bem como a retirada de instrumentos, como o Derbak em determinado trecho que de certa forma tirava o foco no arranjo das cordas. Outra forma também de se conseguir esse

⁷⁴ Mesmo regravando os vocais, Marcelinho utilizou do recurso do *melodyne*, um *plugin* que auxilia na correção de melodias emitidas.

⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=QGvK2RqkKSc> acessado em 18.12.2017

destaque era distribuindo o *Pan* (a divisão na percepção do *stereo*, trabalhando com a direcionalidade para a direita, esquerda ou centralizando os instrumentos).

Após essa trabalhada nas cordas, houve um direcionamento para os vocais de Rinah, retirando alguns ruídos indesejados. Para tal “limpeza” foram cortando determinados elementos da onda do sinal, que pela experiência com esse tipo de edição, eram retirados visualmente e após conferido com o ouvido. Um dos recursos que foi comentado foi o editor de áudio *Rx5*, que “limpa” elementos indesejados do áudio (crecas).

Ao passo que Marcelinho ia resolvendo aspectos técnicos do tratamento do som, Léo ia escutando atentamente, fazendo anotações numa folha que tinha os instrumentos da faixa, enquanto Tiago, que estava ao lado de Marcelinho, ia tentando entender os processos e dando suas contribuições conceituais à *Mix*. Por exemplo, “nesse ponto eu queria um vocal mais lombra” ou também “nesse arranjo eu penso em dois planos, um mais chão com a parte rítmica e de base e a guitarra solo e o acordeom pairando no ar, dançando como um passarinho”.

A música “Pa(i)ssarinho”, foi a próxima música a ser trabalhada.

O primeiro ponto a ser ressaltado foi a caixa da bateria, que estava com uma sonoridade mais direcionada para frente⁷⁶ do que a desejada. Utilizando os termos do produtor, “estava mais para um microfone direcional do que para uma captação ambiente” (de *overs*).

Além de diminuir o nível de intensidade e baixar a compressão, Marcelinho optou por colocar a caixa em menos evidência, alinhando mais o volume dela com outras peças da bateria, como o bumbo e o chimbal (sendo essa uma sugestão do produtor Léo Meira). Interessante que para sinalizar o chimbal, Léo sinalizou o movimento que se faz com o pé no controle da máquina do chimbal, demonstrando (não intencionalmente) sua intimidade com o universo da performance do instrumento.

Para dar destaque para os instrumentos solistas, de acordo com a sugestão do artista (a sugestão da dança dos pássaros), mexeu-se no *Pan*, não do deslocamento do instrumento total em si, mas de um deslocamento do grave ao meio, da guitarra para a direita, sanfona para a esquerda, mas não totalmente e sim uma porcentagem destes, alterando assim o sentido da escuta, dando um foco em suas sonoridades.

Um outro ponto a ser analisado nessa sessão foram os vocais no naipe vocal do arranjo, inclusive sendo retirada uma das *tracks* para tal.

⁷⁶ Esse conceito imagético é bastante usado no livro *A Arte da mixagem*, de Gibson, tratando a mixagem num referencial de imagens.

Houve uma pausa para o café, onde se continuou de certa forma a conversa sobre aspectos do mercado e das relações profissionais no entorno de João Pessoa.

Ficou muito clara a relação política e o posicionamento ético do estúdio, priorizando trabalhos que tenham relação com a cena autoral da Paraíba, bem como o distanciamento do universo publicitário e de campanhas políticas, prática muito comum que os estúdios desenvolvem para sua sobrevivência. Assim, através de Marcelinho, o estúdio assume um caminho onde se busca mais um ideal ético e identitário do que necessariamente monetário, vinculada à ótica capitalista que tanto vemos ao nosso redor. Obviamente, é uma estrutura cara, que vem crescendo com o decorrer do tempo, tanto em matéria física (o estúdio acabou de passar por uma grande reforma), quanto em equipamentos. E necessita de uma monetarização dos serviços, mas não a qualquer custo.

Após essa pausa, houve a *mix* da “Canção Bilhetinho”, onde se iniciou um trabalho na sonoridade da bateria, e também uma escuta geral, interferindo em timbres da guitarra, adicionando saturações, colocando um direcionamento mais central do *Pan*, adicionando compressão com diversos *plug-ins* que são utilizados.

Além dessa saturação na guitarra, também foram adicionados *delays e reverbs* aos vocais e teclados, procurando dar um efeito mais lisérgico à faixa que tinha referência ao Grupo Jaguaribe Carne, em sua concepção.

Um ponto interessante também desse momento da *mix* foi o deslocamento de elementos rítmicos que Tiago fez em uma improvisação vocal, deslocando seu tempo por meio da edição digital, assim como o direcionamento do *Pan*, mais uma vez, sendo este um elemento bastante utilizado nas mixagens desse dia.

3.13.7. Gravação de trilha sonora para o filme Vaga-lumes⁷⁷

Nesta sessão, dia 03.02.2017, houve uma produção de trilha sonora para o filme *Vaga-Lumes*, de Daniela Guimarães. Estava montada na sala de captação um *Setup* para os dois músicos que iriam gravar simultaneamente inspirados pela imagem do filme projetado numa tela organizada para essa sessão.

Os músicos que participaram desta sessão Foram Helinho Medeiros e Xisto Medeiros, respectivamente, tecladista, sanfoneiro e contrabaixista.

⁷⁷ <http://www.vagalumesfilm.com/> acessado em 06.01.2018

O processo de construção da trilha, que se iniciou por volta das 20:00h, envolveu além das imagens, uma leitura anterior de dicas do “compositor⁷⁸” da trilha, juntamente a guias escritas da cena, com palavras soltas como vertigem, etc. O objetivo foi contribuir com ideias que direcionassem o impulso criativo dos músicos que, improvisando em duo, chegaram a um resultado em comum, explorando *takes* com características baseadas em fluxos de energia, como um *take* mais “espacial” ou outro mais “*rock, n roll*”⁷⁹.

Em geral, as músicas eram gravadas em formatos de *takes*, sendo todos coletados para formar um grande material a ser editado posteriormente, e enviado em formatos diferentes. Juntamente a estes trechos gravados em duo, foram organizados para a trilha trechos escritos por Xisto Medeiros para o Quinteto da Paraíba, grupo em atuação há mais de 25 anos, tendo, por isso, bastante intimidade com a sonoridade deste grupo.

Com base nas suas pré-leituras do filme, Xisto baseou suas pequenas peças para Quinteto (chamadas por ele de “Náufragos”) numa leitura dinâmica do filme, traduzindo-se em não linearidades rítmicas. Ele utilizou fórmulas de compassos diversas de acordo com o movimento dos trechos a serem musicados.

Esses trechos gravados foram captados em uma outra sessão com o Quinteto, adicionado da contribuição de Helinho, tocando teclado ou sanfona.

