

## Conhecimentos e habilidades mobilizados por produtores musicais pernambucanos: implicações para pensarmos a formação superior em Música

Knowledge and skills mobilized by music producers from Pernambuco: implications for rethinking higher education in Music

Ana Carolina Nunes do Couto<sup>1</sup>   
ana.carolina@ufpe.br

<sup>1</sup> Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Música, Recife, Pernambuco, Brasil

### ARTIGO CIENTÍFICO

Editor de Seção: Fernando Chaib

Editor de Layout: Fernando Chaib

Licença: "[CC by 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)"

Data de submissão: 02 jul 2025

Aprovação final de aprovação: 25 ago 2025

Data de publicação: 07 jan 2026

DOI: <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2026.60075>

**RESUMO:** Este artigo analisa os conhecimentos e as habilidades acionados por quatro produtores musicais pernambucanos – Yuri Queiroga, Buguinha Dub, Diogo Felipe e Cláudio do Nascimento – no exercício profissional. A amostra intencional realizada com esses produtores visou garantir insights de experts sobre a prática profissional. A partir de entrevistas semiestruturadas, observações em estúdio e materiais reunidos na internet, realizou-se uma classificação de saberes em seis categorias (musicais, culturais, artísticos, técnicos, sociais/comunicacionais e estratégicos/organizacionais), e de habilidades em nove eixos (instrumentais, arranjo/composição, técnicas de estúdio, direção/produção, escuta analítica, resolução rápida de problemas, interlocução, gestão/empreendedorismo e curadoria/identidade estética). Os resultados evidenciam um núcleo de competências compartilhadas e distinções que refletem trajetórias e nichos de atuação distintos. Discutem-se, por fim, possíveis repercussões para o desenho de currículos na formação superior em música.

**PALAVRAS-CHAVE:** Produção musical; Conhecimento profissional; Habilidades; Ensino Superior.

**ABSTRACT:** This article examines the knowledge and skills employed by four music producers from Pernambuco – Yuri Queiroga, Buguinha Dub, Diogo Felipe and Cláudio do Nascimento – in their professional practice. A purposive sample of four recognized producers was selected to provide expert insights into professional practice. Through semi-structured interviews, studio observations, and online materials, we classified their knowledge into six categories (musical, cultural, artistic, technical, social/communicational, and strategic/organizational) and their skills into nine domains (instrumental proficiency, arranging/composition, studio techniques, direction/production, analytical listening, quick problem-solving, interpersonal communication, management/entrepreneurship, and curation/aesthetic identity). The results reveal a core set of shared competences alongside distinctions reflecting their unique career paths and professional niches. Finally, we discuss potential implications for designing higher education curricula in music.

**KEYWORDS:** Music production; Professional knowledge; Skills; Higher education.



## 1. Introdução

Este artigo apresenta os resultados iniciais de pesquisa de pós-doutorado em andamento na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)<sup>1</sup>, cujo foco está na análise dos tipos de conhecimentos e habilidades que quatro produtores musicais pernambucanos mobilizam durante o exercício da profissão. Tal pesquisa se insere em um projeto mais amplo, que vem sendo desenvolvido desde dezembro de 2023 e que investiga o trabalho de músicos da Região Metropolitana do Recife em diferentes campos de atuação profissional e a sua relação com a formação superior em música no Brasil<sup>2</sup>. Nesta fase da pesquisa, nos detemos exclusivamente na identificação e categorização dos conhecimentos e habilidades dos produtores musicais, sem ainda adentrar na análise dos processos de aquisição desses saberes. Esta última será desenvolvida em uma etapa posterior e apresentada em outro artigo.

Acreditamos na imprescindibilidade de dados provenientes de estudos empíricos que sejam histórica e localmente situados para construir uma reflexão sobre a formação profissional em nível superior que oferecemos em nossas universidades, entendendo “profissões” no mesmo sentido fenomenológico que Eliot Freidson: um conceito histórico e mutável (Freidson 1998, 24). Ou seja, as tarefas desempenhadas por determinada profissão, a sua demanda de conhecimentos e habilidades, os seus valores e o seu princípio ocupacional são dialeticamente construídos dentro de um contexto social, cultural e econômico. Por tal razão, uma reflexão sobre a formação profissional em música necessitaria calcar-se em dados que ajudem a mostrar para onde aquele curso estará apontando. Do contrário, tenderíamos a recorrer à repetição de padrões culturais historicamente internalizados quando da proposição de reformulações curriculares, como apontam Pereira (2014; 2020), Queiroz (2017), Penna e Sobreira (2020), Lima e Silva (2021) e Couto (2024a). Portanto, estamos diante de uma problemática que faz intersecção entre dois eixos teórico-metodológicos: 1) formação musical e 2) conhecimento profissional.

Até o momento, nosso estudo categorizou atuações profissionais com a música na Região Metropolitana do Recife que são comuns em praticamente todas as regiões brasileiras: produtor musical, instrumentista *freelancer*, músico de estúdio, compositor, arranjador, engenheiro de som e professor de música. Outras, porém, só existem na localidade em decorrência de suas características culturais, como é o caso do maestro de orquestra de frevo. Cada atuação acima mencionada aciona determinados conhecimentos e habilidades que podem ser comuns entre si, mas cujo grau de mobilização será diferente a depender das tarefas desenvolvidas em cada segmento. Mas o fato que torna a diferenciação dessas funções necessária, é que determinadas atuações profissionais farão uso desses conhecimentos de maneiras muito distintas, demandando uma atenção especial do ponto de vista epistemológico. É o caso da atuação como produtor musical, foco do presente artigo.

