

## **Pele/Osso: a gravação como processo criativo**

### ***Pele/Osso: recording as a creative process***

ISABEL PORTO NOGUEIRA  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
isabel.isabelnogueira@gmail.com

LUCIANO ZANATTA  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
lucianozanattaterra@gmail.com

Resumo: Este artigo trata de discutir o processo de criação, desenvolvimento, produção e gravação de um álbum de canções, observando como estas etapas são parte do processo criativo de uma composição, desde seus primeiros insights até a elaboração da performance. O objeto de estudo é o álbum duplo *Pele/Osso*, lançado pelos autores em novembro de 2019 pelo selo Tronco (RS), e discute os diferentes usos e possibilidades da gravação através da análise dos processos criativos das canções.

Palavras-chave: Composição de Canção, Produção musical, Gravação de álbum, Processo criativo.

Abstract: This article discusses the process of creating, developing, producing and recording a song album, observing how these steps are part of a composition's creative process, from its first insights to the elaboration of performance. The object of study is the double album *Pele / Osso*, released by the authors in November 2019 under the label Tronco (RS), and discusses the different uses and possibilities of recording through the analysis of the creative processes of the songs.

Keywords: Songwriting, Music production, Album recording, Creative process.

## Apresentação

Este artigo trata de discutir o processo de gravação como parte do processo criativo de uma composição, desde seus primeiros insights até seu processo de performance.

Para discutir estes conceitos, abordaremos as canções do álbum *Pele/Osso*, lançado em novembro de 2019 pelo selo Tronco (RS), com composições dos autores deste artigo e que engloba diferentes processos de gravação e criação.

*Pele/Osso* é um álbum duplo, que traz dois discos de conceitos diferentes: *Pele* é um álbum com banda apresentando canções que misturam *grooves* e ruídos em arranjos construídos coletivamente pela banda da qual fazem parte Isabel Nogueira (voz e sintetizadores), Luciano Zanatta (sax e *sampler*), Bruno Vargas (baixo) e João Pedro Cé (guitarra). *Osso* traz uma combinação de beats, sintetizadores e *spoken words*, compostos e interpretados por Isabel Nogueira, trazendo poesias da autora e das poetas Daniela Delias e Hilda Hilst. Acompanham o trabalho uma série de videoclipes especialmente encomendados e produzidos por artistas visuais com diferentes trajetórias e conceitos que dão diversas leituras para as canções, além disto, um livro com textos sobre o álbum será lançado no primeiro semestre de 2020. Os videoclipes estão sendo lançados uma vez ao mês depois do lançamento do álbum, e irão junto compor um material visual sobre a música.

O artigo foi desenvolvido a quatro mãos por seus dois autores em um processo de diálogo, da mesma forma com que foram desenvolvidos a criação, gravação e performance do álbum em questão.

Buscaremos abordar os diferentes conceitos englobados na palavra gravação, tal como a utilizamos no processo: seu uso como parte do processo criativo, as escolhas de mixagem e masterização e sua disponibilização em plataformas digitais, considerando estes elementos como parte dos processos criativos do fazer musical.

## Premissas teóricas e lugar de fala

**Isabel:** Parto da premissa de que a gravação, assim como todas as instancias da criação, não é algo neutro ou puramente técnico, mas é parte importante do processo de tomada de decisões composicional, e ao mesmo tempo é situada, corporificada e generificada.

Minha formação foi como musicista, estudando piano desde os oito anos de idade, logo cursei conservatório de música, bacharelado também em piano e doutorado em musicologia.

Durante os estudos de musicologia, entrei em contato com os estudos de gênero em música e fui observando a existência de campos generificados dentro da música, onde a setorização é absolutamente normalizada.

Existe uma invisibilização e silenciamento do trabalho de mulheres nas narrativas academicamente instituídas sobre composição, tecnologia, e sobre os campos de englobam os fenômenos de gravação. Neiva (2018) discute estes aspectos em sua tese de doutorado e posso citar diversos coletivos que se dedicam a combater o silenciamento de mulheres nestas áreas, como *Female Pressure*, *Women in Sound* *Women on Sound* e *Womens Music Event*.

De forma alguma isto aponta para a inexistência de mulheres nestes campos, mas para o silenciamento sobre suas atividades nas narrativas consideradas hegemônicas, apontando para a generificação do campo ao tempo em que os expoentes citados são apenas homens e em sua maioria brancos.

Ao mesmo tempo, uma simples observação dos livros tradicionalmente utilizados nas aulas de história da música nas universidades brasileiras mostram um perfil prioritariamente masculino, branco e heterossexual, e os números sobre alunos e alunas nos cursos de música no Brasil apontam para a imensa maioria de homens os cursos de composição (vide o estudo realizado na UFRGS sobre alunos e alunas em 2017, <https://www.ufrgs.br/sonicas/precisamos-falar-sobre-igualdade-de-genero-no-instituto-de-artes-da-ufrgs/>)

No ano de 2013, eu e Luciano Zanatta criamos a Medula Coletivo de Música Experimental, junto com Chico Machado (também professor do Instituto de Artes da UFRGS) e com diversos alunos, dentre eles Ricardo De Carli, André Brasil, Nikolas Ferranddis, Isadora Nocchi Martins, Carlos Ferreira e Bê Smidt, O grupo passou por diferentes momentos, com número variável de integrantes, a maioria deles sempre alunos de música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Participamos do ENCUN por duas edições (2015 e 2016), criamos espetáculos especialmente para festivais da cidade de Porto Alegre, dentre eles o espetáculo Forças, para o Festival Kinobeat, e gravamos o álbum *Lusque fusque* (2016), lançado pelo netlabel italiano Electronic Girls.

