

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

CRISTIANO CORRÊA RODRIGUES

“A concha que revela”
Home Studio e historicidade

Porto Alegre
2019

CRISTIANO CORRÊA RODRIGUES

“A concha que revela”
Home Studio e historicidade

Trabalho de Graduação em Música Popular apresentada 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. Raimundo José Barros Cruz

Porto Alegre
2019

CIP - Catalogação na Publicação

Rodrigues, Cristiano Corrêa
"A concha que revela" - Home Studio e historicidade
/ Cristiano Corrêa Rodrigues. -- 2019.
65 f.
Orientador: Raimundo José Barros Cruz.

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. Produção fonográfica. 2. home studio. 3.
fonografia. 4. hermenêutica filosófica. 5.
historicidade. I. Cruz, Raimundo José Barros, orient.
II. Título.

AGRADECIMENTOS

A todas as pessoas que estiveram presentes e me apoiaram durante este importante período da minha formação.

RESUMO

Será que perdemos nossas almas musicais para alguma reprodução desincorporada? Temos um mundo cultural repleto de sons gravados. Este trabalho de graduação leva em conta que a experiência com a música hoje se dá em grande parte por meio de gravações. Nele temos a intenção de compreender o processo criativo contido na criação de um EP musical dentro das condições de um *home studio*. Como abordagem interdisciplinar relacionamos vivências e estudos com um referencial teórico da área da filosofia, especificamente da *hermenêutica filosófica* desenvolvida por Hans-Georg Gadamer. Essa será a base, encontrada no primeiro capítulo, sobre a qual alicerçaremos a nossa pesquisa como uma de validade para as ciências humanas, utilizando do diálogo com o pressuposto fundamental da *historicidade*. Especulamos sobre o meio tecnológico de produção musical e possíveis reconfigurações em novas práticas musicais a partir de diálogos com uma seleção de trabalhos focados em investigar um fenômeno amplo - *a fonografia* - em suas principais ramificações transformadoras e que claramente se refletem na dimensão estética. Para pensar a produção de sentido a partir do *home studio*, conversamos com propostas de utilização do espaço de um estúdio como ferramenta composicional e instrumento. Olhamos para o produtor-compositor que é agente no *home studio* como uma figura híbrida de músico e engenheiro de áudio. Também descrevemos a respeito da realização das etapas produtivas de um EP, discutindo procedimentos que atravessam e fundamentam especificamente a nossa poética - e com isso tentamos evidenciar o que realmente consideramos relevante para falar de produção musical e música gravada dentro das nossas limitações. Ao final do trabalho o leitor será convidado a experimentar um capítulo na forma sonora, que ao lado da discussão teórica se coloca como um desafio interpretativo e como parte integrante essencial deste trabalho investigativo de graduação.

Palavras-chave: produção fonográfica, *home studio*, fonografia, hermenêutica filosófica, historicidade.

ABSTRACT

Did we lose our musical souls to some disembodied reproduction? We have a cultural world full of recorded sounds. This graduation work considers that the experience with music nowadays happens largely through recordings. In the paper we have the intention to comprehend the creative process contained in the creation of an EP within the conditions of a home studio. As an interdisciplinary approach we relate experiences and studies with a theoretical framework from the field of philosophy, specifically from the philosophical hermeneutics developed by Hans-Georg Gadamer. This will be the foundation, found in the first chapter, upon which we will base our research as one of validity for the humanities, in dialogue with the fundamental assumption of historicity. We speculate about the technological medium of musical production and potential reconfigurations of new musical practices in dialogue with a selection of works focused on investigating a wide phenomenon - the phonography - in its main transformative ramifications and that are clearly reflected in the aesthetics dimension. To reflect on the meaning production from the home studio, we discuss with proposals of utilizing the studio space as a compositional tool and instrument. We look to the producer-composer who is an agent in the home studio as a hybrid figure of musician and audio engineer. We also described about the realization of the production steps of an EP, discussing procedures that pass through and justify specifically our poetics - and with it we try to evidence what we really consider relevant to discuss musical production and recorded music within our limitations. At the end of the work the reader will be invited to experiment a chapter in sound form, that aside the theoretical discussion put itself as an interpretative challenge and as essential integrant part of this investigative work of graduation.

Keywords: Music production, home studio, phonography, philosophical hermeneutics, historicity.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	7
I MÚSICA E HERMENÊUTICA	10
1.1 O problema da consciência histórica	10
1.2 Consciência estética, jogo e música	15
1.3 Música gravada: documento ou construção?	22
II O HOME STUDIO E A PRODUÇÃO DE SENTIDO	33
2.1 O estúdio como instrumento	33
2.2 O <i>home studio</i> como possibilidade histórica e tecnológica	37
2.3 O papel híbrido de músico e engenheiro de áudio no <i>home studio</i>	41
III COMO SOAM OS GUIZOS NA CONCHA	44
3.1 A concha	45
3.2 A concha virtual	47
3.3 Composições: parte poética e influxos externos	49
3.3.1 <i>Palaversões</i> 87 bpm - Voz, guitarras, baixo, bateria, piano <i>rhodes</i> , bateria <i>fx</i>	49
3.3.2 <i>Imagina</i> 105 bpm - Vozes, violão, guitarras, <i>wurly</i> , baixo, bateria, <i>pads</i> , <i>synth</i>	53
3.3.2 <i>Dialética</i> 122 bpm –Vozes, guitarras, bateria, piano <i>rhodes</i> , <i>synth pads</i> ...	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	63
IV O ÁLBUM – UMA EXPERIÊNCIA SONORA	
1. <i>Comedido Serenar</i>	
2. <i>Imagina</i>	
3. <i>Religar</i>	
4. <i>Dialética</i>	
5. <i>Palaversões</i>	
6. <i>Achei</i>	
7. <i>Rastro</i>	

Considerações iniciais

Será que perdemos nossas almas musicais para alguma reprodução desincorporada? Temos um mundo cultural repleto de sons gravados. Este trabalho de graduação leva em conta que a experiência com a música, hoje, se dá em grande parte por meio de gravações, o que com certeza não exclui a força das apresentações ao vivo, tão necessárias para sentirmos na pele a presença da alteridade musical e da congregação social que acontece ao redor de uma apresentação. Porém, como experiência potencialmente mais fragmentada e solitária, busco falar aqui do fazer musical por meio de gravações, uma outra prática que considero como parte muito importante e que definitivamente moldou a minha escuta e exercício musical. Como uma possibilidade de projeto final optei pela realização de um trabalho de produção fonográfica.

Tive algumas oportunidades bem marcantes de fazer música em grupo nas cadeiras de prática coletiva ao longo do percurso no curso de Música Popular na UFRGS, passando por alguns instrumentos diferentes como violão, contrabaixo e encerrando com um retorno à velha guitarra. A *stratocaster* preta com escudo creme também me acompanhou com a banda lanches (e Karma Dharma), projeto musical onde pude exercer uma atividade de co-criador e intérprete de canções autorais que jogavam com as linguagens do *Indie Rock*, *Shoegaze* e *Dream Pop*, com uma pegada psicodélica. Esses gêneros musicais colhem influências dos desdobramentos do *Rock* e do *Pop* do final da década de 1960 - marcadas pelas introduções das novas tecnologias de estúdio -, do *Pós-Punk*, final dos 70 a meados dos 80, e que seguem a partir dos anos 90, ao se estabelecer como referências de poéticas *DIY* (faça você mesmo), uma caminhada que passa por escolhas alternativas e independentes de produção possibilitada principalmente pela acessibilidade das tecnologias de gravação que garantiram condições para o surgimento dos *home studio*, fenômeno conhecido atualmente por sua importância em diversas atividades culturais.

Em paralelo com as atividades em grupo, mantive uma vida musical de descobertas através de gravações em um *home studio*, onde estão sendo gravadas e produzidas todas as composições que estarão na coletânea final desse projeto. O leitor será convidado a conhecer um pouco dessa realidade no terceiro capítulo do trabalho, onde temos uma descrição do espaço e dos instrumentos utilizados nessa produção compacta e uma breve passagem sobre a produção de três das composições. Tal descrição faz parte da intenção de compreender o processo criativo contido na criação de um EP musical dentro das condições de um *home studio*, fenômeno e

semente prática de toda a investigação.

Escolhemos como abordagem interdisciplinar, relacionando vivências e estudos, um referencial teórico da área da filosofia, especificamente da *hermenêutica filosófica* desenvolvida por Hans-Georg Gadamer. Essa será a base, encontrada no primeiro capítulo, sobre a qual alicerçaremos a nossa pesquisa como uma de validade para as ciências humanas, utilizando do diálogo com o pressuposto fundamental da *historicidade*. Tal investigação compreenderá uma revisão de conceitos centrais encontrados em obras-chave do autor, de maneira que consigamos traçar uma relação com o contexto cultural das práticas artísticas mencionadas e a proposta de uma construção de conhecimento baseado em um ideal de verdade diverso do método científico, onde nos reportamos à dimensão epistemológica da experiência hermenêutica, com objeto central sendo a *linguagem*. No último subcapítulo da primeira parte, desenvolveremos especulações sobre o meio tecnológico de produção musical e possíveis reconfigurações em novas práticas musicais, a partir de um referencial distante da tradição gadameriana, mas ainda focadas em investigar um fenômeno amplo em suas principais ramificações a partir de transformações que claramente se refletem na dimensão estética.

No segundo capítulo empreendemos uma virada para pensar a produção de sentido a partir do *home studio*. Para isso conversamos com propostas de utilização do espaço de um estúdio como ferramenta composicional e instrumento. Ao fazê-lo estamos nos reportando às transformações mencionadas anteriormente da arte musical a partir das gravações e de práticas de estúdio. Seguimos com uma contextualização do *home studio* como uma condição histórica e sua relevância para a construção de discursos de autenticidade cultural em nichos determinados, como gêneros musicais que optam por escolhas estéticas características, por exemplo as produções de resultado sonoro *Lo-fi*. A produção de sentido a partir do *home studio* é um tema que buscamos, assim como levar em conta uma premissa de que o mesmo cumpre o papel de um instrumento na criação musical. O último subcapítulo desta parte será uma discussão que busca olhar para o produtor-compositor, que é agente no *home studio*, como uma figura híbrida de músico e engenheiro de áudio, relacionando às teses anteriores que pensam o produtor musical como um autor e também contextualizando a área de origem dessas figuras como um *locus* industrial e estratificado.

No terceiro capítulo buscaremos um retorno interpretativo ao nosso processo criativo como um todo, que se desenrolou em paralelo à investigação teórica, somando com as questões

que surgiram durante o desenvolvimento da pesquisa, a fim de chegarmos a um resultado conciso que dê conta de esclarecermos o que foi proposto. Nesta parte, essencial para o trabalho, relatamos a respeito da realização das etapas produtivas, discutindo o quanto dos procedimentos de pós-produção atravessam e fundamentam especificamente a nossa poética - e com isso evidenciar o que realmente consideramos relevante para falar de produção musical e música gravada dentro das nossas limitações. Posto isso, acreditamos efetuar uma certa atualização do problema que lidamos em texto com um fenômeno concreto e apresentar os resultados de uma pesquisa que alimenta a prática com a teoria e vice-versa, compreendendo uma caminhada que se desenrolou linearmente em texto de um geral para o caso particular, mas que em realidade se deu com um movimento incessante entre cada parte e o todo do trabalho.

O quarto capítulo será o conjunto das gravações em sua versão final, que completam o nosso projeto como um capítulo inteiro na forma de experiência sonora.

I MÚSICA E HERMENÊUTICA

1.1 O problema da consciência histórica

Antes de atacar diretamente o nosso problema, é preciso que façamos uma caminhada construtiva de algumas fundamentações cruciais da nossa reflexão. Como auxílio interpretativo de nosso trabalho, optamos por fazer um diálogo com o filósofo Gadamer, através de suas obras *O problema da consciência histórica* (1963), *Verdade e Método I* (1960) e *A atualidade do Belo* (1985). Tal diálogo nos colocará em caminhos de tentar esclarecer alguns conceitos-chave da *hermenêutica filosófica*, área da filosofia continental contemporânea fundada pelo filósofo alemão. A importância que veremos desta trilha será a virada de Gadamer a partir do impulso crítico ao positivismo científico e a Dilthey - que tem o papel de tornar a hermenêutica uma disciplina acadêmica, mas ainda pareado ao ideal de uma metodologia das ciências humanas baseada nas ciências naturais e na própria noção de método. Outro pólo contrastante no qual Gadamer alicerça sua hermenêutica é na proposta de colocar a *compreensão* como condição prévia e existencial do ser-no-mundo, se reportando ao projeto heideggeriano com a intenção de urbanizá-lo e ainda dar conta de uma camada epistemológica.

Com base na fenomenologia, a *compreensão* é agora uma categoria existencial que temos como o modo de *realização* do *ser-aí*. Nas trilhas da interpretação veremos no caráter histórico, ou seja, na *historicidade* um tal estado de intencionalidade que antecipa e orienta as interpretações a partir do horizonte da pré-compreensão.¹ O legado da tradição vem até nós através da *linguagem*, ou seja, a tradição assume uma dimensão linguística. E bem aqui temos o ponto central que é a necessidade de compreender-se. Veremos como a *hermenêutica filosófica* coloca numa dimensão central a estrutura do diálogo, propondo a *compreensão* como determinante dos comportamentos do ser a partir de um acontecimento e evento, que tornam a interpretação um horizonte possível. Por essa estrutura, a hermenêutica alça uma pretensão de universalidade e possivelmente atinge muito mais do que uma ideia de compreensão e interpretação das ciências humanas, estas que ocupam uma posição mais adequada para a autocompreensão humana do que as ciências naturais.

¹ Linck, Ieda Márcia Donati, Maria Aparecida Santana Camargo, and Vanessa Steigleder Neubauer. "Historicidade como pressuposto fundamental para se pensar a "compreensão" nas trilhas da hermenêutica filosófica." *EDUCAÇÃO E FILOSOFIA* 29.57 (2015): 285-303.

Nas conferências sobre a *Consciência histórica*, Gadamer nos introduz ao processo de estabelecimento das ciências do espírito ou ciências humanas (*Geisteswissenschaften*), bem como os problemas epistemológicos colocados para as mesmas no percurso de sua instituição. Tais problemas estão relacionados principalmente à herança e submissão das ciências humanas ao ideal de objetividade e verdade das ciências da natureza. Lê-se:

As ciências humanas contribuem para a *compreensão* que o homem tem de si mesmo, embora não se igualem às ciências naturais em termos de exatidão e objetividade, e se elas assim o fazem é porque possuem, por sua vez, o seu fundamento nessa mesma *compreensão*. (GADAMER, 2006, p.12)

Uma noção metodológica para as ciências humanas parte de uma exigência interpretativa, que se trata antes de mais nada da assunção de uma posição reflexiva com relação aos conteúdos transmitido pela tradição. O problema central da discussão do filósofo é o da *compreensão*, uma que está diretamente conectada ao ato comunicativo e à produção de sentido. A compreensão aqui se mostra como um *entender junto*, chegar a um acordo, partindo do pressuposto básico das múltiplas e relativas opiniões, e mais ainda, de *visões de mundo*. A compreensão para tanto necessita de uma disposição para o *ato interpretativo*.

Para as artes reprodutivas, como a música, a reprodução é uma interpretação que necessita de uma determinada *compreensão* do texto original. Na interpretação artística, o texto original é “atualizado” na ocorrência concreta da palavra, gesto ou tom. Aqui nos deparamos com o diálogo que Gadamer estabelece com Hegel, a partir do *caráter passado da arte*², ainda que ele critique o ideal último da estética idealista no conceito, que desvia do encontro com o particular.

O que se evidencia aqui, de acordo com o filósofo, é o papel positivo da determinação pela tradição. Esta carrega na nossa própria natureza existencial humana um domínio dos preconceitos, que necessitam ser suspensos se buscamos nos aproximar de um “verdadeiro” reconhecimento do passado histórico.³ A tradição determina, deste modo, uma estrutura de pré-compreensão em que o intérprete se encontra - “todo encontro significa a “suspensão” de meus preconceitos, seja o encontro com uma pessoa com quem aprendo a minha natureza e os meus limites, seja com uma obra de arte, [...] ou com um texto” (ibid. p.13). Esta estrutura prévia da

² Gadamer, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo símbolo e festa*. Edições Tempo Brasileiro, 1985.

³ “Sem uma prévia compreensão de si, que é neste sentido um preconceito, e sem a disposição para uma autocrítica, que é igualmente fundada na nossa autocompreensão, a *compreensão histórica* não seria possível nem teria sentido” (ibid, p.12).

compreensão dada por Gadamer está construída dentro do paradigma da ontologia do ser heideggeriana (o projeto da hermenêutica da facticidade), uma analítica existencial que coloca justamente na linguagem esta manifestação da *tradição herdada*. Os nossos preconceitos (*Vorurteile* do alemão “pré-juízos”) assumem uma camada linguística e se colocam como um desafio de autocompreensão, e a tarefa da hermenêutica vem como uma busca pelos possíveis preconceitos legítimos transmitidos e preservados na tradição.

A partir desta introdução, perguntamos para o filósofo - *o que é a consciência histórica?* Uma breve definição pode ser encontrada na primeira conferência, onde ele expõe: “Entendemos por consciência histórica o privilégio do homem moderno de ter plena consciência da historicidade de todo presente e da relatividade de toda opinião” (ibid. p.18).

A consciência histórica exige que se reconheça as particularidades de cada perspectiva, sem se recusar a refletir sobre a relatividade de suas respectivas posições. Para uma tal posição reflexiva, as humanas precisam adquirir um determinado *sensu histórico*. Este pode ser entendido como “a disponibilidade e o talento do historiador para compreender o passado. [...]ter *sensu histórico* significa pensar expressamente o horizonte histórico coextensivo à vida que vivemos e seguimos vivendo. (ibid. p.18).” Isso muda a noção de *temporalidade* moderna, como uma que flui de um passado, para colocar os horizontes históricos como coextensivos. Aqui a distância temporal entre o intérprete e aquilo com o que ele encontra pode ser positiva.

