

Tecendo um *Varal*: processos de criação, produção musical e formação

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

ST 10: Áudio e produção musical: agentes, meios, processos e desdobramentos

Paloma Cristina Lima dos Santos
UFBA
palomacristina@ufba.br

Bruno Westermann
UEFS/PPGMUS-UFBA
bruno.westermann@uefs.br

Este artigo integra uma pesquisa de mestrado em andamento que investiga os processos formativos envolvidos na produção musical independente, com foco na criação do EP *Ninho*. A partir de uma abordagem metodológica baseada na pesquisa artística, o texto relata e analisa a gravação da faixa “Varal - [Quarto]”, refletindo sobre os conhecimentos, práticas e relações colaborativas mobilizadas durante o processo. O relato evidencia como os saberes técnicos, criativos e pedagógicos emergem de forma situada, especialmente na interação com os agentes humanos e não-humanos do estúdio. Destaca-se, ainda, o papel da cultura participativa digital como mediadora das trocas de saberes e decisões coletivas. Ao articular vivência e análise crítica, o trabalho propõe compreender a produção musical como um espaço de aprendizagem compartilhada e de escuta ampliada.

Palavras-chave. Produção musical independente, Pesquisa artística, Processos formativos, Estúdio de gravação, Fonograma

Weaving a Clothesline: Processes of Musical Creation and Production

This article is part of an ongoing master’s research that investigates the formative processes involved in independent music production, focusing on the creation of the EP *Ninho*. Based on an artistic research methodology, the text narrates and analyzes the recording of the track “Varal - [Quarto]”, reflecting on the knowledge, practices, and collaborative relationships mobilized throughout the process. The account highlights how technical, creative, and pedagogical knowledge emerges in a situated manner, especially through interaction with both human and non-human agents in the studio. It also emphasizes the role of participatory digital culture as a mediator of knowledge exchange and collective

¹ [Varal - \[Quarto\]](#)



decision-making. By articulating lived experience and critical analysis, the study proposes to understand music production as a space for shared learning and expanded listening.

Keywords. Independent music production, Artistic research, Formative processes, Recording studio, Phonogram

Introdução

O trabalho aqui apresentado faz parte de uma pesquisa de mestrado em andamento, que visa compreender as relações músico-pedagógicas que se estabelecem no contexto da produção musical independente e como essas relações emergem e se fortalecem em ambientes colaborativos, tendo como objeto de estudo o processo de criação do EP *Ninho*.

São objetivos desta pesquisa: Explorar as dimensões criativas, técnicas e as relações envolvidas na produção musical independente, a partir do processo de criação do EP *Ninho*; mapear os conhecimentos e habilidades necessários para se iniciar no campo da produção musical independente, com atenção especial às demandas de formação de produtoras(es) musicais; investigar os saberes e aprendizagens que emergem de práticas colaborativas em ambientes de cultura participativa, considerando os atravessamentos entre criação, escuta e mediação pedagógica; e, por fim, refletir, a partir de um relato situado, sobre os processos formativos e os vínculos músico-pedagógicos experienciados durante a produção do EP *Ninho*, valorizando os aprendizados que emergem da prática.

Este texto pretende refletir sobre os conhecimentos e habilidades inerentes ao processo de gravação, a partir do relato da gravação da faixa “Varal - [Quarto]”, presente no EP *Ninho*. O conteúdo propõe um relato centrado na prática, com ênfase nos aprendizados inerentes à experiência, que emergem de forma orgânica ao longo das decisões técnicas, criativas e colaborativas do processo.

A abordagem metodológica adotada nesta pesquisa está ancorada na pesquisa artística, compreendida como um campo em que a prática criativa constitui, simultaneamente, o objeto e o meio de produção de conhecimento. Segundo López Cano e San Cristóbal Opazo (2014), esse tipo de investigação se distingue das demais por atribuir à prática musical um papel central,



seja em sua dimensão técnica, interpretativa, criativa ou performática. Uma das estratégias metodológicas associadas a essa abordagem é o exercício sistemático da autorreflexão sobre o próprio fazer artístico, que permite ao artista-pesquisador ampliar a compreensão de seus processos criativos e das redes de colaboração que os sustentam. Ao articular vivência, análise e criação, essa metodologia valoriza o saber situado e a experiência como dispositivos epistemológicos na produção de conhecimento musical.