Os processos criativos desenvolvidos pelo grupo tiveram como base primordialmente a improvisação, a gravação destas improvisações e seu posterior recorte como samples ou criação de outras improvisações sobrepostas à estas.

O manejo de técnicas de gravação, e mais do que isto, a inclusão das gravações como parte do cotidiano do fazer musical trouxeram novas possibilidades para os

processos do grupo e para meus processos criativos individuais – e ressalto aqui que o individual para mim está atravessado pelos coletivos, indubitavelmente.

Desta forma, no final de 2014 produzi minha primeira faixa individual como compositora de música experimental/eletroacústica, para uma coletânea do netlabel Electronic Girls, ao lado de outros compositores e compositoras europeus.

Em 2015, lancei os álbuns *Impermanente Movimento* e *Voicing*, respectivamente pelos netlabels Plataforma Records e Seminal Records, todos eles gravados e performados por mim.

Seguiram-se à estes, os álbuns individuais "Meteoro-phoenix" (Mansarda Records, Brasil, 2017), "Hybrid" (Pan y Rosas Discos, Chicago, 2017) e "Zah" (Saatvaland Records, Brasil, 2018), e os trabalhos em parceria com Luciano Zanatta: "Mar de tralhas" (Al Sand Records, Brasil, 2017), "Betamaxers" (Chip Musik Records, Peru, 2017), "Légua" (Mansarda Records, Brasil, 2017), , "Unlikely Objects" (Pan y Rosas discos, Chicago, 2017) e "Wnyhum" (Pan y Rosas discos, Chicago, 2018) todos eles mantendo a estética "do it yourself" de gravação. Além destes, lancei os trabalhos fonográficos "Isama Noko", com Maia Koenig (netlabel Sisters Triangla Records, 2018), e "Se eu fosse eu", com Linda O Keefe (Selo Estranhas Ocupações, 2018).

Neste processo, me apropriei dos procedimentos de gravação através de *home studio* e busquei experimentar sobre estes, trabalhando com samples, gravações de campo, *cut ups*, manipulação dos áudios gravados, uso de pedais, sintetizadores e elementos de transformação da voz.

O interesse pela atividade dos netlabels me levou a uma série de entrevistas com diversos selos brasileiros, que foram publicadas pela revista Linda de Cultura Eletroacústica e como parte do livro resultante do I Encontro de Selos de Música Experimental do Brasil, realizado na UFBA em 2018.

Ressalto esta trajetória para contextualizar onde se insere *Pele/Osso*: o projeto do disco foi concebido para ser lançado na plataforma Spotify, além das plataformas Soundcloud e Bandcamp, onde os álbuns anteriores já vinham sendo disponibilizados.

Para isto, as canções tiveram seu tempo individual reduzido e as estruturas tornaram-se mais enxutas, condensando o tempo de improvisação e fazendo com que as seções mais definidas. A voz foi captada com microfones condensadores de diafragma grande para permitir que detalhamentos de timbre e dinâmica fossem captados com precisão. A mixagem foi feita para que a voz estivesse de forma a estar mais presente e destacada no resultado final, enquanto nos discos anteriores o conceito vinha sendo de que a voz estivesse misturada à massa de instrumentos, ruídos e gravações de campo. Em artigos anteriores, me dedico a descrever os processos composicionais de cada um dos álbuns citados, conforme referido na bibliografia (Nogueira 2017, 2015).

Esta perspectiva me pareceu em si mesma uma atitude de experimentação de procedimentos, tendo em vista que, na trajetória dos álbuns anteriores, de música considerada experimental, trabalhar em um disco de canções me parecia uma espécie de ruptura.

No entanto, considero que as coisas estão imbricadas: *Pele/Osso* apresenta atitudes de experimentação em seu conceito e modo de produção, e dialoga com as referências feministas e micropolíticas, conforme explicitarei a seguir.

Trago comigo uma trajetória de estudos em música e gênero que perpassa meu trabalho musicológico, ativista e criativo, e concordo com bell hooks quando esta fala sobre a necessidade da imbricação profunda entre teoria e prática:

quando nossa experiência vivida da teorização está fundamentalmente ligada a processos de autorrecuperação, de libertação coletiva, não existe brecha entre a teoria e a prática. Com efeito, o que esta experiência mais evidencia é o elo entre as duas – um processo que, em última análise, é recíproco, onde uma capacita a outra (hooks 2013, 85-86).

Observo ainda a necessidade e importância das ações artísticas e criativas como potencial micropolítico, como coloca Rolnik:

A intenção de insurgir-se micropoliticamente é a “potencialização” da vida: reapropriar-se da força vital em sua potência criadora. Nos humanos, a reapropriação da pulsão depende de reapropriar-se igualmente da linguagem (verbal, visual, gestual, existencial, etc.) o que implica em habitar a linguagem nos dois planos que a compõe: a expressão do sujeito e a do fora-do-sujeito que lhe dá movimento e a transforma. Isso depende de lançar-se num processo de experimentação movido pela tensão do paradoxo entre ambos – o que é indispensável para que a pulsão possa guiar o desejo em direção a conexões que lhe permitam criar algo no qual ela encontre sua expressão. Nesse processo de experimentação - em que se criam palavras, imagens, gestos, modos de existência, de sexualidade, etc.- os mundos ainda em estado larvar que se anunciam ao saber-do-vivo tornam-se sensíveis (Rolnik 2019, 132).