Infelizmente não pude estar na sala de captação junto aos músicos, por um cuidado de Marcelinho para não atrapalhar em nada o fluxo de criação dos envolvidos. Fiquei na técnica junto com Marcelinho e Tazz, apreciando às cegas, tendo em vista que não tinham ideia do que acontecia no telão que eles viam as imagens.

Por conta disto, não pude perceber elementos visuais desse processo criativo, e também algumas falas entre eles, porque o microfone que estava captando a sanfona não cobria claramente a região onde eles se falavam.

A questão da sensibilidade no ambiente de gravação é algo que deve ser bastante dimensionada, pois como se trata de um momento de registro de algo, todas as condições devem ser otimizadas, a fim do músico que grava tirar o melhor proveito da situação. Portanto, a postura de recusar o acesso a este ambiente é perfeitamente entendível, visto que num segundo momento, já por volta das 23:30h, o próprio Marcelinho me perguntou se eu queria pedir aos músicos para estar lá dentro⁸⁰, já que os dois já tinham pego o embalo da criação. Mas a esse

⁷⁸ Existe um produtor da trilha, Llano que vai editar as ideias musicais gravadas/concebidas aqui com o quinteto da Paraíba e Xisto/ Helinho Medeiros.

⁷⁹ Esse *rock n'rol* não necessariamente se refere ao estilo e sim a uma postura enérgica no discurso improvisatório.

⁸⁰ É uma situação bastante delicada, pois eu já tinha pedido anteriormente e ambos concordaram tranquilamente. Mas como se tratava de pessoas próximas a mim, que já trabalhamos juntos e temos uma afinidade pessoal, mesmo

momento não quis criar uma situação que demonstrasse um desconforto anterior com relação ao não acesso, e além do mais, percebi que muito do que se falava entre eles sobre o processo era na escuta pós performance, onde os dois iam para a técnica e escutavam com alguns comentários a respeito, assim também como na hora do café, momento usado para desanuviar a mente para as novas construções que viriam em frente.

Do ponto de vista da execução os músicos utilizaram alguns efeitos para inspirar essa sonoridade já no *input* dos sons.

Xisto usou um *envelope filter* no baixo, dando uma sonoridade de sintetizador, além também do sinal do baixo limpo, com técnicas variadas para obter sonoridades inclusive rítmicas do instrumento. Helinho, por sua vez, utilizou um *setup* com dois teclados, sendo um *Nordstage* e um *Korg sv1-73mr*, além de uma sanfona, já com um pouco de *delay*. Um dos teclados, seria processado posteriormente.

A hora da captação se configura como um momento no qual se adquire peças para o quebra cabeça futuro da edição, onde elementos podem ser modificados das mais possíveis formas, de acordo com o foco do produtor.

Sessão 2 - 05.02.2017

Essa trilha foi composta por 3 pessoas: Helinho Medeiros, Xisto Medeiros e um Cineasta chileno chamado Llano.

O filme é um curta metragem (algo em torno de sete minutos), dirigido pela Daniela Guimaraes, basicamente sem falas, onde a música será a linha guia do discurso narrativo.

Nesta sessão estava sendo feita uma outra etapa da produção da trilha. Na sessão anterior estava sendo improvisada a dois (Helinho e Xisto) com base nas percepções visuais pelas imagens do curta junto a guias escritos de ideias com palavras chaves para foco nas sensações a serem colocadas na performance, roteiro, decupagem a partir de planos de cenas.

No início, a sessão estava marcada para as 14:00h. Os músicos chegaram, a sala de captação foi montada com os microfones para captação e monitoração deles e logo em seguida os músicos do Quinteto da Paraíba (Ronedilk Dantas – 1º violino, Thiago Formiga – 2º violino, Ulisses Silva – viola, Nilson Galvão – violoncelo e Xisto Medeiros – contrabaixo) passaram os temas compostos por Xisto, membro veterano do referido grupo, conhecedor tanto da

que a presença incomodasse o fluxo da criação, provavelmente a minha presença não seria negada. Afinal, eu não estava diretamente ligado ao processo da trilha.

linguagem quanto da sonoridade do Quinteto da Paraíba⁸¹ em seus vinte e cinco anos de história com configurações diversas de músicos e tendo tocado arranjos os mais diversos para esta formação.

Por mais que essa formação dos músicos do Quinteto da Paraíba seja nova⁸², ela vem de uma série de *shows* com convidados como Xangai, Carlos Malta, Nelson Ayres, Monica Salmaso e Zeca Baleiro, o que demonstra bastante entrosamento entre eles, resultando numa sonoridade muito coesa de grupo, fato esse ressaltado pelo pessoal que estava na técnica (Marcelinho e Helinho).

Toda a sessão girou em torno da produção de 5 pequenas, peças intituladas “Náufragos”, pre-compostas por Xisto, que se baseou no fato do filme se passar dentro de um navio. Inspirado pelo ritmo semântico das cenas, ele compôs peças com compassos compostos, de 5/4 misturados com outros compassos, além de dissonâncias entre as vozes, tudo trazendo a sonoridade para um clima de mistério condizente com o cenário narrativo do filme.

Durante as leituras dos arranjos e durante a gravação, aspectos musicais relacionados a articulação, técnicas de ornamentação como mordente, adequações ao metrônomo⁸³, escolha da pulsação, dentre outros elementos, eram discutidas em prol da sonoridade do grupo,

Os músicos iam gravando as peças da obra Náufragos e, em seguida, iam à sala da técnica para escutar. O interessante é que, com o passar do tempo eles foram gravando cada vez mais em menos tempo. A partir da terceira peça gravada, menos observações eram feitas, porque iam se entendendo muito automaticamente, terminando a captação das cordas em torno de 3 horas de captação.

Após essa captação, Helinho fez a proposta de improvisar em cima de algumas faixas, criando uma outra atmosfera com o acordeom, gravando vários *takes* diferentes com intenções diferentes, com menos notas, mais notas, só acordes, etc.

Algo que vem sendo percebido nessas sessões é que o estúdio é um lugar de construção de elementos criativos e não apenas de captação de áudio, elementos esses que serão mixados não apenas em matéria de áudio, mas em relação às ideias musicais, permitindo, inclusive, serem rearranjadas.

⁸¹ <http://blogs.jornaldaparaiba.com.br/vidaearte/2014/09/15/quinteto-da-paraiba-fara-concerto-para-celebrar-25-anos-de-carreira-confira-o-repertorio/>

⁸² Existia a formação clássica do Quinteto que, por vários anos, manteve Samuel Spinoza na Viola, Nelson Campos no Violoncello e Yerko Tabillo e Ronedilk Dantas nos violinos.