Este texto está organizado em duas seções principais. A primeira oferece uma descrição detalhada do processo de gravação da faixa “Varal - [Quarto]”, abordando as etapas técnicas, criativas e colaborativas que permearam essa produção. A segunda seção traz reflexões críticas sobre os aprendizados inerentes à prática e as relações músico-pedagógicas que emergem do processo de criação do EP *Ninho*, ampliando a compreensão do fenômeno da produção musical independente como ambiente formativo e colaborativo. As reflexões presentes neste texto estão limitadas ao processo de produção da faixa “Varal - [Quarto]”, a partir do relato da sua gravação. Mesmo compreendendo a relevância que possuem na realização de um fonograma, optamos por não incorporar aqui considerações sobre pós-produção. Estas reflexões serão apresentadas em trabalhos futuros, e também na dissertação em questão.

Do áudio ao fonograma

Talvez, em outro tempo, este capítulo se chamasse “Da partitura ao fonograma”. No entanto, no meu processo, a composição já nasce com o som: o toque do instrumento ou o cantarolar da melodia sendo captado. A criação não antecede a captação. Ela se dá com ela, por ela e através dela, registrando-se digitalmente enquanto acontece, a partir do uso do gravador de voz. Por isso, escolho nomeá-lo “Do áudio ao fonograma”, acompanhando a materialidade sonora desde os primeiros registros.

Em 2023, desenhei o projeto do EP *Ninho*, do qual “Varal - [Quarto]” seria uma das três faixas. Elaborei uma proposta para um edital de fomento e, com a aprovação, recebi financiamento em 2024 para dar início à produção. Durante esse tempo, entre o desenho do



projeto, a captação e a liberação do recurso, iniciei a busca por um produtor musical que pudesse me acompanhar na transmutação das canções em fonogramas. Acompanhei os trabalhos de alguns produtores da cidade de Salvador e os ouvia, buscando sonoridades que dialogassem com a do meu projeto, ou um portfólio diverso o suficiente para saber que a pessoa estaria aberta a trabalhar fora de suas marcas pessoais. Como vislumbrava uma sonoridade rica em instrumentação analógica, busquei um produtor distante do perfil beatmaker, por exemplo, optando por alguém que tivesse um perfil de instrumentista e arranjador. Para além das questões musicais, era muito importante encontrar um produtor que respeitasse minhas opiniões, pois, desde o início, a decisão foi não delegar completamente essa função, mas atuar como co-produtora musical para aprender e compreender as atribuições desse agente.

De certo modo, eu já havia experimentado o papel de produtora musical no meu Trabalho de Conclusão de Curso, e ao co-produzir o meu single de estreia, “Ascendente em Gêmeos”. No entanto, naqueles momentos, eu ainda não estava atenta ao potencial pedagógico presente nesse tipo de vivência, em que o aprendizado ocorre de forma horizontal, sem a estrutura tradicional de professor e aluno.

O primeiro passo foi a escolha da equipe: instrumentistas, técnico de áudio e estúdio de gravação. Na primeira reunião, realizada no dia 21 de dezembro de 2024, com o produtor Paulo Mutti, compartilhei minhas ideias sobre a banda, embora ainda não tivéssemos arranjos definidos. Mutti já conhecia “Varal - [Quarto]”, por ter me acompanhado em um show em Salvador, e já imaginava possíveis caminhos instrumentais para a faixa.

O estúdio escolhido foi o 12 por 8, operado pelo proprietário e técnico responsável Pablo Moreno. A sugestão partiu de Mutti e foi prontamente acolhida, pois eu já acompanhava o estúdio nas redes sociais e sabia que era referência em captação de cordas, por ter ouvido gravações instrumentais já realizadas, como as do Luan Sodré Trio², além de contar com uma variedade de microfones que despertavam minha curiosidade sonora.