Qual seria a validade da consciência histórica para a pesquisa e construção do conhecimento científico? Gadamer nos diz que Dilthey ainda mira uma equiparação metodológica para as humanas baseada nas ciências naturais. Se buscamos uma ideia de teoria para as ciências humanas, devemos notar que: Ela é propriamente filosófica e num sentido bem mais radical do que, por exemplo, a metodologia das ciências da natureza”. “[...] As ciências humanas não se limitam a por um problema *para* a filosofia. Ao contrário, elas põem um problema *de* filosofia” (ibid., p.20). Neste caso, a proposta é justamente a procura de um conhecimento que é diferente do científico e do seu ideal de verdade, ou seja, não há a distância cartesiana entre sujeito que determina o conhecimento e a posição objetificadora – aqui temos uma crítica à noção moderna de método.

Se trabalhamos com um problema de filosofia, é evidente que não podemos limitar o esclarecimento do caráter das ciências humanas a uma questão de método, devemos antes “fazer justiça a uma ideia inteiramente diferente de conhecimento e de verdade” (ibid., p. 20). O próprio

termo “ciências humanas” no plural já sugere um equívoco se procurarmos um método único de abordagem.

O ideal de método cartesiano pode ser inadequado para as humanas. O conceito de método grego, sugere Gadamer, pode ser mais vantajoso. Segundo Aristóteles “a ideia de um método único, que se possa determinar antes mesmo de investigar a coisa, constitui uma perigosa abstração; é o *próprio objeto* que deve determinar o método apropriado para investigá-lo” (ibid., p.21).

A partir disto podemos dizer que seria um equívoco propor um método único de pesquisa para todas as ciências humanas. É necessário investigar previamente o objeto e deixar que o mesmo determine e exija um método adequado para o caminho de pesquisa. Daqui tiramos a noção central a partir da qual derivamos a abordagem do nosso problema. Gadamer aponta que as conclusões metodológicas para as ciências humanas no século XIX indicam que somente as ciências da natureza as serviam de modelo.⁴

O método indutivo busca observar apenas regularidades, não tem nenhuma pretensão de investigação de causas ocultas. A descoberta de regularidades só consegue chegar no ponto de encobrir o verdadeiro problema posto pelas ciências humanas, pois “[...]Não é encontrando regularidades e aplicando aos dados históricos que se consegue fazer ciência e apreender algo específico do conhecimento histórico” (ibid., p.23).

A verdadeira intenção do conhecimento histórico não é, portanto, expor um fenômeno concreto como um caso particular de uma norma geral. O conhecimento histórico busca olhar para elementos específicos - mesmo que utilize de conhecimentos gerais. Busca compreender um fenômeno histórico na sua condição singular e única. Segundo a conclusão de Gadamer, o verdadeiro interesse das ciências humanas históricas é olhar - como uma coisa *particular* veio a se tornar o que é e pôde se encontrar *aí!*

Deveríamos nos referir a uma “ciência inexata” para o conhecimento das humanas? Ao levantar tal questão, o filósofo faz um retorno a Helmholtz, que já em 1862 tentava resolver este problema, porém ainda estava apoiado no ideal metodológico das ciências da natureza - e na categoria lógica de Mill, a indução. Ao tentar distinguir sobre dois tipos de induções, Helmholtz

⁴ Mostra que nos objetivos de John Stuart Mill, encontramos o método indutivo no fundamento das ciências empíricas, e logo, também nas ciências morais seria o único a ter validade. Nesse sentido “As ciências morais não constituem exceção quando procuramos as uniformidades, regularidades e leis com vista à previsão de fatos e ocorrências particulares” (ibid, p.22).

acaba por fazer uma separação psicológica, e não lógica: a indução lógica, que usaria da função do *entendimento* para explicitar o raciocínio do pesquisador, e a indução instintiva (*artística*), que pratica uma indução inconsciente, por meio de simpatia e sensibilidade. Tal distinção não parece responder adequadamente à questão, porém aponta para uma própria limitação histórica do autor, que ainda operava pelo modelo fornecido e válido pela mecânica.

Ao mencionar os esforços de Dilthey em fundar filosoficamente as ciências humanas, Gadamer coloca que ele se apoiou na epistemologia da “escola histórica” (Ranke e Droysen), com pretensões de se estabelecer em oposição ao plano especulativo do idealismo alemão, mas ainda se encontrava num âmbito da hermenêutica romântica e introduzindo como área acadêmica.⁵ Afirma o filósofo: “[...]ele (Dilthey) pretende descobrir, nos confins da experiência histórica e da herança idealista da escola histórica, um fundamento novo e epistemologicamente consistente; é isso que explica a sua ideia de completar a crítica da razão pura de Kant com uma “crítica da razão histórica” (ibid., p.28).

À intenção explicativa das ciências naturais, Dilthey opõe a ideia de uma *geisteswissenschaftliche Psychologie* - que em última instância vai garantir para as ciências humanas constatações de uma experiência interior: “um domínio do ser que não diz respeito à ‘explicação’, mas sim à ‘compreensão’”. (Ibid., p.28) Porém em Dilthey ainda há um ideal metodológico que busca equilibrar as ciências humanas às naturais.

A consciência histórica, ao conseguir colocar-se em uma relação reflexiva com ela mesma e com a tradição, “compreende a si mesma pela e através de sua própria história. *A consciência histórica é um modo do conhecimento de si*”. (ibid., p.31). Se nós só podemos conhecer numa perspectiva histórica é porque somos nós mesmos seres históricos. Este ponto é central para a ênfase de Gadamer no papel e efeito da história na consciência, propondo uma estrutura circular de reflexão, ou seja, uma que interpreta e compreende a si mesma a partir do horizonte histórico - uma *consciência histórico-efetual*. A proposta de Gadamer como um passo inicial da reflexão hermenêutica é fazer uma reabilitação da autoridade da tradição, de maneira que se possa jogar com os preconceitos transmitidos, já que muitos deles, ao ter se mantido na tradição, podem ser legítimos. A tarefa hermenêutica é mesmo a suspensão dos preconceitos, de maneira que se deixa aquilo que vem até nós falar, impedindo que aquilo que nos levaria a uma compreensão

⁵ Gumbrecht, Hans Ulrich. "O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação." *Teresa* 10-11 (2010): 388-409.

equivocada se manifeste e tentando como meta última uma atualização em que se descobre através do brilho do diálogo, quais os preconceitos legítimos. Há uma mudança também que se propõe a dirigir uma crítica à *Aufklärung*, virada que assume a postura cartesiana de dúvida e não aceita nada transmitido como autoridade, mas perde o ponto quando justamente não se dá conta que também esta escolha é uma decisão da razão. Já quanto aos românticos, Gadamer nos diz que há uma valorização quase que absoluta do passado, como se tudo fosse uma (re)produção de uma produção originária. Possivelmente aqui se encontra uma fagulha do que virá a ser o estopim da crise da representação na arte.

1.2 Consciência estética, jogo e música

A partir do nosso primeiro problema da consciência histórica podemos colocar que todo conhecimento histórico tem em si uma característica de historicidade. Isso quer dizer que só podemos conhecer a partir da nossa própria condição histórica enquanto seres humanos no mundo, com determinadas pré-compreensões constituintes do nosso ser cultural e histórico e a nossa relação existencial com a linguagem e com as coisas que fazem parte do nosso universo. Ninguém foge disso, e a tarefa hermenêutica se coloca justamente no ponto em que encontramos com algo coexistente que nos exige uma posição reflexiva com respeito a nós mesmos para que seja possível que o diferente seja manifesto. Tal mediação compreende o processo interpretativo que necessitamos realizar para encontrarmos uma validade para a *experiência hermenêutica* - uma que aspira a uma experiência da verdade diversa do método científico e que o transcende - e que nos dá subsídio para o conhecimento das ciências humanas.

O encontro com obras de arte representa muito bem o peso que existe em tal tarefa interpretativa, uma vez que as encontramos no mundo e em cada uma delas um mundo. Nos reportamos novamente a Gadamer, na obra *Verdade e método*, para investigar a possibilidade de verdade na experiência da arte. Esta é a primeira parte da obra, seguida do problema que expomos anteriormente de uma experiência da verdade na compreensão das ciências humanas; e a terceira parte trata da fundamentação ontológica da hermenêutica na linguagem⁶, onde alcança-se o voo de uma hermenêutica com caráter universal.

⁶ Schmidt, Lawrence K. *Hermenêutica*. Editora Vozes Limitada, 2012. cap. 5

Ao levantar a questão da verdade na arte, o filósofo dirige uma crítica a Schiller (1759-1805), no tocante à formação estética, que teria como meta última o cultivo do impulso lúdico, harmonizador do impulso formal e impulso material. Tal formação estética teria gerado uma consequência diversa na sua aplicação. A arte aqui entra como um exercício de liberdade. Porém, ao invés de termos uma sociedade que é preparada *pela arte* para uma verdadeira liberdade política e ética, cria-se um *estado estético*⁷, onde prevalece uma educação *para a arte* - uma sociedade de formação que se interessa pela arte.

A arte, por onde a humanidade deveria se elevar, aqui somente empresta à realidade um “brilho efêmero”, que só vale em estado estético, garantindo uma liberdade *sui generis*. Possivelmente continuando a partir das estruturas kantianas, cria-se um outro antagonismo, o da oposição entre “realidade” e “aparência”, e que como tal, relega a arte para um domínio autônomo.

No lugar da relação de uma complementação positiva, que desde os mais antigos tempos havia determinado o relacionamento da arte e da natureza, surge agora a oposição entre aparência e realidade. Tradicionalmente, a “arte”, que abrange também toda transformação consciente da natureza para o uso humano, se determina pelo exercício de uma atividade complementar e enriquecedora no âmbito dos espaços dados e liberados pela natureza. Sob essa perspectiva, também as “*belas artes*” são um aperfeiçoamento da realidade e não uma máscara de aparências, um velamento ou uma transfiguração (GADAMER, 2015, p.134).

A partir de tal oposição, a estética do século XIX⁸ inteira ficou à mercê de um enorme constrangimento, e no início do século XX chegaria a uma extrema pretensão de autonomia. Essa ideia de formação estética voltada para o universal derivada de Schiller dissolve justamente o vínculo que unia a obra de arte e o seu mundo. A “consciência estética” é aquela que aqui opera com um olhar para a “pura obra de arte”, um grande desempenho de abstração, segundo Gadamer, que configura uma “diferenciação estética”. (ibid., p.135).

⁷ “Comporta-te esteticamente” - Schiller transforma o pensamento transcendental do gosto em uma exigência moral. Virada na estética de base kantiana.

⁸ Ver a noção de *belas-artes* em Batteux e a redução das artes ao mesmo princípio da imitação, reportando-se mais aos conceitos da poética e retórica. Batteux, Charles, and MARCO AURELIO WERLE. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. Editora Humanitas, 2009.

A questão no problema da consciência estética mora no fato de que essa também se apresenta como uma consciência histórica, e nos parece sensato perguntar: como ver a experiência da arte de tal modo que venha a ser entendida como experiência que dure⁹? Pois

A abstração realizada pela consciência estética pratica uma seleção em relação às qualidades estéticas. A “obra verdadeira” é aquilo que sempre volta a vivência estética, e o que é abstraído são os momentos não estéticos inerentes: objetivo, função e significado de conteúdo” [...]O que define a consciência estética é justamente essa capacidade de distinguir a intenção estética de tudo o que não é estético (ibid., p. 135).

Se há na arte uma pretensão de verdade, não deveria o conhecimento da mesma estar fundado na experiência com as obras? Tal conhecimento é definitivamente diverso daquele construído pelas ciências naturais e não tem vista a uma objetividade cartesiana. A crítica fenomenológica dirigida a um estado estético que é efêmero, ou que modifica a experiência da realidade, é que no momento em que se desperta de tal estado ou finda a experiência, não haveria uma continuidade de compreensão, ou de autocompreensão.“[...] Conceitos como “imitação, aparência, desrealização, ilusão, magia, sonho pressupõem uma referência a um ser verdadeiro, do qual o estético se diferencia” (ibid., p.133) O retorno fenomenológico nos indica que tal experiência estética não enxerga com relação a uma realidade, mas experimenta como uma genuína verdade aquilo que vê.

Com o desmoronamento da estética do gênio, aquela que colocava uma teoria de produtividade inconsciente, como devemos considerar a essência do desfrutar da arte e a diferença entre o que é feito artesanalmente e o que é criado artisticamente? Podemos pensar na ideia de um processo contido no produto para desmistificar um pouco, mas vejamos:

“Como se deve imaginar, agora, o padrão de consumação de uma obra de arte? [...]muita coisa do que denominamos obra de arte não se destina ao uso, e nenhuma delas ganha a medida de seu estar pronta através de uma tal finalidade. Nesse caso, será que o ser da obra de arte se apresenta apenas como uma interrupção de um processo de configuração, que, virtualmente aponta para além de si? Será que, em si mesmo, não poderá, de forma alguma, consumir-se?” (ibid., p.146).

⁹ “Nietzsche diz: “Nos homens profundos as vivências duram longo tempo.”” (ibid. p. 113).

A essas perguntas não oferecemos nenhuma resposta definitiva, porém, a continuidade do argumento de Gadamer chega numa insuficiência ainda do caminho sugerido por Paul Valéry. Para este, é o receptor que deve compreender a sua maneira o que tem diante de si, e nenhuma forma de compreender é mais legítima que a outra - nem o próprio criador possui tal autoridade. “Antes, todo o encontro com a obra tem a categoria e o direito de uma nova produção”. Para Gadamer, se tais consequências de Valéry tentavam escapar do mito da produção inconsciente do gênio, acabam na verdade, se deixando prender por ele. “Dessa forma, transfere ao leitor e ao intérprete o poder pleno da criação absoluta que ele mesmo não quer exercer” (ibid., p.146). Parece que a referência ao projeto de Valéry se mostra como uma que quer apontar limites, pedagogicamente falando, entre uma alternativa ao paradigma do gênio, mas ainda enraizado no mesmo. A partir da sua proposta de experiência hermenêutica, ele vai nos dizer que não é que cada indivíduo que entre em contato com a obra produza algo novo, mas que a própria obra se torna sujeito enquanto transforma aquele que a experimenta, numa construção ativa ¹⁰conjunta que nos interpela no encontro.

A intenção de Gadamer nos parece ser validar a experiência estética como uma experiência duradoura e de legítimo impacto, conseqüentemente configurando um encontro com um diferente que nos transforma. Toca tanto na questão da alteridade e do diálogo quanto na crítica também à arte vivencial e ao peso que esta recebeu. A partir disso, não podemos ver o panteão da arte como

uma atualidade atemporal que se revela à consciência estética pura, mas a obra de um espírito histórico que se reúne e se congrega historicamente. Também a experiência estética é uma forma de autocompreender-se.[...] Nela, ao contrário, aprendemos a nos compreender, e isso significa que na continuidade da nossa existência suspendemos a descontinuidade e a pontualidade da vivência. (ibid., p.149).

Os nossos questionamentos quanto à natureza do encontro com obras de arte se enraízam em uma busca por lugar e validade de conhecimento na experiência com obras musicais. Gadamer também pode ter algo a nos dizer a respeito dessa questão na sua senda que reflete sobre o ser da obra de arte. Na obra *A atualidade do Belo* (1985), apresentada em uma

¹⁰ Veja a exemplo do ritmo. “Só ouvimos o ritmo se ritmizarmos nós mesmos. Se estivermos ativos para ouvi-lo.” (atualidade do belo) Aqui Gadamer faz uma referência à exigência de construção ativa e conjunta que a obra coloca para quem a experimenta.

conferência, o filósofo resume a sua questão como uma advinda de um referencial da antropologia filosófica, principalmente de uma área que ele esclarece como a Estética Filosófica¹¹. Os três conceitos chave da base antropológica são: Jogo, Símbolo e Festa. Um dos pontos que nos parece mais frutífero mencionar para o significado hermenêutico da arte é o seu caráter de Jogo (*Spiel*), e a possibilidade do Jogar (*Spielen*).

Já de início tiramos da interpretação do filósofo que ele quer liberar o conceito de jogo do significado subjetivo que imperava em Kant e Schiller (*jogo livre entre as faculdades da imaginação e do entendimento*). O jogo não é o comportamento e nem o estado de espírito subjetivo daquele que joga. No contexto da experiência da obra de arte, o jogo é o próprio *modo de ser da obra de arte*. “A obra de arte ganha seu verdadeiro ser ao se tornar uma experiência que transforma aquele que a experimenta” (ibid., p.155). O jogo, portanto, possui uma natureza sua independente da consciência dos jogadores, e o “sujeito” da experiência da arte que permanece é a própria obra - perceba-se aqui a virada epistemológica.

A arte depende dos jogadores apenas para ganhar uma representação através deles. O significado “figurado” do jogo - jogo das luzes, jogo das forças, jogo das palavras - carrega um implícito sentido de “vaivém de um movimento que não se fixa em nenhum alvo, onde termine [...], mas renova-se em constante repetição. [...]” (ibid., p.156). Esse movimento é tão necessário para determinar a essência do jogo que se torna até indiferente quem ou o que o executa - o jogo é a realização do movimento como tal. Este movimento a que nos referimos é próprio da condição humana na medida em que: o nosso modo de realização no mundo é *compreensão*, que exige uma tarefa de mediação entre aquilo que nos é transmitido pela tradição e que forma a nossa base pré-compreensiva da linguagem e tudo aquilo com o que nos encontramos no mundo que nos coloca a questão interpretativa. O jogo é mediação entre antigo e novo, uma questão de temporalidade, preservação e atribuição.

