

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

RAFAEL DAVID CARVALHO ALVES

RITOS CRIATIVOS:  
memórias de uma produção musical eletrônica de pista a partir do encontro entre  
urbano e natureza.

Porto Alegre  
2019

RAFAEL DAVID CARVALHO ALVES

RITOS CRIATIVOS:

memórias de uma produção musical eletrônica de pista a partir do encontro entre urbano e natureza.

Projeto de Graduação em Música Popular apresentado ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientador: Prof. Dr. Jean Carlos Presser dos Santos

PORTO ALEGRE  
2019

## CIP - Catalogação na Publicação

ALVES, RAFAEL DAVID CARVALHO

Ritos Criativos: memórias de uma produção musical eletrônica de pista a partir do encontro entre urbano e natureza. / RAFAEL DAVID CARVALHO ALVES. -- 2019. 40 f.

Orientador: Jean Presser.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Música Eletrônica de Pista. 2. Produção Fonográfica. 3. Organicidade em Música Eletrônica. 4. Urbano e Natureza. 5. Música Eletroorgânica. I. Presser, Jean, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Às experiências enérgicas, vívidas e sinérgicas.



## RESUMO

O presente projeto de graduação em música popular tem como objetivo o relato da produção fonográfica de cinco músicas eletrônicas de pista sob perspectivas filosóficas e do momento de vida do autor, Rafael David Carvalho Alves, principalmente sob o olhar taoísta do *yin-yang*. Revela-se a busca estética e se conceitua brevemente gêneros musicais como *house*, *techno*, *breakbeat* e *acid*; respeitando-se a cronologia de criação dos fonogramas, os processos são descritos, bem como os conhecimentos adquiridos durante a execução do trabalho e como eles alteraram a perspectiva do compositor durante o processo e, por fim, se analisa o resultado.

Palavras-chave: Música Eletrônica de Pista. Produção Fonográfica. Organicidade em Música Eletrônica. Urbano e Natureza.

## ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1 - O Estúdio	22
FIGURA 2 - Planos Sonoros	24
FIGURA 3 - Caixa de lata batendo na caixa de metal com palhetas dentro	29
FIGURA 4 - Cronologia de produção: <i>Interferência Latina</i>	32
FIGURA 5 - Roland Tb-3	34
FIGURA 6 - Cronologia de produção: <i>Haruei</i>	35
FIGURA 7 - Sintetizador <i>Chromaphone 2</i>	36
FIGURA 8 - Sintetizador <i>Impaktor</i>	38
FIGURA 9 - Efeito de áudio <i>Corpus</i>	38
FIGURA 10 - Planos sonoros nos canais de retorno	39
FIGURA 11 - Cronologia de produção: <i>Desabo</i>	40
FIGURA 12 - Sintetizador <i>Wavetable</i>	42
FIGURA 13 - Cronologia de produção: <i>Bruxa</i>	43

## SUMÁRIO

<b>1 - DO CONTEXTO DO GRUANDO</b>	<b>8</b>
<b>2 - DA BUSCA ESTÉTICA</b>	<b>15</b>
<b>3 - DO CONTEXTO TÉCNICO</b>	<b>19</b>
<b>4 - DAS MÚSICAS</b>	<b>27</b>
4.1 - INTERFERÊNCIA LATINA	20
4.2 - HARUEI	25
4.3 - SEM TÍTULO	28
4.4 - DESABO	32
4.5 - BRUXA	34
<b>5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>44</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>47</b>



## 1 - DO CONTEXTO DO GRADUANDO

Desde 2018 venho desenvolvendo meus planejamentos e ideias para a realização do meu trabalho de conclusão de curso (TCC) de bacharel em música popular pela UFRGS. Na época, vinha trabalhando no projeto *TRANSE*, com Camila Proto e André Flores, que consistia em composições autorais com produção musical eletrônicas, influências latinas e produzidas no meu estúdio em casa. Entretanto, encerramos nosso trabalho coletivo em maio de 2019 e, assim, tive que reestruturar meus planos acadêmicos. Mas remanesceu em mim uma gana que fazia tempo que não sentia no fazer artístico musical: encontrar uma sonoridade eletrônica de pista que também soasse orgânica - pois de coisas vivas sou feito e isto muito me interessa. Chamei essa busca inicialmente de música eletrorgânica de pista, e expressava rasamente como: o encontro do fator humano na execução, produção e desenvolver não tão mecânico como encontrado em algumas ferramentas de composição musical eletrônica (drum machine, computadores, sequenciadores, etc) em uma produção musical voltada para festas.

Nos últimos dois anos aprofundi meu estudo em produção musical eletrônica, meu ouvido de produtor se desenvolveu e muito do que eu ainda não tinha conhecimento técnico na época para saber como expressar e fazer, busquei durante este ano de TCC. E de fato senti diferença nas minhas produções. Além do próprio exercício do fazer através da continuação da mixagem do trabalho da *TRANSE*, tive dois contatos virtuais que foram essenciais e me auxiliaram a atingir estes resultados: realizei um curso online de *Mixagem de Música Eletrônica* do produtor musical paulista André Salata, que consiste em 7,8 gigas em vídeo com instruções, exemplos e ensino de uso de ferramentas; e também realizei uma aula (que se tornou uma entrevista, na verdade) via *Skype* com o produtor musical argentino Luis Maurette, que, para mim, é referência de sonoridade eletrorgânica com seu trabalho sob codinome Uji.

Eu, Rafael David, tive meu primeiro contato com música aos 8 anos, com aulas de teclado, quando morava em São Paulo. Me recordo não gostar tanto das

aulas que investiam um tempo considerável em teoria musical com um repertório erudito e que, apesar de na época eu não saber dizer do que gostava, acabaram me afastando do interesse pela música. Lembro que logo depois da minha aula chegavam dois irmãos que tocavam um trecho do início da melodia de “New York, New York”, canção popularizada pela voz de Frank Sinatra. Eu ficava encantado por aquela sonoridade, tão distante da 9ª Sinfonia de Beethoven adaptada para dó maior que eu tocava. Acredito, com minha visão musicista de hoje em dia, que meu encantamento estava no teor popular da canção, na *blue note* jazzística do início da melodia executada pelos irmãos no piano. Fiquei cerca de um ano estudando com essa professora, aos 9 anos parei de estudar música e voltei apenas aos 15, tocando rock gaúcho com amigos de colégio, já em Porto Alegre. A mística de tomar um mate na redenção domingo de manhã chegou a mim, e o dicionário de acordes do *cifraclub* era minha bíblia.

Autodidata, desenvolvi meus estudos musicais com pouco contato com uma pessoa que me orientasse, passando por 2 professores e momentos em que o tempo de dedicação ao estudo musical era somente a uma hora semanal de aula. Em 2011 ainda não existia o curso de música popular na UFRGS, mas foi quando tive meu primeiro contato com música eletrônica. Ex-aluno da psicologia da PUC-RS, passando por crises existenciais de adolescente, sofrendo pressão familiar para ter um diploma mas querendo me dedicar à música sem saber por onde e buscando caminhos para ter alguma renda, convenci minha família a me financiar um curso de *DJ* na Aimec, visando entrar nesse mercado de trabalho. Na época, frequentava festas em Porto Alegre em que se ouvia *indie rock*, como Beco e Cabaret. Mas também tive contato com pessoas que são ativas até hoje na cena musical eletrônica, como Vinícius Ferreira, Paulo Piñero e Deborah Blank. Pouco atuei nesse mercado naquele tempo, tendo vivido algumas experiências traumáticas na vida noturna. No segundo semestre de 2011 ingressei o curso de Música do IPA. Sempre muito interessado por tecnologias no som, florescia em mim uma identidade eletrônica nos timbres, nos pedais, no processamento de efeitos na voz. Mas ainda consumindo um outro estilo musical, que dialogava com *folk* melancólico norte americano, com nomes como Bon Iver, Damien Rice, Fleet Foxes, e quase nada de produto nacional. Dois anos depois

do curso de DJ, também na Aimec fiz o curso de Produção Musical, que me abriu os caminhos no *Ableton Live*. Ainda assim, não tive a perspicácia de observar meus privilégios, de usufruir dos meus conhecimentos mesmo que limitados por um computador que não aguentava muitos aplicativos abertos. Fui domado pela responsabilidade de ser produtivo que a nossa sociedade nos ensina desde que nascemos. Me encantei pelos botões coloridos, focava mais em ter coisas novas ou em arranjar motivos para me auto-sabotar, dizendo para mim mesmo que o que eu tinha (de materialidade e conhecimento) era insuficiente para o fazer. Isso perdurou na minha vida até eu conseguir me emancipar financeiramente, que veio com o meu devir docente, lecionando em escolas de música. Consegui, enfim, comprar um bom computador. O *MacBook* que utilizo desde 2016 revolucionou minha vida, pois me permitiu aceitar mais trabalhos, e comecei a atuar como operador de som e vídeo para espetáculos de teatro, bem como confiar em uma máquina que não corrompesse meus arquivos como já havia acontecido comigo em outros trabalhos. Mas, depois de muito tempo, hoje em dia eu enxergo o potencial do desenvolver sob restrições. Gostaria que o Rafael do passado tivesse sido mais sábio de reconhecer tudo o que já tinha a disposição e fazer com suas limitações, que é justamente parte da filosofia que exerci neste trabalho de conclusão. Incentivo todos ao meu redor e reproduzo uma máxima popular que fala sobre produção de modo geral: é melhor o feito imperfeito do que o perfeito não feito. Portanto, o meu devir produtor musical, realmente só começou a existir com confiança muito recentemente, já aos 28 anos. Antes disso não existia em mim a segurança de vender meu serviço como produtor como hoje em dia me reconheço, bem como não confiava em meu equipamento.

Nessa mesma idade em que comecei a me reconhecer agente de estúdio, frequentei minha primeira festa dedicada à música eletrônica. No mês do meu aniversário em 2017, enviei meu nome pra lista de isentos da *Base*, festa idealizada pela colega de curso Ana Paula Posada e por Gabriel Bernardo. Foi só aí que eu compreendi a força do grave em um potente sistema de som, que vivenciei meu corpo mexer com uma música marcando os quatro tempos do compasso, quase que a noite inteira. Compreendi, então, o caráter ritualístico de uma festa eletrônica, com a sua transe individual e coletiva, com centenas de

peças batendo pé e movimentando o corpo no mesmo andamento. Não obstante, também percebi minha resistência de me encantar pelo som industrial que o movimento de festas de Porto Alegre promove até hoje, inspirados pelo movimento *techno* oriundo das cidades norte americanas de Detroit e Chicago. Então, quando fiz uma viagem de bicicleta ao Uruguai, na virada do ano de 2017 para 2018, realizei uma rápida pesquisa por músicas eletrônicas de artistas latinos e levei comigo meu *iPad* com um aplicativo para discotecar. Não conhecia nada direito ainda, era o embrião de uma pesquisa sonora que hoje em dia se apresenta mais madura. Tinha apenas o conhecimento técnico do meu curso de *DJ*, mas que tão pouco praticava há cerca de cinco anos. Essa pesquisa em música eletrônica latina abriu meus ouvidos para outras propostas rítmicas que não evidenciavam os quatro tempos do compasso necessariamente, mas que dialogavam muito com características sul americanas como tambores e flautas andinas, bombo leguero, ritmos folclóricos como milonga e chacarera, bem como com reggaeton e cumbia. Depois dessa viagem desenvolvi um olhar que ainda não conhecia e comecei construir essa perspectiva do fazer musical humano, orgânico, dentro da música eletrônica de pista.