⁸³ Interessante o fato de que em uma das músicas gravadas eles tendiam a correr no metrônomo, mas o grupo corria junto, após a sugestão de Helinho em retirar o metrônomo da faixa a faixa soou muito mais orgânica.

3.13.8. Captação de áudio para sobreposição em vídeo externo.

Essa sessão de captação teve como intuito captar o áudio e aplicar num vídeo gravado em outra situação externa ao estúdio. Estavam presentes os integrantes da Banda Ghock, além de Dani de Paco (namorada do guitarrista), Marcelinho e eu.

A Banda Ghock é formada pelos músicos Octávio Soares (baixo, voz e direção musical), Geffe Guimarães (teclado e voz), Toni Ramalho (bateria) e Ivan Dantas (guitarra), músicos atuantes no mercado musical da Paraíba, mas especificamente no mercado de eventos e boates da noite de João Pessoa, tendo como foco execução de *covers* e versões de sucessos da música internacional e nacional no universo da música Pop.

A Banda gravou 07 músicas, executando-as numa captação coletiva e, devido ao trabalho de pré-produção e do entrosamento proporcionado pelos shows realizados com a banda, foi um processo rápido com poucos *takes* de repetição de cada elemento, não sendo necessário gravar novamente partes instrumentais captadas nesse primeiro momento.

Num segundo momento da gravação, Geffe colocou os vocais de forma isolada, sob direção de Octávio, chamando atenção para questões interpretativas, de dicção e pronúncia, no caso das músicas em inglês, colocando camadas de vocais e também algumas partes onde seu vocal é o principal.

Depois veio a vez do Octávio colocar seus vocais, seguindo a mesma linha, executando de forma isolada para facilitar a questão da captação do áudio.

Um ponto interessante foi o fato de ter se decidido, ali mesmo na hora da gravação, a inserção dos vocais de Dani, sendo tudo ali mesmo produzido de forma colaborativa.

Após o tratamento feito em outra sessão (eu não estava presente na sessão da *mix*), o vídeo foi sincado com um vídeo produzido em outro local⁸⁴. Eles sobrepuseram o áudio por cima do que eles estavam executando, tendo em vista que a performance não continha necessariamente elementos destacados de improvisação, sendo possível essa sobreposição de elementos sem comprometer a inteligibilidade das imagens.

Em relação à captação, foi realizado um procedimento padrão, tendo em vista que o foco não era uma captação identitária, ou algo que necessitasse de uma interferência mais direta na captura do sinal, e havia uma quantidade de músicas a serem gravadas em pouco espaço de tempo, sendo necessária a otimização desse tempo.

⁸⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=ISwjzibxwsE> acessado em 20.12.2017

Considerações Finais

Este trabalho não seria possível sem a colaboração do estúdio na pessoa de Marcelinho e de todos os músicos, artistas e técnicos envolvidos, compartilhando conhecimentos acerca dos processos que me fizeram aprender para além da pesquisa, mas na minha prática como músico e como ser humano sobretudo, sendo o estúdio um constante olhar para o detalhe em sintonia com o todo.

A observação dos processos de produção e das vivências sociomusicais no Estúdio Peixe-Boi foi feita baseada em intensa pesquisa de campo, intercaladas no período de 2016 a 2017, incluindo situações diversas como ensaios, sessões de captação, sessões de mixagem, masterização e gravações de videoclipes, nas quais estive como pesquisador e em algumas situações também como músico e produtor, além de entrevistas concedidas presencialmente, por *e-mail* e informações via *WhatsApp* e *Facebook*.

A ideia foi fazer uma etnografia das práticas musicais dentro do estúdio de gravação, um campo anda pouco explorado pelos etnomusicólogos, conforme visto na revisão bibliográfica.

Percebemos nos processos uma forte colaboração entre os envolvidos, tanto musicalmente quanto nos processos de gestão, o que traz “pano pra manga” para outros questionamentos relacionados à esse mercado e opções de sustentabilidade, incluindo as noções de autoria e de escoamento desses trabalhos para outros mercados.

Nota-se o papel do produtor nesses casos como um facilitador do trabalho em estúdio, aquele que irá trazer contribuições que venham nortear o trabalho, mesmo de uma forma colaborativa com os músicos. Seu papel é de fundamental importância no desenvolver dos processos, coadunando-se às ideias trazidas pelos autores vistos, no que diz respeito à produção musical como atividade plural (SAWYER, GOLDING, 2011, p. 3-23.), percorrendo além dos papéis citados vinculados ao “arranjo, composição, engenharia de som, ou até mesmo com *marketing, business*, rede de contatos associados à difusão da obra do artista”(ZAGORSKI-THOMAS, 2014, p.237-243) além de um papel didático no que diz respeito às situações de aprendizagem sobre os processos da produção.

Nas produções acompanhadas, notamos uma relação mais aproximada à ideia de *High Fidelity* (TURINO, 2008) com captações que buscam registrar o som dos instrumentos de forma mais orgânica, com menos interferência de processamentos externos, sendo essa opção de um

processamento mais evidente a cargo do artista, estando o estúdio em completa disposição às suas sugestões.

Nos processos de captação, nota-se uma dinâmica de acordo com as situações, aproximando a expertise adquirida ao longo dos anos com as necessidades do momento, visando sempre o que torne a sessão mais orgânica, com os músicos tocando mais à vontade e, portanto, soando melhor.

Dentre as utilizações do estúdio, foram acompanhadas sessões de gravações destinadas a produzir canções avulsas, álbuns, parte de álbuns, EPs, trilha para cinema, áudio para *loops*, áudio para vídeos externos, *video-clips*, assim como serviços de inserção de ISRC.

O estúdio, além de local de produção de fonogramas, termina adquirindo um forte papel de formação educativa, recebendo alunos dos cursos relacionados à técnicas de gravação da UFPB, estagiários e sobretudo com as trocas de aprendizagens entre os participantes, inclusive no processo de aprendizagem que cada músico experimenta ao realizar gravações, num processo de auto avaliação e avaliação dos agentes presentes, podendo ser mais um ponto também explorado em futuras pesquisas a respeito.

Espero com essa pesquisa colaborar para fornecer informações aos interessados no universo da produção musical nos meios acadêmicos, sendo essa área tão presente nas práticas musicais do nosso tempo.