Rolnik destaca a importância do desenvolvimento de micropolíticas ao lado de macropolíticas especialmente para os grupos considerados de menor valor no imaginário social, e observa que:

Quando a insurgência desses corpos abarca um desejo de potência, além da necessidade de empoderamento, é mais provável que o movimento pulsional encontre sua expressão singular e dele resultem transmutações efetivas da realidade individual e coletiva, inclusive em sua esfera macropolítica (Rolnik 2019, 133)

Percebo assim a criação sonora como pertencente à esfera micropolítica, agenciada pela conexão com as subjetividades e pela inclusão das tecnologias de gravação numa esfera cotidiana.

A incorporação dos aparelhos celulares ao dia a dia de um grande número de pessoas que vive e cria nos centros urbanos modificou substancialmente a sua relação com a criação e com a produção de sentidos.

Ao mesmo tempo em que as imagens são continuamente produzidas e postadas em redes sociais e isto gera uma outra relação com o processo fotográfico, com as sonoridades e gravações não seria diferente.

Gravadores de celular, aplicativos e dispositivos acoplados ao aparelho móvel conferem autonomia e diferentes possibilidades de criação e manipulação do fenômeno sonoro.

Soma-se a isto a profusão de *home studios* que permitem que a produção musical ganhe uma aura de atividade mais cotidiana e de menor custo com relação às horas de estúdio profissional que pressupunha a produção musical em outros tempos, sem que isto represente necessariamente uma perda significativa de qualidade.

Ainda, observo a relativa facilidade de compartilhamento da produção musical através de sites específicos, como Soundcloud e Bandcamp, onde a possibilidade de tornar disponível sua música e escutar a música de outras pessoas, de diferentes lugares do mundo pode potencializar a diversidade de escutas.

Todos estes elementos poderiam à primeira vista significar uma intensa democratização do processo de produção musical, mas por outro lado ainda existem fortes barreiras de classe e gênero a ser transpostas.

A partir das experimentações realizadas nos trabalhos anteriores citados, na realização de projetos de pesquisa específicos sobre a relação entre mulheres e música experimental e da leitura de trabalhos produzidos sobre o tema, busco adotar na criação e gravação procedimentos que combinam autonomia, experimentação e diálogo com meus parceiros e parceiras de trabalho, trazendo as perspectivas feministas para todas as etapas do processo de criação.

**Luciano:** minha trajetória de formação aconteceu sempre em alguma forma de equilíbrio entre dois eixos: a prática em música popular em bandas de gêneros variados, a partir dos 15 anos, e o estudo de composição na prática da música de concerto, a partir dos 18 anos. Na música de concerto o suporte de registro preferencial era a partitura, na música popular era a gravação. Acompanhei neste período de formação uma transformação fundamental ocorrendo de modo similar nestes dois campos: a consolidação do computador como ferramenta de trabalho primordial. Me refiro à passagem da escrita de partitura em papel e depois utilizando softwares de notação e a passagem da fita à DAW nos estúdios de gravação. No meu caso em particular, essa transformação significou que os dois ambientes de trabalho separados convergiram para o mesmo ambiente virtual, encapsulados pela ferramenta que passou a ser a mesma. Com isso, as atividades de composição e gravação, incluindo aí performance, arranjo, mixagem, entre outras, passaram muito rapidamente a ser indiscerníveis. Esta transformação teve um impacto muito grande no meu entendimento do que seja isso que se chama de fazer música, permitindo que meus exercícios de imaginação musical se

estendessem por territórios que antes permaneciam distantes. O uso de recursos computacionais, linguagens de programação, samples, misturas de performances instrumentais e sequenciadas e outras tantas variações desse tema se tornaram os elementos de diversidade que coabitam, numa dinâmica de estímulos e realimentações, o meu processo de criação artística.

## Os diferentes sentidos da gravação em Pele/Osso

Ao utilizar a palavra gravação, percebo que articulamos diferentes sentidos, que estão muitas vezes vinculados a partes distintas do processo de produção de uma canção, e convém discutir aqui estas utilizações. Como possível categorização, listo algumas das acepções da palavra gravação que utilizaremos neste artigo: gravação como primeiro registro, como reaproveitamento de materiais anteriores, como suporte para transformações, como base para criação de novas camadas, como produto final.

### Gravação como primeiro registro

**Isabel:** em um primeiro momento, uso gravação como registro de uma ideia inicial, feita por vezes no celular, enquanto ando na rua, por outras vezes no gravador se estou em casa ou no estúdio.

As gravações no celular contêm o embrião de diversas ideias do álbum Pele/Osso: trechos cantados ou de texto, a entonação da voz, uma célula que pretendo desenvolver na bateria eletrônica, por exemplo. Em álbuns anteriores, como *Hybrid* (lançado em 2017 pelo selo Pan y Rosas, Chicago), utilizei diretamente o trecho com minha voz falada gravado no celular enquanto andava ao andar na rua como parte da música, não houve uma segunda gravação. Portanto, o fato de ser uma ideia inicial não quer dizer necessariamente que haverá um desenvolvimento posterior, muitas vezes esta ideia já apresenta o que desejo como material sonoro vocal.

Interessante ressaltar que ao gravar enquanto ando na rua, o som do entorno traça um contraponto com a inflexão vocal, revelando, desvelando e traçando contornos que muitas vezes vão aparecer na ideia final da composição.

Em outros momentos, a gravação que fiz na rua captou uma fala de outra pessoa ("eu sou uma mulher anfíbia"), e esta fala se converteu em meu material musical para a composição.