Vivi dois eventos importantes durante este ano de produção do TCC, que fazem parte do meu contexto de vida e influenciaram meu processo criativo. Venho trabalhando com o coletivo carnavalesco Bloco da Laje desde o carnaval de 2018, em que fiz a operação do som para a banda no Festival Psicodália. Desde então, mantivemos relações de trabalho sem me envolver na parte artística. Contudo, o guitarrista que compunha o grupo há 6 anos precisou se afastar do projeto e, em maio, fui convidado para ocupar as guitarras do grupo. Este ano é um momento grandioso na história do coletivo, pois foram contemplados por um financiamento para a produção de um *EP* visual, que consiste na produção de 4 videoclipes e 4 fonogramas; ou seja: muito trabalho. Refleti alguns dias sobre aceitar um convite deste porte, de um coletivo que atua no cenário de carnaval e de rua de Porto Alegre há oito anos, com gravação e viagens já marcadas; e tudo isso justamente no mesmo ano que finalizo minha graduação. Violão foi meu primeiro instrumento, mas pouco me reconheço como violonista ou guitarrista. Tenho plena dificuldade em me expressar na guitarra,

mas visualizei junto com este convite a chance de fazer parte de um coletivo que move a cidade através de valores políticos que carrego comigo, bem como a oportunidade de estar junto no processo de estúdio, como produtor musical, na produção deste *EP*. Queria estar presente na captação, mas principalmente na mixagem, pois é o estudo que mais venho desenvolvendo nos últimos anos. Portanto, aceitei o convite. Foi um processo longo e com muitos sacrifícios emocionais, pois acabou que não fiz parte nem das captações nem da mixagem. Se desenvolveu em mim uma frustração por acreditar que existiria ali essa oportunidade, por se tratar de um coletivo que demonstrava essa abertura no início do processo. Mas principalmente por me reconhecer como produtor musical com potencial de agregar ao produto de um trabalho que acredito muito na sua força e resistência política. Fim de agosto iniciaram os ensaios para os shows de novembro e dezembro, e de novo travei lutas internas sobre meu espaço no coletivo, sobre meu devir artista, sobre meu bem estar. Nunca passou pela minha cabeça abandonar o projeto, pois acordei executar o edital, que se encerrou em trinta de novembro. Contudo, desde o primeiro show, em São Paulo, dia nove, passei a reencontrar meu bem estar com minhas realizações neste trabalho. Estar de volta ao palco, depois de recentemente dedicar tanto tempo a estar sentado no computador produzindo foi um lindo processo de redescoberta. Volto a me sentir artista, num âmbito um tanto quanto distante do que exerço agora academicamente, mas que engloba o meu ser.

Paralelamente a isso, vivi turbulências em meu relacionamento amoroso. Estou envolvido com uma pessoa desde o primeiro semestre de 2018. Nós, como casal, não vínhamos funcionando da minha ótica, e acabamos passando por dois términos durante o período de desenvolvimento do trabalho. O primeiro, em julho, por volta do dia vinte; o segundo em dezessete de novembro. Ambas vezes eu estava ainda no processo de criação das produções fonográficas. Passei por um natural momento de luto e do saber lidar com todas as emoções que envolvem o relacionar-se. Estes dois episódios estarem elencados no ano de produção do meu trabalho de conclusão de curso foram uma oportunidade de aplicar em minha vida a ideia de aceitação: planos existem para apontar direções apenas, e tudo o que foge do plano é imprevisto - e imprevisto, de modo geral, é uma área do meu

interesse. Esta é a primeira vez que chego a um trabalho de conclusão de curso, já na minha terceira graduação. Sempre ouvi falar de sua dificuldade de realização. Sou muito grato por tudo de experiência que vivi (e ainda estou por viver), observei e absorvi destes eventos. A frustração e o triunfo coexistiram em muitas áreas da minha vida durante este ano apesar de não estarem diretamente conectadas. Viver estas situações deslocaram a minha energia para lidar com elas e o desenvolver do TCC (que também é um evento com alta demanda energética) competiu com tudo isso, exigindo mais planejamento e menos horas de trabalho dedicado à academia. Portanto, exponho estes fatores que coexistiram no meu eu; e que, conseqüentemente, influenciaram tudo o que fui e minhas potências de criação e realização.

Há algum tempo, desde que realizei sobre o lugar que estamos como humanos em nossa evolução social e cognitiva, sobre o quanto o pensamento cartesiano representa nossas escolhas e nossas tomadas de decisões ainda hoje, e sobre o quanto e o que a arte carrega desse *modus operandi* mecanicista, busco não ignorar a humanidade por trás dos processos. Compreendo, então, que aqui há uma oportunidade de falar de arte e criação sem fazer a manutenção de uma mentalidade conservadora, que visa o produto e não o fazer; que fala sobre excelência e não sobre curva de aprendizado; que não pensa sobre o valor psicológico e político das vidas que circundam a obra. Associo essa perspectiva a este atual momento evolutivo humano, em que exercitamos e teorizamos há milênios uma cosmovisão patriarcal, egocêntrica, falocêntrica, mecanicista e dualista, que reduz o ser vivo a autômatas. Portanto, opto por começar a descrever as memórias do meu trabalho com essa contextualização do que vivi em 2019. Em minha luta frente ao que não acredito e me vendem como verdade absoluta, busco trabalhar olhares menos ortodoxos e cartesianos, exercitando ainda mais uma observação do todo<sup>1</sup>. Em minha produção criativa, portanto, quero sentir pulsar valores que exercito na minha vida, como espiritualidade, ancestralidade, contato com a natureza, o fincar raízes no chão através do corpo, o equilíbrio sinérgico entre todas forças opostas; a busca e pesquisa pelo ritual,

---

<sup>1</sup> Para esta visão, ler *Espinosa, filosofia prática* (1981) de Gilles Deleuze; *O Ponto de Mutação* (1982) de Fritjof Kapra.

pela transe coletiva, pelo conectar-se com o invisível. Ainda este ano, me aproximei também da filosofia taoísta, através do livro *I Ching*<sup>2</sup> e *Ponto de Mutação* (CAPRA, 1982). O segundo traz uma síntese sobre *yin e yang* que ainda não tinha ouvido no ocidente, apesar de ter o símbolo oriental tatuado na perna desde 2010: "Tendo *yang* atingido seu clímax, retira-se em favor do *yin*; tendo o *yin* atingido seu clímax, retira-se em favor do *yang*". Fiquei fascinado pela passividade do ato de retirar-se que esta filosofia oriental sugere. Desenvolveu-se em mim um desejo de tensionar o antagônico dentro da minha área de atuação, buscando rituais sinérgicos entre diversas potências de afeto, como o eletrônico e o orgânico; e realizar, então, este trabalho de conclusão de curso no formato de memorial descritivo e produção fonográfica de música eletrônica de pista.

Toda essa confluência de vivências, valores, sentimentos e reflexões coexistiram durante o período de criação deste TCC, e me viraram do avesso ao longo do ano. E isso não poderia estar ausente na minha produção artística. Compreendo a arte como uma manifestação e não aceito, para mim mesmo, fazer arte se não for pra expressar minhas crenças. Assim, espero que seja possível compreender o todo que perpassou meu processo criativo, e não apenas uma análise fria do produto final. Quando se olha apenas e exclusivamente para o resultado, se ignora o contexto, as dificuldades, os desafios que influenciam as tomadas de decisões. E isso, dentro de um contexto artístico e criativo como o que apresento, é de extremo valor científico, pois o todo circunda as decisões estéticas, os caminhos, a motivação do que quer ser dito e o próprio produto resultante.

---

<sup>2</sup> *I Ching* ou Livro das Mutações são textos milenares de sabedoria chinesa, compilados, interpretados ao longo dos anos. Não tendo data específica de surgimento, sabe-se que suas primeiras aparições e estudos são de antes de dinastia *Chou* (1046-249 a.C.).

## 2 - DA BUSCA ESTÉTICA

A primeira ideia que precisa estar nítida é que o termo “música eletrônica de pista” se refere a um formato de música, possuindo sua história e suas razões do porque assim existem (ou é, no mínimo, a maneira que consumo esta estética, como músico, pesquisador e *DJ*). A ancestralidade dessas palavras juntas vem do movimento *disco* dos anos 70, quando pessoas começaram a se reunir em clubes fechados para dançar e ouvir música mecânica - ou seja, reproduzidas por disco de vinil. Compreendo que quem selecionava essas músicas e as disparava no baile foram as primeiras pessoas a atuar como *DJ*<sup>3</sup>. Se popularizando como uma manifestação artística, mais pessoas desenvolveram a prática e assim foram englobando outros gêneros durante este movimento - além do natural desenvolvimento de técnicas que a prática promove. No final dos anos 80, com advento de tecnologias computacionais, surgiram os primeiros métodos de *sampling*, que consiste em retirar amostras de som de um determinado contexto e utilizar em outro. De vocais retirados de vinis da *disco*, surgiu a *house music*, se identificando com a marcação dos quatro tempos do compasso com o som grave de bumbo, uma caixa no tempo 2 e 4, e um prato de xipô fazendo o contratempo. Estes três elementos sonoros são base de muitos gêneros musicais, inclusive na música eletrônica de pista. De gênero em gênero, sua frequência, distribuição, andamento e timbre propõem uma batida diferente, que por sua vez, tem o poder de conectar as pessoas com diferentes danças e ritos.

De toda história que a música eletrônica de pista continua a desenvolver, destaco algumas características específicas que utilizei em todas as produções deste trabalho. Existem duas partes que introduzem e terminam a música (que identifico como *intro* e *outro*), com cerca de um minuto de duração cada e com poucos elementos. Elas são essenciais para a prática da discotecagem e uma de suas técnicas mais populares, pois assim é possível mesclar a parte *outro* da

---

<sup>3</sup> A história do *disk-jockey* iniciou, na verdade, nas rádios dos anos 40, quando começou a se utilizar a terminologia para denominar a pessoa operadora de discos que selecionava as músicas da programação. Mas aqui faço um recorte e utilizo a denominação para o momento em que o termo começou a se correlacionar com a pista e a consequente conexão com o desenvolvimento de técnicas e tecnologias.



música que se encerra com a parte *intro* da que se inicia. Esse estilo de composição também se caracteriza pelos *breaks*<sup>4</sup> e *drops*<sup>5</sup>, pois o esvaziamento de elementos, repouso e a tensão, cria dinâmica entre frequências graves e gera um momento de respiro da intensidade proposta quando a música está com todos seus elementos.