Referências

- ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- ALVES, Cristiano Nunes. *O Circuito Sonoro: Radiodifusão FM e Produção Fonográfica em Campinas*. 2008. *Dissertação*. Mestrado em Geografia. Universidade estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- ALVES, Luciano. *Fazendo Música no computador*. Rio de Janeiro: Campus, 2002
- ANIZELLI, Guilherme Augusto. *O papel da música como agente influenciador na publicidade audiovisual*. 2015. *TCC*. Publicidade e Propaganda. Universidade federal do Paraná, Curitiba, 2015.
- ARANGO, Julián Jaramillo. *Network music: Criação e performance musical colaborativa no âmbito das redes de informação*. 2014. *Dissertação*. Mestrado em Multimeios. Universidade de São Paulo, 2014.
- BANDEIRA, Messias Guimarães. *Construindo a Audioesfera: as tecnologias da informação e da comunicação e a nova arquitetura da cadeia de produção musical*. Salvador, Ba: Universidade Federal da Bahia. Recuperado de <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/6059?mode=full>, 2004.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*, Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 2002
- BARRETO, Uaná. *Depoimento*. Entrevista concedida a Uirá Garcia. João Pessoa, 2017
- BODANESE, João Paulo. *Implementação de um equalizador de áudio em dsp*. Florianópolis, Sc: Centro Federal de Educacao Tecnologica de Santa Catarina, 2008
- BRAGA, Endrizo Galilei Carmo. *Compressão de áudio*. 2003. 76 f. *TCC*. Graduação. Curso de Engenharia Elétrica, Departamento de Engenharia Elétrica, Universidade de Brasília, Brasília, 2003.
- BURGESS, Richard, James. *The Art of Music Production*. 04. ed. New York, NY: Oxford University Press, 2013.
- CASTRO, Guilherme Augusto Soares de. *Cyberock: O estúdio como instrumento musical na performance ao vivo da banda Somba*. *Dissertação*. Mestrado em Música. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008
- CASTRO, Guilherme Augusto Soares de. *A performance do som: produção e prática musical da canção em estúdio a partir do conceito de sonoridade*. *Tese*. Doutorado em música. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- DA SILVA, Maria Rita Arêdes *Lado b lado a*. *Dissertação*. Mestrado em semiótica e Linguística. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- DE BRITO, Roberta Henriques. *Com uma ajuda dos meus amigos: redes on line e off line de produção e mediação a música independente*. 2011. *Dissertação*. Mestrado Em Sociologia – Universidade federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2011.
- DEL PICCHIA, Paulo Menotti. *Por que eles ainda gravam? Discos e artistas em ação*. 2013. *Dissertação*. Mestrado em Antropologia. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- DOLGHIE, Jaqueline Zioldo. *Por uma sociologia da produção e reprodução do presbiterianismo brasileiro: a tendência gospel e sua influencia no culto*. São Bernardo do Campo: Universidade metodista de São Paulo; 2007.
- DORNELAS, Milton. *Depoimento*. Entrevista concedida a Uirá Garcia. João Pessoa, 2017
- EMERICK, Geoff; MASSEY, Howard. *Here, there and everywhere: minha vida gravando os Beatles*. Barueri: Novo Século, 2013. Tradução de Renato Rezende.
- FERREIRA, Marcos Ramon Gomes. *O produtor-artista e a cibercultura: uma reflexão sobre a produção musical na era das redes sociais virtuais*. *Dissertação*. Mestrado em cultura e sociedade. Universidade federal do Maranhão, São Luís, 2011.

- FERREIRA, Pedro Peixoto. Música eletrônica e xamanismo Técnicas contemporâneas do êxtase. Tese. Doutorado em Ciências Sociais. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2006.
- FONSECA, Nuno. Introdução a engenharia de som. Lisboa: FCA-Editora de informática; 2007.
- FRITSCH, E. F. *Catálogo da Exposição Música, Ciência e Tecnologia*. Porto Alegre: UFRGS, 2010.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GHEZZI, Daniela Ribas. “De um Porão Para o Mundo”: a vanguarda paulista e a produção independente de LP’s através do selo Lira Paulistana nos anos 80. Dissertação. Mestrado em Sociologia. Universidade estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003.
- GIBSON, David. *The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production*. Vallejo, Ca: Mix Books; 1997.
- GOHN, Daniel. Aspectos tecnológicos da experiência musical. Revista Música Hodie, v. 7, n. 2, p. 11-28, fev. 2008. ISSN 1676-3939. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/3295/12214>>. Acesso em: 27 nov. 2017. doi:<https://doi.org/10.5216/mh.v7i2.3295>.
- HALL, Stuart. *A identidade na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HENRIQUES, Fábio. Guia de Mixagem. 2º ed., v. 1. Música e Tecnologia, 2007.
- _____. Guia de mixagem2 - os instrumentos. 1º ed. Rio de Janeiro: Música e Tecnologia; 2008
- HEPWORTH-SAWYER Russ.; GOLDING, Craig. *What is Music Production? a producer’s guide: the role, the people, the process*. USA: Focal Press Publications, 2011.
- HOOD, Mantle. The challenge of "bi-musicality". In: HOOD, Mantle. *Ethnomusicology*. Nova York: Mcgraw-hill, 1971. p. 55-59.
- IAZZETTA, Fernando *Sons de silício: corpos e máquinas fazendo música*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. 1996
- _____. *A importância dos dedos para a música feita nas coxas*. Anais do 15 Congresso da Anppom. Rio de Janeiro: Anppom – Associação Nacional de pesquisa e pós-Graduação em Música, 2005.
- _____. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- IZHAKI, Roey. *Mixing Audio: Concepts, Practices and Tools*. 2. ed. Waltham: Elsevier Ltd, 2012.
- JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 3. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1996.
- JÚNIOR, Cleber Sberni. *O Álbum na indústria fonográfica: contracultura e o clube da esquina em 1972*. 2008. Dissertação. Mestrado em História. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2008.
- JOÃO FILHO. *Pré amplificadores, áudio, música e tecnologia*. Rio de Janeiro, p.1-1, 22 maio 2011. Disponível em: <<http://www.musitec.com.br/colunas/materia.asp?codArea=2&materiaID=6>>. Acesso em: 06 nov. 2017.
- KATZ, Bob. *Mastering Audio: The art and the science*. Focal Press Publications; 2002.
- LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. *A Vida de laboratório: A produção dos fatos científicos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997. Tradução de Angela Ramalho Vianna.
- LIMA, Maria Érica de Oliveira. Indústria cultural, música-mercadoria e fonografia no Brasil. revista do programa de pós graduação em comunicação da Universidade Federal da Paraíba. 2011;