Percebo que se misturam neste conceito da gravação como primeiro registro as ideias de início e registro final, e em trabalhos anteriores ela serviu tanto à um como a outro propósito.

Salles destaca que

Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo, em que regressão e progressão infinitas são inegáveis. Essa visão foge da busca ingênua pela origem da obra e relativiza a noção de conclusão. Como cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo, cai por terra a ideia da obra entregue ao público como a sacralização da perfeição. Tudo, a qualquer momento, é perfectível. A obra está sempre em estado de provável mutação, assim como há possíveis obras nas metamorfoses que os documentos preservam (Salles 1998, 26).

Em *Pele/Osso*, o registro inicial gravado em celular ou gravador cumpriu ambas funções, e sobre cada canção detalharei como se deu este processo.

Cito a canção "Mar de alquimistas dissonantes", da qual fiz um registro de performance, após ter programado os sintetizadores e a bateria eletrônica, utilizando um cut up do texto escrito por Marcela Lucatelli sobre uma edição do projeto *Dissonantes*, realizado em São Paulo e coordenado por Natacha Maurer e Renata Roman. Este registro de performance, com duração de dez minutos e em apenas dois canais, era para mim a gênese essencial da composição, com as seções e transições entre elas definidas de uma maneira que me parecia muito coesa.

Para integrar o disco *Osso*, fizemos, Luciano e eu, uma regravação para refazer as seções, buscando condensar o tempo da performance ao vivo a partir do reconhecimento de seus elementos principais, mas trazendo os canais por separado para oferecer possibilidades mais amplas de mixagem.

A escuta aparece aqui como ferramenta primordial: uma escuta da materialidade, que tem o som como matéria fundante, aprimorada através das práticas de escuta e meditações sônicas propostas por Pauline Oliveros (2005). Segundo Oliveros, escuta profunda significa:

Escuta profunda significa aprender a expandir a percepção de sons para incluir todo o contínuo espaço / tempo do som - encontrando a vastidão e as complexidades, tanto quanto possível. Simultaneamente, deve-se ser capaz de direcionar sua atenção para um som ou sequência de sons como um foco dentro do contínuo espaço / tempo e perceber o detalhe ou a trajetória deste som ou sequência de sons. Tal foco deve sempre retornar, ou estar dentro de todo o continuum espaço / tempo (contexto). Tal expansão significa que a pessoa está conectada a todo o ambiente e além. (Oliveros 2005, xxiii)

Ao mesmo tempo, apresenta uma imbricação entre processos de tomada de decisão que são ao mesmo tempo conscientes e inconscientes, atravessados pela



necessidade de registro da ideia e permeados pelas sonoridades não necessariamente escolhidas, mas que atravessam o registro e revelam-se através da escuta.

Refiro ainda os processos de produção de "Abia Ayala" e "Vulcana", ambas compostas no Noise (aplicativo para ipad), a primeira enquanto aguardava um voo atrasado entre São Paulo e Porto Alegre, e a segunda em uma sessão de improvisação. "Vulcana" traz vocalizações e um texto que escrevi para minha série de "9 Mantras para dias difíceis: feitiços de escuta", encerrando com a frase, dita repetidamente: amanhã sem culpa.

"Amuletos" traz dois textos da poeta riograndina Daniela Delias, que eu já havia trabalhado anteriormente no álbum "Voicing", lançado em 2016 pelo selo digital Seminal Records. Em "Voicing", a canção vinha sobre uma base de vozes transformadas, compondo texturas, e, agora, vem dialogando com uma base criada em sintetizadores modulares.

Salles (1998, 27) observa que "a própria ideia de criação implica desenvolvimento, crescimento e vida; conseqüentemente, não há lugar para metas estabelecidas *a priori* e alcances mecânicos", e observo as ressonâncias desta ideia nos processos relatados aqui.

"Eu vou matar estes cães", especialmente encomendada pela artesã paulistana Denize Barros ("Tengo un corazon"), parte de um texto meu e de um poema de Hilda Hilst. O pedido foi de uma canção para um teaser que logo transformou-se em uma música para o desfile da marca. A canção foi construída com base em uma bateria programada no Live e logo acrescida de minha voz falada, utilizando os efeitos do pedal TC Helicon Voice Live 2.

A criação de beats no computador e posteriormente acrescida de loops foi a base também para a canção "Amag", composta para integrar uma coletânea de várias artistas mulheres vinculadas à música eletrônica, lançada pelo selo colombiano Nott Nott. Em Amag o texto é meu, recitado em um tom monocórdico, também utilizando o pedal Voice Live 2, da TC Helicon, e gravado propositadamente em casa, e à noite.

"Eu vou contar" veio como um jorro, uma música que pediu para acontecer: preparei uma primeira versão para o Projeto Concha, em 2018, e logo retomei para o disco Osso.

Não existia uma versão gravada, somente uma letra escrita: refiz o beat e escrevi uma segunda parte da letra que, segundo meu manuscrito, saiu inteira de uma vez só, sem retoques ou acréscimos.

Criei o refrão e gravei.

Escolhi os timbres das frases de sintetizadores que iriam se sobrepondo ao beat e fui gravando, decidindo onde entraria cada uma, adicionando camadas.

Pensei em uma emissão falada, em um texto direto e urgente, gravei e incluí no repertório dos shows.