Acredito que o que me proponho na vida é um caminho, onde o lugar que chego é um novo ponto de partida. Vejo assim o transitar das minhas buscas estéticas. O que encontrei na viagem para o Uruguai em 2017 já não é o mesmo que busco hoje em dia. Mas a pesquisa dessa época é um ponto marcante pois foi quando encontrei nomes como Nicola Cruz e Uji, que são minhas principais referências no que diz respeito à sonoridade de suas mixagens. Acabei conhecendo várias outras referências latinas como Barda, Barrio Lindo, Rodrigo Gallardo, San Ignacio, Kaleema, SidiRum; referências brasileiras como Cigarra, BirdZzie, Chico Correa, Clécio Rimas, Furmiga Dub, entre outros nomes que em comum carregam influências latinas e brasileiras em sua estética composicional. Do trabalho sul-americano que encontrei na minha pesquisa é possível notar uma aproximação massificada no gênero *downtempo*, com andamentos mais lentos, que transitam do 80 ao 120 bpm<sup>6</sup> (neste nicho, porém, poucas produções chegam a andamentos elevados). Já nas referências brasileiras, encontrei muito experimentalismo com ritmos folclóricos, usando *samples* de cantos com carimbó, baião, ijexá; timbres de tambores, chocalhos, berimbau, misturados com timbres sintéticos, arpejos feitos no computador e efeitos digitais.

Dentro da tribo que estou inserido, em que temos coletivos ocupando as ruas de Porto Alegre com música eletrônica, houve um tempo que se consumia essas sonoridades. Porém, hoje em dia DJs e produtores praticam um som mais industrial, com forte influência do *techno*, *acid*, *breakbeat* e *house*<sup>7</sup>, e todas suas

---

<sup>4</sup> *Breaks* são momentos utilizados para quebrar e gerar respiro na quantidade de elementos de uma música. Normalmente é uma parte instrumental ou percussiva, dando protagonismo para elementos de pouco destaque em outras partes da música. Opto por utilizar terminologia em inglês por compreender que a tradução literal dos termos não são utilizadas em música

<sup>5</sup> *Drops* são momentos de construção de tensão para resolução na batida completa de uma parte da música, bastante encontrada como o final de um *break*. Opto por utilizar terminologia em inglês por compreender que a tradução literal dos termos não são utilizadas em música.

<sup>6</sup> Batidas por minuto. Unidade de medida utilizada em música para determinar velocidade, andamento.

<sup>7</sup> Gêneros musicais nascidos em distritos urbanos dos Estados Unidos nos anos 80 e 90.

vertentes que deixam o som ainda mais urbano. É uma característica que os coletivos vem construindo aqui, há cerca de 5 anos, quando tudo começou com a *Arruaça*. De lá pra cá, a ideia de ocupar a rua como ato político, reivindicando segurança e apontando quão mal utilizados ou pouco zelados pelo governo são nossos espaços públicos, ganhou força; e surgiram novos agentes como *Coletivo Plano*, *Greta*, *Zona*, *Turmalina*, *tttt*, *Coletivo Central*, entre outros grupos. Tenho profundo respeito pelo trabalho dessas pessoas, que também me apresentaram essas lutas através da música eletrônica e dos seus rituais urbanos. Em uma nítida tentativa de me aproximar dos movimentos culturais da minha cidade sem me perder da pesquisa latina e brasileira, encontrei também nomes que produzem esta sonoridade urbana em outros países, como She Teiks e Carisma da Argentina, e LPZ do Paraguai, com andamentos acima dos 120 bpm e que dialogam com muito mais força com a o som industrial que emergiu nos Estados Unidos e Europa dos anos 90. Contudo, nesta pesquisa não encontrei um ponto de conexão entre a *urbe* e a *natura*. Até pude encontrar uma faixa ou outra na discografia de artistas que já citei aqui, mas sempre é o ponto fora da curva de seus projetos. E foi nesse momento que localizei o caminho a seguir neste trabalho de conclusão.

Identifiquei estes antagonismos e promovi tensão. Como ferramenta de auxílio nessa busca, elaborei algumas perguntas para me instigar: como trazer o peso do protesto urbano para o ritual de transcendência espiritual? Como se conectam o bater pé descalço e o levantar areia ao redor de fogueira com o bater pé de coturno no asfalto e levantar a poeira da cidade? Como soa o *acid* com tambores? Como soa o *techno* com flautas de bambu? Como soa o *breakbeat* com *ijexá*? Como os protestos políticos se relacionam com os protestos espirituais? Como a natureza se encaixa em meio aos prédios e vidraças? Todos estes e outros questionamentos foram as engrenagens que motivaram o discurso da minha pesquisa.

Ao analisar o movimento desses pensamentos, comecei a conceber melhor o que afinal estava buscando. O todo foi fagocitado pelos meus valores individuais, localizando o que na composição atingiu seu clímax para retirar-se e dar espaço ao seu oposto. Isso foi um processo que se deu durante a produção e,

pra mim, é possível observar a evolução desse olhar dentro da cronologia das cinco produções fonográfica. Fui compreendendo como performar de maneira humanizada dentro do computador, usando ações humanas e menos sintetização digital. Encontrei sonoridades que dialogam com estes opostos. Algumas faixas parecem responder com precisão as perguntas que fiz a mim mesmo. Ainda não sei como os resultados dessa pesquisa funcionam em uma pista de fato, na rua ou na floresta, nas luzes da cidade ou da fogueira, sob alento do sol ou da lua; mas sei que encontrei lugares que não havia descoberto ainda em toda minha trajetória.

### 3 - DO CONTEXTO TÉCNICO

Devo admitir que há uma ponta de frustração por não conseguir ter utilizado o estúdio SOMA em tempo. Como abandonei a ideia de continuar o projeto com o trabalho que desenvolvi com a *TRANSE* (que já estava datado dentro de mim), comecei novas produções do princípio após a apresentação no colóquio, que ocorreu na primeira semana de julho. Apesar de ter saído muito motivado do processo de projeto no primeiro semestre, meu contexto de trabalhos, vivências e consequências das minhas escolhas me travaram criativamente. Passei por um bloqueio criativo e consegui produzir de novo somente em 30 de agosto. Portanto, não criei novos materiais a tempo de usufruir do estúdio, o tendo utilizado somente para captação do baixo da música Vassouras, para a *TRANSE*, ainda na disciplina de projeto de conclusão no primeiro semestre. Essa frustração reside no fato de, como produtor, saber da qualidade do estúdio no que diz respeito à estrutura, equipamentos e profissionais, além do custo do investimento pela universidade na minha educação.

Mas esse sentimento coexiste muito distante da minha satisfação por realizar o trabalho com muito pouco equipamento, com uma sala acústica não tratada, com apenas 3 microfones e uma cadeira péssima de se ficar sentado por muito tempo. O estúdio que tenho no meu quarto compartilha espaço com uma cama, cabideiro, alguns pequenos armários e uma janela direto para a rua - o que faz todo som captado ter que compartilhar espaço com carros passando e cachorros latindo. Parecem poucas coisas ao enumerar, mas é um cômodo com um bom espaço. Mas preferi ocupar boa parte com equipamentos para o estúdio, que incluem instrumentos, uma mesa de vidro com monitores de 5 polegadas sob barris de cerveja preenchidos com espuma, amplificador de guitarra e muitos cabos. Tenho notado que, em produção de música eletrônica, muitas pessoas trabalham assim e que essas limitações desenvolvem uma outra habilidade que é a capacidade de desenhar o som. Quando não se tem um ambiente acusticamente controlado e pouco equipamento, se desenvolvem técnicas para criar o invisível, utilizando muita equalização corretiva, criando ambiência com

*reverbs* e *delays*, assumindo a estética da baixa qualidade sonora, ou até os latidos dos cachorros como elemento da música. Dentro de uma filosofia de que “menos é mais” (muito difundida em diferentes áreas da vida e que finalmente venho aprendendo a trabalhar), lidar com limitações nos ensina sobre versatilidade. O processo de aprendizado com pouco recurso (comparado ao estúdio SOMA) também é difícil, cansativo e redundante; mas acredito muito no poder de se aprender fazendo, errando, identificando o erro e desenvolvendo sua própria técnica. Durante todo o fazer das minhas produções, em especial neste ano, notei o quanto meu som começou a sair melhor desenvolvido e resolvido já durante o processo de criação. Aprendi a escolher melhor os timbres, a limpar frequências, a evitar mascaramento de fase já na fonte da ideia, evitando um trabalho árduo na etapa de mixagem. Se no primeiro semestre eu apresentei uma produção que tinha 60 arquivos de diferentes versões do processo, minha última - já pertencente a este trabalho de conclusão - possui 3 arquivos. Isto, para mim, demonstra o desenvolvimento do meu poder de síntese do processo, pois em dois turnos de trabalho eu já me vejo atingir resultados minimamente satisfatórios mesmo que ainda com etapas por finalizar.

Em algum momento desta minha trajetória como produtor musical, aprendi a importância de se trabalhar com uma faixa de referência direto dentro do projeto. É útil de diversas perspectivas. Como composição, utilizei produções para ter um plano de forma e estrutura. A maioria delas sempre fujo de uma imitação literal, em qualquer que seja a utilização da referência. Por exemplo: utilizar uma sessão com diferentes números de compasso, como um *break* mais comprido para se quebrar uma quadratura. Também utilizo como referência de mixagem e escolha de timbres, pois durante o processo de estruturação de uma referência, já se observa e pensa sobre os timbres, a proposta de mixagem, a dinâmica de movimento de graves e agudos... De modo geral, a escolha referência influencia muito a condução da produção.