- LORENZI, Graciano. *nos processos de composição e produção musical com adolescentes*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul; 2007.
- LUERSEN, Eduardo Harry. *Comunicação, indústria fonográfica e tecnologia: novos cenários, mediações e transformações na produção musical*. Dissertação. Mestrado em Comunicação Social. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.
- LÜHNING, Angela. *Métodos de trabalho na etnomusicologia: reflexões à volta de experiências pessoais*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 22, p. 105-126, 1991.
- MACEDO, Frederico Alberto Barbosa. *O processo de produção musical na indústria fonográfica: questões técnicas e musicais envolvidas no processo de produção musical em estúdio*. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Curitiba, v. 11, set 2007. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/12/12-macedo-gravacao.html>. Acesso em 15 de abril de 2016
- MACEDO, Marcelo. *Depoimento*. Entrevista concedida a Uirá Garcia. João Pessoa, 2017
- MAZETTI, Henrique Moreira. *Intervenção: o aspecto tático na guerrilha cultural* 1. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação; 2005; Rio de Janeiro - RJ.
- MEINTJES, Louise. *Sound of Africa! Making Zulu in a South African Studio*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.
- MEDEIROS, Hélio. *Depoimento*. Entrevista concedida a Uirá Garcia. João Pessoa, 2017.
- MEIRA, Leonardo. *Depoimento*. Entrevista concedida a Uirá Garcia. João Pessoa, 2017.
- MOURA, Tiago. *Depoimento*. Entrevista concedida a Uirá Garcia. João Pessoa, 2017.
- MYERS, Helen. Theory and Method: Fieldwork. In: MYERS, Helen. *Ethnomusicology: an introduction*. London: The Macmillan Press, 1992. Cap. 2. p. 29-38
- MOLINA, Sergio augusto. *A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960*. 2014. Tese. Doutorado em Música. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Fusões de gêneros e estilos na produção musical da banda Som Imaginário*. Dissertação. Mestrado em Música. Universidade estadual de Campinas, Campinas, SP, 2011.
- NASCIMENTO, Anselmo Mancini do. *A experiência prática no diálogo entre a produção cinematográfica e a musical*. 2013. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. 2. ed. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2005.
- NOGUEIRA, Ana Carolina Ribeiro. *Redes de produção musical colaborativas: notas etnográficas em Florianópolis e na casa fora do eixo São Paulo*. Dissertação. Mestrado em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2014.
- NOGUEIRA, Bruno Pedrosa. *Ok Computer: Novas práticas sociais na indústria fonográfica geradas pela internet*. 2008. Dissertação. Mestrado em Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2008.
- OLIVEIRA, Marcelo Carvalho de. *Para além do itunes: a indústria fonográfica da primeira década do século XXI na perspectiva de um selo musical de Brasília*. 2010. Dissertação. Mestrado em Música. Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2010.
- OWSINSKI, Bobby. *The Mixing Engineer's Handbook*. 2. ed. Boston: Thomson Course Technology Ptr, 2006.
- _____. *The recording engineer's handbook*. 2. ed. Boston: Course Technology Ptr, 2009.
- PARANÁ, Caio Nocko. *Secretaria Estadual da Educação. Produções de áudio: Fundamentos*. Curitiba: Diretoria de Tecnologia Educacional, 2011. Disponível em:

- <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/pdf/tematicos_producoesaudio.pdf>. Acesso em: 06 nov. 2017.
- PAIXÃO, Lucas Françolin. *A indústria Fonográfica como mediadora entre a música e a sociedade*. Dissertação. Mestrado em Música. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.
- PESSOTI, Gustavo Casseb. *A indústria Fonográfica Mundial e o axé music na Bahia*. 2000. TCC. Ciências Econômicas. Universidade federal da Bahia, Salvador, 2000.
- PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. *Criação Sonora: do “Álbum” Para “Música-A- Música”*. In: MUSICOM: ENCONTRO DE PESQUISADORES EM COMUNICAÇÃO E MÚSICA POPULAR LINGUAGENS E IDENTIDADES DA MUSICA CONTEMPORÂNEA, 4., 2012, São Paulo. Universidade de São Paulo, 2012. p. 1 - 8. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B3XWlv1ZmCsQYTJmM3hTWfPWT00/view>>. Acesso em: 05 jan. 2018.
- REMÍGIO, Isabela Oliveira, ARAÚJO, Philipe Phaustino Albuquerque de, NASCIMENTO, Bruno Ribeiro. *Música Independente e o consumo do Mercado Fonográfico local dentro da cidade de João Pessoa*. XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste; Fortaleza, CE.2017
- HUBER, David Miles, RUSTEIN, Robert E. *Técnicas modernas de gravação de áudio*. Rio de Janeiro-RJ: Elsevier; 2011.
- SANTOS, Eurides de Souza. *Rapsódia Gonzagueana: reflexões sobre identidade musical e dialogismo na obra do compositor Sivuca*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TEORIA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, ANPPOM, 22., 2012, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa, UFPB, 2012, p. 1959-1967.
- SANTOS, Eurides de Souza. et. al. *Música e músicos paraibanos: diálogo entre estilos na música de Sivuca*. ENCONTRO NACIONAL DE ETNOMUSICOLOGIA, 2., SALVADOR, 2004. *Anais ...* Salvador: UFBA, 2004
- SANTOS, Eurides de Souza et. al. *Música popular independente na paraíba: caminhos da sustentabilidade*. ENCONTRO NACIONAL DE ETNOMUSICOLOGIA, 8., SALVADOR, 2017. *Anais ...* Rio de Janeiro: UNIRIO. (Material não publicado)
- SALABERRY. *Manual prático de produção Musical*. Rio de Janeiro - RJ: Música e Tecnologia, 2008.
- SEEGER, Anthony. “Etnografia da Música.” In: *Cadernos de Campo*, v17, n17, São Paulo, 2008.
- _____. *Why Suyá Sing – A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- SEVERO, GEORGE GLAUBER FÉLIX . *Jaguaribe Carne: experimentalismo na música popular paraibana*. João Pessoa - PB, 2017
- SILVA, Clara Cyrino Lugão. *De tudo se faz canção*”: Sobre as escolhas temáticas na música do Clube da Esquina. Dissertação. Mestrado em Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. *Observação participante e escrita etnográfica*. In: *Brasil afro-brasileiro* [S.l: s.n.], 2000
- SONODA, André Vieira. *Processos Fonográficos e Música de Tradição Oral em Pernambuco*. Dissertação. Mestrado em Música. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.
- SOUSA FILHO, José Newton. *documentário jornalístico: Pedro Osmar e Jaguaribe carne, caminhos de uma guerrilha cultural* .Dissertação. Mestrado em Jornalismo. Universidade federal da Paraíba João Pessoa,2017.

FRITH, Simon, ZAGORSKI- THOMAZ,Simon. *The Art of Record Production An Introductory Reader for a New Academic Field*. Ashgate; 2012.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

VALLE, Solón do. *Microfones*. 2º ed. Rio de Janeiro - RJ: Áudio, Música e tecnologia; 2002.

VICENTE, Eduardo. *A música popular e as novas tecnologias de produção musical: uma análise do impacto das tecnologias no campo da produção da canção popular de massas*. 1996. 156 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Sociologia, Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996

VIEIRA, Gabriel da Silva. *O home Studio como ferramenta para o ensino da performance musical*. 2010. Dissertação. Mestrado em Música. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

VINÍCIUS, RAFAEL. *Identidade e socialização, a questão da identidade nas várias sociedades*. Disponível em <<http://revisandoconteudo.blogspot.com.br/2013/05/identidade-e-socializacao.html>> acessado em 15 abril 2015.