Foi um processo reto e sem muitas voltas, mas ao mesmo tempo vinham como que fermentadas muitas lembranças de vivências, discussões e rodas de conversa nos coletivos dos quais eu participo ou participei: (Girls Rock Camp, Female Pressure, Sonora, Sônicas, Rodas de conversa no ENCUN, Mulheres Amplificadas, Mulheres na Ciência, Feminoise Latinoamerica, Women in Sound Women on Sound).

Pensava que de alguma forma eu queria trazer no som estes coletivos de mulheres, estas presenças todas que me atravessam e atravessam todas as pessoas que por ali transitam, e para isto sobrepus camadas de voz, trazendo texturas, atravessamentos, diferentes trânsitos e movimentos.

As faixas citadas pertencem ao lado Osso do álbum, onde procuro destacar minhas leituras individuais de processos vivenciados coletivamente.

Sobre estes atravessamentos, artivismos e deslocamentos, Suely Rolnik (2019) destaca que

Da perspectiva desses deslocamentos, pensar e insurgir-se tornam-se uma só e mesma prática; uma não avança sem a outra. Corrobora com essa indissociabilidade o fato de que, embora tal prática só possa realizar-se, por princípio, no âmbito de cada existência, ela não se dá isoladamente. Primeiro, porque seu próprio motor não começa nem termina no indivíduo, já que sua origem são os efeitos das forças do mundo que habitam cada um dos corpos que o compõem e seu produto são formas de expressão destas forças – processos de singularização em cada um deles, que se esculpem num terreno comum a todos e o transfiguram. Nada a ver com autorreflexividade, interioridade ou assuntos privados. A segunda razão, inseparável da primeira, é que tal prática alimenta-se de ressonâncias de outros esforços na mesma direção e da força coletiva que elas promovem – não só por seu poder de polinização, mas também e sobretudo pela sinergia que produzem (Rolnik 2019, 38).

Vejo aqui tanto o processo criativo de criação e de gravação sendo alimentado pelos processos coletivos como instigando outros movimentos, gestados por outras mulheres.

“Um trabalho inspirador”, como resumiram algumas companheiras de movimentos feministas, logo após o show do álbum *Pele/Osso* realizado em 02 de março de 2020 no projeto Justo (Porto Alegre).

Destaco ainda a importância para mim de perceber esta escuta como uma produção musical situada: considerando que cada corpo é percebido de forma específica pelo meio e pelo contexto social onde se encontram e transitam, observamos que isto traz consigo diferentes possibilidades de escuta, construção de narrativas e criação sonoras que são condicionados por este próprio corpo e sua presença, e com isto podemos falar de um conhecimento corporificado e de uma escuta corporificada.

Desta forma, os atravessamentos de gênero, raça e etnia encontram-se não apenas nas letras das canções, mas no próprio processo de feitura e registro destas.

## Gravação como reaproveitamento de materiais anteriores

Algumas das canções do álbum tiveram como ponto de partida do seu processo o reaproveitamento de materiais anteriores, seja canções que já existiam e foram rearranjadas, seja partes de outras músicas que foram recombinaadas.

**Luciano:** "Silêncio Lugar" começou como uma contemplação. Em algum momento entre 2009 e 2010 eu vinha desenvolvendo uma ideia que chamava de compor silêncios. Eventos sonoros sem maiores marcas dinâmicas, quase como um registro da passagem do tempo, sendo o tempo o único movimento enquanto tudo o mais parava. Daí contemplar os silêncios que os diferentes lugares ofereciam, notando como cada lugar tem seu próprio silêncio. Um dia, chegando em casa, sentei por alguns minutos na porta do prédio onde morava escutando o silêncio daquele lugar. Enquanto ouvia os sons daquele fim de tarde um trecho de letra e melodia veio à cabeça: "o silêncio do meu lugar é pedra...". A imagem me encantou e passei a trabalhar mentalmente o restante da estrofe até chegar no resultado "...é dor, é sublime, é cor é um filme, amor, é vela". Gravei no celular este trecho e entrei em casa.

Não sei exatamente quanto tempo passou, se foi no mesmo dia mais tarde ou alguns poucos dias depois, mas retomei o trabalho ainda na forma de letra-melodia. Completei cinco estrofes, usando a estrofe inicial como mote, replicando quase sempre a métrica e colocando ecos de sonoridade das palavras a cada repetição motívica (por exemplo, pedra, prata, espera) e rimas internas como como dança/criança ou cor/amor. A estrutura letra/melodia foi deste modo desdobrada mais quatro vezes a partir da estrofe inicial, uma estrutura que replicava o silêncio observado, em que o tempo passa e não são geradas grandes marcas dinâmicas. O tempo da memória é multidimensional e então o corte vai para 2019 ao iniciar o processo de produção em estúdio da versão definitiva da canção, João (Pedro Cé, coprodutor e músico participante da gravação) me perguntou "quem é o eu lírico dessa canção?". Respondi que era alguma que contempla o mundo. Está colocado em um lugar, o seu lugar, e tem plena consciência que é dali que olha, que estar ali faz parte do contemplar e do que pode ser contemplado.

O registro inicial desta etapa do processo é uma anotação em um caderno de música da melodia escrita no pentagrama com a letra da primeira estrofe anotada. As demais estrofes estão anotadas ao lado, fora da pauta.