O valor que Gadamer coloca no jogo parece derivar bastante do sentido antropológico que Huizinga investiga estar presente em grande parte das culturas. O jogo infantil e o jogo animal parecem carregar correlações com os “jogos sagrados” do culto. Aqui podemos perceber uma abertura para o elemento lúdico com bastante peso, principalmente com a quase impossibilidade da *consciência lúdica* “distinguir entre crença e descrença”. Nesse sentido, o nosso interlocutor

¹¹ área iniciada por Alexander Baumgarten.

diz que o conceito de jogo considerado é desfeito da distinção entre crença e simulação, afirmando mesmo a base fenomenológica.

O sentido primordial para a nossa derivação do ser da obra de arte do jogo é o de mediação, apresentando uma ordem em que o movimento é produzido quase que por si mesmo¹². Essa referência é válida no momento em que consideramos a “estrutura ordenadora do jogo”, que faz com que o jogador possa abandonar a si mesmo, “dispensando-o assim da tarefa da iniciativa que perfaz o verdadeiro esforço da existência - [...] que aparece também no impulso espontâneo para a repetição, que surge no jogador e no contínuo renovar-se do jogo”. (ibid., p.158)

Essa produção do jogo, da representação, não dispensa inteiramente a participação de outro - é necessário que haja sempre um outro elemento com o qual o jogador jogue e que responda ao lance. Nesse comportamento lúdico de uma subjetividade humana experimenta-se algo especial, trabalhando na liberdade de decisão com possibilidades que não estão livres de riscos. “O atrativo que o jogo exerce sobre o jogador reside exatamente nesse risco”. (ibid., p. 160). Dessa forma, *todo jogar é um ser-jogado*.

Essa construção na análise gadameriana está inteiramente relacionada aos fundamentos da sua hermenêutica filosófica, compreendendo também o trabalho da analítica existencial de Heidegger com o pro-jeto (*Entwurf*) e o ser-jogado (*Gespieltwerden*). A característica relacional envolve sempre no jogo humano o fato de que ele joga *algo* e que convive num mundo de objetos. Compreende-se, portanto: “Cada jogo coloca uma tarefa ao ser humano que o joga [...], transformando os fins do seu comportamento em simples tarefas do jogo. [...] porque o verdadeiro fim do jogo não é a solução dessas tarefas, mas a ordenação e configuração do próprio jogo” (ibid., p.161).

Estamos aqui nos reportando ao sentido da representação do jogo. “A autorrepresentação do jogo faz com que o jogador alcance sua própria autorrepresentação jogando algo, isto é, representando-o”. Concordando com a própria possibilidade, todo representar é um representar para alguém. No jogo cultural ou teatral, a representação é um pouco diferente, pois não se esgota naquilo que representa - aponta para além de si mesma, para os participantes espectadores. O sentido do jogo colhe aqui um “representar para...”, valioso para o ser da arte e seu caráter lúdico, como no espetáculo.

¹² “Faz parte do jogo o fato de que o movimento não somente não tem finalidade nem intenção, mas também não exige esforço” (ibid, p.158)

Justamente o caráter de “obra” (*ergon*) da arte é que possibilita o ser jogado, e com isso, Gadamer admite um processo de *transformação em configuração* da obra de arte. A partir disto, ele parece querer dizer que o sentido do jogo não depende de quem joga, podendo ser qualquer um a efetuar-lo. Na verdade, aquilo que se representa é o que é verdadeiramente o ser que subsiste. Uma configuração pode ser interpretada e compreendida por um jogador, e nas artes reprodutivas nós podemos ver um possível processo de “atualização” da obra, a partir um modelo, de uma ordenação anterior. É a obra que nos interpela e nos exige uma interpretação.

O que parece estar em questão é que não se pode separar a obra da sua representação, e que o antigo conceito de *mimesis* (imitação) agora vale como sentido de reconhecimento¹³. O reconhecimento é uma das conexões da obra de arte com o simbólico, na forma da alegoria, onde uma coisa dita de uma forma, na verdade remete a outra. O reconhecimento é propriamente daquilo que se queria representar na representação. Imitar é levar algo à representação de maneira que se torne presente em plenitude sensória. Nisso se afirma que o tipo de representação que ocorre no jogo deixa para trás tudo que é casual é secundário, mas que o ser da representação se mostra como mais do que o seu modelo. Neste ponto Gadamer está afirmando a sua base hegeliana do *caráter passado da arte*¹⁴, porém também dirige uma crítica ao idealismo hegeliano, que na elevação ao conceito e ponto de chegada na ideia, acaba por deixar de lado e relegar a algo secundário justamente este encontro com um particular: o encontro com a individualidade da obra em sua manifestação. Esta é a curva que o idealismo perde, diz o filósofo. Gadamer refere-se à valorização do acontecer como evento, que envolve uma materialidade por onde se realiza o encontro e a experiência hermenêutica.

Aquilo que é imitado na imitação, formulado pelo poeta, representado pelo ator, reconhecido pelo espectador, é o que se visa (*Gemeinte*) e o que contém o significado da representação, de tal modo que a formulação poética ou o desempenho da representação não ganham nenhuma distinção. Onde se distingue, o que se distingue é a matéria de sua formulação, a composição poética de sua “concepção” (ibid., p.173).

¹³ “No reconhecimento, o que conhecemos desvincula-se de toda casualidade e variabilidade das circunstâncias que o condicionam, surgindo de imediato como que através de uma iluminação, sendo apreendido em sua essência” (ibid, p.170)

¹⁴ Gadamer, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo símbolo e festa*. Edições Tempo Brasileiro, 1985.

Essa passagem responde muito bem ao problema da abstração da consciência estética, chegando a um novo status de *não distinção estética*, restando apenas perguntar pela “intenção” daquilo que acontece.

1.3 Música gravada: documento ou construção?

Nos cabe agora, após esta demorada reconstrução de alguns argumentos e conceitos filosóficos importantes de Gadamer, promover uma atualização do debate que encontramos em sua obra. A nossa discussão passará por outros autores que estão distantes da tradição do filósofo, mas que nos garantem subsídio teórico para encaminharmos a nossa reflexão em direção à música gravada. Sendo a música uma arte reprodutiva, como podemos compreender algumas características próprias da música gravada? A complicação que encontramos aqui está em refletir um outro sentido de *mediação, interpretação e criação*, por exemplo. De que maneira podemos encarar o encontro com a obra gravada - uma que ocorre por mediação tecnológica - e quais possíveis modificações para a arte musical podem ser tiradas daí. Como um fenômeno histórico, a música gravada nos traz desafios se quisermos chegar no tema central das condições de possibilidade do *home studio*.

Partimos disso levando em conta o nosso processo poético de criação em estúdio, uma possibilidade condicionada historicamente, onde se concebe uma obra musical fixa e que pode ser executada repetidas vezes. O acontecer musical foi abalado. O que significa dizer que uma obra gravada é repetível? Segundo Katz

“dizer que uma performance gravada é repetida sem mudança não é negar que o ouvinte possa experienciar uma gravação de maneira diferente de uma escuta para outra, seja ao ajustar o equipamento de reprodução ou ao focar em aspectos diferentes da música. Eu quero dizer apenas que as ações que criaram o som que alguém escuta em uma gravação são fixadas, e não mudam quando a gravação é tocada novamente (KATZ, 2010, p.30 - *tradução nossa*)

Nesta passagem, podemos ver que o autor não quer negar a possibilidade de diferentes experiências de escuta com a mesma gravação, mas somente afirmar que as ações realizadas para a criação dos sons ouvidos na gravação são fixas e não mudam quando é tocada novamente, mantendo-se a mesma interpretação.¹⁵

Em seu livro *The Recording Angel* (1988), Eisenberg oferece a sua tese de que a possibilidade de gravação transformou a música em uma “coisa”. Não chega a fazer menções às teses da Indústria Cultural, mas coloca esse processo de tornar-se um objeto e aponta mudanças culturais. A partitura em algum momento era essa “música coisificada”, porém necessitava de um intérprete que a executasse, condição básica que vimos em Gadamer para as artes reprodutivas.

Tal condição de “coisa” coloca a música em uma dimensão espacial, ainda que aconteça e se desenvolva no tempo. Acreditamos que o contexto aqui pode indicar a substancialidade do suporte no qual é gravada e usado para ser reproduzida. Os paradoxos de criação de gravações, diz Eisenberg, são espelhados com os paradoxos de escuta, a saber que no primeiro temos a ausência da audiência e no segundo a ausência dos performers (2005, p.130). Tais condições propõe o autor, acompanhadas dos desenvolvimentos tecnológicos desde as últimas décadas do séc. XIX até o momento em que nos encontramos, teriam criado a necessidade de novos modos de performar no ato de confecção de gravações - “os modos e arquétipos da fonografia¹⁶” (ibid., 2005, p.130) . A resposta dos artistas aos paradoxos é importante do ponto de vista estético.

O movimento especulativo que tentaremos realizar agora é tratar do horizonte de desenvolvimento das abordagens de gravação, e brevemente em seu espelho, nos modos de escuta - a experiência com a música gravada (condições históricas). Buscaremos a partir do ponto de vista estético, identificar alguma correspondência que indique a permanência do problema da consciência estética (que se configura como histórica). Tal tarefa não é simples, mas trataremos de alguns pontos que consideramos válidos para a construção do nosso trabalho, aproximando-

¹⁵ “[...]a obra de arte é insubstituível. Mesmo na era da reprodutibilidade, em que vivemos, em que obras de arte superior chegam a nosso encontro em excelente qualidade de cópia, isso continua verdade. A fotografia ou o disco são reprodução, mas não são representação. Na reprodução como tal, não há mais nada de um evento único que distingue uma obra de arte (mesmo quando, num disco, trata-se do evento único de uma “interpretação” [...] “Qual é esta outra coisa que ainda está presente na obra de arte que não numa peça qualquer frequentemente fabricável?” Gadamer, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo símbolo e festa*. Edições Tempo Brasileiro, 1985. -

¹⁶ 1. **projetivo** (gravação acústica, onde o suporte que grava pega a variação de pressão do ar, necessidade de projeção acústica - foi um momento importante para intérpretes de ópera. 2. **introspectivo** (a partir da tecnologia elétrica, principalmente do microfone, que permite uma aproximação da fonte sonora. A impostação projetiva não é mais uma necessidade para a gravação de vozes. Ex. Louis Armstrong 3. **cool** - agora o intérprete/cantor está dentro da cabeça do ouvinte e fala para ele - ex. Chet Baker. Há uma comunicação próxima, diferente do introspectivo que fala de dentro pra dentro. (ibid, 2005, p.130)

nos de questões latentes sem a pretensão de considerar como problemas de filosofia da música. Perpassaremos pelo conceito de *fidelidade* que colheu alguns significados diversos, sendo o primeiro deles relacionado à ideia de uma gravação que mantém fidelidade a uma experiência de concerto/ao vivo, e a partir de uma crítica a este aspecto, tentaremos chegar na autonomia das gravações de estúdio em relação às gravações ao vivo que se dizem fiéis. Precisaremos também evidenciar a questão da mediação tecnológica que se faz permanentemente permeante do processo inteiro.

Como vimos em Gadamer, existe uma crítica da abstração da consciência estética no tocante ao encontro com as obras de arte. O estado estético de fruição não pode ser visto como uma suspensão descontinuada de vivências, e também não pode ser visto como uma simples experiência de modificação da “realidade”, uma “aparência” ilusória.

Este ponto nos parece importante de ser considerado se relacionarmos com as primeiras gravações, que buscavam “imitar” a experiência de uma sala de concerto. Buscava-se uma correspondência de fidelidade (neste momento histórico o ideal de fidelidade¹⁷ era registrar e reproduzir uma interpretação com a referência da situação ao vivo). Em alguns sentidos era justificado por discursos daqueles que fabricavam os aparelhos de produção e reprodução, e também frente ao estranhamento da música agora estar seccionada entre a produção e a recepção mais o fator de que sentar-se em frente a um alto-falante não era muito comum. O segundo momento se desenrola com a febre tecnológica do pós-guerra e de um ideal de alta-fidelidade sonora, colhendo uma inovação frente à precariedade das tecnologias de gravação e reprodução, que definitivamente modificavam a resposta de frequências. Quando falamos de fidelidade sonora em gravações, já estamos possivelmente nos movimentando por abstrações e reduzindo todo o conjunto de estímulos dos sentidos que se somam para formar uma experiência ao vivo com a música a uma questão acústica. Lemos: “Quaisquer dois sons que soam exatamente o mesmo são o mesmo som, mesmo que eles venham de fontes extremamente diferentes.” (EISENBERG, 2005, p. 89 - *tradução nossa*). Isto pode significar que é muito tênue a linha do reconhecimento de *sons*, abstraídos da presença de sua fonte. A “realidade” sonora se dá a partir

¹⁷ Guberman, Daniel. *Post-fidelity: A new age of technological innovation and music consumption*. Diss. The University of North Carolina at Chapel Hill, 2008.

de alto-falantes, e a experiência acontece no encontro com essa realidade, fenômeno que Iazzeta¹⁸ se refere como uma *escuta aparelhada*.

Vemos a música gravada buscando seu espaço como uma prática diferente, mas ainda associada à experiência comum de escuta musical, que acontecia em um evento social. O que fica em comum entre a música e a música gravada é o aspecto de desenrolar-se no tempo, com a diferença do controle do fluxo temporal na segunda. A partitura é uma forma de representação, assim como o áudio. Quando soa a partitura em mãos dos intérpretes, representa-se para alguém, sempre de maneira diferente; quando soa uma gravação se reproduz uma interpretação sempre de maneira igual. Compartilha-se aqui a ideia de uma produção sempre aberta a contingências da experiência de recepção. Sendo gravada ou performada em tempo real, ainda há algo que vem à representação¹⁹ e que nos coloca uma tarefa interpretativa. Eisenberg coloca algumas condições de experiência da produção de gravações, lemos:

“A audiência abstraída; a noção de estar produzindo um objeto [...]; a desconstrução do tempo em pedaços e a sua reconstrução por recortes - estas são fortes metáforas da vida moderna. As suas imagens espelhadas na experiência do ouvinte são a solidude; a oclusão do músico; o uso da música como um objeto e um commodity; o colapso de uma arquitetura temporal pública e a criação de um design privado interior de tempo. Como elas contradizem tudo o que o fazer-musical uma vez pareceu ser, elas são paradoxos. (EISENBERG, 2005, p.130 - *tradução nossa*)

Nesta passagem - “Se a fidelidade da música gravada tem sido uma questão subjetiva, a sua beleza tem sido mais ainda [...] Ele (Fred Gaisberg) percebeu que: ‘em certos modos a gravação acústica (no suporte da cera) embelezava a voz” (ibid., 2005, pg. 91) - Eisenberg evidencia que a fidelidade de uma gravação é uma questão de julgamento subjetivo, e consequentemente a sua beleza também. A referência que ele faz é a um dos primeiros a ocupar a função que hoje entendemos por produtor musical. Fred Gaisberg foi um funcionário da Gramofone - que nos tempos de gravações acústicas era responsável por determinar a distância dos intérpretes em relação ao cone que captava as informações sonoras e fixava no suporte, quase a única operação possível limitada à época. Ele buscava ser um mediador no registro do que os artistas performavam ao vivo. Nessas condições, um dos modos de performance que se fazia

¹⁸ Iazzetta, Fernando. "Da escuta mediada à escuta criativa//From mediated listening to creative listening." *Contemporânea* 10.1 (2012): 10-34.

¹⁹ “O sentido de uma obra de arte repousa muito mais no fato de estar aí.” Gadamer, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo símbolo e festa*. Edições Tempo Brasileiro, 1985. p.53

necessário era o “*projetivo*”, ou seja, era preciso literalmente projetar com intensidade os sons para que a modificação da pressão do ar conseguisse ser registrada.

Somente podemos falar em fidelidade num sentido relacional²⁰. Por que será que Eisenberg nos sugeriria que a palavra “gravação” é enganosa? Ele propõe que apenas gravações ao vivo de fato gravam um acontecimento. Quando falamos em gravações de estúdio, não estamos gravando nada. É uma afirmação potencialmente perigosa que pode levantar diversas questões. Comparar uma gravação de estúdio com uma gravação ao vivo também não nos leva a lugar algum, e precisamos conceber o trabalho de estúdio em seus próprios termos. Aqui fica claro que estamos tentando escavar uma possível autonomia da música de estúdio em relação a música ao vivo, e também uma alternativa à gravação documental. As gravações de estúdio não necessariamente aspiram a um registro documental de um acontecimento com *fidelidade*. Veremos mais adiante uma proposta de reflexão em que consideramos o estúdio como um espaço não apenas para *gravar*, mas também para *fazer* música. Tais formas de criação foram possíveis ao lado dos desenvolvimentos tecnológicos de equipamentos de captação e reprodução, tendo como inovação central nesta condição específica de música de estúdio a gravação em *fitas magnéticas*, numa configuração que derivou toda a cadeia produtiva e inclusive aparência de interfaces digitais de produção.