No dia 07 de janeiro, Mutti me enviou, via *WhatsApp*, as primeiras ideias harmônicas gravadas a partir de sua guitarra. Nessa primeira escuta, eu me questioneei sobre

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KYhUD-eIBew>



quais instrumentos seriam realmente necessários. Em “Varal - [Quarto]”, eu quis destacar ao máximo o violão que inicia a canção e não ter nenhum instrumento emulado digitalmente. Mutti concordou comigo, e construímos a ideia de uma música que começa a partir do violão para, aos poucos, ir ganhando corpo com os outros instrumentos da banda.

Olhe, a quantidade de instrumentos não necessariamente tem a ver com a presença desses instrumentos na faixa como um todo, entende? Ser simples não é necessariamente não ter instrumentos. Tem muitas interferências sonoras que colaboram com as texturas, coisas que estão ali, a gente nem percebe, mas, se tirar, sente falta, entende? (Mutti, 2025, comunicação pessoal)

Para comunicar as minhas preferências e referências para o trabalho, eu criei uma *playlist* no Spotify nomeada “Ovinho”, em referência ao EP Ninho. Enviei-a ao produtor, juntamente com um PDF de indicações do que chamava minha atenção em cada fonograma e com qual faixa do EP dialogam diretamente, seja na etapa de produção ou mixagem. Para além dos fonogramas que dialogam com o contexto geral do EP, destaco aqueles que foram referências exclusivas para “Varal - [Quarto]”. São eles: Só Sei Dançar Com Você (2010)³, de Tulipa Ruiz, onde nos inspiramos na sua introdução focada em voz e um único instrumento, que depois vão se sobrepondo no decorrer da canção; Amuleto (2017)⁴, de Tiê; e Ninguém (2020)⁵, de Fran e Chico Chico, que destacam a relação voz e violão ou voz, violão e cordas.

Produção

No dia 21 de janeiro, realizamos a gravação de voz guia no *home studio* de Mutti, com um microfone dinâmico Shure SM58, para definirmos o andamento da faixa, que ficou estabelecido em 90 bpm. No dia 24 de janeiro, foi debatido se havia a necessidade de utilizarmos o piano de armário presente no estúdio; porém, essa decisão acarretaria aumento no orçamento, visto que teríamos que arcar com o afinador. Mutuamente, decidimos que, apesar

³ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4IiviKTCCIJSYsWzxCpqsD?si=d997748d8dff493b>

⁴ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1HKPdrg02TfuNZK1Q0YIut?si=25464c878a00498c>

⁵ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/5O4lp65sEWenlviCdYdeOG?si=c783bf02fa974f9e>



de valorizarmos a ideia de captar um piano, não seria algo que o piano digital, no caso da nossa produção, não pudesse imprimir o nosso objetivo sonoro.

No dia 26 de janeiro, ficou registrado em conversa de *WhatsApp* um aprendizado importante para mim, no qual Mutti me avisa que está fazendo os arranjos de base, e eu questiono por que se chamam “de base”, e ele prontamente me responde que: “Arranjo de base tem a ver com estrutura, ‘batera’, baixo, piano, guitarra; os arranjos de sopros, cordas ou qualquer coisa que seja para florear ou colorir a música são os arranjos de cobertura, de complemento” (Mutti, 2025, comunicação pessoal).

Para me mostrar suas ideias, Mutti me envia em áudio uma montagem da minha voz guia com o seu violão e uma bateria feita por ele mesmo no MIDI. Aqui é visível um *modus operandi* de produção musical contemporânea, que acontece virtualmente e por meio de instrumentos digitais. Apesar do fato de termos gravado presencialmente, com instrumentistas em estúdio, utilizamos as benesses que o instrumento digital pode oferecer mesmo em uma produção em que eles não são utilizados no fonograma final. O MIDI aqui é um facilitador na experimentação das ideias de arranjo e na comunicação com toda a equipe envolvida no processo, independentemente dos agentes dominarem ou não a notação musical, além de expandir a compreensão ao agregar timbres nesses exemplos. Porém, as possibilidades dos instrumentos virtuais são medidas pelas capacidades de quem os opera, tal qual qualquer outro instrumento. Diante disso, Mutti explica sua decisão por não gravar samples de cordas, nesse primeiro áudio, nomeado *Varal_REF.mp3*: “eu não quis gravar sample de cordas, porque, modéstia à parte, eu escrevo ‘muuuuuito’ melhor para cordas do que toco cordas no teclado e não queria te passar uma ideia muito inferior ao que pode ser o arranjo de verdade”.