Há uma primeira tentativa de produção de gravação da canção, sem data precisa de realização, que tem duas partes. A primeira, que serve como uma longa (considerando-

se o padrão da canção de três minutos) introdução, se desenvolve a partir de um *groove* de baixo e bateria ao qual são sobrepostas camadas polirrítmicas de sintetizador. Não é o caso de pormenorizar esta seção, uma vez que ela não sobreviveu a versões posteriores da canção. Mas há duas coisas a salientar. Nesta versão esta primeira parte bastante rítmica foi realizada com a ideia de ser uma preparação instrumental que desembocasse na parte letra/melodia (a melodia, porém, é apresentada pelo baixo elétrico e não há gravação de voz com a letra). Há, ainda a incorporação de um elemento sonoro que passa a fazer parte da canção a partir desta versão, um drone gravado com guitarra e pedal de *delay*. A guitarra é tocada com *e-bow*, que permite sustentar o som indefinidamente, e o tempo de *delay* (na verdade uma pedaleira com dois *slots* de efeitos ocupados por *delay*) e a realimentação são modulados por pedais de modulação, resultando em algumas variações de altura durante a sonoridade no geral mais estática. Este drone havia sido gravado em outro momento, sem a intenção de servir de base para esta canção, mas pareceu servir como um bom ponto de chegada para onde o ritmo da seção inicial convergia.

Subjacente a este ciclo de trabalho composicional estava a ideia de que o registro gravado era o habitat desta canção, que o registro em partitura realizado anteriormente era um rascunho precário de uma ideia ainda sendo perseguida na busca da sua realização em música. É neste sentido que percebo a incorporação do drone à estrutura da canção. O drone não pode ser reduzido a uma cifra harmônica, nem tem equivalente notacional na partitura. O drone é um timbre (justamente o elemento a respeito do qual a notação da partitura é menos eficiente) e algumas modulações de efeito que são gesto, gesto improvisado e captado na gravação. Não fazia sentido um registro escrito, era uma realização dependente do tempo e dos aparatos tecnológicos usados na sua produção, não poderia ser capturada no formato de songbook. Ainda assim, este foi o elemento que se juntou com mais força à canção naquela etapa de criação. "Silêncio Lugar" era, neste momento, uma letra, uma melodia e um drone gravado.

Segue-se um hiato de alguns anos. Por razões que não vem ao caso neste texto, a canção ficou guardada, à espera de um momento em que pudesse reemergir.

Esse momento surgiu no segundo semestre de 2018. Naquele momento preparávamos um novo trabalho com a Medula, a partir de uma reformulação do grupo com trocas de integrantes e de interesses de investigação artística também. Havíamos optado por iniciar um trabalho com canções, que dialogassem tanto com a canção popular quanto com a música experimental, retomando uma linha que voltava a "Lusque-Fusque", trabalho realizado e lançado em 2016. Em um primeiro momento, buscamos algumas composições já parcialmente realizadas e não finalizadas e esta pareceu a oportunidade de retomar "Silêncio Lugar". A formação instrumental do grupo agora incluía baixo e bateria, além de sopros, *samplers* e sintetizadores. O conjunto drone/letra/melodia passou ser a parte inicial. Em um ensaio o Bruno (Neves, baterista) apontou que o ritmo da melodia tinha para ele semelhanças com melodias de samba e

isso apontou em uma direção para a qual eu nunca havia pensado em relação a esta canção. O arranjo foi desenvolvido, então, com o baixo realizando um *groove* que alternava entre marcação rítmica e contraponto com a voz (a ideia do contraponto baixo/voz foi uma contribuição do Bruno Vargas, baixista com quem tocamos na produção da música), seguido por uma segunda seção instrumental com a entrada da bateria e com a acentuação do caráter rítmico. Desta forma "Silêncio Lugar" teve sua estreia como performance ao vivo no show que realizamos no festival Kinobeat em novembro de 2018.

Uma nova conformação foi escolhida quando decidimos realizar a gravação, já em 2019. Neste momento o João já havia sido incorporado como guitarrista e coprodutor. Optamos por incluir uma levada de djambe na primeira parte (gravada pela Andressa Ferreira) ao mesmo tempo em que o drone foi sendo retirado do acompanhamento. Na versão final do registro fonográfico eu percebo que a canção inicia fluida e contínua e vai aos poucos se tornando mais rarefeita e rítmica. Essa transformação do material leva à segunda parte, na qual uma batida com bumbo e caixa reforçados por ataques de percussão e guitarra ocupa o papel de principal ao lado da voz que intercala uma fala entoada e canto. Contamos durante toda a produção com a interlocução de André Brasil, que participou das decisões de construção da sonoridade, incluindo tipos de microfonação, escolhas de microfones e várias decisões de mixagem que chegaram também a detalhes de arranjo e de considerações a respeito de formatos de áudio digital considerando as plataformas de veiculação escolhidas.

Esse processo todo foi menos linear do que esta descrição pode fazer parecer. A cada ensaio, cada performance, as ideias iam aparecendo e ficando ou sendo descartadas. Às vezes se voltava atrás em alguma coisa ou mesmo não se tinha certeza do que aconteceria até que se realizasse. Por exemplo, a Andressa veio para a gravação sem ter uma ideia definida, nem ela nem nós, sobre o que gravar. Fomos experimentando e escolhendo takes diferentes, com ideias rítmicas bastante variadas, que foram escolhidas posteriormente. Não havia um arranjo antes da gravação, era preciso que houvesse uma gravação para que se pudesse fazer um arranjo.

**Luciano:** "Pança Cheia" é o resultado da persistência de uma ideia. Buscando-se retrospectivamente, podem ser encontrados registros de momentos em que essa ideia esteve presente e foi de algum modo trabalhada, alternando com hiatos em que foi deixada de lado. Observado no conjunto, a cada nova atualização algum elemento era acrescentado ou modificado e permanecia para ser retomado futuramente.