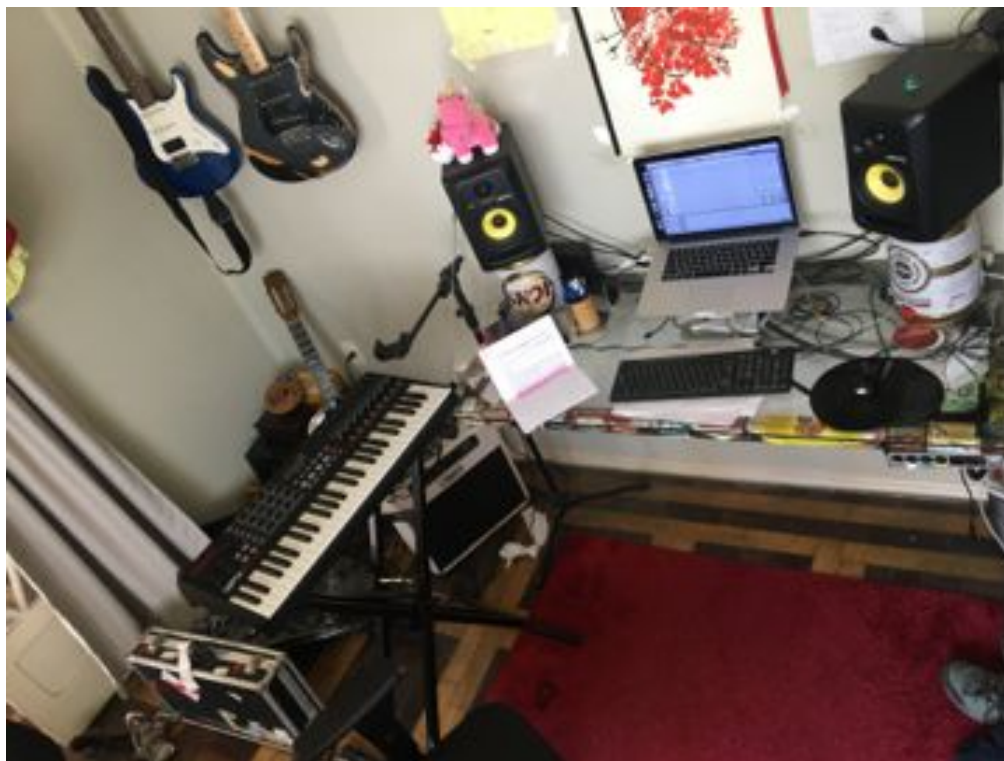
O meu software de trabalho tem sido exclusivamente o *Ableton Live*. O que preciso captar, faço direto no programa. Não considero uma boa ferramenta para gravação e edição; porém, previ menos dificuldade em fazer um trabalho árduo no *Live* se comparado a desenvolver uma fluidez de trabalho em algum programa

que não utilizo bem, com o *Reaper*, *Logic* ou *Pro Tools*, neste meu momento de vida em que eu precisava ser eficaz. Além de que, para mixagem, confio e utilizo muito de suas ferramentas nativas, como *Spectrum*, *EQ Eight*, *Glue Compressor*, *Utility* e  *Limiter*. Possuo duas interfaces de áudio: uma *Apogee ONE* e uma *iConnectivity Audio 4+*. A *Apogee ONE* tem um microfone condensador embutido com uma qualidade fantástica para um aparelho tão simples e pequeno. A marca é famosa mundialmente pela qualidade de seus conversores, e seu microfone é bem limpo, sem adicionar características tímbricas ao som. Entretanto, além do seu microfone interno, ela possui outro canal, podendo se utilizar uma conexão XLR (microfone) ou P10 (instrumento). Por considerar apenas um canal um fator limitante para algumas práticas, durante a construção do meu pequeno estúdio adquiri uma segunda interface, que possui 4 canais e uma característica única, fantástica e patenteada pela *iConnectivity*: ela permite conectar aparelhos com sistema operacional iOS direto com seu computador (Windows ou Mac), fazendo a comunicação de MIDI<sup>8</sup> e áudio através de um único cabo digital. Isso cria uma gama de possibilidades de se utilizar sintetizadores, sequenciadores, e diversos aplicativos interativos entre o computador e o celular ou iPad com iOS. Sua qualidade de conversão de áudio é muito inferior à *Apogee*, então busco usar as duas em equilíbrio, conforme necessidade e demanda da produção. Além destes equipamentos, também utilizei outros dois microfones: um Shure SM58 e um Yoga que herdei de um karaokê da minha família. Ambos são dinâmicos mas com características distintas, sendo o segundo mais médio agudo que o primeiro.

---

<sup>8</sup> MIDI (abr. *Musical Instrument Digital Interface*) é o nome dado a um protocolo de comunicação computacional, interface digital e conectores eletrônicos. Essa tecnologia permite a conexão e comunicação de diferentes tipos de instrumentos musicais, computadores entre outros artefatos, permitindo que se toque, edite e grave sons e performances.

Figura 1 - O estúdio



Fonte: O autor (2019).

O contato que tive com o curso em vídeo do André Salata foi muito importante por me trazer lembranças do que não podia esquecer de analisar e verificar, mesmo não sendo necessariamente um conhecimento novo. Os vídeos são separados em tópicos que vão desde fundamentos acústicos, passando por equalização, compressão, criação de ambiência, imagem estéreo, mixagem avançada e até o preparo do fonograma para masterização. Destaco um conceito que conheci através dele - que atualmente já transformei em algo com características minhas. Ele trabalha com a ideia de planos sonoros para criar a ambiência de uma mixagem. São três planos de utilização de *reverb*, em que o primeiro, segundo e terceiro planos se distanciam através de três parâmetros do efeito: o tempo de duração (*decay*), a quantidade de efeito aplicado (*dry/wet*, ou *mix*), e a quantidade de agudos que cada plano possui. O primeiro plano quer dizer que o som está mais presente, parâmetros leves para apenas confundir o cérebro humano do ambiente que a fonte sonora está. Para isso, se utiliza um

tempo de duração mais curto do efeito e uma quantidade muito pequena de *dry/wet*. Essas duas características vão aumentando em quantidade conforme do primeiro para o terceiro plano sonoro; assim, se distancia a fonte sonora da frente da mixagem. Já a característica de agudos de cada plano segue uma regra inversamente proporcional às anteriores: o primeiro plano possui mais agudos e diminui do primeiro para o terceiro. Isto se dá pela física do comprimento de onda das frequências, pois graves tem um comprimento de onda mais comprido e, portanto, viajam mais longe, exigem mais esforço para existir, vibram no *woofer* e ressoam o tronco do nosso corpo, podendo ser visíveis seus lentos movimentos no falante; já as frequências agudas possuem comprimento de onda curto, viajando menores distâncias, estando mais presente quando próximo da fonte sonora. Portanto, a medida que uma fonte sonora se afasta da frente da imagem sonora, se utiliza menos agudos, desenhando um ambiente em que o som ouvido no terceiro plano sonoro esteja distante do nosso ouvido. Em julho eu já tinha acesso ao curso, e cheguei ao final dele em novembro. Não sei especificar com exatidão em que momento eu tive acesso à informação dos planos sonoros, mas sei que apliquei o conceito apenas nas duas últimas produções.

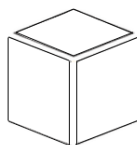


Figura 2 - Planos Sonoros

3º Plano: sem brilho, 100% *wet*, decay alto. Fundo/atmosfera, onde nem é possível perceber os elementos em um primeiro momento.

2º Plano: menos agudos e decay mais longo que primeiro plano, *dry/wet* meio a meio. Elementos não protagonistas, mas perceptível.

1º Plano: agudos presentes, *decay* curto, *dry*70/*wet*30. Protagonistas da imagem, ambiência pouco perceptível



MONO

Fonte: O autor (2019).

André Salata é um produtor de música eletrônica comercial, também conhecida como *EDM*<sup>9</sup>. É um estilo de mixagem com muita compressão, com muitos sintetizadores e muitos elementos ocupando as frequências médias. Não tenho interesse nas características desse gênero, portanto o curso dele também me serviu para saber o que não fazer para atingir determinados resultados estéticos. Foi ótimo aprender mais detalhes sobre alguns aplicativos, em qual equipamento de hardware determinado desenvolvedor se inspirou, bem como meu devir docente observou muito de sua didática ao passar um conhecimento tão técnico. Entretanto, o que sinto ter mudado de fato minhas produções foi meu encontro virtual com Luís Maurette. Ele começou em 2005 a desenvolver sua pesquisa em música eletrônica com elementos que evoquem ancestralidade, raízes e terra com o projeto *Lulacruza*, compartilhado com a colombiana Alejandra Ortiz. Ambos possuem vínculos com rituais xamânicos, tendo buscado sabedorias em diferentes experiências e contato com tribos originárias de diferentes lugares

<sup>9</sup> Abreviação de *Eletronic Dance Music*, que hoje em dia é referenciada como um gênero musical.

do mundo. Em 2018 lançou um álbum solo intitulado *Alborada*<sup>10</sup> sob o pseudônimo artístico Uji. Um trabalho de 10 faixas com participações de diferentes nomes sul-americanos, como Anicca, Miss Bolívia e Barrio Lindo. Neste trabalho, pude ouvir e sentir a sonoridade que já me identificava em *Prender el Alma*<sup>11</sup> (2016), do equatoriano Nicola Cruz. Entrei em contato com Uji pelo *Instagram* e marcamos uma aula via *Skype* para o dia três de setembro. Queria saber direto da fonte como fazer minhas produções soarem parecido com minhas referências. Identificava na sua sonoridade uma dinâmica que a *loudness war*<sup>12</sup> tirou da música eletrônica. Sinto o pulsar do tambor, a valorização do fator humano nos timbres através do respeito aos transientes naturais do instrumento quando tocado pelas nuances de uma mão, por exemplo. Na produção musical destas duas referências eu sinto a tal organicidade que busco na música eletrônica de pista. Por focar nessa dinâmica de pós produção, identifiquei que estudar estas referências especificamente e não outras que também me agradam (como Cigarra e Chico Correa) se deu ao fato de eles já fazerem música acima dos 115 bpm e eu gostar de como soa no falante. Acredito que a velocidade, a quantidade de elementos e de frequências influencia decisões estéticas (como essa) na mixagem. Uji e eu falamos de muitas questões culturais e políticas sobre música eletrônica, sobre apropriação cultural do branco sobre o xamanismo e ancestralidade africana, sobre o cenário que ele está inserido na Argentina e no mundo, entre outros assuntos. Mas compartilho neste tópico seu olhar técnico sobre mixagem. Para muitos produtores musicais são óbvias, mas pouco propagadas no nicho de música eletrônica; portanto, para mim, foram aprendizados transformadores.