Nessa primeira referência, eu relutei um pouco à ideia de termos bateria, mas dialogamos que poderíamos captar e depois verificar o que ficaria na faixa. No dia 29 de janeiro de 2025, cheguei às 10:00 da manhã no estúdio 12 por 8 para gravarmos bateria e baixo. Na faixa “Varal - [Quarto]”, foram utilizadas as baquetas de fibra de carbono da Techra, mas com um *Low-Pitch* da Torelli na caixa, algo que foi uma experimentação sugerida pelo técnico de som, enquanto buscávamos o timbre do instrumento nessa gravação específica.



Para a captação da bateria, foram utilizados os seguintes microfones: dois Schoeps CMC6 MK4 (overheads L e R), um WA-44 (overhead centro), um Beyerdynamic M201 (caixa, pele de cima), um Beyerdynamic M81 (caixa, pele de baixo), dois AKG C414 B-ULS (tom e surdo), um AKG D12VR (bumbo), um beyerdynamic D70 C (bumbo), um beyerdynamic M160 (hi-hat) e um AEA R88 MK II (sala da bateria). Para a monitoração, foi utilizado o fone Beyerdynamic DT150. Aqui, todas as escolhas de captação foram feitas pelo técnico responsável do estúdio⁶, mas sempre em pleno diálogo com a instrumentista.

Ainda na presença da baterista, recebemos o baixista, que fez sua captação por linha na sala de controle do estúdio. Ali estávamos: o técnico operando o computador, eu e a baterista em um sofá, bem próximas ao baixista, enquanto ele estava sentado, sem necessidade de monitoração por fones, já que ouvíamos diretamente das caixas. Além disso, todos conseguíamos acompanhar as ondas sonoras surgindo na DAW. Mutti estava em pé ao lado do baixista e chegava a marcar o tempo e a sinalizar as notas, em uma simbiose muito bonita de assistir.

Ao final da faixa, o baixista faz uma improvisação que gostamos tanto que solicitamos que ele repetisse, para termos em todas as tomadas de gravação. Nesse sentido, acredito que o ambiente favoreceu esse tipo de acontecimento. A captação do baixo poderia ter sido realizada pelo instrumentista em sua própria casa, a partir de uma interface de áudio conectada a uma DAW, no seu computador; porém, mesmo que ele sentisse a liberdade de improvisar sobre a faixa e enviasse o arquivo para a produção, haveria um tempo de espera para a aprovação da tomada. No ambiente de gravação, essa troca ocorreu de forma imediata. A baterista, que havia registrado sua parte anteriormente, aprovava a execução do baixista em relação ao que já estava gravado. Além dela, a intérprete-compositora, e a produção acompanhavam o processo, oferecendo feedbacks constantes que orientaram os caminhos propostos por ele.

⁶ As escolhas e justificativas do técnico Pablo Moreno, referentes à microfonação para bateria podem ser visualizadas no canal do estúdio 12 por 8 no seguinte vídeo:
<https://www.youtube.com/watch?v=pJ4cWoNMzMw>



Além disso, a captação no estúdio proporcionou a coloratura do Preamp BAE 1073 MP ao instrumento. Finalizamos o primeiro dia em quatro horas e meia de estúdio.

No dia 30 de janeiro, foi a vez de gravarmos as cordas — violino, violoncelo e violão — e as teclas. Para isso, no mesmo dia, pela manhã, fui imprimir as partituras de violino e violoncelo. Devo salientar que apenas esses instrumentos usaram a leitura de partitura para execução na faixa. A escolha dos microfones foi feita pelo técnico responsável, que já possui, em sua bagagem, ampla experiência nesse exercício⁷. Aqui, me coloco no papel de aprendiz a partir da observação do equipamento escolhido e do resultado posteriormente no fonograma. Para o violino, foi utilizado um microfone Schoeps CMC6 MK 4, e, no violoncelo, um microfone Neumann TLM 67; ambos os instrumentos foram captados simultaneamente por um microfone de sala AEA R88 MK II. Por estarem juntos durante a captação, ambos os músicos solicitaram ao técnico que retirasse o instrumento do parceiro do retorno feito pelo fone Beyerdynamic DT150. Por estarem muito próximos, eles mesmos conseguiam se ouvir, apesar do fone.