WALL, Tim. *Studying popular music culture: Studying the media*. New York, NY: Oxford University Press; 2003.

WALTENBERG, Lucas. Novas configurações do álbum de música na cultura digital: O caso do aplicativo “Biophilia”*. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 109, p.185-202, 1 maio 2016. Open Edition. <http://dx.doi.org/10.4000/rccs.6276>.

YIN, Robert K. *Estudo de caso: Planejamento e métodos*. 5. ed. Tradução de Cristhian Matheus Herrera. Porto Alegre: Bookman, 2015.

ZAGORSKI-THOMAS, Simon. *The Musicology of Record Production*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press., 2014. v. 01.

Discografia

- ADZ (Abrad'ozoio). *Cidade das neves*. Independente, 2013. 1 CD
- ALAMIRÉ. *Apesar com tudo*. Independente. 1 CD
- ARANHA, Carlos. *Sociedade dos poetas putos*. Independente, 1990. 1 CD.
- ARUPEMBA. *Parahybanidade*. Independente. 2011. 1 CD.
- AS BASTIANAS. *Colchas de retalhos*. Independente, 2007. 1 CD.
- AS PARÊA. - *As Parêa*. Independente, 2002. 1 CD.
- AUGUSTINE AZUL. *Lombramorfose*. Independente. 2016. 1 CD
- BANDA FORRA. *s/n*. Independente. 2015. 1 CD
- _____.
- BARBOSA, Luizinho. *Primazia*. Independente, 2006. 1 CD.
- BELÊ, SANDRA. *Nordeste Valente (Brave Brazilian Northest)*. Independente, 2005. 1 CD.
- BRAGA, NALDINHO. *Todos do mesmo lado*. Independente, 2009. 1 CD.
- BRASIS. *Pressinto Calor*. Independente, S.d., 1 CD.
- CABEÇA CHATA. *Oficina dos Costumes*. Independente, 2007. 1 CD.
- CABRUERA. *Sons da Paraíba*. Independente, 2005. 1 CD.
- CANTATA POPULAR. *s/n*. 1 CD.
- CASTRO PINTO, SÉRGIO. *Muito Além da Taprobana e de Pasárgada?* Independente, 2016. 1 CD.
- CAVALO MARINHO e Bois de reis da Paraíba. *Cavalo Marinho e Bois de reis da Paraíba*. Independente, 2009. 1 CD.
- CHICO CORREA e Eletronic Band. *Chico Correa e Eletronic Band*, Independente, 2005. 1 CD.
- CONSPIRAÇÃO .*Apocalipse*. *s/n*. 1 CD.
- DALILA NO CAOS. *Comprimido*. Independente. 2006. 1 CD.
- DISSIDIUM. *Danse Macabre*, Independente. 2009. 1 CD.
- DORNELLAS, Milton. *O gargalhar da invernada*. Independente, 2006. 1 CD.
- _____. *Bom mesmo é a gargalhada no final*. Independente, 2012. 1 CD.
- ESCURINHO. *O Princípio Básico*, Independente. 2012. 1 CD.
- _____. *Ciranda de maluco vl. I*, Independente. 2015. 1 CD.
- FILHO, WELLINGTON. *Primeiros Frutos*, independente, 2015. 1 CD

- GLUE TRIP. *Live in peixe boi, independente, 2017. 1 cd*
- GRUPO ETNIA. *Etnia*. Independente, 1992. 1 CD
- GUNJAH. *Gunjah*. Independente, 2006. 1 CD.
- JAGUARIBE CARNE. *Vem no vento*. 2002. 1CD
- LIMA, Glaucia. *Tanto Mistério*. Independente, 2005. 1 CD.
- _____. *Zanzar*. Independente, 2005. 1 CD.
- MARIA JULIANA. *Pétalas Vocais*. Independente, 2015. 1 CD.
- MAYA, Mira. *Na Mira*. Independente, 2009. 1 CD.
- MC DADÁ. - Mc Dadá. Independente. 1 CD.
- MEDEIROS, Assis. – *Burrocracia*. Independente. 1 CD.
- _____. *Baiaozinho nuar*. Independente. 2010. 1 CD.
- MEDEIROS, XISTO. *Prana*, independente, 2010. 1CD
- _____. *Black Xistus*, independente, 2013. 1CD
- METACROSE. *Interrorgate*. Independente, 2014. 1 CD.
- MOOG, Madalena. *Levante Popular*. Independente, 2014. 1 CD.
- MORAES André. *Dilacerado*. Independente, 2015. 1 CD.
- MORAIS, Geovan. *Um*. Independente, 2012. 1 CD.
- MOURA, Eli Eri. *Música instrumental*. Independente, 2010. 1 CD.
- MOURA, TITÁ. *Cantos pra se dançar de azul*, independente, 2017. 1CD
- MÚSICA DE PARAHYBA. *Coletânea do Fórum de Música de João Pessoa*. Independente, 2011. 3 DVDs.
- NALDINHO BRAGA E O CARRO DE LATA. *Girando Mundos*, independente, 2013. 1CD
- PALHAÇO DADÁ. *Canta Outra vez*. 1 CD.
- PAULO PAIVA E BABI. *Paulo Paiva e Babi*. Independente. 1 CD.
- PAULO RÓ E ROSEANA MURRAY. *Receitas de Olhar*. 2008.
- PAULO RÓ E SÉRGIO CASTRO PINTO. *Poema lâmina*. 2017
- PETI JOÃO PESSOA. *Toque de esperança (Grupos de percussão)*, independente, 2009. 1CD
- PREAH, Beto. *Tambores da américa do sul*. Independente, 2005. 1 CD.
- PROJETO GRAVINA. *Projeto Gravina*, independente, 2009. 1CD
- RÓ, PAULO. *O Jardim dos animais*, independente, 1998. 1CD
- _____. - *Olhos de Proa*, independente, 2003. 1CD
- _____. *Sob o sol*, independente, 2008. 1CD
- _____. *Cantus Popularis*, independente, 2011

ROTTEN FLIES. *Saco de Gilete*, independente, 2014. 1CD

SEU PEREIRA E COLETIVO 401. *Eu não sou boa influencia pra você*, independente, 2017. 1CD

SONORA SAMBA GROOVE. *Gentileza*. Independente, 2011. 1 CD.

SOTURNUS. *When Flesh becomes Spirit*, independente, 2007. 1CD

TELLES, Marcos. *Renascer da fonte*. Independente. 1 CD.

THYRESIS. *Thyresis*, independente, 2011. 1CD

TRIP, Glue. *Live at peixe-boi studio*. Independente, 2017. 1 CD.