O primeiro registro do que viria a ser o material desta canção está em um caderno de rascunhos datado de algum ponto entre 2005 e 2007. Esta anotação consistia em uma batida de bateria e uma linha de baixo, grafadas em partitura. Em comparação com a versão gravada em *Pele/Osso*, já estavam presentes a alternância métrica (5-6-5 tempos por compasso) e o contorno melódico.

Há um segundo registro, já como uma gravação, também sem data definida, mas que pode ser localizado entre 2014 e 2016. Nesse registro há uma transcrição da partitura da bateria na forma de programação de bateria eletrônica e com a linha do baixo sendo tocada por sintetizador. A batida foi programada com um caráter que costuma ser descrito na terminologia *insider* da música eletrônica como robótico, significando regularidade métrica com precisão matemática e invariabilidade dinâmica e timbrística absolutas. Ainda, os timbres escolhidos, especialmente para a parte dos pratos, são propositalmente distintos em relação ao som de uma bateria acústica. Não há tentativa de disfarçar ou humanizar a referência maquínica da bateria eletrônica como um instrumento, nesse caso, que se programa e não se toca. A atenção nesta análise recai sobre a bateria porque esta batida permaneceu desta versão até a versão mais recente no momento dessa escrita.

O terceiro registro data do segundo semestre de 2017 e inclui, além da batida que veio da versão anterior, um novo registro do baixo, inclusão de voz e letra, efeitos e sobreposição de outra camada de programação de bateria eletrônica. Nesta etapa houve algumas transformações importantes no material. A camada de bateria eletrônica adicionada trazia alguns sons amostrados de bateria acústica que buscavam acentuar os ataques de bumbo e caixa. Ao mesmo tempo que estes samples eram de bateria acústica, foram processados com distorção, o que de certa forma ajudava a manter o caráter maquínico da sonoridade obtida. O baixo foi refeito utilizando um sintetizador diferente da primeira versão. A principal mudança, porém, aconteceu no processamento do som. Foram acrescentadas distorção, compressão e *gate*. Os dois primeiros efeitos achataram a dinâmica e, como resultado colateral, introduziram ruído. Para cortar o ruído, foi colocado um *gate* no fim da cadeia. Na regulação do *gate* houve um momento em que o limite de corte foi ajustado de modo que algumas notas da linha eram cortadas junto com o sinal. Numa performance humana, estes cortes seriam possivelmente diferentes a cada repetição, em função das oscilações dinâmicas inerentes à ação física de tocar o instrumento. Como se tratava de um loop programado no sintetizador, não havia este tipo de flutuação. A linha é formada por três repetições da mesma sequência de notas (G, Db, C, Bb) em variações rítmicas: na primeira e terceira vez durando cinco tempos e na segunda vez seis tempos. Esse procedimento se caracteriza como uma organização métrica da quadratura de dezesseis tempos (estrutura temporal típica da música eletrônica) em três compassos: 5/4, 6/4, 5/4. Com a aplicação do *gate* o resultado foi que as notas cortadas eram sempre as mesmas a cada volta de três compassos, mas cada vez uma diferente nas voltas internas da frase. Essa modificação foi incorporada como nova versão da linha do baixo. Por fim, mas não menos importante, este registro traz a primeira versão da canção com voz e letra.

O novo registro surge a partir da adaptação da canção para ser tocada com banda, entre final de 2018 e começo de 2019, resultando na gravação disponível publicamente como versão oficial da canção. Foram realizados alguns ensaios nos quais as partes de

bateria e baixo passaram a ser tocadas por instrumentos reais. Os cortes de notas do baixo foram mantidos na performance e a bateria passou a ter uma levada muito mais preenchida, incluindo também mais improvisações dentro da estrutura métrica estabelecida. Com essas mudanças em operação, passamos às sessões de gravação. A gravação da bateria foi feita com uma escolha de microfonação que fornecesse possibilidades de manipulação sonora posterior. Isso incluiu colocação de microfones próximos a algumas peças individuais da bateria (bumbo e caixa, principalmente) bem como alguns microfones que captavam o som mais geral do instrumento. O baterista (Bruno Neves) usou ainda alguns instrumentos e técnicas que buscavam particularizar a sonoridade, como um prato rachado e uma lata sobre uma caixa. Ainda, foi utilizado um microfone, posicionado de forma a captar o som geral, feito com uma capsula de telefone antigo. Este microfone captava o som em uma banda limitada de frequências, além de ter compressão e distorção sem necessidade destes efeitos serem adicionados. Tinha-se assim dois conjuntos de captações, uma menos invasiva, onde o processo de captação era mais transparente e outra onde a captação já transformava o som captado.

O olhar retrospectivo para o processo de criação das canções aponta para alguns aspectos deste processo que já vem sendo objeto de análise na literatura acadêmica. Chaves (2010: 90-91), por exemplo e ainda que mirando um contexto musical diferente do que o da canção popular, se utiliza das ferramentas metodológicas da crítica genética para observar que, no processo de criação musical, “a ideia não é música, é apenas ideia. O desdobramento da ideia na continuidade, (...), esse sim, é música ou – ao menos – tem a potencialidade de vir a ser música”. O autor se refere ainda ao que chama de “conflito epistêmico (...) entre ideia/projeto”, identificado especificamente no contexto de estudantes de composição em formação. O conflito seria, então, resolvido, parece-nos ser essa a indicação do texto, pela percepção de que não se trata de conflito, afinal, mas de perceber possibilidades “ainda não vislumbradas” que o trabalho apresenta.