A escolha de arranjo se deu em gravar pequenos motivos musicais que poderiam ser deslocados, na edição, para outros lugares da música. Um desses motivos nasceu quando eu estava cantarolando uma ideia vocal que Mutti sugeriu utilizar nas cordas. Durante a captação, senti que a ideia não estava sendo transmitida pela partitura; então, novamente cantarolei, e Mutti percebeu que realmente havia escrito um detalhe de maneira diferente. Os músicos, então, solicitaram que fosse reescrito na partitura, o que Mutti, de imediato, realizou manualmente.

Aqui pude perceber uma dinâmica diferente da sessão do dia anterior, na qual nos comunicávamos em estúdio com os músicos sobre mudanças e improvisações, sem intermédio de notação musical. A captação do violão foi feita logo após, utilizando o mesmo *set* anterior, com diferenças de posicionamento. Foi utilizado um microfone Schoeps CMC6 MK 4, apontado para a 12ª casa do instrumento; um microfone Neumann TLM 67, apontando para o

⁷ As escolhas e justificativas do técnico Pablo Moreno referentes à microfonação para cordas podem ser visualizadas no canal do estúdio 12 por 8 no seguinte vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=ATvUblZIV7g>



cavalete; e o microfone AEA R88, como sala⁸. Na minha formação em técnica de áudio, também aprendi a microfonação de violão com três microfones; porém, nesse caso, meu professor optava por substituir o microfone de sala por um acima da cabeça do violonista. No processo de captação, o som resultante recebe características tímbricas afetadas pelo ambiente, instrumento, executor e microfone, e esse cálculo sobre como fazer é baseado em qual som queremos alcançar. O técnico responsável tem o ouvido treinado para escutar sons se manifestando naquele espaço mais do que qualquer outra pessoa presente no estúdio; por isso, eu escolho sempre ouvir as preferências desse agente sobre a forma de microfonação dos instrumentos, especialmente os que eu não toco.

Na parte da tarde, fizemos a captação de teclas, que, assim como a de baixo, aconteceu na sala de controle do estúdio, comigo lado a lado com o técnico e Mutti, acompanhando o instrumentista e dando a ele possibilidades de improvisação, de experimentar timbres diferentes que o instrumento possibilitava. Nós tínhamos em mente a ideia de produzir caminhos diversos e escolher o melhor no processo de edição. O tecladista também poderia ter captado o seu instrumento em casa, mas, além da escolha de criar esse ambiente de produção participativa, a captação, mesmo em linha, possibilita o uso dos pré-amplificadores do estúdio diretamente no processo; no caso das teclas, foi utilizado o Preamp A-Designs MP-2A.

No terceiro e último dia, gravamos a voz. Para esse momento, pude opinar com mais propriedade sobre os microfones escolhidos. Apesar de vir de uma formação em cinema e audiovisual, onde tive mais contato com modelos *shotgun* ou lapela, conhecia alguns modelos, como o AKG Perception 220 e o AKG C-414, por ter trabalhado na rádio e por já ter produzido dois fonogramas. Além disso, conseguia analisar a resposta de cada microfone diretamente no retorno e optar por qual deles me proporcionaria a coloratura desejada para a faixa.

Para além da experiência prática de operar alguns microfones, eu também conhecia alguns a partir de gravações fonogramas registradas em vídeo, nos quais conseguia ter acesso ao modelo, como o microfone Electro-Voice RE20, ou acompanhando, pelas redes sociais, produtores musicais que compartilham o material utilizado em gravações específicas.

⁸ As escolhas e justificativas do técnico Pablo Moreno referentes à microfonação para violão podem ser visualizadas no canal do estúdio 12 por 8 no seguinte vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=ATvUblZIV7g>



Utilizamos o microfone Soyuz 017 FET e o microfone de fita WA-R44 por uma curiosidade minha de testar ambas as sonoridades. Tanto no caso do Soyuz 017 FET quanto do WA-R44, eu não encontrei a coloratura desejada para ser utilizada na faixa, mas foi de grande enriquecimento a possibilidade de ouvir esses equipamentos.