O sentido de configuração (obra - produto criado) basta para pensar a ordenação de uma “performance ideal”²¹, construída a partir de recortes e pedaços de vários momentos? Hamilton nos diz que a possibilidade de gravação transformou a natureza da música como arte ao reconfigurar a oposição entre uma (*termos do autor*) estética da “perfeição” e uma da “imperfeição”. Lemos: “Entretanto, a significância estética desses processos mora na oposição entre perfeição e imperfeição. Aqueles que iniciam como aspectos do processo de engenharia se tornam ferramentas criativas - pois a limitação técnica de uma pessoa é uma decisão estética de outra” (HAMILTON, 2003, p.5)

As abordagens “imperfeccionistas” são puristas no desejo de manter a integridade *diacrônica* e *sincrônica* de uma performance - categorias temporais. Esta é, pois, uma questão que pode e precisa ser historicizada como pressuposto básico de tudo o que estamos falando, a saber: quais os pontos em comum e os distintos entre a experiência com a música ao vivo e a

²⁰ “A palavra “gravação” é enganosa. Apenas gravações ao vivo registram um evento; gravações de estúdio, que são a grande maioria, não gravam nada (ibid, 2005, p.89)

²¹ “[...] The ideal is no longer live music, but some technologic Platonic form.[...]” (EISENBERG, 2005, p.90)

música gravada? Uma limitação inicial das gravações era mesmo ter de gravar tudo simultaneamente, de modo muito mais documental, para registrar uma performance. Uma ideia posterior que surge e que proponho é a gravação como construção, utilizando do espaço e possibilidades tecnológicas do estúdio para *criar* e *fazer* música. Já as abordagens “perfeccionistas” são aquelas que não se furtam a uma subversão tanto sincrônica quanto diacrônica²². A construção de uma performance a partir de recortes de vários momentos estaria no âmbito de uma operação *diacrônica*.

As operações no campo da *sincronia* buscam um efeito auditivo na qualidade sonora, como por exemplo, técnicas de *compressão* e *equalização*. Por compressão, entendemos basicamente uma modificação na extensão dinâmica entre os picos mais “barulhentos” e os mais “quietos”. Equalização trata da modificação das respostas de frequência no espectro sonoro - graves, médios e agudos. A qualidade sonora é efetivamente aquilo que se entende por timbre. No estúdio essas operações são todas ferramentas de composição²³, ao lidar diretamente no material gravado.

Não podemos, contudo, esquecer que as gravações ao vivo, mesmo se aspiram a um resultado documental - como das abordagens “imperfeccionistas” - ainda são *artefatos*. A imagem gravada, como a imagem fotográfica, é sempre construída. E nesse sentido, Hamilton nos diz que o processo não é imediato - o *meio* é significativo (2003, p.7). A partir dessa comparação com a fotografia, ele menciona e elucida o ideal de fidelidade sonora, referido por ele como “a tese da *transparência*”, reconhecendo nesta passagem do som para áudio sempre uma transformação por um meio, o qual pode ser mais ou menos transparente em relação aquilo que media.

E que meio é este ao qual nos referimos? Ao termo *fonografia*, Eisenberg atribui pelo menos duas significações. Uma delas é a de considerar *fonografia* uma arte, e a outra, considerá-la um meio²⁴. Como arte e como meio, o termo caracteriza a representação e fixação de eventos sonoros em um suporte, que pode ser *reproduzido*. Estamos nos referindo a um grande conceito chave que é a *reprodução sonora*.

²² ”As abordagens imperfeccionistas de gravação são puristas em querer manter a integridade diacrônica e sincrônica da performance, às quais as gravações perfeccionistas criativamente subvertem. As técnicas perfeccionistas na dimensão sincrônica incluem a mixagem, compressão e equalização”. (2003, p.4)

²³ Eno, Brian. "The studio as compositional tool." *Audio culture: Readings in modern music* (2004): 127-130.

²⁴ “Artistas usam a palavra ‘meio’ para descrever veículos muito específicos, como guache ou um trio de cordas [...] O meio se baseia na arte. E nas outras artes, bem como em outras atividades culturais.” (EISENBERG, 2005, p.90)

Um paralelo para a arte das gravações, afirma Eisenberg, é o cinema. A gravação ao vivo se assemelha com filmar uma montagem de palco, enquanto verdadeiras gravações de estúdio são como filmes, no aspecto de “invasão” dos equipamentos e tecnologias no processo de criação.

“A gravação ao vivo é análoga a filmagem de uma peça no palco. Uma verdadeira gravação de estúdio é como fazer filmes, assim como nós usualmente entendemos, e como Walter Benjamin descreveu: ‘...No estúdio o equipamento mecânico tem penetrado tão profundamente na realidade que o seu puro aspecto liberto da substância estrangeira é o resultado de um procedimento especial... o aspecto da realidade *livre-de-equipamento* aqui se tornou o auge do artifício; a visão de uma realidade imediata se tornou uma orquídea na terra da tecnologia.’”²⁵ (2005,pg.92-93)

Para esclarecer um pouco da penetração dos equipamentos de reprodução na realidade, como se fosse uma “substância externa”, Eisenberg cita o filósofo e crítico cultural alemão Walter Benjamin, no ensaio “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica”. Neste texto, Benjamin investiga como a reprodutibilidade técnica afetou a criação e recepção artística, e num sentido mais amplo a nossa cultura. Falando no aspecto de “aura da obra de arte”²⁶, ele especula que esta teria passado de um *valor de culto* para um *valor de exposição*, com a possibilidade de reproduções e cópias alargada. É levantada uma nova questão para a aura da arte, possivelmente distanciando-se de qualidades como insubstituível, única e particular.

O tipo de mediação a que nos referimos é, pois, um tecnológico. Benjamin falava da situação e estatuto das artes transformados pela reprodutibilidade associada aos equipamentos e tecnologias de produção. Podemos interpretar este como um sentido de reprodutibilidade entre original-cópia, que talvez não se adeque diretamente ao fenômeno da reprodução sonora que mencionamos, porém também não negamos que as ideias estão em sintonia.

Penso ser bastante relevante para enriquecer as propostas de abertura de diálogo uma pequena menção à noção de investigar a materialidade dos meios e da comunicação. Gumbrecht, filósofo e autor que desenvolve trabalhos na área da teoria literária, introduz a ideia de um campo

²⁵ Live recording is analogous to filming a stage play. True studio recording is like movie-making as we usually understand it, and as Walter Benjamin has described it: ‘... In the studio the mechanical equipment has penetrated so deeply into reality that its pure aspect freed from the foreign substance of equipment is the result of a special procedure... the equipment-free aspect of reality here has become the height of artifice; the sight of immediate reality has become an orchid in the land of technology.

²⁶ “agora o produto “existe” e com isso está definitivamente “ai”, alcançável para aquele que se depara com ele e consultável em sua qualidade. É um salto através do qual a obra de arte distingue-se em sua unicidade e insubstituibilidade”. (GADAMER, 1985, p.53)

não hermenêutico, onde as características materiais poderiam ser pensadas como uma camada *anterior ao sentido* que nos referimos no paradigma hermenêutico²⁷. Há uma passagem particular em que ele referencia: “Kittler especula, por exemplo, que o pensamento de Nietzsche poderia ter sido influenciado pela forma da máquina de escrever com a qual trabalhava, isto é, influenciado pelo movimento corporal imposto pelo formato arredondado da máquina de escrever”. (GUMBRECHT, 1995, p.12)

Usando como ferramentas de criação, o processo criativo acontece através de uma interação do artista com a materialidade do meio. A operação dessa materialidade no campo das tecnologias de gravação passou por certo tempo nas mãos de alguns profissionais especializados no contexto da Indústria Fonográfica. Talvez seja mais adequado falar em *materialidades*, tendo em vista as transformações profundas das tecnologias no horizonte histórico das gravações.

No âmbito de produção da música clássica, Eisenberg diz que a autoridade do *produtor* está sujeita a aprovação tanto ao intérprete que performou quanto ao compositor que escreveu as notas no papel. Nessa lógica, ainda existe um texto externo à gravação. A autonomia do produtor colhe mais frutos no âmbito da música popular, onde o “verdadeiro cozimento é feito em estúdio”.

“no campo clássico, a autoridade do produtor está limitada não apenas pelo performer que tem que aprovar a *mix* final, mas também pelo compositor que escreveu as notas no papel. O compositor popular, embora tenha mais chances de estar vivo do que o compositor erudito, é menos suscetível a esperar que o que ele tenha escrito seja respeitado - se é que ele chegou a escrever. É no campo popular, então, que o produtor chega no seu lugar próprio. Se o produtor erudito é como um diretor de cinema que fielmente traduz os trabalhos de palco para a tela, o produtor popular se assemelha mais com o típico diretor de cinema, que trabalha a partir de um esboço de roteiro que ele muda conforme avança. No campo popular, notas escritas ou acordes são tão importantes quanto receitas escritas nas “bolhas da sua cozinha”. O verdadeiro cozimento é feito no estúdio.” (2005, p. 101)

²⁷ Gumbrecht está propondo algo diverso do paradigma hermenêutico por onde nos movimentamos. Para o autor a hermenêutica ainda está atrelada ao paradigma do sujeito que atribui sentido aos objetos. Criticando especificamente a hermenêutica acadêmica de Dilthey, ele postula as correntes que se movimentam pela centralidade do sujeito acabam por operar com uma separação corpo-espírito e relegar o corpo/materialidade a uma posição apenas secundária e instrumental, sendo o espírito aquele que conduz o sentido. Ele também critica Heidegger, muito embora esteja ainda dialogando diretamente com o filósofo. A proposta alternativa de Gumbrecht é olhar para uma camada anterior ao sentido - pode existir algo como “tematizar o significante sem associá-lo ao significado”? Gumbrecht, Hans Ulrich. "O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação." *Teresa* 10-11 (2010): 388-409.

A produção de gravações musicais no campo da música popular se configura como uma de outra natureza. A gravação pode ser considerada o próprio texto. Moorefield (2005) nos diz, em *The Producer as Composer*, sobre pelo menos três desenvolvimentos centrais na produção musical levados pelo desenvolvimento tecnológico.

O primeiro “A gravação passou de ser primeiramente uma questão técnica para uma artística” (tradução nossa). Distante do sentido da *tékhnē*²⁸ grega, a técnica referida aqui já é a reducionista moderna. O sentido desta está relacionado com a especialização da operação técnica dos aparelhos que mencionamos anteriormente, que nos primeiros dias da arte fonográfica era realizada por um outro profissional que não o artista performer, havendo uma separação explícita.

Segundo: “A metáfora da gravação se transformou de uma da “ilusão da realidade” (espaço mimético) para uma “realidade da ilusão” (um mundo virtual em que tudo é possível)”. Esta segunda pode gerar um equívoco pelos conceitos de diferentes autores que trazemos, mas também se relaciona com o que dissemos anteriormente da intenção de replicar fielmente uma experiência ao vivo de escuta, de mimetizar um espaço²⁹. Moorefield aqui se refere às abordagens após principalmente a década de 1960, onde a possibilidade de gravações multipistas ampliou o campo de criação de estúdio no momento em que a performance não é o produto final, liberando para edições e processamentos posteriores. O tornar-se uma “realidade da ilusão” entra no paradoxo de o que é real e o que é ilusão, possivelmente um exercício para a consciência estética demorar-se. Estas transformações parecem indicar possíveis razões para a investigação e demora em aspectos como por exemplo a fidelidade, e dos projetos de alta-fidelidade, oposto ao de baixa fidelidade, que num julgamento ideológico³⁰, seria corrompedora da experiência e imersão em alguma reprodução musical.

Porém, complementamos com o terceiro ponto: “O produtor contemporâneo é um *auteur*”, ou seja, alguém que tem bastante controle dos aspectos criativos de uma gravação e que cumpre uma função de autor.

²⁸ “No campo especificamente relacionado ao produzir artístico, essa subjugação da *techné* pela ideia se exprime no enquadramento do produzir pelas categorias da matéria e da forma, da *ülé* e da *morphé*. Nesse novo patamar, a *techné* acaba sendo orientada pelo registro de algo que limita (forma) e de algo que é limitado (matéria). [...] Essa ênfase na *techné* originária dos gregos como um saber e, portanto, não como um fazer, não como algo “técnico”, tal como se consolidou essa expressão na tradição ocidental, constitui o argumento central de Heidegger, em *A questão da técnica*, para diferenciar a técnica antiga da técnica moderna” WERLE, Marco Aurélio. Heidegger e a produção técnica e artística da natureza. *Trans/Form/Ação* [online]. 2011, vol.34, n.spe2 [cited 2019-11-19], pp.95-108.

²⁹ Somamos a isso o sentido da realidade e aparência, bem como uma estetização latente na arte e na cultura, principalmente nos processos de virtualização.

³⁰ Ilustraremos mais adiante no caso da paisagem sonora e do *Indie Rock*.

“Originalmente, a mira das gravações era criar a ilusão de uma configuração de sala de concerto. [...] uma metáfora de presença. Isso era verdade para todos os tipos de música, até que o *Rock* e o *Pop* tomaram uma curva diferente, e se tornaram a principal área de expressão criativa para o produtor. [...] para isso “[...] alguém pode considerar quais são os aspectos fundamentais de diferentes gêneros musicais, e como estes influenciam a sua estética de gravação”

Com isso, podemos ter um breve panorama da autonomia da gravação de estúdio em relação à gravação ao vivo. A metáfora da “realidade da ilusão” de Moorefield pode muito bem dizer respeito à liberdade criativa que se ganha ao prescindir de imitações de uma realidade acústica de instrumentos e sons. Ao falarmos de gravações de estúdio, como vimos, já estamos jogando outro jogo³¹.

O interesse de Moorefield está alinhado com um interesse nosso de perceber a atividade do produtor como compositor. Apesar dos diversos desenvolvimentos nas tecnologias e metodologias de produção, Moorefield enfatiza que esse foi um processo mais aditivo do que evolutivo. Isso pode significar que o aparecimento de uma tecnologia não apaga a anterior, e que o espectro de possibilidades somente se alarga.

Em Eisenberg, também temos uma chegada em um tipo de *artista-produtor*, aquele movido por um “[...] impulso para criar gravações [...]”. Segue ainda a ideia: “Mas finalmente, é o artista-produtor, o criador musical cujo impulso é criar gravações, que desempenha uma parte central no desenvolvimento da fonografia como uma arte. Isto é verdade até mesmo quando o artista não é tecnicamente o produtor; é verdade em todos os campos da música.” (EISENBERG, 2005, p. 105).

Uma possível razão de tal impulso artístico para expressar-se musicalmente no meio fonográfico e não de outra forma é também posta por Eisenberg: “Marcas no papel podem ser mal interpretadas.” (ibid., 2005, p.105). A necessidade de um intérprete de anotações pode incorrer em uma “má interpretação” - se é que é possível estabelecer uma correta, como pudemos ver em Gadamer. “Quando o compositor é o performer [...] ele se torna um *phonographer*” (ibid., p.105). Quando o compositor e o performer são a mesma pessoa, aquilo que fica gravado

³¹ “My interest ultimately lies in the producer as composer. There are many different kinds of producers working today; the development of production methodologies has been more additive than evolutionary” (MOOREFIELD, 2005).

não é nada menos do que a intenção do compositor. Cabe-nos agora, por exemplo, a seguinte pergunta: podemos observar um possível reflexo de uma representação absoluta?

Pensar tal consumação como absoluta não nos leva a nenhum lugar produtivo. Preferimos, contudo, atribuir à gravação de uma performance como um novo texto musical e uma referência de interpretação. A interpretação com base em uma gravação pode ainda ser vista em relação a uma *mimesis* como reconhecimento. Como podemos refletir os re-encontros com uma obra musical no processo de gravação?

Nós poderemos observar isso no nosso próprio processo que será apresentado e descrito mais ao final do trabalho. É preciso deixar claro que algumas perguntas colocadas aqui são respondidas e/ou trabalhadas em diálogos com autores e conceitos, enquanto outras aparecerão manifestas na descrição do nosso processo criativo encontrado no capítulo 3.

II. HOME STUDIO E A PRODUÇÃO DE SENTIDO

2.1 - O estúdio como instrumento

Até aqui discutimos sobre o problema da consciência histórica e estética em Gadamer e os fundamentos de uma hermenêutica filosófica para se pensar a produção de sentido e conhecimento a partir da experiência com a arte. Buscamos ampliar a discussão do filósofo alemão a respeito da interpretação e compreensão de obras de arte musicais trazendo para diálogo outros autores que falam de relações com a música no mundo contemporâneo, principalmente a partir de um fenômeno que surge no final do século XIX, se desenvolve durante o século XX, e chega até nós hoje no XXI de uma maneira muito particular. Esse fenômeno, como vimos, é o da música gravada - fonografia - e seu impacto nas produções musicais e culturais.

Espero ter deixado claro até aqui que a mediação tecnológica envolvida no âmbito da produção musical é fundamental para refletir sobre o impacto das tecnologias de gravação e reprodução em práticas musicais e sobre a arte da fonografia. Essa mediação não é e não pode ser tomada como um dispositivo ou tecnologia específicos, uma vez que constitui a base de um sistema cultural muito maior a partir da possibilidade de representação do som num meio fixo, seja ele o disco, a fita, o CD ou o arquivo de computador³². Alguns autores diriam que essas tecnologias colocam um holofote no papel do ouvinte, uma vez que a escuta não se reduz mais a um evento efêmero em um contexto específico, e garante um controle maior do fluxo temporal, característico da experiência com os aparelhos de reprodução sonora.

Neste subcapítulo do nosso trabalho, discutiremos sobre a ideia da utilização do estúdio de gravação como um instrumento e ferramenta de composição. Esta noção já foi apresentada por outros autores, um destes que trazemos para o nosso texto é o compositor e produtor musical Brian Eno. Na sua conferência intitulada “*The Studio as a Compositional Tool*”³³, ele discorre sobre o mesmo desenvolvimento das tecnologias de gravação e reprodução que mencionamos anteriormente, com um enfoque na utilização do espaço e capacidade do estúdio para a criação musical, não apenas para registro da performance de uma obra prévia. Assim, tratamos de um processo de composição que não tem na performance a concepção de obra acabada.

³² ver IAZZETTA, Fernando. Da escuta mediada à escuta criativa//From mediated listening to creative listening. *Contemporânea*, v. 10, n. 1, p. 10-34, 2012.

³³ ENO, Brian. The studio as compositional tool. *Audio culture: Readings in modern music*, p. 127-130, 2004.