Quando lhe contei sobre o que observava e me encantava na sonoridade de seu trabalho, ele primeiro disse que reparei muito bem essas coisas, e que a

---

<sup>10</sup> Disponível em: <<https://soundcloud.com/ujitimebeing/sets/alborada>>. Acesso em: 01/12/2019

<sup>11</sup> Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=mg-nB2MqvXA&list=PL97ISVilOoYBg9X0DZDInNe6ZUBvWvbmC>>. Acesso em: 01/12/2019

<sup>12</sup> *Loudness War* refere-se a uma tendência observada no mercado fonográfico mundial sobre o quão alto soam os fonogramas ao longo da história. No fim dos anos 2000, essa busca se tornou cada vez mais intensa, com a utilização de compressores de maneira cada vez mais agressiva. A partir de 2014, serviços de *streaming* começaram a normalizar o envio de fonogramas para suas plataforma, sendo notável um menor efeito da *loudness war* hoje em dia.

solução é simples: mais automação de volume e menos compressão para nivelar suas fontes sonoras. Isso já responde a questão de valorização dos transientes de um som percussivo, por exemplo. No momento que se utiliza compressão para se controlar transientes, se altera o timbre do instrumento também, enquanto fazer automação de volume se está controlando a sensação do quanto se ouve sem comprometer as características da fonte. Ele também utiliza compressão, mas sempre são muito sutis, entre 1 e 2 decibéis, com funções mais estéticas e de cor do que correção de transientes. Portanto, se houver necessidade de uma maior compressão por qualquer que seja o motivo, se opta por utilizar compressão em série, e todas com a mesma característica de serem quase imperceptíveis individualmente. Ele também me ensinou que tudo o que acontece de automação nas suas músicas não são desenhadas no computador com o mouse, e sim através de botões de seus controladores. Portanto, ele grava suas automações como uma performance, e assim o desenho de movimento dos seus elementos estão no poder da sua mão, e não de uma linha reta que se desenha com o mouse. Se ele não gostou da abertura de um filtro, por exemplo, refaz, buscando a sonoridade que lhe agrada. Isso foi completamente revolucionário para mim; afinal, estávamos falando de uma performance humana direto no computador, e encaro esse movimento do corpo transcender o registro digital como um elemento que trás organicidade para a produção. Nunca havia utilizado meus controladores pra isso, por mais que eu soubesse da possibilidade que a tecnologia oferece. Não havia ainda refletido sobre o potencial que a movimentação de um parâmetro digital controlado pelas minhas mãos poderiam trazer para a sonoridade resultante. Estava acostumado a produzir de maneira mais mecânica, em que muitas vezes a inteligência artificial gerava o movimento (através de aplicativos e desenho no mouse). E, por fim, ressaltou a importância de se repetir timbres que são base dos sons, como bumbo, caixa e pratos. No seu álbum ele disse ter utilizado cerca de três bumbos diferentes, e isso constrói a identidade entre os diferentes fonogramas.

## 4 - DAS MÚSICAS

Realizei a produção de cinco faixas dentro dos apontamentos estéticos descritos no capítulo dois, com as possibilidades técnicas descritas no capítulo três, e em cada uma delas houve uma proposta de estudo diferente que apresento agora conforme a ordem cronológica de criação, para assim ser possível compreender a evolução durante o processo de pesquisa, bem como lembrar os fatores que circundavam minha vida na época do processo. Iniciei um novo projeto somente depois de me sentir minimamente confortável com o resultado do anterior, realizando uma produção por vez até chegar no quinto e último fonograma. Após realizar a parte criativa, tendo cinco músicas com suas propostas e estruturas prontas, comecei a redação deste memorial e, ao chegar a este capítulo, voltei a analisar *in loco* cada produção. Realizei alguns ajustes que o longo tempo sem o ouvido cansado permite, mixando novamente o que o foco na criação deixou passar. Mas respeitei as limitações do meu conhecimento da época na ordem cronológica dessa revisão para assim ser possível observar as mudanças que o conhecimento adquirido no processo permitiu. Portanto, proponho aqui diversas análises sobre uma perspectiva dos valores estéticos e filosóficos que construí neste trabalho, bem como sobre os conhecimentos técnicos adquiridos para melhorar a produção. O que absorvi do André Salata e do Uji foram melhor aplicadas nas últimas produções, quando a informação se demonstrou mais solidificada. Ao final de cada subcapítulo, adiciono uma captura de tela com datas e versões de cada projeto; para assim se analisar a data que se iniciou o processo, quanto tempo durou e se cruzar com as informações do contexto do graduando.

### 4.1 - Interferência Latina

Para lidar com o bloqueio criativo que enfrentava em julho e agosto (épocas das gravações do Bloco da Laje e do primeiro término de relacionamento), resolvi convidar alguém para participar do processo criativo comigo. Utilizo bastante a técnica de *sampling* de uma maneira já minha, que

desenvolvi com o tempo. Gosto de retirar material sonoro a partir de buscas na internet, ou de criar um som com uma gravação própria, e utilizar como um novo instrumento, não necessariamente respeitando a ideia da pessoa que a criou. Essa foi a técnica que utilizamos na *TRANSE* para criação de material, e muito desenvolvi essa visão como produtor. Portanto, convidei artistas para participarem da criação comigo e utilizei da organicidade da captação de um material criado e executado por alguém, com sua dinâmica e singularidade. Conteí com este estímulo nas duas primeiras produções.

Na primeira faixa, convidei um amigo de longa data chamado Felipe Praia. Em 2005 ele me ensinou a tocar violão, no contato que eu tive com a música pela segunda vez na vida, aos 15 anos, com influências do rock gaúcho e frequentando a Redenção domingos pela manhã. Em uma epifania que tivemos juntos, vimos a possibilidade de solidificar esse nosso vínculo e história afetiva nesse momento em que já percebia meu bloqueio criativo. Ele prontamente motivou-se e, em menos de meia hora, saímos do bar em que estávamos e viemos para o estúdio no meu quarto. Ele é historiador de profissão, mas com música muito presente na sua vida, tendo contato com violão desde os 8 anos de idade. Propôs melodias na guitarra que identifico influências de *Queens of the Stone Age* com cadências melódicas encontradas no nativismo pampeano. Por si só, *yin e yang* equilibrados em uma proposta de guitarra que me remete à urbe com requintes de latinidade *gaucha*<sup>13</sup>.

Chegamos no meu quarto e, enquanto ele montava os equipamentos e afinava a guitarra, fui mostrando possibilidades de referências que poderíamos seguir. Havia uma restrição de barulho no nosso primeiro encontro por ter sido na madrugada. Portanto, utilizamos a guitarra direto na interface e ouvimos nossas ideias de fone ou com volume baixo nos monitores. Sem passar por muitas possibilidades que encontrei na minha *playlist* de música eletrônica latina no *iTunes*, propus fazermos um som mais “nervoso” e utilizamos a faixa *Cascade*<sup>14</sup>,

---

<sup>13</sup> Utilizo o termo em espanhol por compreender que no Brasil a palavra gaúcho possui uma imagem no inconsciente coletivo que não é a qual me refiro. Portanto, referencio à imagem pampeana da a cultura do sul da américa do sul, que engloba Brasil, Argentina e Uruguai.

<sup>14</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KlJnRjgMd3k>>. Acesso em: 01/12/19.

do trio de produtores paraguaios LPZ, como referência. Em 127 bpm, notei características urbanas, com um véu de sujeira sobre a mixagem, com diferentes texturas interagindo sobre um constante ritmo melódico oriundo da combinação de uma linha de baixo industrial com o bumbo com duas afinações diferentes alternando de tempo em tempo, e uma ideia de caixa ocupando o tempo quatro de dois em dois compassos. Visando produzirmos ideias em poucas horas, sampleei esse *groove* base da música e fiz um *loop*, deixando o Praia criar em cima dessa batida. Ele apresentou dois temas e alguns efeitos rítmicos com a guitarra, e registrei algumas sessões de performance durante o nosso encontro.

Depois da nossa primeira sessão, tinha apenas material de guitarra gravado com esta batida ainda a partir do *sample* do LPZ. Depois, em um trabalho solitário com este material, desenvolvi as primeiras ideias da produção. Recriei a batida com timbres e efeitos desenvolvidos por mim, mantendo a ideia da referência de que o bumbo e baixo homorítmicos ocupam o maior espaço das frequências graves e subgraves. Fabriquei uma proposta de bateria bastante industrial ainda assim, mas captei o som uma caixinha de plástico batendo em uma caixa de lata com palhetas de guitarra dentro. Criei este som pensando em ocupar o espaço de um xipô no contra tempo, mas acabei utilizando no lugar de um dos tambores graves na ideia de referência. Só aí já propus uma batida diferente da ideia inicial e captei um som orgânico e fabricado. É possível notar o diferente tempo de duração em cada batida, podendo se ouvir, inclusive, a cauda do som de palhetas ressoando no metal após o primeiro ataque.

Figura 3 - Caixa de lata batendo na caixa de metal com palhetas dentro.



Fonte: O autor (2019).

Praia me enviou via *whatsapp* um arquivo de som retirado de uma interferência do seu rádio, longo, sem dinâmica e constante. Isso me recordou que poucas semanas antes havia gravado com meu celular (para possível usufruto criativo) um curto circuito de um interfone que pegou chuva na rua em que moro. Conectei as duas ideias e procurei maneiras de utilizar estes ruídos na faixa. O primeiro, gravado pelo Praia, aparece logo no início da faixa, junto com a batida. O segundo, um ruído mais rítmico e menos constante, aparece junto com o primeiro ruído no *break* da música, ao 1:47. Nessa ocasião separamos os dois ruídos no panorama estéreo, que soam sob uma nova proposta melódica da guitarra, que a identificamos como uma referência mais latina - e por tudo isso o nome da música.

Essa mesma interferência também utilizei para criar um *groove* de baixo, que aparece aos 2:35. Utilizei uma técnica que acabei reproduzindo em outras produções deste trabalho. Sampleei a interferência e fiz o processo de *slice*, que consiste em picotar pedaços dessa amostra de áudio em diferentes notas no protocolo MIDI. Depois, utilizei um efeito MIDI nativo do *Live* chamado “Arpeggiator”, que distribui notas pelo teclado virtual conforme comportamento que eu proponho com seus parâmetros. Assim, encontrei uma proposta de baixo que não foi tocada por ninguém, mas desenhada por mim com poucos aparelhos do próprio programa.