UBBELA PRETA + JAGUARIBE CARNE. *Em tubos de ensaio no laboratório experimental*, independente, 2011. 1CD

UBBELA PRETA. *Evento Horizonte*, independente, 2012. 1CD

UNIDADE MÓVEL. *Em tempo real*, independente, 2008. 1CD

VAN PARAÍBA. *Meketrefe*, independente, 2011. 1CD

_____ *Caminhos do Vento*, independente, 2011. 1CD

VIEIRA, Adeildo. *África de mim*. Independente, 2016. 1 CD.

ZEFERINA. *Zeferina*, independente, xxxx

Apêndice

GLOSSÁRIO DE CONCEITOS RELACIONADOS AO AUDIO

Captação: é o momento em que se registra a performance de um músico ou musicista. Pode se dividir em várias etapas ou formas de fazer, sendo aqui abordadas três maneiras mais utilizadas no estúdio Peixe-Boi, quais sejam: captação via microfones, via linha e via *midi*.

Captação Via Microfones: realizada através dos microfones dinâmicos ou Condensadores (Logo em seguida falaremos a respeito desses microfones) que realizam a captação perante a emissão de alguma fonte sonora, sendo sua localização e variedade em relação à fonte baseada de acordo com a situação.

Captação em linha: essa captação do áudio também pode ser realizada por linha, ou seja, o instrumento é conectado via algum pré amplificador à interface de áudio no gravador, que nesse caso do estúdio está inserido na estação de trabalho *Pro tools*.

Captação Via *Midi*: segundo Alves, (2002, p.49) *Midi* é um acrônimo de *musical Instrument Digital Interface*, sendo um protocolo de comunicação serial que possibilita a troca de informação entre teclados, módulos, baterias eletrônicas, *mixers* e computadores. As informações-dados transmitidos por estes equipamentos nos trazem detalhes sobre as notas executadas, intensidades e durações. Com esse protocolo, podemos executar trechos musicais a partir de um controlador *Midi* (instrumento que serve de fonte geradora de dados a serem assimilados pelo protocolo correspondente) que pode ser um teclado com saída *Midi*, ou qualquer outro instrumento que disponha desse tipo de saída para emissão de dados (sax, violão, guitarra, *pads*).

Compressão: segundo Fábio Henriques (2007, p.94), é reduzir a faixa dinâmica de um sinal de áudio. Por faixa dinâmica, se compreende a diferença entre o menor e o maior nível de amplitude de um sinal em um sistema. Ao reduzirmos a diferença entre os níveis, fica mais aparente sua presença na *mix*, estabelecendo um equilíbrio além de também adicionar características de coloração de seus harmônicos.

Para agir, reduzimos o nível de um sinal quando ele ultrapassa determinado volume. Para essa ação, o compressor dispõe de alguns parâmetros bases, como *Threshlod*, *Ratio*, *Attack* e *Release*, podendo também ser ampliado em sua gama de ferramentas, dependendo do compressor em questão. *Threshlod* é a intensidade da onda a partir do qual o nível do sinal deve

ser reduzido. *Ratio* especifica a quantidade de corte a ser operacionalizado, a ser realizado sob forma de proporção. Por exemplo, a partir de um nível x de volume acima do *Threshlod*, haverá um corte na proporção de 2:1 ou 3:1, etc. A cada 2 db's excedentes, haverá um corte de 1db. *Attack* é o tempo onde o compressor começa a agir, geralmente medido em milissegundos. *Release* é o tempo onde o compressor para de agir.

Equalização: Segundo Bodanese (2008, p.36), o equalizador é um sistema formado por um número de filtros que são capazes de aplicar ganhos ao sinal de áudio dentro de uma frequência específica. Segundo Gibson (1997, p.35), esse sistema pode se dividir em diversos tipos de equipamentos, como equalizadores gráficos, paramétricos, paragráficos e *Roll Offs* (passa baixa e passa alta).

Nos equalizadores gráficos, cada frequência pode ser atenuada ou expandida de acordo com os *faders* (virtuais ou físicos). Geralmente em estúdios de gravação são utilizados equalizadores de 31 bandas.

Nos equalizadores paramétricos é permitido controlar a faixa de frequência que será manipulada a partir de três parâmetros: frequência (escolha exata da frequência que iremos agir), ganho (quantidade de interferência na frequência desejada) e largura de faixa (área da frequência que iremos agir). <http://idaudio.com.br/equalizador/>

Nos equalizadores paragráficos existe o recurso de auxílio visual nos parâmetros trabalhados no paramétrico.

Nos *Rolls Offs*, são comumente achados com nomes de *High Pass Filter* e *Low Pass Filter*. Os filtros *Low Pass* (passa-baixa) cortam frequências altas indesejadas e os *High Pass* (passa-alta) as frequências baixas indesejadas.

Segundo Henriques, (2007 p.76), esses filtros atuam sobre a sonoridade dos instrumentos, interferindo em seu timbre.

O espectro de percepção do ouvido humano varia entre 20Hz a 20 kHz. Para uma melhor visualização, podemos diferenciar as frequências da seguinte maneira: subgraves (20 a 60 Hz), graves (60 Hz a 250 Hz), médias baixas (250 a 2000 Hz), médias altas (2000 a 6000 Hz) e agudas (6000 a 20000 Hz). Alguns autores, como Owsinski (2006, p.25), preferem tratar a região entre 4 kHz a 20 kHz como região de presença e brilho.

Segundo Owsinski, existem funções principais na equalização que intentam fazer o instrumento soar mais claro e com maior definição de seu espaço na *mix*, tendo seu espaço definido de acordo com suas frequências características, sem chocar no espaço de outros instrumentos (frequências).

Podemos delimitar as áreas de equalização em seis faixas distintas, cada qual com suas características: subgrave, grave, médio grave, médio agudo, área de presença e de brilho.(Owsinski,2006.pg 25)

- Subgrave: Esta é uma área entre 16 e 60Hz que abrange sons que muitas vezes são sentidos mais do que ouvidos.
- Grave: Os sons dessa região situadas entre 60 e 250Hz contém as notas fundamentais de a seção de ritmo
- Médio Grave: O intervalo médio entre 250 e 2000Hz. Nessa faixa se encontram a maioria dos instrumentos presentes numa mix.
- Médio agudo: o intervalo médio superior entre 2 e 4kHz. Contém sons de reconhecimento de sílabas como [m], [b] e [v].
- Presença: o intervalo de presença entre 4 e 6kHz. É responsável pela clareza e definição de vozes e instrumentos.
- Brilho: a faixa de 6 a 16kHz. Controla o brilho e a clareza de sons.