O corpo do WA-R44 valoriza, em minha percepção, os graves de uma maneira muito rica; apenas não dialogava com o meu objetivo na faixa. Houve, então, uma captação mista do FLEA 47 com um Neumann U87. A questão aqui refletida é como a utilização de microfones e o modelo escolhido é feita a partir de questões particulares de cada captação de áudio, e essa aprendizagem, invariavelmente, passa pela experimentação e por diversas vivências que dão ao agente repertório para fazer escolhas de maneira mais assertiva. O agente, nesse caso, se apoia em leituras sobre os modelos específicos, podendo comparar características como padrão polar, modelo de cápsula, resposta de frequência e nível de ruído, fazendo assim uma pré-seleção de quais modelos podem dialogar com o objetivo do fonograma. O conhecimento prévio auxilia no diálogo direto com o técnico responsável, mas a utilização desses equipamentos em captação é a prova conclusiva sobre o resultado deles no trabalho realizado.

Após a captação, ainda em estúdio, o técnico responsável fez uma audição às cegas de cada microfone; então, as escolhas foram baseadas exclusivamente na sonoridade, e chegamos, nessa mistura de microfones na faixa *Varal*, ao FLEA 47 e ao Neumann U87. O técnico disse já saber que a escolha iria preferencialmente para o Neumann U87, pois muitas gravações populares são feitas com ele; então, sua sonoridade acaba se tornando um padrão de preferência para os ouvidos, o que realmente se confirmou nas audições às cegas.

Com a definição dos microfones e a conclusão das gravações, encerramos a etapa de captação do fonograma. A partir desse momento, iniciamos o processo de edição e mixagem, etapa na qual as escolhas sonoras realizadas em estúdio seriam cuidadosamente organizadas, tratadas e combinadas para formar a versão final da faixa. Como já mencionado anteriormente, descrições e reflexões sobre estas etapas serão realizadas em trabalhos futuros, e certamente farão parte da dissertação de mestrado da qual este texto faz parte.



Escutas e Escolhas: Reflexões sobre o processo

Descrever atentamente o ato de produção é um registro, mas também um processo reflexivo sobre quais conhecimentos foram necessários para realizá-lo e quais foram inerentes à produção, desde o momento da escolha do produtor, que demanda compreender a responsabilidade desse cargo no processo, e cujas decisões impactam diretamente na sonoridade do trabalho. Faz-se necessário, além disso, criar um repertório que ajude a reconhecer as intervenções feitas por um produtor, compreendendo as diversas sonoridades geradas em função de quem as produz.

A partir da abordagem musicológica proposta por Marco Antonio Juan de Dios Cuartas (2016), que compreende a produção musical como uma prática ampla e multifacetada, percebi a importância de refletir sobre os métodos empregados nesse processo, como forma de compreender o quanto estou aprendendo nesse espaço. Desde o momento de levantar o projeto, determinando as características sonoras desejadas, passando pela escolha dos envolvidos — como produtor, técnico, estúdio e instrumentistas — e culminando no foco principal deste texto, que é o momento de captação. Esse conhecimento permite não apenas compreender as escolhas sonoras, mas também abrir caminhos para reproduzi-las ou reinterpretá-las em outros contextos. Nesse sentido, busco aplicar essa metodologia em diálogo com o que Beltrame (2016) enfatiza em sua tese: os processos de produção musical constituem também contextos formativos, especialmente por se configurarem como ambientes de prática participativa. No caso da produção analisada neste texto, esse ambiente é intensificado pelo fato de que toda a captação foi feita em estúdio, com a presença de outros integrantes do projeto, fazendo com que a troca fosse instantânea.