Por não estar visualizando nenhum objetivo concreto quando iniciamos nossas ideias, e por termos utilizado uma referência com sonoridade bastante urbana, distorcida, comprimida, com poucos agudos, encontrei um caminho árduo nessa produção - pois na verdade estas características se afastam da sonoridade de mixagem que buscava (e que ainda não havia descoberto). E também aprendi a refletir melhor sobre as frequências graves na hora da criação. Com o conhecimento sobre produção musical eletrônica que tinha na época já sabia que se deve escolher um elemento para protagonizar nas frequências graves e subgraves. O próprio *sample* de *Cascade* usado como batida para se criar em cima já tinha uma nota definida e uma região grave bem preenchida. Significa que os produtores LPZ criaram uma música sem baixo melódico, mas um bumbo com leve variação de afinação entre um tempo e outro. Essa situação foi nova para

mim, pois sou um músico muito apegado ao baixo e me expesso e crio muito a partir do que é proposto por ele. Na busca por elevar o andamento das minhas produções e por dialogar mais com o cenário da minha cidade, propus este artista e fonograma como referência e assumimos essa estética. Quando Praia criou sua guitarra, utilizou alguns efeitos inclusive um *Fuzz* com oitavador, criando uma melodia paralela uma oitava abaixo da sua guitarra. E foi nesse ponto que encontrei a maior dificuldade, pois, além da guitarra ser melódica e o bumbo não, a notas mais graves de uma das linhas da guitarra conflitava com as frequências da sustentação do bumbo. Diferente da nossa referência de criação que tem um baixo bem definido construído por elementos de percussão, acabamos criando elementos conflitantes desde sua concepção. Lidei com essa situação assumindo essa proposta de angústia e letargia devido o movimento tão constante e cheio na região grave, sem tempo de respiro numa produção que acompanhou os 125 bpm da referência. Nas outras guitarras criadas isso não ocorre, mas mantive a configuração de parâmetros no bumbo para a música inteira: utilizei uma compressão multibanda com parâmetros agressivos para controlar as frequências entre 48 e 106 hertz, e outra entre 106 e 224 hertz atuando de maneira branda. Também realizei um corte de 5 decibéis em 82 hertz, que é onde se encontra a fundamental mais grave da guitarra com efeito uma oitava abaixo. Esse é um processo natural e comum de equalização corretiva. Assim, acredito que a proposta de confusão mental ocorre quando estes dois elementos estão juntos. Já com as outras guitarras, busquei propor ritmos através de seu esvaziamento. Com *samples* de congas, trouxe o elemento tambor para a música, com sua percussividade. Em outros momentos, utilizei nas guitarras um aplicativo chamado *A1TriggerGate*, que é um sequenciador de *gate*<sup>15</sup> que permite picotar o som e se criar ritmos - tendo assim, mais um elemento que me permitiu propor diferentes *grooves* ao longo da produção.

Organizo meu processo criativo por versões. Em quase todas produções do trabalho, a primeira versão é o primeiro processo de ideias; a segunda o











---

<sup>15</sup> *Gate* é um efeito que permite ou impede o som de passar, como um portão, conforme configurações de seus parâmetros. Muito utilizado de maneira corretiva, para retirar respirações que um microfone capta na voz, por exemplo.



desenvolver e finalização de partes e estrutura; já a terceira, após finalizada a parte criativa, etapas de mixagem<sup>16</sup> e masterização<sup>17</sup>. Na cronologia exposta na *Figura 4*, relembro que vinha de um bloqueio criativo. Em agosto, começavam os primeiros ensaios do Bloco da Laje após um processo intenso de gravação. Nesse primeiro momento eu passei por muitas angústias e ansiedades dentro de um novo trabalho que estava com dificuldades de encontrar. Além dessas sensações pessoais, grupo estava com uma rotina de seis horas semanais de ensaio. Portanto eu tive que me adaptar a todo um novo repertório e estudar guitarra de uma maneira intensa. Levei onze dias para voltar a trabalhar no projeto, e só no início de outubro tinha uma estrutura fechada da música.

Figura 4 - Cronologia de produção: Interferência Latina

 Praia (v1.0).als	30 de ago de 2019 14:02
 Praia (v2.0).als	10 de set de 2019 11:02
 Praia (v2.1).als	10 de set de 2019 14:28
 Praia (v2.2).als	11 de set de 2019 23:36
 Praia (v2.3).als	14 de set de 2019 01:02
 Praia (v2.4).als	20 de set de 2019 19:25
 Praia (v2.5).als	6 de out de 2019 11:00
 Praia (v3.0).als	27 de nov de 2019 23:26
 Praia (v3.1).als	28 de nov de 2019 18:42
 Praia (v3.2).als	29 de nov de 2019 13:27

Fonte: Captura de tela do computador do autor (2019)

## 4.2 - HARUEI

Depois da experiência com Felipe Praia ter se demonstrado eficiente para o desbloqueio que vinha vivendo, decidi manter o plano de convidar artistas. Contatei a percussionista brasileira Andressa Ferreira e o poeta baiano Márcio Junqueira, mas foi com Ana Paula Posada que desenvolvi este segundo

<sup>16</sup> Mixagem é a etapa da pós-produção em que se busca equilíbrio de frequências das diferentes fontes sonoras para que soem bem - perante a ótica de quem está mixando - em um falante.

<sup>17</sup> Masterização é a etapa da pós-produção em que se nivela o volume do fonograma para diferentes tipos de mídias e plataformas.

fonograma. Nos conhecemos em 2014, quando toquei com uma banda que tive com meus colegas de curso Roberto Steyer e Ricardo de Carli em um protesto pela não privatização do cais do porto. Propus a ela que produzíssemos algo junto, e a estimulei que utilizasse seu instrumento de estudo na gravação: o violino. Ela me disse que o violino estava parado e apenas com uma corda, e foi quando pensei pela primeira vez durante o processo sobre utilizar limitações de maneiras criativas.

Na música realizada com ela, continuava a buscar alguma outra sonoridade urbana, explorando e pesquisando alguma outra estética. Em 2018 adquiri o sintetizador com sequenciador *Roland Aira TB-3*, que simula digitalmente o icônico *TB-303* - que se tornou um ícone do gênero *acid house* (Estados Unidos, década de 80). Se desenvolveu um ritmo grave por cima da batida de house, e progressivamente se movimentam seus filtros, desenvolvendo uma narrativa progressiva. Ana chegou no meu estúdio, já ajustado para receber o registro das ideias, com um microfone dedicado a captar o violino, passando pela pedaleira de efeitos para voz e guitarra *TC Helicon VoiceLive3*, em que manipulei alguns efeitos enquanto ela improvisava na sua corda solitária. Como o microfone da *Apogee* é embutido na interface de áudio, não podia enviar seu sinal para a pedaleira, me fazendo optar pelo microfone dinâmico *Yoga*, que por si só já é *lo-fi*<sup>18</sup>. Nosso encontro durou cerca de três horas, e rendeu a composição de duas ou três partes diferentes. Assim como com o Praia, posteriormente desenvolvi a produção sozinho até encontrar uma estrutura final. Com algumas gravações em cima de uma batida que desenhei com um pacote grátis de bateria sintética feita com o *Operator* (sintetizador nativo do *Live*), utilizei seus improvisos para picotar e construir uma narrativa com seu fraseado, numa espécie de auto-sampleamento, buscando o equilíbrio da organicidade da frase executada com o recortes feitos no computador e efeitos. Ana Paula, além da gravação do violino, compartilhou um arquivo MIDI com um *groove* de bateria. Propus ele na narrativa do fonograma de maneira progressiva, a partir do quarto minuto da faixa, e aparece completo na volta do *break*, aos 5:20. Esta proposta mais industrial

---

<sup>18</sup> Termo utilizado em música para designar baixa qualidade. Hoje em dia, é utilizado como conceito estético e até gênero musical.

também remete a uma sonoridade de baixa qualidade de estúdio, com timbres de amostras de drum machines processadas por efeitos de redução de *bits*<sup>19</sup> de resolução.

Após esta faixa, notei que desenho um pensamento sobre camadas de textura de som - provavelmente influência do *nu jazz*. Desenvolvo poucas progressões harmônicas e melódicas, mas traço uma gradual alteração de timbres, tanto com inserção de novas camadas quanto com alterações deste som ao longo da música. Com timbres da *TB-3*, desenvolvi um sequenciamento de baixos pelo próprio sintetizador, mas também enviei arpejos do *Live* para o aparelho via MIDI, misturando a proposta rítmica de duas máquinas. Acabei por descobrir que o timbre deste sintetizador digital é notavelmente de baixa resolução. Portanto, mesmo que investindo energia em desenhar um som com uma sonoridade de maior fidelidade, não satisfeito com os resultados, assumi a estética *lo-fi* no desenvolver da produção. Portanto, a escolha dos timbres da bateria, do baixo, e a própria sonoridade do violino, busquei me aproximar de uma estética não moderna, como uma música feita nos anos 90.

Figura 5 - Roland TB-3



Fonte: Reprodução Roland.

Em alguma parte do processo de picotar e criar o baixo, me deparei com um trecho que me remeteu a uma fala, ouvi sons de fonemas, algo como “auê” ou “haruei”. Então, no mesmo microfone que havia ajustado para o violino, com a










---

<sup>19</sup> *Bit* é uma unidade de medida computacional que guarda informações. Em áudio digital, redução de *bits* ocasiona um tipo específico de distorção do som.

voz reproduzi estes sons que ouvi. Utilizando alguns efeitos da mesma pedaleira, pensei em dois harueis, um descendente e outro ascendente, e propus esta ideia no trecho a partir dos 3:58. Assim nasceu esta produção: da estética de baixa resolução, do auto-sampleamento, da partilha de criação com outra pessoa, da mistura e tensão de elementos e gêneros.

Perante a cronologia ilustrada na *Figura 6*, nota-se que aproveitei o fluxo da ideia de convidar alguém para compor comigo logo depois do meu primeiro encontro com o Praia. Portanto, além do contexto que vinha vivendo, acumulei material para duas produções em setembro. Senti melhor fluidez das ideias com o material que captei da Ana Paula. Diferente de como foi com *Interferência Latina* (talvez pelas dificuldades com os timbres da região grave que elucidei no subcapítulo 4.1), desenvolvi a estrutura em pouco tempo e saí já satisfeito com uma primeira mixagem. Depois de quase dois meses, revisei a música para finalização da mix e master.

Figura 6 - Cronologia de produção: *Haruei*

 Posada.als	5 de out de 2019 16:38
 Posada(v1.1).als	6 de out de 2019 10:59
 Posada(v1.2).als	6 de out de 2019 21:10
 Posada(v1.3).als	6 de out de 2019 23:46
 Posada(v2.0).als	29 de nov de 2019 15:18
 Posada(v2.1).als	29 de nov de 2019 19:47
 Posada(v2.2).als	29 de nov de 2019 22:34
 Posada(v3.0).als	29 de nov de 2019 23:06
 Posada(v3.1).als	30 de nov de 2019 16:23

Fonte: Captura de tela do computador do autor (2019).

### 4.3 - SEM TÍTULO

Já venho maturando a ideia de trabalhar com Andressa Ferreira há muito tempo, e tenho algumas referências de música eletrônica de pista com percussão

que ainda quero desenvolver. Entretanto, apesar do interesse, não conseguimos organizar tempo em nossas vidas para trabalharmos juntos no segundo semestre de 2019. Chegamos a conversar e comecei a compor pensando em uma base para ela criar uma narrativa rítmica por cima, pois acreditávamos que iríamos conseguir gravar em outubro ou novembro. Antes de ter desenvolvido a faixa *Haruei*, ainda em agosto, criei algumas ideias despreziosas e também inspirada no baixo do *acid*, mas dessa vez com sintetizadores virtuais. Devido à experiência de baixa resolução que obtive nas duas primeiras faixas, busquei timbres que trouxessem maior riqueza de harmônicos. O *Chromaphone 2* é um sintetizador que possui dois osciladores que reproduzem características percussivas de membrana e corpo de ressonância, podendo ser combinados de diversas formas. Uso ele há três anos, e tenho encontrado uma sonoridade que dialoga com minhas buscas, pois consigo criar baixos que soam como tambores melódicos e timbres originais para a sessão rítmica.