Um marco tecnológico importante, afirma Eno, foi o da fita magnética. Esta trazia uma maleabilidade maior para o que estava registrado, que não era possível nos outros suportes, como o disco. Essa possibilidade, segue Eno, coloca a música na dimensão espacial. Em meados dos anos 1950, já se desenvolviam experimentos com duas faixas, estéreo, ponto importante do fenômeno da estereofonia³⁴ que já discutimos como central em uma ilusão de áudio-realismo. Porém, seguindo na linha de Brian, a transformação de fato ocorre a partir dos equipamentos de gravação multipista com três faixas e é significativa porque traz pela primeira vez a possibilidade de adicionar um elemento no estúdio ou na sala de controle. Isto seria a principal contribuição para o trabalho de criação pós-performance, um prato cheio para compositores e produtores repensarem em termos de diferentes elementos para serem adicionados. Depois das três faixas veio o padrão de quatro faixas que se estabeleceu como um modelo de gravação de bandas, marcando a história do desenvolvimento de gêneros como o *Pop* e o *Rock* a partir da década de 1960 e tirando proveito justamente destas possibilidades criativas no estúdio.

Olhando para o processo de criação musical que apresentaremos no final do nosso trabalho, é possível estabelecer uma relação com essa concepção do estúdio como instrumento, uma vez que as obras são construídas no decorrer do processo de gravação, muitas vezes sem uma ideia prévia de esqueleto geral. Lê-se (tradução nossa):

A partir deste impulso duas coisas acontecem: você tem uma abordagem aditiva da gravação, a ideia de que a composição é o processo de adicionar mais, que foi bastante comum no início do rock dos anos 70 [...] e também deu origem a uma área particular que estou envolvido: composição em estúdio, onde você não mais chega no estúdio com uma concepção de peça acabada. Ao invés disso, você chega com um esqueleto cru da peça, ou talvez nada. [...] Você pode começar a pensar em termos de colocar algo, e mais algo, tentar isso por cima daquilo [...] e retirar fora algo do original, ou retirar uma mistura de coisas, e perceber o que restou - realmente construindo a peça no estúdio. (ENO, 2004, p. 129)

³⁴ Estereofonia: “Manifestando-se no pós-guerra, ela pode ser descrita como um “um conjunto de relações entre tecnologias de áudio, espaços acústicos (físicos e virtuais), técnicas de escuta, discursos científicos e comerciais, condições econômicas e contextos de recepção” (Apud ARAGÃO, THÉBERGE, DEVINE, EVERETT, 2015, p3). Na base da estereofonia subjaz a ideia de oferecer ao ouvinte uma experiência de imersão, uma ilusão de realismo proporcionada por um sistema de áudio (*sound system*).

Como vimos no final do capítulo anterior, para Moorefield o objetivo de uma gravação era inicialmente o de uma “ilusão da realidade” - um primeiro conceito de fidelidade atrelado a uma experiência fiel à experiência ao vivo - uma metáfora de presença, que tinha a intenção de transmitir uma performance a uma audiência desconhecida. Esta passa, a partir do desenvolvimento dos gêneros mencionados e seus aspectos priorizados, para uma realidade da ilusão, que influencia a dimensão estética das gravações e abre espaço criativo para o trabalho do produtor musical e também para uma autonomia da gravação de estúdio em relação à performance e gravação ao vivo.

Essa concepção, aliada ao que Eno nos diz sobre construir uma peça em estúdio, parece apontar para uma nova maneira de fazer que rompe com sentidos tradicionais de criação musical³⁵ já no contexto das gravações. Trabalha-se diretamente com o som, de forma que não há aparentemente nenhuma perda na transmissão entre o fazer e o soar, colocando o compositor/produtor em uma posição semelhante a de um pintor, que trabalha diretamente com o material e substância de sua criação.

Estamos falando então de uma ruptura que se aprofunda na medida em que altera a natureza da música como arte a partir dos dispositivos de reprodução sonora. Estes possibilitam uma separação - um distanciamento da música de um contexto específico - entre a produção e recepção, abrindo espaço para uma realidade diversa que é a da portabilidade e reprodução aonde quer que tal música esteja disponível. Perceba que ainda nos referimos aqui à música gravada como música, considerando no momento em que soa, mas o seu aspecto de “gravada” apresenta já uma transformação, que consiste em representar uma onda sonora na forma de um sinal codificado - o áudio - de tipo contínuo nas mídias analógicas, ou abstrato nas mídias digitais³⁶. Pouparemos os detalhes técnicos destas diferenciações, porém mais a frente será pontuado o impacto da transição para o digital e a importância para o surgimento dos *home studios*.

A partir do áudio em um suporte ou como informação, poderíamos mesmo chamar a música de artefato? A música se torna *disponível* aonde quer que possa ser reproduzida e se difunde durante o século XX até o nosso XXI, numa sociedade de padrões industriais, largamente na forma gravada. Dentro de um olhar para a recepção, poderíamos dizer que essa

³⁵ Eno reflete sobre o impacto em gêneros musicais que têm na improvisação um elemento chave, como o jazz: “uma coisa interessante sobre improvisações é que elas se tornam mais interessantes conforme você as escuta mais vezes. O que parecia quase como uma colisão arbitrária de eventos vem a parecer bastante significativo na re-escuta” (tradução nossa)

³⁶ Ibid. IAZZETTA, 2012.

“superpopulação” de obras que aguardam serem reproduzidas denunciam o contexto onde nós nos encontramos, o de ter as músicas do passado e do presente disponíveis. Arrisco a dizer que nós nos *entendemos* ao falar e chamar de música quando nos referimos a obras gravadas. Já *compreendemos* e assimilamos estas como presentes e coexistentes a nós. A música gravada na forma de áudio está presente na nossa realização conjunta e coletiva.

Estas considerações são válidas para pensarmos que uma grande parte das músicas que ouvimos chegam até nós na forma gravada, evidenciando a penetração dos equipamentos que mencionamos na nossa realidade, configurando experiências mediatizadas³⁷. Já nos anos de 1960 temos exemplos de artistas que deixaram os palcos para se dedicarem exclusivamente ao trabalho de estúdio³⁸, que não necessariamente precisava ser executável ao vivo. Com Brian Eno e suas ideias de composição musical *em estúdio* temos uma mudança no papel do *produtor* e no uso dos efeitos e processamentos, que antes cumpriam uma função de arranjo e agora passam a ocupar uma posição importante na composição (MOOREFIELD, 2005, p.54).

A figura do produtor George Martin no caso dos *Beatles*, é de uma abertura a novas estéticas e maneiras de utilizar as tecnologias de gravação “visando não a replicação do mundo natural, mas ao invés disso transformá-lo em outra coisa: abraçando a subjetividade, eles criaram um argumento potente para enxergar o produtor como um *auteur*” (MOOREFIELD, 2005)

Tal concepção de criação musical que lida diretamente com o som pode ser mais evidente nas produções de música eletrônica, que possibilitam até mesmo prescindir de uma performance com instrumentos acústicos e utilizar somente de síntese sonora ou de amostras de áudio “pré-colhidas” - a exemplo das poéticas do *hip hop* e dos DJ’s e operações com *sampling*. No nosso caso, para este trabalho, a produção é híbrida - trabalhamos na lógica da captação de eventos acústicos e performados ao lado de amostras de áudio e síntese - e mantemos tanto uma linha aditiva de construção de arranjos dentro do software como ainda dialogamos com referências estéticas de bandas.

³⁷ Auslander se pergunta pelo lugar da performance ao vivo em uma cultura mediatizada. A partir de Jameson e o conceito de *mediatização*: “processo através do qual as tradicionais belas artes [...] tomam consciência delas mesmas como vários *media* dentro de um sistema midiático[...]”. E a partir de Baudrillard o conceito de *mediatizado*: “objetos produtos da mídia de massa ou de meios tecnológicos [...] performance mediatizada é a que circula na televisão/rádio, gravações e formas fundadas em tecnologias de reprodução. Ver em: “Liveness : performance in a mediatized culture/ Philip Auslander. — 2nd ed. 2008.”

³⁸ A exemplo dos *Beatles* na música popular e Glenn Gould com suas interpretações gravadas de obras de Bach.

Nos cabe agora a tarefa de permear uma definição de um tema central do nosso processo, que é o *home studio*.

2.2 O *home studio* como possibilidade histórica e tecnológica

Para falar do *home studio*, acreditamos ser necessário antes discorrer brevemente a respeito da situação particular contemporânea das tecnologias digitais. Estas foram um marco cultural na virada do século XX para o XXI, e trazem aspectos transformadores que também atingem profundamente os modos de produção e escuta musicais, além de alterar todo o paradigma que mencionamos anteriormente. A história do desenvolvimento das tecnologias até o sistema digital é demasiadamente ampla e não podemos ter a pretensão de aprofundá-la aqui, mas procuramos situar o *home studio* como uma possibilidade difundida a partir do paradigma digital. A mídia digital, diferentemente da mídia analógica, se baseia na codificação e em operações com dados abstratos, o que a torna muito mais barata e acessível, priorizando novos sentidos na cultura digital e pós-digital: a portabilidade e disponibilidade acima da qualidade (aqui se observa um declínio do ideal de alta-fidelidade³⁹, gradualmente substituído por *alta-disponibilidade*).

Um *home studio*, como ilustraremos mais a frente, é uma configuração relativamente recente de um estúdio musical que está localizado não mais em uma grande sala altamente equipada - como foram a maioria dos estúdios que seguiam uma lógica das *majors* da Indústria Fonográfica, que por sua vez também retratavam um sistema estratificado de protocolos de treinamento por aprendizado/mentoria - mas sim, possivelmente, em uma sala de estar, quem sabe até uma cozinha, ou um quarto⁴⁰, onde as condições acústicas e de equipamentos talvez não correspondam as mais adequadas situações de controle cirúrgico de respostas e definição que os grandes estúdios possuem. Quem sabe estes fatores contribuam para uma típica relação com o amadorismo⁴¹, advinda de uma associação a práticas hobbistas possibilitadas a partir dos

³⁹ IAZZETTA, F. p. 27, 2012.

⁴⁰ Ver: GROENNINGSÆTER, Anders Kile. Musical bedroom: Models of creative collaboration in the bedroom recording studio. 2017. Tese de Doutorado. Queensland University of Technology.

⁴¹ Eisenberg nos diz que em 1800 qualquer um que pudesse cantar ou tocar competentemente era chamado de músico, enquanto um amador, verdadeiro a sua etimologia francesa *amateur*, era um amante da música. Por extensão, hoje o amador é tido como um adjetivo rebaixador, em oposição ao profissional. *The Recording Angel, 2005, cap. 10, p. 147 (tradução nossa)*

primeiros modelos de gravadores multipista dos anos 1970? É possível, mas por certo que nos aspectos de acessibilidade e de liberdade criativa é que os *home studios* podem sair na vantagem em relação aos projetos que anteriormente precisariam de suporte de uma gravadora.

É a partir destas vantagens, talvez limitações, que surgem diversos projetos de gravação caseira e que utilizam do espaço para *fazer* música ao invés de simplesmente *gravar*. A mesma acessibilidade que proporciona uma posse dos meios de produção se relaciona com uma posse dos direitos de decisão sobre o produto e sobre os meios de distribuição. Esta linha pode indicar a realidade econômica por trás de muitas das produções fonográficas, e ainda que evitemos entrar nestas discussões, não podemos deixar de pontuar enfaticamente o que essas condições de produção nos dizem. Elas denunciam o cenário industrial onde a fonografia se desenvolveu e também acompanham o crescimento de uma cultura fonográfica complexa que delimita valores de mercado para artistas a partir de padrões que funcionam em nichos e gêneros musicais e com isso determina as repercussões massificadas daquilo que está dentro ou fora do círculo de consumo. Não seguiremos a discussão nesta linha porque ela é demasiada complexa para ser tratada aqui e no momento não queremos discorrer sobre a indústria de produção e distribuição fonográfica, apenas citamos este cenário pois é o mesmo que também torna acessíveis os meios de produção para os *home studios*. Focaremos, pois, o nosso argumento em aspectos de produção musical, que falam mais à liberdade criativa referida e aos seus impactos estéticos.

Observamos, ao evitar esta discussão econômico-valorativa, um problema: a tensão entre produção fonográfica X musical, como dois campos⁴². E para ilustrar tal situação paradoxal, faremos uma pequena relação socio-cultural para mencionar o desenvolvimento de um gênero específico: o *Indie Rock*. A autora Gumes, ao falar sobre as disputas que este gênero teve para afirmar sua autenticidade, comenta sobre o desenrolar numa época favorável ao lado da popularização dos *home studios*, que viabilizaram gravações caseiras com qualidade a partir da democratização das tecnologias. Lemos:

"A estrutura do home studio torna-se possível por conta de equipamentos como gravadores, microfones e sintetizadores mais baratos, mídias de armazenamento digitais e uso de sample que deixavam todo o processo a um custo menor. Este novo cenário permitiu que artistas e gravadoras tivessem condições básicas de produção e controle sobre as gravações. A

⁴² Ver "De um porão para o mundo : a vanguarda paulista e a produção independente de LP'S através do selo Lira Paulistana nos anos 80 - um estudo dos campos fonográfico e musical" - Daniela Ribas Ghezzi. - - Campinas, SP: [s.n.], 2003. - utiliza do referencial da "Teoria dos Campos de Produção Simbólica", de Bourdieu

democratização da tecnologia do sintetizador e a ampliação da cultura do computador são transformações fundamentais para a organização da chamada cena musical independente. Nesse momento, gravadoras/selos independentes passam a promover e produzir artistas tendo como parâmetro a autonomia criativa. A facilidade para montar um home studio possibilitou experimentar e criar sem os custos altos de um estúdio profissional e fez surgir uma determinada poética de fazer música com a chamada low-fidelity (*Lo-fi*).” (GUMES, 2018, p. 4)

Nesta passagem a autora menciona uma questão de acessibilidade como fundamental para o *home studio* e, com este, o crescimento de um cenário musical e cultural. Ela também comenta de uma poética “*Lo-fi*”, que deriva do termo “baixa fidelidade”, parâmetro que mencionamos anteriormente como jargão das discussões técnicas de áudio-realismo, mas que aqui neste contexto ecoa como um recurso discursivo importante e positivo para a algumas formas musicais. Para ilustrar melhor:

“Low-fi é usada como estratégia discursiva de determinados gêneros e cenas musicais. Em algumas gravações de *Indie Rock*, por exemplo, o que era uma baixa qualidade transforma-se em poética e mesmo em gravações feitas em alta fidelidade simula-se a baixa fidelidade por razões estéticas. A qualidade baixa da gravação passa a ser uma posição de autenticidade dentro do *Indie Rock*.” (GUMES, 2018, p.4)

Não citamos o *Indie Rock* apenas para ilustrar a situação dos *home studios*, mas também para dar uma noção da complexidade e da imbricação deste gênero cultural na realidade industrial e suas possibilidades estéticas. A autora pontua que seria pouco provável termos o *Indie Rock*, e outros gêneros, sem o *home studio*, e completa o caráter desta forma de gravação como uma “ideologia, uma poética, uma posição de sonoridade *Lo-fi* e percebemos como suportes e artefatos tecnológicos são mediadores fundamentais das práticas culturais.” (ibid, 2018, p.4)

Ampliando neste problema técnico-estético que é a baixa fidelidade, nos reportamos agora a um trabalho muito esclarecedor no campo da Teoria das Mídias. Neste, Aragão considera dois casos com lógicas distintas de remediação em *Lo-fi* na paisagem sonora *schafariana* e no *Indie Rock pré-mainstream* (antes dos anos 1990, representando um boom a partir do Nirvana e do BritPop). No primeiro caso dos estudos da paisagem sonora, o *Lo-fi* tem uma conotação negativa de mascaramento de frequências e fontes sonoras. Já no *Indie rock* há o inverso, colhendo uma valoração positiva. Ao relacionar os dois casos, ela afirma que não há como fazer

um paralelo direto, porque a paisagem sonora se consolidou tanto como um gênero de composição como um conceito aplicado em investigações acadêmicas. Lemos: “O *Indie Rock*, por sua vez, não se localiza em uma esfera disciplinar, científica. Isso, no entanto, não significa dizer que ele não produza conhecimento: o *saber*, inclusive, exerce um papel fundamental na conformação do próprio gênero musical[...]” (ARAGÃO, 2017, p.5)

O termo “*indie*” é uma abreviação para “independente”, mas independente de que? É a partir da relação com a indústria fonográfica, que a comunidade indie supostamente se opõe. Ainda sem entrar propriamente em termos da indústria intento, com esta menção ao *Indie Rock*, enfatizar a complexidade de um gênero musical que tira seu nome da forma de produção que está por trás dele e abraça alguns ideais éticos, um *ethos*, do movimento *Punk*, como esse próprio anti-institucionalismo à indústria, que tem seu auge nos anos 1970, principalmente o lema do “faça-você-mesmo” (DIY).

Aragão trabalha com o referencial de Bolter e Grusin, do campo da Teoria das Mídias, e o aspecto principal aqui é uma lógica que diz respeito a transparência e opacidade dos meios⁴³. Ela coloca que justamente no *Indie Rock* existe a conotação positiva do *Lo-fi* que exhibe os meios, e nesse caso inverte a lógica da imersão ao aproximar o ouvinte através de uma perspectiva de intimidade que não possui um ambiente largamente controlado de um estúdio, e que se *revela como uma gravação*. - possivelmente funcionando como, para usar uma comparação com o surrealismo “isto não é um cachimbo”, uma sobreposição de sonho e realidade, em que a manipulação que se oferece à percepção do ouvinte é preferível a uma manipulação que se esconde”.[...]”Para a comunidade *indie*, a produção *mainstream* é entendida como aquela que mascara a partir da sua superprodução.” (ARAGÃO, 2017, p.12).