O primeiro agente de troca de saberes foi o produtor musical que, como já mencionado em citações anteriores, compartilhou comigo suas perspectivas sobre timbres, arranjos e formas de comunicação na linguagem musical, tanto na notação quanto nos meios eletrônicos. Nossas conversas pelo aplicativo *WhatsApp* foram fundamentais nesse processo, servindo como suporte para o compartilhamento de ideias, envio de arquivos de áudio e registro das decisões tomadas ao longo da produção. No contexto desta criação, o *WhatsApp* emerge como um espaço de mediação significativa dentro da cultura participativa digital (Jenkins, 2008; Beltrame,



Barros, Marques, 2023), funcionando não apenas como canal de comunicação, mas como dispositivo que potencializa trocas criativas, aprendizagens e decisões colaborativas em tempo real.

O digital, para além de uma plataforma de troca, atravessa completamente a forma de produção da faixa *Varal - [Quarto]*. A possibilidade de gravar e editar posteriormente em uma DAW abre oportunidades de experimentarmos de uma maneira que, analogicamente, seria possível, mas consideravelmente mais difícil e custosa financeiramente.

As experimentações realizadas, seja nos instrumentos, nos microfones ou no próprio diálogo em estúdio, alteraram desde o timbre da caixa da bateria até a notação da partitura. Essas escolhas revelam um método baseado na aplicação dos conhecimentos que cada participante traz consigo, os quais, no fazer coletivo orientado pelo objetivo comum do fonograma, são moldados e, porque não dizer, aprimorados pela experiência prática e singular de sua aplicação.

A utilização de microfones e do modelo escolhido é feita a partir de questões particulares de cada captação de áudio, e essa aprendizagem invariavelmente passa pela experimentação e por diversas vivências que dão ao agente repertório para fazer escolhas de maneira mais assertiva. O agente, nesse caso, se apoia em leituras sobre os modelos específicos (VALLE, 2002; FONSECA, 2007), podendo comparar características como padrão polar, modelo de cápsula, resposta de frequência e nível de ruído, fazendo, assim, uma pré-seleção de quais modelos podem dialogar com o objetivo do fonograma.

Do mesmo modo, a análise dos elementos presentes no espaço de gravação oferece parâmetros adicionais para compreender as razões dessas experimentações. Os equipamentos, o espaço físico e as interações pessoais e virtuais compõem o fonograma, pois influenciam diretamente seu processo de produção. Nesse sentido, Cuartas destaca:

O estudo da música gravada não deve permanecer alheio a todos esses parâmetros de análise e deve incluir todas as suas fases, desde a criação dos elementos musicais da composição, a interpretação no estúdio de gravação e



até mesmo uma abordagem psicológica na experiência da percepção do som gravado pelo ouvinte (Cuartas, 2016,p.30)

Sendo eu uma das agentes desse processo, chego ao lugar de gravação com conhecimentos prévios a serem empregados, mas, dentro do ambiente colaborativo, tenho contato naturalmente com todos os outros conhecimentos dos agentes envolvidos. Disponho-me a absorver o que vejo e a participar aprendendo com o que é produzido, desde as escolhas instrumentais até as técnicas, a partir de uma escuta atenta ao que está ao meu redor.

Essa escuta não é exclusivamente humana; o aprendizado decorre também do processo de escuta dos equipamentos e de seus diferentes timbres, como microfones ou pré-amplificadores. Como destaca Westermann (2022, p. 9): “Há uma influência mútua e, a priori, não hierárquica entre elementos humanos e não humanos na prática musical, sendo impossível isolar um do outro na análise de um contexto.”

Diante de tudo isso, é possível afirmar que o processo de gravação da faixa “Varal - [Quarto]” não se limita a uma etapa técnica dentro da produção musical, mas constitui um campo fértil de aprendizagens e trocas, em que se entrelaçam saberes musicais, tecnológicos e relacionais. A escuta, aqui, se revela como prática fundamental, seja ela direcionada ao outro, ao ambiente ou aos dispositivos envolvidos, e se estabelece como eixo pedagógico do processo.

Ao registrar detalhadamente essa experiência, procuro não apenas documentar um processo, mas contribuir para uma compreensão ampliada da produção musical como espaço formativo, especialmente quando atravessada por práticas colaborativas e situadas. O ambiente de estúdio, por mais controlado que pareça, é também um território de improviso, de negociação, de descobertas. E é nesse território que se desenham outras formas de ensinar, aprender e produzir música, deslocando fronteiras entre técnica e sensibilidade, entre criação e mediação.