Figura 7 - Sintetizador *Chromaphone 2*.



Fonte: Captura de tela pelo autor (2019).

Utilizei como referência a faixa *Aum*<sup>20</sup>, parceria entre ALONE e Mani (produtores que não descobri quem e de onde são). Lançada em 2019, utilizo bastante nos meus sets pois gosto de sua narrativa construída por uma proposta cíclica de harmonia, mas com um desenvolver progressivo de solo de percussão. Esta referência dialoga com o gênero *deep house*, que preserva a batida do house mas constrói sensações mais densas e meditativas, através de camadas, texturas, *breaks* e *drops*. Visualizei um equilíbrio dos antagonismos eletrônicos e orgânicos já na referência, com o diálogo entre sintetizadores e um instrumento de percussão que suspeito ter sido captado para a música pela quantidade de diferentes fraseados e dinâmica. Busquei compor, então, uma faixa com espaço para o desenvolver de uma narrativa rítmica, focando em fechar uma estrutura sem pensar muito na construção e timbre dos elementos - em um primeiro momento que ainda acreditava que seria possível gravar a Andressa.

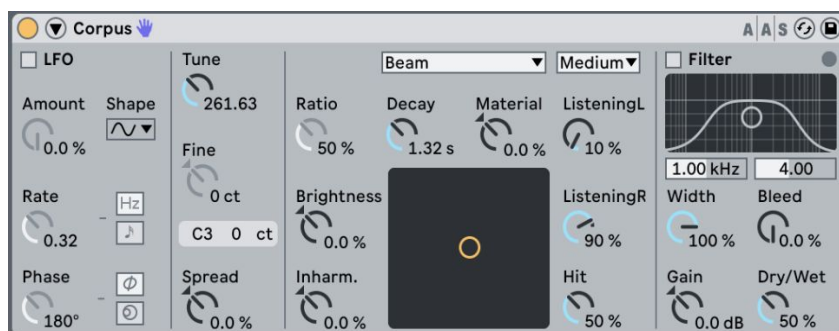
Em 2017 contei com a ajuda do amigo e colega Nikolas Gomes para construir uma espécie de instrumento musical elétrico. Em uma pequena caixa de papelão duro, instalamos um captador de contato com um saída de linha. Plugado ou não, o som dele não passa de uma percussão oca sem grandes nuances de timbre. Entretanto, por ser elétrico, pude conectá-lo a um aplicativo para iOS chamado *Impaktor*, que utiliza áudio captado em tempo real para sintetizar sons de bateria e percussão. Em um processo paralelo a este, também processei o sinal dentro do *Live*, com o efeito nativo *Corpus*, para somar à textura de tabla que retirei do meu celular. Dessa maneira, realizei eu mesmo a construção da narrativa percussiva que pode ser ouvida a partir dos 2:36 minutos.

---

<sup>20</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J3POOQ0EXAY>>. Acesso em: 01/12/19.

Figura 8 - Sintetizador *Impaktor*

Fonte: Captura de tela do celular do autor (2019).

Figura 9 - Efeito de áudio *Corpus*.

Fonte: Captura de tela do computador do autor (2019)

Esta produção foi a única que se estendeu por mais tempo dentro da cronologia do trabalho, começando com um estudo durante uma viagem em agosto e sendo a última ser finalizada, já em novembro. Queria manter a proposta de contação de história, e por não contar com uma pessoa que desenvolvesse isso, precisei de tempo para buscar solução. Mas a partir desta faixa até o fim do trabalho, reencontrei um caminho de criação sozinho, não tendo mais contado com participações especiais.

Para este fonograma opto por não desenvolver sobre a cronologia específica dela, pois salvei os arquivos por cima dos mais antigos. Portanto, não seria fiel eu desenvolver uma análise sobre o processo cronológico.

#### 4.4 - DESABO

Para o quarto fonograma já existia uma pré-produção bem desenvolvida. Criei estrutura e batida desta faixa para a *TRANSE*, em uma versão de *Vai Desabar Água*, de Gero Camilo. Como o projeto não foi adiante e eu gostei muito do resultado da produção, resolvi reconstruir o trabalho com um olhar técnico repaginado, sem a letra e com novas ideias. Nestas últimas duas faixas apliquei de maneira mais sólida e literal os planos sonoros do André Salata, começando o projeto já com três canais de retorno, um para cada plano.

Figura 10 - Planos Sonoros nos canais de retorno

▶ A 1º Plano		A	S	Post	
▶ B 2º Plano		B	S	Pre	
▶ C 3º Plano		C	S	Pre	
▶ D Delay		D	S	Pre	

Fonte: captura de tela do computador do autor (2019).

Senti que desenvolver a mixagem e reavaliação de timbres com essa perspectiva já presente no projeto me abriu novos caminhos. Observei uma coerência de linguagem muito maior, com amostras de chuva e pássaros construindo uma atmosfera de natureza ao fundo, tambores se movimentando no panorama estéreo, um baixo centralizado e distorcido. Utilizei de inspiração e referência três gêneros de música eletrônica de pista: o *techno* (que é possível notar em grande parte da música, através do baixo ritmado e com pouco movimento e do elemento tercinado que aparece pela primeira vez aos 2:27) e o *breakbeat* (após o *break*, aos 4:07, com a mudança ritmo do bumbo). Ambos são gêneros urbanos, distorcidos e diretos. Visualizando um ponto antípoda, utilizei amostras de ritmos brasileiros do meu banco de *samples*, elaborando polirritmia desses elementos de música eletrônica com surdos de samba reggae e atabaque de ijexá.












Há um elemento que remanesceu de uma execução da época da *TRANSE*. Criado por André Flores, a proposta tercinada em cima de um ritmo binário é bastante utilizada no *techno*. Já o timbre, elaborei novamente com o



*Chromaphone 2*, buscando uma ressonância metalizada, sobreposto com um som de tom de bateria eletrônica clássica da Roland 808. Assim como sugeriu Uji em nosso encontro virtual, busquei a utilização de mesmas ferramentas e sonoridades com mesmas características entre produções teceram uma conexão identitária entre as diferentes faixas.

No dia dez de outubro eu revisei o projeto da *TRANSE*, retirei as vozes e salvei como um novo arquivo. A primeira coisa que fiz, ainda na primeira versão do arquivo, foi desenvolver uma nova estrutura e trabalhar nos timbres já existentes e criar novos - a abertura de filtro no baixo e caixa da bateria crescendo progressivamente (como em *Haruei*) foi o que mais exigiu tempo e energia. Bem como no subcapítulo anterior, alguns arquivos (como a versão 1.5, por exemplo) eu tive que salvar por cima por algum motivo que não sei mais qual. Por motivos de economia de memória do computador, se renderiza<sup>21</sup> um canal que esteja com muito processamento. E, as vezes, nesse processo, para não recuperar um processamento antigo, para recriar, repensar ou acessar o canal com todos os processamentos, salvei por cima uma nova alteração. Mesmo assim, neste caso, é possível notar que durou pelo menos quinze dias o processo de desenhar uma nova música. Novembro foi um mês em que o Bloco da Laje teve três shows de lançamento do EP. Também é possível, nas produções deste trabalho em geral, notar um salto com pouca produção durante o mês de novembro.

Figura 11 - Cronologia de produção: *Desabo*

 Desabo.als	10 de out de 2019 13:24
 Desabo(v1.0).als	10 de out de 2019 13:41
 Desabo(v1.1).als	15 de out de 2019 12:54
 Desabo(v1.2).als	15 de out de 2019 17:53
 Desabo(v1.3).als	16 de out de 2019 22:11
 Desabo(v1.5).als	2 de dez de 2019 01:31
 Desabo(v2.0).als	1 de dez de 2019 21:12
 Desabo(v2.1).als	1 de dez de 2019 21:39
 Desabo(v3.0).als	3 de dez de 2019 18:12
 Desabo(v3.1).als	3 de dez de 2019 18:51
 Desabo(v3.2).als	3 de dez de 2019 21:22

Fonte: captura de tela do computador do autor (2019).

<sup>21</sup> Renderização é o processo de transformar em mídia um processamento digital qualquer. Termo muito utilizado em áudio, vídeo e foto.

#### 4.5 - BRUXA

A criação do último fonograma aconteceu já na metade de novembro, quando passava pelo meu segundo término no semestre. Vivi um relacionamento intenso e profundo com uma pessoa muito sensível e especial para mim, com uma mediunidade e conhecimento sobre espiritualidade únicas. Ainda no primeiro semestre, quando acontecia o #30dias30beats<sup>22</sup>, ela me emprestou um tambor xamânico, utilizado em rodas de cura e reza, para eu desenvolver uma batida para o evento. Fiquei desde março por criar algo com este instrumento, mas foi só neste momento de reflexões e introspecção, em momentos de meditação solitária, que propus música com ele. Inspirado por toda essa pesquisa, absorvendo tudo o que ela como bruxa havia compartilhado comigo, de conhecimento, encantamentos, angústias, dores, sorrisos e lágrimas, que me propus deixar aflorar minhas naturezas e tentar traduzir em música minhas “visceralidades”.

Diferente de todas as outras faixas, esta foi a única que foi majoritariamente gravada ao invés de produzida no computador. Primeiro, captei com a *Apogee* o tambor, que desenhou o resto da produção inteira. Com uma proposta rítmica sincopada, gravei algumas performances com diferentes intensidades. Depois, gravei três chocalhos que adquiri em viagens pelo Brasil, sendo dois deles com sementes em cabaça de coco e um de semente em cano de PVC. Toquei os três juntos marcando todos os tempos da música, para posterior soma junto ao bumbo constante da música eletrônica. É possível notar as diferentes nuances do deslizar das sementes. Da metade para o fim da música, soma à sessão rítmica uma caixa, fazendo o fonograma dialogar também com o *house*. Nenhuma execução foi feita do início ao fim em uma tomada única, mas utilizo do auto sampleamento para criar trechos com dinâmicas diferentes entre si, e assim construir partes únicas.