Fechando a baixa-fidelidade como parâmetro de valoração e produção de sentido no *Indie Rock*, ressaltamos, ainda a partir de Aragão, que tal parâmetro é defendido por esses membros da audiência como um “atributo valioso porque o *indie* defende o contato mais imediato possível com a experiência da música”. A autora conclui o seu trabalho apontando um possível problema relacionado com algumas contradições internas do discurso *indie* que quer, possivelmente, se

⁴³ Trabalha com os dois conceitos de *imediaticidade* (onde os meios se tornam transparentes em favor da sensação de imersão) e *hipermediaticidade* (onde os meios se exibem e mostram ao espectador diversas camadas de estímulos). Ver ARAGÃO, Tháís Amorim. “Duas Lógicas da Remediação em Lo-fi: Inversão da Imediaticidade nos Casos da Paisagem Sonora e do Indie Rock “ - Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2017.

apropriar de uma “verdadeira experiência musical” e, ao fazê-lo, se afasta de uma co-existência mais integrada com a fonografia.

Em outro contexto podemos apontar experimentos em estúdios caseiros como os dos engenheiros pioneiros Les Paul e Joe Meek, por exemplo. Embora fosse um privilégio incomum ter disponível uma tal configuração já aos meados dos anos de 1950, estes dois casos ilustram o crescimento das práticas de engenharia de áudio a partir de gravações recreativas em espaços domésticos, impulsionadas pelo entusiasmo tecnológico. Les Paul é mais conhecido pela eletrificação da guitarra, porém também é tido como o mentor das técnicas de *overdubbing*, que possibilitaram a gravação de dois sinais sincronizados, simultâneos ou não, sem uma perda de qualidade notável. À época utilizando de gravadores de fita, Paul também marcou as produções futuras a partir de posicionamentos e reproduções das fitas magnéticas fora de sincronia, resultando nos efeitos popularizados como *chorus*, *delay* e *phasing*. Embora tenham sido popularizados como efeitos, partiram de experimentações com o mesmo sinal gravado sendo reproduzido em diferentes velocidades. (MOOREFIELD, 2004, p.4).

O inglês Joe Meek também tem em seu legado a experimentação sônica como assinatura. Foi um pioneiro de técnicas de engenharia e produção de áudio, em atividade num pequeno apartamento na Inglaterra no final da década de 1950 e início da década de 1960. Utilizava, e não pouco, de processamentos como compressão, *delays*, *overdubbings*, também elevando os níveis de entrada para obter uma sonoridade saturada na fita. Os artigos que falam sobre a maneira como ele utilizava de tais processamentos também associam a experimentação como assinatura criativa, abusando dos efeitos em um sentido muito mais criativo do que corretivo⁴⁴. Um desses efeitos, como o *flanger*, foi possivelmente também inventado ou associado às suas experimentações com sinais duplicados e modulados de fita magnética. Ainda na década de 1950, construiu um dos primeiros *reverbs* de mola, que mais tarde seriam acoplados a muitos amplificadores.

2.3 O papel híbrido de músico e engenheiro de áudio no *home studio*

Neste sentido, também cabe dentro do nosso argumento de acessibilidade das tecnologias uma abertura para a atividade do produtor nestes espaços domésticos. No paradigma dos grandes

⁴⁴ Ver: CLEVELAND, Barry. Creative music production: Joe Meek's bold techniques. Mix Books, 2001.

estúdios de gravação, o engenheiro de áudio e o músico ocupavam diferentes ambientes e executavam diferentes atividades, retratando um sistema estratificado⁴⁵. O que acontece no *home studio*? A alternativa comum é perceber uma realização geral centralizada nas mãos de uma única pessoa, resultando no papel híbrido do músico que performa e engenheiro de áudio que opera os equipamentos. Uma centralização como essa vai ao encontro das teses anteriores de Eisenberg e Moorefield, que trouxemos para diálogo ao buscar um lugar criativo na função do produtor musical como um *auteur*.

A operação dos equipamentos, o apertar botões, fazer conexões, captar, é associada à figura do engenheiro de áudio. Vemos no artigo de Bell uma curiosidade interessante a respeito da (auto)formação dos engenheiros de áudio que atuam em *home studios*. As perguntas que ele busca responder também são históricas no sentido de que a própria função do engenheiro de áudio advém da realidade da indústria fonográfica, por um sistema estratificado de mentoria, e que por algum tempo permaneceu como um conjunto de conhecimentos restritos somente a tais profissionais. Há então, uma figura híbrida de engenheiro de áudio e músico no caso do *home studio*? É nesse sentido que Bell vai investigar como as tecnologias de gravação e os conhecimentos a respeito da engenharia de áudio são apropriados e desenvolvidos pelo produtor que grava a si mesmo no *home studio*, já que existem muitos materiais documentando as práticas dos engenheiros profissionais e pouco ou nada a respeito dos hábitos do usuário do *home*.

A estação mais comum de operação no *home studio* desde o final da década de 1980 até o momento em que escrevemos este trabalho tem sido a do computador. Neste há um universo digital e um estúdio completo no interior de uma *DAW* (*digital audio workstation*), com muitos recursos adaptados do paradigma analógico que agora funcionam sem a necessidade de diversos aparelhos físicos. Nesta conjuntura a centralização de funções é facilitada, e muito do que antes eram registros captados por músicos agora podem ser composições e materiais programados numa realidade virtual do *software*. Alguns gêneros que surgiram a partir das tecnologias e dependem delas, como o *Hip Hop*, evidenciam mais ainda uma dissolução da divisão músico-engenheiro.

É muito provável que a nossa discussão, centralizada numa questão historicizante da música gravada e do desenvolvimento das tecnologias de produção e reprodução sonora, venha a

⁴⁵ BELL, Adam Patrick. Trial-by-fire: A case study of the musician–engineer hybrid role in the home studio. *Journal of Music, Technology & Education*, v. 7, n. 3, p. 295-312, 2014.

ser como uma proposta de reflexão da relação dos artistas, e principalmente dos músicos, com as tecnologias. Não só dos artistas, mas de uma alteração nas relações das pessoas com a música e também das pessoas com as pessoas. Uma vez que temos um deslocamento da escuta musical em um evento social para um contexto doméstico, se retira a necessidade de estar em público. Indo mais além, podemos dizer que, com o surgimento dos tocadores portáteis e dos *headphones*, até mesmo em público se “retira do mundo”, um paradoxo que a nossa contemporaneidade vive e que é consequência das tecnologias que proporcionam a disponibilidade da música em toda parte.

A partir destes hábitos perceptivos e comportamentais dados, o *auteur* híbrido de músico-compositor-produtor no *home studio* também pode se apropriar e tirar inspiração para projetar obras musicais que se comuniquem com a sociedade contemporânea. Fica quase como que uma exigência a busca por saber que lugar tais criações ocupam no mundo antes de introduzi-las no mesmo, a fim de uma conscientização das formas de relação entre a estética e o saber comunicativo das artes nos tempos atuais. Antes de uma filosofia da arte que mira o novo pelo novo, como se propunham as vanguardas modernistas do início do século XX, agora se trata de olhar para as formas e produções que habitam o mundo e perceber o que pode ser feito com isso⁴⁶. Tal proposta foi trabalhada pelo crítico e curador de arte francês, Nicolas Bourriaud, no seu livro *Pós-produção*, complemento de *Estética Relacional*.

Tendo feito esta extensa caminhada que perpassou consequências filosóficas e epistemológicas a partir da experiência com a arte, adicionadas de contextualizações históricas (de maneira abstrata e geral) da influência das tecnologias utilizadas para produção e reprodução na arte musical, agora nos propomos a olhar para um exemplo concreto e particular. O que se segue no próximo capítulo é a descrição do espaço de um *home studio*, vista em sua configuração extremamente particular e íntima que serviu de mote subjetivo para toda a investigação teórica que desenvolvemos acima. Mais particular e desafiador é o que seguirá mais além, no último capítulo, que na forma sonora apresenta e demonstra alguns tipos de resultados musicais que podem ser tirados deste espaço a partir da ideia do estúdio como instrumento.

⁴⁶ “[...]trata-se de inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes. [...] tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e colocá-los em funcionamento. Aprender a usar as formas é, em primeiro lugar, saber tomar posse delas e habitá-las.” p. 14 - Ver Bourriaud, Nicolas. "Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo." *São Paulo: Martins* (2009).

III COMO SOAM OS GUIZOS NA CONCHA

Após realizarmos, na primeira parte do nosso trabalho, o empreendimento de fundamentar questões teórico-filosóficas a respeito do problema da compreensão e da proposta da experiência hermenêutica voltada interpretativamente para o fenômeno da arte, dirigimos o olhar para a situação transformadora nos modos de experiência com a música a partir do fenômeno da reprodução sonora e mediação tecnológica. A segunda parte compreendeu a discussão mais diretamente voltada para especulações sobre práticas musicais que tem no estúdio, ou *home studio*, um dos elementos-chave da produção criativa. Nessa etapa procuramos situar historicamente alguns movimentos culturais que marcaram possíveis viradas nas abordagens que mencionamos, de maneira a legitimar tais práticas como pertencendo já ao campo do que entendemos e compreendemos por música.

Para a terceira parte do nosso trabalho uniremos os ecos daquilo que tratamos anteriormente na discussão teórica com uma parte mais subjetiva, fundamentada especificamente na nossa atividade poética. Nosso objetivo com essas duas abordagens será expor como a pesquisa e discussão alimentam a prática e vice-versa, a partir da descrição de um fenômeno particular que se põe para investigação, a saber a realização em um *home studio*.

De maneira a nos aproximar das composições e do processo contido nas suas gravações temos um primeiro movimento de descrição do espaço onde foram gravadas, do que seguimos a descrever os instrumentos e equipamentos com os quais nos relacionamos durante o trabalho, que com certeza determinam o modo de fazer e as tomadas de decisões. Para evidenciar como acontecem os processos acreditamos ser pertinente também uma breve descrição da DAW (*Digital Audio Workstation*) - estação de trabalho de áudio digital que utilizamos. Após isso, nos propomos a uma descrição do desenrolar dos processos contrastantes de duas das canções que estarão na coletânea final do trabalho, onde ouvimos resultados sonoros que também colocam novamente a questão interpretativa como ato central exposto em sete faixas.

Procuramos: quais relações possíveis aparecem a partir do espaço e das funções que são desempenhadas. As relações com os objetos, com a linguagem musical, os instrumentos, com a mediação tecnológica. De que modo os recursos tecnológicos são usados de maneira criativa e fundamentam a possibilidade do acontecimento do processo. As mediações de sentido que o

processo como um todo desvelam e os possíveis fundamentos estéticos, históricos e filosóficos subjacentes.

3.1 A concha

Ao entrar pela porta surge a dúvida se alguma coisa tem que sair para caber uma pessoa ou se se deve dar a volta e se retirar. Esse espaço é o quarto em que eu durmo, e as horas mais produtivas são à noite, quando temos somente a iluminação dos LEDS do monitor e de um abajur. À volta, paredes completamente brancas com alguns poucos desenhos e pinturas coloridos pendurados, feitos por mim para preencher o vazio de cores.

Em um dos cantos, vemos um guarda-roupas aramado com as roupas expostas. No outro canto, ao pé da cama e, do lado da janela, um cabideiro amarelo, afogado em cachecóis e casacos com um quadro branco colocado sobre ele para servir de base para uma violeta tomar sol durante o dia. Praticamente, metade do quarto é ocupado por uma cama quase sempre azul, por seu cobreleito. Acima desta, três prateleiras empilhadas na parede suportam livros, CD's e cadernos.

A metade do quarto que sobra é a parte transitável, com algum pouco espaço para se movimentar e habitar. Quem entra nesse espaço, provavelmente vai ter que desviar de uma cadeira amarela e de um microfone condensador (MXL 990) montado em um pedestal enferrujado no meio do quarto, sempre pronto para o uso. Alguns instrumentos de percussão ficam colocados por onde tiver um espaço, como por exemplo chocalhos feitos à mão, um galão de 5 litros com afinação ajustável, algumas latas, e um bongô bordô pela metade - com exceção deste último, os outros foram manufaturados aqui mesmo a partir da necessidade de gravação em algum arranjo ao longo do tempo em que o espaço se estabeleceu como um estúdio. Os instrumentos de cordas ficam guardados nos estojos. Um violão de náilon, mais do dia-a-dia, fica pendurado na parede ao lado da porta de entrada, sempre em prontidão.

Esse pequeno espaço não possui nenhum tipo de isolamento e nem tratamento acústico dedicado. As únicas partes materiais que cumprem precariamente uma função de tratamento são os tapetes no chão e o guarda-roupas aberto - que fica na parede oposta à mesa-estação, segurando pouco ou quase nada das reflexões primárias que saem dos falantes. Em sessões de captação com vozes funciona como uma cabine vocal, onde os próprios casacos abafam as reverberações e secam um mínimo de ambiências. Por estar localizado no sétimo andar, essa

concha produtiva sofre pouca intervenção sonora da cidade do lado de fora, sendo o vidro e a persiana da janela suficientes quase sempre para minimizar os ruídos externos, com exceção das horas de mais trânsito nas ruas ou quando uma aeronave passa por perto no céu da capital gaúcha.

Fica no canto que restou a estação de trabalho propriamente dita. É composta por uma tábua de madeira curta presa à parede, com pouco espaço - que necessitou uma extensão com outra tábua por cima de um suporte de teclado em X, para garantir mais espaço de superfície e que podemos mover para uma posição melhor em situações de mixagem - e duas outras estantes um pouco mais elevadas que suportam os “ouvidos” do estúdio, os monitores de referência preto e branco. A CPU, colocada no chão entre a mesa e a cama, é a peça chave para que tudo possa acontecer como acontece, digitalmente no ‘espaço virtual’ que chegaremos a seguir. O monitor colocado sobre a mesa é o visor que nos mostra a interface gráfica que possibilita nos exercitarmos em tal espaço virtual. Os itens comuns que ocupam a mesa são: um HD externo, que armazena todos os arquivos produzidos; o mouse e teclado por onde operamos o PC, e cadernos de anotações.

O que garante a conversão dos sons acústicos e elétrico-analógicos em áudio digital é uma outra peça chave que fica colocada em cima dos falantes: a interface de áudio. Esta é uma pequena caixinha azul, que possui duas entradas que podem ser usadas simultaneamente ou por cabos P10 ou XLR. Estas entradas são roteadas para dentro do computador, por uma conexão USB que funciona também para receber a saída de áudio deste, que vai ou para os falantes e/ou para os fones de ouvido. No momento em que conectamos essa interface (*PreSonus AudioBox 22VSL*) ela se torna a placa de som principal da estação, que cumpre todas as mediações entre os sinais analógico e digital.

Um outro item que tem um papel importantíssimo para viabilizar tal forma de produção compacta é uma controladora MIDI, que se parece com um teclado musical, mas não possui nenhum banco de sons próprio. Este pequeno instrumento (*M-AUDIO Oxygen 25*) de 25 teclas com média sensibilidade, 8 knobs, 01 fader e outros controles é o que nos permite performar diversas linhas e arranjos com instrumentos virtuais. Ele envia informações em protocolo MIDI que são interpretadas no software e podem ser delegadas a praticamente qualquer instrumento virtual que tivermos para carregar sobre elas - estes VST's ou VSTi's (*Virtual Studio Technology*) vão desde *plugins* que carregam amostras de áudio (*samples*) até ferramentas de síntese sonora, tudo isso operado dentro do software.

3.2 A concha virtual

Na estação de trabalho de digital (*DAW*), os canais de áudio já são convertidos em sinal digital. A disposição da interface é organizada com faixas empilhadas na vertical que se alongam no sentido horizontal, representando o ‘tempo enformado’ (perspectiva esta que parece herdar um tanto do processo pós-fita magnética, como se cada faixa fosse realmente um rolo de fita alongado). Os tipos de faixas com que trabalhamos podem ser de áudio ou MIDI - aquelas são representadas visualmente pelo formato de onda concreto dos sons, e estas pelas informações tocadas ou sequenciadas

No modo de Arranjo - que se apresenta de forma mais linear se comparado ao modo Sessão - a disposição é a seguinte: no canto esquerdo da tela há a nossa biblioteca de instrumentos virtuais e plugins de processamento VST carregados para uso no *Ableton Live*, alguns internos embutidos do próprio software e outros adicionais que fomos agregando na lista de ferramentas. À direita temos os controles básicos em cada faixa, como os dispositivos que estão entrando (*input*), para onde estão saindo (*output*). Há um botão que “arma” a faixa para gravar, deixando-a pronta para receber sinais de entrada. Há outro para deixar a faixa Solo (S) e outro que liga ou desliga a faixa - indicado pelo número da mesma. Dois controles deslizantes, um de volume e outro de PAN, que possibilita o posicionamento da faixa no campo estéreo com diversos valores entre a extrema esquerda, o centro e a extrema direita. O sinal final de todas as faixas é roteado para a Master - faixa final que condensa todas as recepções em uma estéreo - dois canais, L(*left*) esquerdo e R (*right*) direito.

A aplicação de efeitos no software pode ser feita no *input*, ou seja, processar diretamente o áudio seco, ou enviar para as *return tracks*. Estas são as faixas de retorno utilizadas para processamento de efeitos em paralelo, que recebem sinal de uma ou mais faixas. A diferença entre a aplicação de efeitos direto na faixa e o envio para uma faixa externa de processamento mora justamente na mistura. Na faixa de retorno somamos o sinal seco da faixa limpa em paralelo com o processado, que possibilita um controle maior do balanceamento. Alguns *plugins* de processamento possuem um controle de Mix (*mixture/mistura*) interno, que facilita esse procedimento.