Efeitos: Os efeitos de áudio são dispositivos de *hardware* ou *software* que manipulam como um sinal de áudio soa. Os efeitos podem ser controlados através de vários parâmetros, incluindo taxa, *feedback* distorções (que excitam os harmônicos de determinada nota). Efeitos são variados e podem ser obtidos através da interferência em sua fase, afinação, tempo, amplitude e demais aspectos que possam ser alterados no espectro sonoro, ficando muito ampla a possibilidade de alterações e consequentemente sua delimitação teórica nesse espaço de texto. Cada efeito tem suas particularidades que são inerentes à sua manipulação, por exemplo efeitos baseados na abstração de tempo (*delays*, *ecos*, *reverbs*), efeitos de modulação (*chorus*, *flanger*, *phaser*, *tremolo*), efeitos dinâmicos (compressão, distorção) e efeitos de espectro (equalização e balanceamento, *Pan*)⁸⁵

Gravador multicanal: Equipamento que permite o registro em separado de múltiplas fontes de som, podendo se aplicar edições individualizadas para cada faixa gravada.

Interface de áudio: uma interface de áudio é um dispositivo que fornece recursos de entrada e saída de áudio para um computador, expandindo suas capacidades sônicas⁸⁶. Esses recursos,

⁸⁵ Mais informações em <https://blog.landr.com/audio-effects-plugins-guide/> acessado em 24.10.2017.

⁸⁶ http://en.wikiaudio.org/Audio_interface acessado em 06.11.2017

além de expandir a capacidade de microfones com entradas diferentes do computador como o modelo XLR ou p10, também pode trazer conexões via *Midi*, *Adat* e conversores que vão traduzir para o computador o áudio com a definição mais próxima possível do desejado.

Microfones Dinâmicos: A fonte sonora gera ondas que provocam o movimento do diafragma metálico que está localizado dentro de um ímã na estrutura do microfone. Esse diafragma, ao ser excitado sob determinada velocidade, gera um campo magnético fazendo a corrente fluir, produzindo assim o material necessário para a tradução em som. Segundo Sollon do Vale, 2002 (p.13), transdutor é qualquer dispositivo que transforma um tipo de energia em outro. Em nosso caso, existe a transformação do som em sinal elétrico pelo microfone que será posteriormente convertido em energia acústica pelos autofalantes.

Microfones Condensadores: Segundo White *Apud* Sonoda (2008, p.40), o microfone condensador trabalha empregando um capacitor, apresentando uma placa fixa e uma móvel, associados ao diafragma do microfone, recebendo alimentação elétrica (48v) provinda de um *Phantom Power*, gerando campo magnético necessário ao seu funcionamento.

Segundo Sollon do Vale (2002, p. 24), esses microfones tendem a ter uma resposta mais sensível à fonte sonora, captando maiores detalhes provenientes delas.

Segundo White *Apud* Sonoda (2008, p.38), cada microfone tem o que se chama de direcionalidade ou padrão polar, ocasionando uma resposta relacionada aos sons provindos em interferência com a capsula do microfone, que tem essa resposta como algo norteador de sua referência, podendo ser:

Omnidirecional: Capta sons de todas as direções com amplitudes semelhantes (White *Apud* Sonoda (2008,p.38)

Unidirecional: Chamado de Cardióide, este tipo capta sons vindos de frente, tendo menos ênfase nas laterais, e pouquíssima referência por trás, podendo essas outras recepções (laterais e traseira) ter maior sensibilidade nos modelos hipercardióides ou supercardioides. (WHITE, *Apud* SONODA, 2008, p.38)

Bidirecional: segundo Owsinsky (2009, p. 12), também reconhecido por figura de 8, tem uma captação mais forte na parte da frente e de trás, tendo pouca captação nas laterais.

Monitores de estúdio: os monitores de estúdio são equipamentos transdutores, convertem energia elétrica em acústica, ou seja, são a ponte entre o som e nossos ouvidos.

São projetados especificamente para finalidade de produção de áudio profissional, como estúdios de gravação, onde a reprodução de áudio precisa é crucial, diferentemente das caixas de som vistas no mercado comum.

Entre os engenheiros de áudio, o termo monitor implica que o alto-falante é projetado para produzir respostas de fase e frequência (linear) relativamente baixas. Em outras palavras, apresenta uma ênfase mínima ou desfasamento de frequências particulares. O alto-falante dá uma reprodução precisa das qualidades tonais do áudio fonte ("não coloridos" ou "transparentes" são sinônimos) e não haverá mudança de fase relativa de frequências particulares - o que significa que não há distorções na perspectiva do estágio sonoro para gravações estéreo⁸⁷.

Em caixas destinadas ao consumo do público em geral, mesmo alto falantes de alta fidelidade alteram o som nas extremidades inferiores e a extremidade superior da onda. A resultante "curva de smiley" faz com que a música pareça mais poderosa e nítida.⁸⁸

Overdub: processo de gravação desenvolvido por Les Paul no final dos anos de 1940, pelo qual novos sons são adicionados a outros já gravados.

Periféricos: Os equipamentos periféricos são assim denominados porque não constituem parte fundamental no fluxo de produção de áudio, mas sim acessória (periférica). Tem muita importância quando utilizados, mas não são obrigatórios. Os processadores/manipuladores de sinal e efeitos em geral formam os periféricos, assim como samplers e mesmo outros equipamentos, como gravadores de mídias diversas e controladores *Midi*, por exemplo. (NOCKO,S.D)

Pré amplificador: O preamps reforça o sinal de um microfone para que possa estar em um nível desejado para ser trabalhado pelos equipamentos posteriores, (mesa de som, periféricos, etc.). Alguns preamps não se limitam a mudar o nível de sinal, mas também começam a dar uma personalidade ao som, variando aí a intenção do produtor em qual tipo e personalidade ele pretende imprimir ao seu trabalho. Segundo Filho (2006)⁸⁹, os preamps utilizados antigamente estavam disponíveis nas mesas de som utilizadas, e a procura por novos timbres levou os engenheiros de áudio a recorrer aos prés externos.

Sessões de Captação: as sessões de captação de áudio são os momentos em que se registram os sons gravados pelos músicos, com microfones destinados à suas características de emissão

⁸⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Studio_monitor acessado em 06.11.2017

⁸⁸ <http://www.Neumannn.com/homestudio/en/difference-between-home-stereo-speakers-and-studio-monitors> acessado em 06.11.2017

⁸⁹ <http://www.musitec.com.br/colunas/materia.asp?codArea=2&materialID=6> acessado em 06.11.2017

tendo cada instrumento um tipo de resposta sonora captada de determinada maneira por um equipamento correspondente, podendo variar o tipo de microfone assim como as distâncias relacionadas às fontes sonoras. Microfones mais utilizados no estúdio são os dinâmicos e Condensadores.

Take: tentativas de gravação registradas em pistas determinadas.