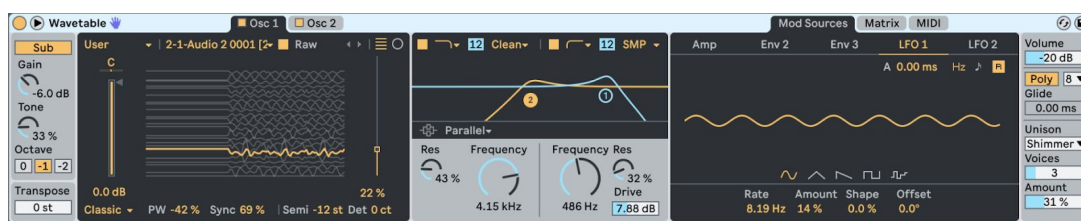
O baixo desta produção foi o único de todo o trabalho que foi criado melodicamente. Utilizei novamente o *Chromaphone 2* para elaborar o timbre, e

---

<sup>22</sup> Foi uma evento virtual proposto por Daniel Jesi, músico de João Pessoa, Paraíba. Consistiu na criação diária de batidas de um minuto para postagem no *Instagram* sob a *hashtag* #30dias30beats.

registrei improvisos até encontrar um motivo rítmico que me agradasse ao soar junto com o bumbo e o tambor. Após encontrar a primeira ideia, a cada ciclo de 32 compassos desenhei pequenas variações no baixo direto no computador, através da tela de edição MIDI. Assim o movimento do baixo acompanhou as nuances dinâmicas que elaborei ao samplear os chocalhos e o tambor, que mudam de intensidade afinação dependendo da parte. Já aos 2:14 aparece um novo sintetizador, fazendo uma função de base harmônica com movimento. Elaborei este som com o sintetizador *Wavetable* (nativo do *Live*). Este instrumento é baseado em uma técnica de síntese sonora que se utiliza uma amostra de áudio como oscilador, e através dos seus parâmetros é possível navegar pela onda e criar um instrumento. Utilizei o som do próprio chocalho para construir esse timbre.

Figura 12 - Sintetizador *Wavetable*



Fonte: captura de tela do computador do autor (2019).

Além do tambor e dos chocalhos, registrei melodias com a flauta de bambu feita artesanalmente pelo colega Tomás Piccinini. Não sou flautista, nem entendo muito do que estava fazendo do ponto de vista técnico do instrumento, mas sei o que estava fazendo da perspectiva técnica de produção musical. Compreendo o potencial de amostras aleatórias de som e como fazê-las terem sentido dentro de um contexto construído no computador. Deixei o microfone captando improvisos de frases soltas em cima das primeiras ideias de groove de bateria e tambor que elaborei. Desse improviso nasceu algumas ideias melódicas não precisas nem bem executadas, mas que, na minha opinião, desenharam sensações de meditação e dança.

Para completar o naipe de elementos que foram captados no meu quarto, sem nenhuma proteção acústica, "toquei" uma folha de raio-x e utilizei como

efeito de atmosfera ao fundo da música. Aparece de maneira espalhada, sem muito ordenamento, mas pode ser primeiro notado logo aos 21 segundos. Neste fonograma é onde visualizo ter melhor executado os conceitos de planos sonoros do André Salata e as ideias do Uji de como preservar a organicidade dos sons. A música, até os 58 segundos, possui apenas elementos sonoros que foram gravados por mim, e isto foi um evento único em todo desenvolvimento do trabalho. Somente depois disso que entra o baixo e logo depois o bumbo eletrônico. Noto que trabalhar com um material original traz uma relação diferente para com a criação; uma cumplicidade e intimidade distinta do trabalhar com um som que aconteceu em outro lugar do mundo e do tempo.

Essa produção foi a única criada inteiramente no mês de novembro - há menos de um mês da entrega. Em duas tarde eu desenvolvi ela toda, mixando posteriormente em dezembro. Por um lado, eu vinha novamente em um bloqueio criativo pelas emoções e consumo energético que o término do relacionamento envolviam. Por outro, eu tinha a pressão de finalizar o trabalho de conclusão até o dia seis de dezembro. Juntei as duas potências e canalizei em ser ágil e me permitir inspirar as emoções do que eu estava vivendo. Foquei em elementos captados, poucos canais, um projeto com um padrão já com os planos sonoros, e uma tarde como limite de mixagem. A escolha de timbres foi muito mais eficiente do que em outras produções, facilitando muito a pós-produção. E, na minha opinião, apesar das dificuldades pessoais do imprevisto com o tempo, este é o fonograma que mais me agradou no que diz respeito a como está soando.

Figura 13 - Cronologia de produção *Bruxa*

 Bruxa(v1.0).als	14 de nov de 2019 16:49
 Bruxa(v1.1).als	14 de nov de 2019 18:42
 Bruxa(v1.2).als	15 de nov de 2019 18:04
 Bruxa(v2.0).als	4 de dez de 2019 01:29

Fonte: captura de tela do computador do autor (2019).

## 5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

De todo este ritual experimental, profundo e solitário que foi o trabalho de conclusão da graduação em música popular, descrevo minhas memórias para ordenar o que foi vivido - pois vejo o viver como uma performance do caos e do improvisado. Não que traçar planos e metas não seja importante, inclusive o fiz; mas vejo no presente uma potência vulcânica de transformação. E senti esse poder durante o ano inteiro, pelas vivências, pelas leituras, pela carga energética que continua a reverberar pelo cenário que se desenhou em minha vida no ano de 2019.

No âmbito dos desejos que almejo atingir no meu fazer artístico, os três últimos fonogramas me contemplam mais. Sinto pulsar com maior êxito os valores que quero protagonizar na produção musical eletrônica de pista. Propor na imagem do urbano um momento de introspecção, conexão consigo, transe e rito, misturando os gêneros *deep house*, *techno*, *breakbeat* e *acid* com sonoridades brasileiras e latinas, através de seus ritmos e timbres de instrumentos característicos. Também sinto uma nítida maior aproximação da sonoridade das minhas referências de pós-produção nessas últimas produções, devido o que absorvi de seus conhecimentos. E não só por causa do resultado final, mas pela fluidez do processo criativo. A menor compressão dos timbres captados com um microfone dinâmico também trouxeram uma vivacidade de transientes e harmônicos que as duas primeiras faixas (que acabei optando por uma estética *lo-fi*) não tem. No início do semestre ainda operava de uma perspectiva de produção musical com muito uso de compressão e, apesar de querer soar diferente, não conhecia o caminho que descobri durante o processo. A música soava mais achatada, quadrada e sem dinâmica. E isso até faz parte da estética, na verdade. Entretanto, durante a pesquisa descobri que, dentro das tensões que propus a mim mesmo e está descrito no capítulo dois, algumas características me agradam mais quando protagonistas. Para salientar meus valores filosóficos de vida, trazer a natureza para a composição, evocar o que é vivo e orgânico, é necessário buscar estes timbres de sons que encontramos nesses lugares. É um trabalho sinestésico e literal trazer a sensação e imagem de elementos da

natureza para dentro da produção fonográfica. Quando não gravei o som organicamente, busquei amostras de sons da internet ou sintetizei digitalmente buscando fabricar sons que se aproximam do real. Portanto, analisando a partir destas perspectivas, é possível concluir que as trocas e tensões geradas nos cinco fonogramas resultam em experiências bastante distintas, onde posso sintetizar que as duas primeiras faixas possuem um protagonismo urbano e as três últimas evocam elementos da natureza como papel principal.

Durante o trabalho construí e descobri meus ritos criativos. Encontrei padrões no meu próprio comportamento como produtor musical. Segundo o entendimento de Violin (2010) sob os estudos antropológicos de Turner (1974), rituais são momentos excepcionais da vida social de uma sociedade e expressam os conflitos culturais de uma forma dramatizada. Dessa perspectiva, trazendo para o âmbito individual, reconhecendo os momentos excepcionais, os conflitos e tensões que propus e conectando o conceito ao processo criativo, é possível observar essas encenações no meu fazer artístico. Abreu (2007), também sobre os conceitos de Turner, fala sobre o “teatro do ritual” na cena de festa de música eletrônica. Uma encenação apropriada por quem protagoniza a sociedade tecnológica, gerando assim uma separação de rituais tribais. Observei em mim ações canônicas através do *yin* e *yang* como ferramenta de tomada de decisões estéticas, do auto-sampleamento, da gravação *lo-fi*, do usufruto das mesmas ferramentas como uma forma enaltecimento identitário. Dessa forma, enxergo o rito como um método de criação, tanto pela inspiração ao trazer minha leitura sociopolítica do mundo e dramatizar através da música eletrônica, quanto pelos processos técnicos de manipulação tecnológicas para a obtenção de resultados.

Na minha opinião, é um exercício necessário para a vida a busca pelo equilíbrio, retirando-se e dando espaço para seu potencial antagônico. A organicidade e fluidez se dá ao deixar eventos acontecerem conforme o ambiente conduz a situação; porém também acredito que este ponto de equilíbrio perfeito é uma idealização, e não tenho ambição de encontrar resposta para isso. Vejo esse lugar como o momento que um objeto é jogado ao ar e para por um infinitésimo de segundo quando atinge seu clímax. Esse momento é efêmero e assim aceito que ele passe. A mim interessa mais o resultado encontrado nas três últimas

faixas, mas se deixar fluir em mim esses ritos, acredito que continuarei encontrando espaços para tensionar ideias e encontrar algo diferente do que encontro na minha zona de conforto. O que não está em seu ápice hoje, pode estar amanhã; e o que não se faz necessário retirar-se no agora, pode vir a ser conveniente no futuro, para o equilíbrio dessas potências de afeto<sup>23</sup>.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAPRA, Fritjof. *O Ponto de Mutação*. Editora Cultrix, São Paulo, 1982.

FERREIRA, Pedro Peixoto. *Algumas considerações sobre o estudo das relações entre música eletrônica e xamanismo*. UFRJ, 2005. (Trabalho ou Palestra).

FERREIRA, Pedro Peixoto. *Música eletrônica e Xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*. UNICAMP, 2006. (Tese de Doutorado).

---

<sup>23</sup> Para esta visão, ler *Espinosa, filosofia prática* (1981) de Gilles Deleuze.

SÁ, S. M. A. P.. *Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem*. In: André Lemos; Paulo Cunha. (Org.). *Olhares sobre a cibercultura*. 1ed. Porto Alegre: Sulina, 2003, v. 1, p. 153-173.

TURNER, Victor. *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.

VARGAS, Herom; CARVALHO, Nilton. *O Experimentalismo de DJs na Música Eletrônica por meio da Semiótica da Cultura*. Universidade Metodista de São Paulo, 2018.

VIOLIN, Fernando Augusto. *A Antropologia da Performance e a festa de música eletrônica*. In: VIII Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas, 2010, Londrina/PR. VIII Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas SEPECH: caderno de resumos. Londrina/PR: UEL, 2010.

WILHELM, Richard. *I Ching: O Livro das Mutações*. Editora Pensamento-Cultrix, São Paulo, 1984.