O principal uso que fazemos dessas faixas de retorno são para efeitos que mexem com o tempo, como *Delays* e *Reverbs*. Em usos comuns estes efeitos ficam no final da cadeia, após todos os outros processamentos, cumprindo a função de adicionar profundidade - uma das emulações de espaço - na mixagem. Também é válido subverter criativamente essa lógica para se atingir efeitos sonoros específicos, como reverberações não naturais. O envio em grupo para tais faixas contribui para uma “cola” maior na mixagem, quando a intenção é por exemplo, conformar qualidades em comum para diferentes elementos ou um grupo de elementos. O processamento em grupo pode limitar o controle isolado para cada faixa, porém também pode aliviar o uso de muitos *plugins*, que exigem um multiprocessamento pesado das máquinas, às vezes levadas a uma sobrecarga - talvez um ponto negativo de fazer todo o processo “in the box” (dentro da caixa). Estas referências de processamento dentro do *software* dizem respeito à etapas de pós-produção, de procedimentos aplicados aos materiais gravados, captados, programados ou apropriados.

Esses dois espaços descritos são onde o nosso trabalho acontece. A partir destes, podemos apontar elementos particulares que fazem parte e moldam esse processo: os instrumentos físicos - que nos colocam ainda em um paradigma de captação sonora -; as ferramentas virtuais que viabilizam o nosso meio, a partir do qual nos relacionamos para trabalhar com uma dinâmica de reprodução e adição de elementos. O próprio espaço do quarto, configurado como um lugar de se encolher e como espaço produtivo de tempo indeterminado.

Isto posto, podemos agora nos encaminhar para uma descrição do processo produtivo em que tento trazer à tona um certo tipo de fio condutor de cada uma das duas composições contrastantes selecionadas para ilustrar o nosso projeto como um todo. Como não tenho autoridade para afirmar um único sentido dessas músicas, a intenção é evidenciar a minha compreensão das partes importantes, a maneira como me ocupei com tais obras e que tipo de decisões surgem no processo de ||Gravar - Reproduzir - Ouvir algo que não está ali e que poderia estar - Gravar - Reproduzir||. Essa é brevemente a dinâmica de relação com o meio e com as ideias músicas, processo que tentarei expor de maneira clara e com possíveis adicionais de digressões subjetivas.

3.3 Composições: parte poética e influxos externos

“O ser que se esconde, o ser que *entra na concha*, prepara uma *saída*.[...] Tudo é dialética no ser que sai de uma concha. E, como não sai inteiro, o que sai contradiz o que fica fechado.”

A Poética do Espaço, Gaston Bachelard

3.3.1 Palaversões 87bpm - Voz, guitarras, baixo, bateria, piano rhodes, bateria fx

A semente desta parte da bateria com as peças tocadas simultaneamente com uma controladora MIDI carregando amostras de áudio de um kit no *Ableton Live*, semelhante a uma *drum machine*. O *groove* me remete a uma estética lofi Hip Hop, com caráter rítmico circular em um andamento lento, com as caixas nos tempos 2 e 4 e bumbos fora das “cabeças” dos tempos (influência do Hip Hop, com a “pegada” levemente sincopada), mantendo no *hihat* fechado a condução com 4 ataques por tempo. A linha parecia auto-suficiente como uma coisa só e como um conjunto, bastante preenchida, que sugeriu uma continuidade a partir de contrastes com outros elementos que fossem mais espaçados no tempo, com notas longas, e dessem fôlego para as linhas fluírem.

(CTRL+T) - Abrimos um novo canal de áudio e improvisamos uma parte de guitarra - passando por um pedal de delay analógico (um rosa que tenho apego especial, o “porquinho” - *That's Echo Folks*) com o tempo curto para alcançar um efeito de ambiência, plugada direto em linha e passando por um *reamp* (re-amplificação virtual) no *Guitar Rig*. A busca era por um timbre mais ‘quente’ (onde atenuamos os harmônicos agudos e preferimos os médios). Ficamos com ||:Cm7(9) - Fm7(9):|| que soam uma vez por compasso, combinando ainda com elementos que ouvimos em algumas propostas de *Lo-fi Hip Hop* utilizando de alternância de acordes com extensões que dialogam com as recorrências harmônicas na linguagem jazzística, ainda que bem longe da mesma. Tínhamos o que se pode considerar uma pequena estrutura circular, com bateria e guitarra que podiam se manter interessantes por algum tempo. Mais tarde no processo, as guitarras vem a ser re-gravadas passando por um amplificador microfonado e são re-amplificadas. À bateria somamos outro *kit* com timbres de amostras de áudio orgânicas, a partir do *plugin EZ Drummer*.

Para aumentar essa estrutura adicionamos após algumas repetições uma alternância com dois acordes ||Ab7M - Bb|| retornando para o Cm7(9) (bVI - bVII num sentido de campo harmônico, onde o Cm7(9) é nosso acorde de repouso, a tônica, a ‘casa’). Nessa pequena

variação, ficamos com uma pista de “respiro” na ideia música, que por enquanto se reduz a poucos elementos.

Evidenciando esse processo que acontece a partir de adições, ficamos ouvindo em repetição o trecho que já consolidamos. (CTRL+T) - Abrimos outra faixa para colocar um instrumento cumprindo uma função mais melódica, que acreditamos caber muito bem em um *piano rhodes* - com poucos harmônicos - que entra depois de uma quadratura costurando a harmonia da guitarra com poucas notas e lentamente pedindo para que cheguemos em ‘outro lugar’ - na música - a partir de uma melodia improvisada que surge após a variação de *groove* e harmonia, por cima da repetição da primeira parte. Algumas sonoridades me remetiam a músicas que eu já tinha ouvido, e me lembrei de uma banda chamada HOMESHAKÉ, que trabalham com instrumentos numa formação de banda mas também utilizam de sintetizadores, *samples* e baterias programadas.

Percebendo esse todo que tínhamos, organizado em basicamente 26C, nos parecia viável desenvolver a música para outra parte ou retornar à primeira parte com variação. Sem termos tido propriamente alguma parte que funcionasse como refrão, e olha só, nem vozes e letra ainda, já projetávamos uma canção com estruturas contrastantes. O riff do rhodes vem como esse interlúdio que nos dá pista para um retorno à parte A ou uma ida a uma nova parte.

A partir deste momento de (in)decisão acabamos mergulhando mais em um processo de desenho sonoro e abrindo o arranjo, do que propriamente pensando em finalizar a estrutura como esqueleto. Voltamos ao início e adicionamos mais uma guitarra com efeito chorus (com um pedal Joyo, passando por *reamp*) depois de 8C tocando com *palm-mute* (uma forma abafada de toque) duas notas por tempo, e acompanhando as variações dos outros instrumentos. Ao chegar na melodia do *rhodes*, onde a guitarra base volta a tocar somente uma vez por compasso no tempo 1, preenchemos esse espaço com a nossa segunda guitarra tocando nos tempos 3 outros ‘shapes’ (formato de organização das notas/dedos na guitarra) mais agudos dos mesmos acordes, contribuindo para a circularidade a partir de uma distribuição simétrica e reforçando a cama harmônica.

Ainda nesse processo de desenho, experimentamos um efeito de saturação (*Decapitator*, *da Soundtoys*) no kit de bateria. Mexendo nas configurações, coloquei o efeito ‘no talo’ (a opção de *mix* do efeito está no máximo, privilegiando o sinal processado) - com uma distorção extrema, que tornou aquele nosso *groove* em outro, acentuando algumas partes e deixando-o bastante

ruidoso enquanto sacrificava bastante das qualidades do anterior. Pronto, isso foi o suficiente para indicar trilhas a uma outra parte - que por 8C nos trouxe uma ideia de sequência harmônica na guitarra com um acorde por compasso (Ab7M - Fm7 - Cm7(9) - Eb7(9) - Ab7M - Fm7 - G7(11) - G7(b13) até chegar em um acorde dominante, o primeiro da música, suspendendo a seção.

Se ainda não estava evidente que a tecnologia nos proporciona recursos e abertura para novos caminhos de composição, após essa suspensão resolvi alterar mais ainda aquele *groove* processado. Dupliquei e joguei-o para um lado do campo estéreo e no outro lado o mesmo *groove* só que com a velocidade dobrada - que dobrou a percepção de andamento. Por 4C, existe essa batalha de *grooves*, onde toquei na guitarra os mesmos acordes do início com outra rítmica, atravessando no contratempo do fim de cada compasso o acorde seguinte. Seguindo nesse fluxo, tomei a liberdade de recortar alguns pedaços das linhas melódicas do rhodes e da guitarra e repeti o procedimento de alterar a duração (agora pela metade) com o adicional de inverter o ataque das linhas, que dá uma sensação de “crescendo” até o ataque - distribuindo ritmicamente em tempos diferentes, dando espaço para os elementos dispostos. Este tipo de processamento pode ser observado já na década de 1960, em circuitos fechados de grandes produções, em músicas dos *Beatles*, por exemplo, a partir da manipulação de materiais gravados em fita magnética.

Com esse resultado sonoro, a expectativa de escuta é de que chegamos em um clímax: aqui a música precisava explodir, pois estávamos sufocados em antecipação. A explosão que consegui conceber foi fazendo uma virada estourada na caixa da bateria e quebrar pela metade de novo o *groove*, voltando ao kit que não estava processado. Foi nesse momento da música, onde virada de *groove* da bateria me jogou em outro clima, que percebi a possibilidade de um solo de guitarra (mas não sem antes ouvir por muito tempo somente o restante do arranjo). Agora temos o *ride* na condução, ‘abrindo’ o *groove* anterior e deixando respirar novamente, só que com a dinâmica lá em cima. Retorna a melodia do *rhodes*, que soa uma vez na forma fundamental e depois mexo com as durações, reaproveitando a mesma frase em outras formas. Essa composição inteira foi realizada dessa forma retroativa, que se liberou para os processamentos em fase de composição após o experimento com o efeito da bateria. É assim, topamos com algum engano no caminho que às vezes se torna um elemento protagonista no desenvolvimento da direcionalidade de uma composição.

Após essa seção do solo, acabei por deixar a música ir fluindo por cima do que tínhamos improvisado na guitarra base e da condução da bateria, como se as águas de uma cachoeira em

sua passagem e queda fossem modificando aquilo que tínhamos. Desse movimento da música, ainda em configuração instrumental, fui internalizando algumas ideias de letra. Declaro primeiramente que prefiro chamar as minhas canções de músicas palavreadas, e não apenas pelo processo da letra vir por último, mas porque a ideia é pré-textual mesmo, em que a música informa aquilo que tenho que tentar dizer.

A melodia desta surge como algo fluido por cima da cama harmônica, que percebi estar numa região mais grave para o meu registro vocal, o que conferiu uma qualidade “escura” e fechada para a música. Lembrei de uma música do BADBADNOTGOOD, em parceria de Sam Harris – “*Time moves slow*”, que também se confirmou como uma referência conscientizada; fora tantas outras que influenciam sem nem ser percebidas. A letra veio vindo aos poucos durante o improviso vocal, e me ocorreu evidenciar uma proposta na qual tenho achado bastante fertilidade, que são poesias voltadas para um olhar introspectivo. Ao colocar o desafio de “abrir vozes”, acabei por conceber duas linhas de *backing vocals* que me informaram que o resto das músicas também levariam uma proeminência das vozes, buscando algo textural nos encontros aerados da fala cantada.

*Pensou que teria
Mais uma
Mais uma chance
De revelar-se como outra*

*E num instante de satisfação
Bebeu de velhas águas
Versando nova versão*

*A palavra
Palavra, palavra
Que te faz*

*Despertar assim
Dentro de ti*

Acorda

3.3.2 Imagina 105 bpm - Vozes, violão, guitarras, wurly, baixo, bateria, pads, synth

O processo de composição desta música partiu de um motivo melódico simples, com 3 notas. Um movimento vai-e-vem de um semitom ligado - Fá-Mi Fá-Mi (2x) - e um salto agudo - Fá-Mi Fá-Mi Lá| Fá-Mi Fá-Mi. Este fragmento melódico apareceu enquanto improvisava com uma escaleta, que permitia fazer as notas ligadas com facilidade. Abri uma faixa para gravar no Live, determinei um pulso de acordo com o ânimo naquele momento que parecia bem colocado em 105 bpm. A partir deste pequeno fragmento, fiz testes com alguns baixos para construir o caminho harmônico. Por esses dias eu vinha encaminhado de um período de experimentações com sequências de acordes que pouco se repetiam -remetendo a um processo *through-composed*, em contraste com uma construção estrófica -, frutos de diversas sessões em que eu me sentia à vontade para improvisar caminhos gigantescos, pegando gosto por algumas soluções harmônicas (principalmente intervalos de terças entre os acordes, buscando soluções mais modais do que tonais).

Ao tentar retornar para a composição de canções com estrutura estrófica -, decidi fazer desta uma música em que se aproveitasse mais a mesma progressão, na intenção de apegar-me à repetição mesmo, tomando o desafio de criar interesse nessas condições determinadas. Essa estrutura de canção estrófica pode ser observada em outras músicas do disco, muito embora algumas se organizem de uma maneira que se desenvolvem e transformam-se mais ao decorrer do tempo, utilizando de menos repetições. O que me pareceu bem encaixado nesta aqui, foi manter aquela melodia mencionada enquanto os acordes iam mudando - cheguei a uma síntese com o violão em ||Dm7 - G7 - Bb7M - Csus4(7) / F7M ||.

A parte B vem como uma pedida de variação, com mais pegada e cara de refrão, onde a sequência fica ||Bb7M-Gm7-Dm7-G7||, sendo marcante o *swing* nos acordes Dm7-G7, contrastando com a rítmica mais reta que chegamos nessa seção.

A melodia principal foi improvisada em uns poucos *takes*, gravada com a voz em *scat singing*, buscando enfatizar algumas alturas diferentes da tríade fundamental, cores como sétimas maiores e menores, algumas nonas, sextas, com caráter harmônico próprio. No mesmo dia, resolvi tentar encaixar uma letra para dar segmento ao processo, e percebi que a rima não era uma exigência. Com a melodia toda mais fluida, a letra acabou por tomar essa direção também, ainda que sofrendo alterações posteriores. Eu estava por períodos de estudo sobre o surrealismo, que

me trouxe a ideia do automatismo na melodia e processo de escrita da letra (Breton - Manifesto Surrealista), bem como a própria temática lírica do sonho, dos impulsos e paixões, do perder-se em um caminho, ou obra, tudo isso à luz da liberdade própria de cada sujeito para tomar decisões.

Do meu ponto de vista de compositor, a música e a letra são indissociáveis mesmo que venham em momentos diferentes, e colocadas sobre formas que cumprem uma função expressiva e/ou representativa, parecem simultaneamente mascarar e ocultar aquilo que queria se manifestar - mas os caminhos mais comuns têm ocorrido de uma maneira que nomeio de “músicas palavreadas”. Essa música inteira surge de um delírio do primeiro motivo melódico semente.

Tínhamos uma primeira versão da música, com diversos espaços em aberto. Esta serviu de guia para gravá-la valendo (enquanto eu não tirar a mão, até o final da mixagem, nada é valendo). Gravei uma vez o que tinha escrito com o violão para montar o ‘esqueleto’ da música até a segunda repetição do refrão, ainda não tinha o esqueleto completo e faltavam coisas, pois eu tinha uma ideia de estrutura com duas partes, A e B, com um alongamento dos acordes ao fim do B que conectava ao A através da alternância entre Dm7-G7 e Dm7-Gm7.

Seguimos experimentando com alguns instrumentos para construir uma ideia da atmosfera das duas partes que tínhamos. Nas estrofes A, a dinâmica fica um pouco mais baixa, e, cresce com as entradas dos instrumentos e com a direção da voz. No B, tudo fica mais alto e denso, e nas partes “*swingadas*” em que a voz silencia, o arranjo dá uma balançada enquanto um *PAD* sutilmente aparece e oxigena tudo para a voz retornar. O baixo é bastante melódico e ágil na parte B, em contraste com a parte A em que preenche mais em notas longas, e foi gravado direto em linha passando por um *reamp* (re-amplificação virtual) no *Guitar Rig*.

Resolvi acrescentar uma seção para tentar incorporar aqueles caminhos harmônicos mais longos, que “só vão”, concebendo uma nova parte || Dm7-Gm7-Dm7-D#m7-- Dm7-Gm7-F-F/E / Gm7-F-D#7M-C#7M -- Gm7-F-F#7M-D#7M ||. Nesta, eu necessitava de uma dinâmica baixa para poder crescer, com a ideia de ter o arranjo mais limpo e com ambiências que suscitassem uma noção espacial de profundidade. O ritmo vai se transformando a partir do violão e do *wurly* piano segurando a cama harmônica com os ataques atravessados nos contratempos e quartos de tempo por 8C, seguido de um padrão de 3-3-2 por 6C e um último que se torna tercinado, subdividindo em 3 por 2C, que deixou mais pra frente o andamento. Esse caminho, por suas metamorfoses veio chamando uma parte com dinâmica mais alta - que poderia muito bem ter um solo de guitarra, que ainda tem peso e presença importante na linguagem que nos movimentamos.

Logo, essa parte se tornou uma ida que prepara a entrega para o solo de guitarra, onde o arranjo todo precisava colaborar.

Nessa seção temos um jogo com *synths* e guitarras, um movimento plástico que busquei representar nessa metamorfose onírica da música, em sua parte mais livre - os ataques do *synth* estão apenas no tempo 1 de cada compasso, mas o ‘movimento plástico’ dura o compasso inteiro. Há algumas palhetadas abafadas constantes de meio em meio tempo na guitarra que vem crescendo para o solo. Esta entra depois de uma quadratura junto com outra guita, que contrasta com seus ataques nos tempos 2, com uma vibração (*flutter*) e reverberação alta que a joga lá para ‘o fundo’, bem pra trás na mix, cumprindo o efeito de profundidade que buscávamos. A bateria aqui fica reduzida aos ataques ‘quicantes’ do bumbo e algumas conduções com o *hihat*, acompanhando os respiros da cama harmônica.