Não é nosso interesse aqui tratar este assunto pelo viés da pedagogia da composição, como faz Chaves, e, sim pelo viés da criação artística. Assim, percebemos menos um conflito e mais o gozo da exploração e descoberta que o percurso proporciona. As constantes transformações de caráter nas canções, drone-groove em “Silêncio Lugar”, programado-tocado em “Pança Cheia”, por exemplo, bem como as diferentes transformações em diferentes momentos, as mutações ocorridas entre performances, ensaios e gravações, refletem o entendimento de que criar é aceitar a “convivência entre mundos possíveis” (Salles 1998 apud Chaves 2010), as “diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto”. Não temos assim tanto interesse em colapsar o campo de possibilidades da obra em uma versão única ou definitiva, preferimos deixar que nossas escolhas nos façam percorrer este campo em caminhos que fazemos ao andar.

## Considerações finais, mas em constante transformação

**Isabel e Luciano:** Ao planejar o processo de produção do álbum, organizamos um calendário e decidimos que faríamos dois lançamentos, um em julho de 2019, com duas músicas, "Pança cheia" e "Silêncio lugar", e o lançamento do álbum duplo Pele/Osso em novembro de 2019 incluindo estas duas músicas acrescidas das demais; ambos direcionados para a plataforma Spotify.

A experiência de julho de 2019 em disponibilizar músicas na plataforma Spotify teve um resultado sonoro diferente do que imaginávamos: soava abafada, mais baixa do que outras faixas e com menos pressão do que gostaríamos.

Para o processo de captação das próximas músicas, modificamos a microfonação para que a captação fosse feita em canais separados enquanto a banda tocava, combinando a performance ao vivo e a possibilidade mixagem e tratamento dos áudios individuais.

Estas reflexões ilustram processos de tomada de decisão que parecem corriqueiros e normais dentro da produção de um disco, no entanto as reflexões apresentadas neste artigo pretendem oferecer uma visão sobre diferentes formas de como a gravação pode ser parte do campo criativo musical.

As ideias apresentadas neste texto fazem parte de um trabalho que vem se estendendo ao longo dos últimos anos cujo objetivo é, a partir da realização de processos de criação artística, estabelecer as bases para um entendimento epistemológico do campo da música popular e situá-lo no contexto acadêmico da área de música. Neste sentido, é um relato breve de mais um passo nessa direção, sem pretender encerrar ou concluir uma discussão. Mais ainda, entendemos que essa é uma discussão que, por definição, jamais estará encerrada. ao conseguirmos delimitar um pouco que seja os caminhos da criação e música popular, esta delimitação nos escorrerá pelas mãos pois já haverá pessoas fazendo músicas de formas das quais não estávamos cientes. Nosso objeto é vivo e em constante transformação, uma vez que ligado a práticas da contemporaneidade imediata. Importante dizer que entendemos "contemporâneo" como uma categoria temporal e não estética, rejeitando o uso da expressão "música contemporânea" para designar uma, em específico, prática musical cujos limites temporais já se encontram bastante avançados em direção ao passado.

A decisão de produzir um álbum de canções nos apresentou a necessidade de refletir sobre diversos aspectos do que "álbum de canções" pode significar no Brasil em 2019/2020. As implicações desta discussão são inúmeras. Passamos por considerações a respeito de formas e suporte de registro, metodologias de ensaio e preparação de performances, instrumentação, diálogo com repertórios, inserção em cenas ("cola no rolê"), modos de circulação e divulgação, relações de gênero e outras questões de



representatividade e igualdade, entre tantas. Todas estas considerações foram expressas verbalmente entre as pessoas que participaram do trabalho, mas também, e de modo bastante importante para o nosso entendimento, foram expressas na forma de escolhas a respeito dos modos de utilização dos aparatos de gravação. A importância disso está no entendimento da gravação como *locus* por excelência da canção popular e, portanto, de todos os seus componentes como formadores de sentido desse objeto. Timbres, microfonações, mixagens, masterização, escolha de plataformas, todos estes elementos têm desdobramentos estéticos, ideológicos e conceituais que transbordam do próprio objeto e o colocam em relação com o mundo que o cerca.

Pretendemos com este texto oferecer reflexões sobre um processo criativo compartilhado e pleno de atravessamentos, e ao mesmo tempo traçar aproximações entre nosso trabalho artístico e acadêmico, percebendo as interlocuções entre estes.

## Referências

- Chaves, Celso. 2010. Por uma pedagogia da composição musical. In *Horizontes da pesquisa em música* organizado por Vanda Bellard Freire. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- hooks, bell. 2013. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Neiva, Tânia. 2018. *Mulheres brasileiras na música experimental: uma perspectiva feminista*. PhD thesis. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba.
- Nogueira, Isabel. 2017. Lugar de fala, lugar de escuta: Criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas. *Revista Vórtex* 5, 1-20.
- Nogueira, Isabel e Laila A. C. Rosa. 2015. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. *Revista Vórtex* 3, 25-56.
- Oliveros, Pauline. 2005. *Deep listening: a composer's sound practice*. New York: iUniverse Inc.
- Rolnik, Suelly. 2019. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. N-1 Edições.
- Salles, Cecilia de Almeida. 1998. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp, Annablume.

## Links para o álbum Pele/Osso:

<https://isabelnogueira.bandcamp.com/>

<https://open.spotify.com/artist/7znRYBiX5xj4ynCelcoQAI>