Referências bibliográficas



BELTRAME, Juciane Araldi. *Educação Musical Emergente na Cultura Digital e Participativa: Uma Análise das Práticas de Produtores Musicais*. 285 f. Tese (Doutorado em Música). UERJ. Rio de Janeiro: UERJ, 2016.

BELTRAME, Juciane Araldi; BARROS, Matheus Henrique da Fonseca; MARQUES, Gutenberg de Lima. Cultura participativa digital, mídias sociais e educação musical. In: BELTRAME, Juciane Araldi et al (org.). *Práticas digitais em educação musical: reflexões e experiências*. João Pessoa: Editora do Ccta, 2023. Cap. 1. p. 21-38 Disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/editoraccta/contents/titulos/musica/praticas-digitais-em-educacao-musical-reflexoes-e-experiencias>. Acesso em: 28 jul. 2025.

CUARTAS, Marco Antonio Juan de Dios. *La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis*. Cuadernos de Etnomusicología, v. 8, p. 27, 2016.

CUARTAS, Marco Antonio Juan de Dios; GONZALEZ, Jordi Roquer. La producción musical: un reto para la musicología del s.XXI. Cuadernos de Etnomusicología, v. 2, n. 15, p. 13, 2015.

FONSECA, Nuno. *Introdução a Engenharia de som*. Lisboa: FCA, 2007. 312p

JENKINS. *Cultura da convergência*. Trad. Susana Alexandria. 2. ed. 4. reimpressão. São Paulo: Aleph, 2009. 432p

LOPEZ CANO, Ruben; OPAZO, Úrsula San Cristobal. *Investigación artística en música*. Barcelona: ESMUC, 2014. 251p

MUTTI, Paulo. Comentário sobre a instrumentação do EP. *WhatsApp*, 20 jan. 2025. Comunicação pessoal.

MUTTI, Paulo. Comentário sobre o arranjo do EP. *WhatsApp*, 26 jan. 2025. Comunicação pessoal.

VALLE, Sólon do. *Microfones*. 2. ed. Rio de Janeiro: Música e Tecnologia, 2002. 121p

WESTERMANN, Bruno. *Música, seu ensino e suas coisas: caminhos teórico-metodológicos para estudos sobre música, tecnologia e educação*. Revista da Abem, v. 30, n. 1, 9 set. 2022.



Referências eletrônicas

ESTÚDIO 12 POR 8. *Microfonação de bateria com Pablo Moreno*. YouTube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pJ4cWoNMzMw>. Acesso em: 5 set. 2025.

ESTÚDIO 12 POR 8. *Microfonação de cordas com Pablo Moreno*. YouTube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ATvUblZIV7g>. Acesso em: 5 set. 2025.

ESTÚDIO 12 POR 8. *Microfonação de violão com Pablo Moreno*. YouTube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ATvUblZIV7g>. Acesso em: 5 set. 2025.

FRAN; CHICO CHICO. *Ninguém*. [Música gravada]. In: FRAN; CHICO CHICO. *Onde?*. Rio de Janeiro: Independente, 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/5O4lp65sEWenlviCdYdeOG>. Acesso em: 19 jan. 2025.

LUAN SODRÉ TRIO. *Agô Aiyê*. YouTube, 18 fev. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KYhUD-eIBew>. Acesso em: jan. 2025.

PALOMA. *Varal – [Quarto]*. [Áudio em streaming]. Spotify, 2025. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2MzZ4tivFOy6hleblRXY10?si=2c939205012a4b60>. Acesso em: 8 set. 2025.

TULIPA RUIZ; ZÉ PI. *Só Sei Dançar Com Você*. [Música gravada]. In: TULIPA RUIZ. *Efêmera*. São Paulo: YB Music, 2010. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4IiviKTCCIJSYsWzxCpqsD>. Acesso em: 19 jan. 2025.

TIÊ. *Amuleto*. [Música gravada]. São Paulo: Warner Music Brasil, 2017. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1HKPdrg02TfuNZK1Q0YIut>. Acesso em: 19 jan. 2025.