Não acredito caber aqui uma descrição por completo das entradas e saídas no arranjo (esta fica a cargo da própria gravação contar), somente algumas partes importantes que de certa maneira moldam a minha compreensão de tal composição, e o processo de tomada de decisões. O arco geral da canção é estruturado em forma estrófica, com sessões que repetem elementos mas apresentam novidades, como o solo. Para finalizar após o solo inserimos o mesmo motivo tercinado, aquele último da seção anterior que precede o solo, repetidas vezes e fechamos com um retorno à introdução do *wurly* piano, como um grande ciclo.

Das metades não ditas
Escorrem as palavras **A**
As imagens chamam
Do sonho que tem em vida
Das paixões que te compõem

Não tem complemento
Só tem a força que vai
Não tem mais razão que cai
Sem direção
As escolhas
Espiam essa explosão

De fervura e ficção
E a influência de ser **B**
só mais um ato

*E o movimento
De se perder e achar*

*Da vontade sem pista
Escorrem as entradas A'
A cidade chama
Do sonho que tem em vida
Das paixões te recompõe*

*Não tem complemento
Só tem a força que vai
Não tem mais razão
Sem direção
As escolhas
Espiam essa explosão*

Repete B

Sessões instrumentais.

3.3.2 Dialética 122 bpm –Vozes, guitarras, bateria, piano rhodes, synth PAD's, synth bass, samples

O processo inicial desta, que foi a última composição do disco, ocorreu de maneira diferente das outras que foram iniciadas já sendo gravadas. Aqui partimos do papel e caneta, violão e voz. Podemos dizer que o balanço geral dos pontos germinais foi entre momentos em que já estávamos gravando e outros no papel, cada uma com sua peculiaridade. Em *Dialética*, uma ideia de verso ocorreu a partir de um primeiro movimento melódico improvisado na voz, e que acompanhada por uma sequência de acordes no violão se manteve com uma melodia fluida, leve e torta - muitas melodias e harmonias modais também são inspiradas em sonoridades de projetos como o *Clube da Esquina*. A partir disso conseguimos uma estrofe que usamos de referência para escrever uma segunda estrofe com letra diferente mas com estrutura muito semelhante. Incluímos alguns chocalhos marcando os tempos nas estrofes e um bumbo sintetizado “volátil”, onde manipulamos a duração do decaimento para criar transições orgânicas. Ao final da segunda estrofe em que a voz canta “...com o fôlego que tu dá...”, o último suspiro da melodia deixava suspenso um encaminhamento para algo diferente, caindo em outro acorde e clima. A introdução que ouvimos nas guitarras foi inserida depois de escrevermos as seguintes

partes, e também é uma parte que repete-se entre as estrofes e é lembrada para fechar a música num clima um pouco mais delirante, em meio a outros elementos.

A segunda parte, que pode ser uma grande ponte, ou também duas partes que se respondem e encaminham para uma terceira, é onde as vozes também começam a se destacar. Nessa música, que foi possivelmente a síntese de muitas ideias do projeto todo, já havíamos nos conscientizado da necessidade dessas “arejadas vocais”, que acabaram por caracterizar praticamente todas as canções. As mudanças de seções são percebidas por diferentes sequências de acordes em cada uma, direções da melodia e texto, e também rítmica contrastante. O arranjo de certa forma respira junto com as alterações, e nessa ponte há uma predominância de sintetizadores (*plugin Arturia*) e a entrada de uma bateria (executada na controladora MIDI passando pelo *plugin EZ Drummer* - em comum com todas do trabalho, com exceção da 6ª faixa *Achei*, na qual construímos um *loop* a partir de um *sample* de *Funk*) que na primeira metade da sessão é bastante fechada com rítmica sincopada, e na segunda metade abre-se com uma condução mais reta e com o bumbo e caixa numa rítmica circular quase bem definida.

No texto podemos ouvir de uma maneira poética algumas relações e analogias com elementos naturais que ganham presença conforme damos sentido à relação com eles, e fortalecem o imaginário do disco inteiro, principalmente com elementos e formas marinhas, com os jogos de palavras e as imagens poéticas um pouco nebulosas. Essa nebulosidade do voltar-se para dentro, algo como a proposta introspectiva dessa imersão sonora, é a *dialética* que proponho com o título da canção, uma maneira de buscar diversos diálogos e climas. Pequenas conversas musicais, elementos que se respondem, como o *piano rhodes* que é introduzido ao final da primeira estrofe e na segunda responde aos espaços das frases da melodia vocal. Essa combinação de voz mais *rhodes* como contramelodia me chamou a atenção no trabalho da banda americana Crumb (“*Bones*”), e a estética *Indie Rock*, um tanto em clima íntimo e elementos acrescidos de efeitos, algumas fontes que tenho como referência.

Diálogos em música, fora da música, com música, através da música. A terceira parte chega sem as guitarras e se destacam as vozes e harmonias dos sintetizadores, com ataques da bateria e um filtro sendo gradualmente aberto no synth bass, com ataques contidos e deixando as notas cada vez mais densas. Na segunda metade entra o *groove* completo na bateria, jogando com a pulsação e o dobro dela, até chegarmos no clímax em que a voz principal canta e alonga a

‘...sem demora’, deixando uma tensão na harmonia que chamou mais uma aparição do *riff* da introdução, agora com outras coisas acontecendo ao redor.

Para as vozes acabei por tomar alguma referência de combinações entre vocal e *backing vocal* da banda (em estúdio é apenas uma pessoa) australiana Sunbeam Sound Machine, e também alguns usos de efeitos de reverberação e timbres de guitarra. Outro projeto australiano que também tem essa configuração de uma pessoa apenas compondo em um *home studio* é o Tame Impala, que com certos climas de sintetizadores e vozes, somadas de *grooves* saturados, entra na nossa lista de referências estéticas. Nesta música tentei aproveitar uma entrada e saída dos elementos, buscando uma distribuição equilibrada. Nesse jogo de entradas e saídas, mais a combinação dos *synths* com a voz pesquei uma referência distante de Lucas Santtana “*Modo Avião*”, que progressivamente vai dando mais espaço para as linhas dos *synths* em contraste com as cordas, até chegar no clímax em que uma seção nova da letra e música resume e confirma os caminhos anteriores.

Durante as pesquisas encontrei uma referência sobre uma possível gravação pioneira das técnicas de *overdubbing*, ainda em disco de acetato, feita pelo músico Sidney Bechet em 1941, onde toca as linhas de saxofone e piano “*Blues of Bechet*”. Recortei uma amostra dessa gravação e utilizei como pequenas intervenções que respondem nos espaços deixados pelas vozes, e no último *riff* aparecem um pouco mais frenéticos, numa sessão final barulhenta e intensa. Também fui introduzindo somente nesse final uma colagem da camada rítmica de ‘*Roforofo Fight*’, de Fela Kuti.

Os processamentos nessa ajudaram muito a chegar na devida pressão sonora desejada, e tem toques de saturação em quase todos os elementos. Nesta música potencializaram muito os contrastes entre as seções, e também foram imprescindíveis para abrir espaço para todos os elementos tomarem o peso que precisavam. De certa forma a mixagem desta e das outras músicas do projeto se fizeram muito pelo processo de maturação da minha face de músico, compositor, produtor que acontece simultaneamente. Eu considero que enquanto estou mixando ainda estou compondo, e muitas liberdades durante o processo são tomadas para uma experimentação de efeitos ainda em etapas iniciais. Então: ainda estou compondo quando faço a mixagem, e já estou mixando enquanto ainda componho.

Ainda que tenhamos optado por não descrever todas as canções do trabalho tentamos esclarecer alguns processos em comum entre elas, e também os diferentes. Nesse

caminho de compor, (auto)gravar, produzir, mixar, tiveram diversas decisões e escolhas em uma música que foram tomadas de referência para as outras, como se houvesse um grande processo se desenrolando, de fazer tudo funcionar junto na medida em que íamos aprendendo o que aquelas sonoridades precisavam.

Intro

Posso contar em frente a um espelho

Tudo que fervia sem temer A

Um teto desabando

Concreto e um espanto

Na ventania tinha um olhar igual ao dela

Riff Intro

Quem tiver forças para soprar

Quentes segredos para o mar A'

Amar a toda vida

Com o fôlego que tu dá

As ondas que correm por dentro de ti

Carregam as cores de um frio que já foi B

Morada de uma imagem quase apagada

Reflexo de miragem que não via nada

No espaço que limita o dentro e o fora

Não te perca nem insista em ir embora C

Faz brotar um desenho que imprime no agora

Uma nuvem de sentido sem demora

Riff final

Considerações finais

Após o desenvolvimento destas quatro partes do nosso projeto estamos no ponto de considerar o que concretamente realizamos e os limites das nossas discussões. Cada uma das partes contrasta com as outras em questão de conteúdo e também no que foi preciso para efetuarlas - os processos. A proposta de um projeto de produção fonográfica nos exigia um memorial descritivo. A partir dessa possibilidade, optamos por discorrer sobre um problema dentro e ao redor do tema do nosso trabalho, o *home studio*, enquanto também desenvolvíamos na prática um EP com sete faixas.

A grande questão é: por que trouxemos, por exemplo, o referencial da filosofia e os demais; como justificar tal caminho? Ao estarmos já imersos em diversas discussões dentro da universidade e interessados em dialogar com certos temas e problemas da área da estética, da filosofia da arte, das gravações, acreditamos que o trabalho que aconteceu nas páginas anteriores foi o único que poderia ter acontecido neste momento com estas vivências. Quanto à justificativa de uma questão extra-musical e possivelmente secundária em um trabalho de música, não recuamos quanto a ter que dizer: a música é (uma maneira de fazer) filosofia.

Colocar tão no centro de discussões que certamente abalaram as ciências e a epistemologia nos séculos XIX e XX - a saber a questão da linguagem, da compreensão histórica, da fenomenologia, das próprias gravações musicais - parece ter aberto um horizonte amplo no qual brevemente circulamos. Encontrar um pressuposto para a discussão como o da *historicidade* foi tão fundamental quanto desafiador para a nossa reflexão. Cabe levantar se por serem tão contrastantes as partes, o que temos é um trabalho fragmentado? Justamente esse movimento de ir das partes ao todo, como sugere o círculo hermenêutico da compreensão, nos fez observar mais atentamente as conexões internas que o projeto já tinha, mesmo nas temáticas de referenciais e tradições diferentes - como se cada parte estivesse agora incluída no trabalho somente graças a sua relação com as outras partes.

No primeiro subcapítulo da primeira parte nos ocupamos da tarefa de tentar esclarecer o referencial da *hermenêutica filosófica*, no patamar de uma metodologia que se justifica como filosófica ao olhar para o centro da autocompreensão humana e de uma possibilidade especulativa e universal através da linguagem. A *compreensão* como objetivo epistemológico se distingue de uma *explicação*. Vimos que nas ciências humanas a compreensão é um acontecimento, um evento que nos congrega historicamente, é a realização de uma *consciência histórico-efetiva*,

onde somos interpelados pelos nossos próprios preconceitos herdados e onde se destaca a necessidade do *ato interpretativo*. É menos então uma produção subjetiva e mais uma participação, configurando a experiência hermenêutica.

No segundo subcapítulo conectamos a pertinência da experiência hermenêutica para pensarmos a verdade na experiência com a arte. Nesta tivemos a inclusão de uma proposta de pensar a compreensão metaforicamente como jogo, enquanto também temos nele um elemento primordial das culturas humanas e que garante uma grande parcela de sentido a rituais e práticas que nos tornam quem somos. O jogo também é um ato interpretativo para a arte, e enfatiza-se o sentido de mediação entre o antigo e o novo e o de movimento, como se estivéssemos sempre já jogados e em jogo. Nesta etapa também trouxemos à tona um problema encontrado na obra de Gadamer, a saber o da *consciência estética*.

A partir deste buscamos, no terceiro subcapítulo, atualizar e traçar uma relação com aspectos estéticos encontrados nas gravações musicais - como por exemplo a questão da *fidelidade* de áudio - enquanto já abríamos espaço para falar da música gravada, e da fonografia, como um fenômeno distinto da música ao vivo. Nessa abertura o que tentamos é traçar uma espécie de autonomia da gravação em relação a uma experiência ao vivo, colocando o desafio de discorrer sobre o meio e também sobre a atividade criativa do produtor. Foi nesta parte em que tivemos que nos distanciar da tradição do filósofo com o qual trabalhamos para incluir outros autores e autoras que tratam da questão das gravações, efetuando um diálogo que atualiza um problema e ao mesmo tempo encontra limites. Um dos limites seria falar sobre a própria *materialidade dos meios*, onde apresentamos uma proposta de campo não-hermenêutico, vinda de H.U. Gumbrecht.

Na segunda parte trabalhamos na ideia central do estúdio como um instrumento e ferramenta de composição, introduzindo ideias de produtores e artistas que utilizam do espaço para *fazer* música, ao invés de apenas *gravar*. Essa proposta também é importante para a nossa prática musical que foi descrita na terceira parte. No segundo subcapítulo da segunda parte discorreremos sobre alguns cenários de surgimento do *home studio*, assim como uma possível definição de tal espaço, a partir de condições tecnológicas, históricas e do aparecimento de gêneros musicais que colhem o seu nome de sua forma de produção e com diferentes parâmetros de autenticidade com certa oposição a um circuito mercantil. No terceiro subcapítulo desta segunda parte procuramos esclarecer e situar o papel híbrido de músico e engenheiro de áudio no

home studio, olhando para a relação com as proposições do produtor como um autor e do estúdio como instrumento. Fechamos esta parte atentando justamente a uma certa apropriação dos modos perceptivos da sociedade e cultura para criar obras, conversando com o conceito de *Pós-produção*, do francês Nicolas Bourriaud.

Na terceira parte buscamos apresentar uma breve visão interior do nosso espaço de produção musical. Em linhas descritivas mostramos o espaço físico e como aparece o espaço virtual, na tentativa de aproximar o leitor do processo que realizamos e suas particularidades. Para isso também fizemos uma descrição de três das sete canções que estão reunidas na coletânea final, de maneira a evidenciar aspectos em comum e também os diferentes entre as músicas e seus processos de composição-gravação.

A quarta parte é em forma sonora: o EP que construímos durante o ano de 2019 em paralelo com o texto, e que propomos que seja realmente uma parte tão importante quanto todas as outras. A coletânea busca legitimar aquilo que propomos em texto, assim como o texto fez com as músicas.

Referências bibliográficas

- ARAGÃO, Thaís Amorim. “Duas Lógicas da Remediação em Lo-fi: Inversão da Imediaticidade nos Casos da Paisagem Sonora e do Indie Rock “ - Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2017.
- AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a mediaticized culture*. Routledge, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Martins Fontes, 2009.
- BATTEUX, Charles, and MARCO AURELIO WERLE. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. Editora Humanitas, 2009.
- BELL, Adam Patrick. *Trial-by-fire: A case study of the musician–engineer hybrid role in the home studio*. *Journal of Music, Technology & Education*, v. 7, n. 3, p. 295-312, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 1955. In: *O belo autônomo: textos clássicos de estética/ org. Rodrigo Duarte, 3.ed - BH - Autêntica; Crisálida, 2013*.
- BOURRIAUD, Nicolas. "Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo." São Paulo: Martins (2009).
- CLEVELAND, Barry. *Creative music production: Joe Meek's bold techniques*. Mix Books, 2001.
- EISENBERG, Evan. *The recording angel: Music, records and culture from Aristotle to Zappa*. Yale University Press, 2005 (1988).
- ENO, Brian. "The studio as compositional tool." *Audio culture: Readings in modern music* (2004): 127-130.
- GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo símbolo e festa*. Edições Tempo Brasileiro, 1985.
- GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Tradução Paulo César Duque Estrada. 3. ed. Editora FGV, 2006 (1963)
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método; tradução de Flávio Paulo Meurer.*" Petrópolis, RJ: Vozes 2, 2015 (1960).
- GHEZZI, Daniela Ribas et al. *De um porão para o mundo: a vanguarda paulista e a produção independente de LP'S através do selo Lira Paulistana nos anos 80: um estudo dos campos fonográficos e musical*. 2003.
- GROENNINGSAETER, Anders Kile. *Musical bedroom: Models of creative collaboration in the bedroom recording studio*. 2017. Tese de Doutorado. Queensland University of Technology.

- GUBERMAN, Daniel. *Post-fidelity: A new age of technological innovation and music consumption*. Diss. The University of North Carolina at Chapel Hill, 2008.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. "O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação." *Teresa* 10-11 (2010): 388-409.
- GUMES, Nadja Vladi. Eu sou mais indie que você! As disputas do indie rock para se afirmar como rock autêntico. *Teoria e Cultura*, v. 13, n. 2, 2018.
- HAMILTON, Andy. The art of recording and the aesthetics of perfection. *The British Journal of Aesthetics* 43.4 (2003): 345-362.
- IAZZETTA, Fernando. "Da escuta mediada à escuta criativa//From mediated listening to creative listening." *Contemporânea* 10.1 (2012): 10-34.
- KATZ, Mark. *Capturing sound: how technology has changed music*. Univ of California Press, 2010 (2004).
- MOOREFIELD, Virgil. *The producer as composer: Shaping the sounds of popular music*. Mit Press, 2005.
- LINCK, Ieda Márcia Donati, CAMARGO, Maria Aparecida Santana, NEUBAUER, Vanessa Steigleder. "Historicidade como pressuposto fundamental para se pensar a "compreensão" nas trilhas da hermenêutica filosófica." *EDUCAÇÃO E FILOSOFIA* 29.57 (2015): 285-303.
- SCHMIDT, Lawrence K. *Hermenêutica*. Editora Vozes Limitada, 2012.
- WERLE, Marco Aurélio. Heidegger e a produção técnica e artística da natureza. *Trans/Form/Ação* [online]. 2011, vol.34, n.spe2 [cited 2019-11-19], pp.95-108.