A função de produtor musical carrega uma polissemia que dificulta sua definição, pois as fronteiras de suas tarefas profissionais por vezes são fluidas e podem se misturar no trânsito com outras atividades profissionais a ela correlacionadas dentro da cadeia mais ampla do processo de produção fonográfica. Essa

---

<sup>1</sup> Estágio supervisionado pelo professor Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos, a quem agradeço a parceria e interlocução.

<sup>2</sup> “Conhecimentos e habilidades do músico profissional atuante na Região Metropolitana do Recife”. Pesquisa desenvolvida com recursos financeiros do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, através do Edital nº 10/2023 - Universal, a quem agradecemos o apoio.

complexidade, que caracteriza a profissão de produtor musical, é algo que merece uma discussão à parte, em um artigo específico. Para o momento, importa entender que a escolha dos quatro participantes que integram essa pesquisa considerou a noção de *expertise* profissional conforme proposta por Kotzee (2014), assumindo que a compreensão aprofundada sobre o que um *expert* realiza é condição para refletir sobre como formar novos profissionais. Assim, a caracterização dos investigados no presente estudo enquanto produtores musicais foi feita a partir: 1) do conjunto de definições obtidas sobre eles em materiais disponíveis nas mídias; 2) no reconhecimento recebido por seus pares; 3) e especialmente na descrição que de si próprios fizeram em seus depoimentos.

No Brasil, investigar os tipos de conhecimentos e habilidades mobilizados por músicos profissionais na contemporaneidade se mostra necessário por diversas razões. Em primeiro lugar, ao contrário dos cursos de licenciatura em Música — cujo foco formativo é claramente delimitado pela legislação para o ensino na educação básica (Brasil, 1996), orientando minimamente as competências a serem desenvolvidas —, os cursos tradicionais de bacharelado em Música tendem a oferecer uma formação artística voltada a um nicho cada vez mais restrito: a sala de concerto. Tal enfoque estreito perpetua uma visão conservadora da prática profissional, centrada exclusivamente na dimensão artística e contemplativa da música, desconsiderando seu caráter de trabalho e os estudantes como trabalhadores da música (nos termos de Silva, 2005). Com isso, negligenciam-se outras possibilidades de atuação mais “mundanas”, nas quais a música é funcionalmente aplicada — pensemos numa espécie de “arte de artesanato”, nos termos de Norbert Elias (2005), reinterpretada aqui livremente, para um mundo digitalizado e industrializado que contrata músicos para criações sob encomenda e esteticamente impostas, por exemplo.

Regra geral, a atuação profissional com música não exige uma formação regulamentada, o que reflete o baixo impacto da diplomação para o mercado de trabalho (Costa 2020; Costa e Sousa 2023; Nogueira e Couto 2024). A única lei que normatiza a profissão, a Lei 3.857/1960, apresenta um rol de atuação profissional que se mostra obsoleta diante das transformações contemporâneas<sup>3</sup>. Novas áreas surgiram, enquanto outras definham, e os currículos dos bacharelados tradicionais, ainda marcados por um “*habitus* conservatorial” (Pereira 2014, 2020; Penna e Sobreira 2020), não acompanharam essas mudanças, algo que o recente crescimento da oferta de formação superior em Música Popular tenta atenuar, embora ainda longe de dar conta da complexidade da questão (Queiroz, Dantas e Marinho 2024; Lima e Silva 2021). Partimos da hipótese de que os conhecimentos e habilidades mobilizados por músicos profissionais hoje divergem significativamente daqueles desenvolvidos nos cursos tradicionais. Assim, discutir a formação em música pode ganhar muito com estudos como este, que buscam compreender a realidade atual da profissão.

A abordagem teórico-metodológica deste estudo se ancora em uma perspectiva sociológica. A operacionalização foi estruturada a partir das lentes teóricas de dois autores britânicos do campo da filosofia e sociologia da educação, Ben Kotzee (2014) e Christopher Winch (2014). Embora eles se concentrem em aspectos distintos - Kotzee nas formas de conhecimento e Winch nas formas de habilidade/prática -, há entre

---

<sup>3</sup> Essa lei lista as seguintes atuações dentro da profissão de músico: compositores de música erudita ou popular; regentes de orquestras sinfônicas, óperas, bailados, operetas, orquestras mistas, de salão, ciganas, jazz, jazz-sinfônico, conjuntos corais e bandas de música; diretores de orquestras ou conjuntos populares; instrumentais de todos os gêneros e especialidades; cantores de todos os gêneros e especialidades; professores particulares de música; diretores de cena lírica; arranjadores e orquestradores; copistas de música.

eles forte complementaridade teórica, que pode enriquecer a análise do trabalho profissional no campo da produção musical. Tal orientação, que nos permite evitar reduções tecnicistas e compreender as competências profissionais como construções sociais complexas, será detalhada a seguir.

Por fim, importa demarcar este estudo daqueles que dedicam-se às análises da música pela sua perspectiva laboral, tais como os de Pichoneri (2011), Requião (2020), Costa e Sousa (2023) dentre outros, uma temática imprescindível para os dias atuais onde as dinâmicas neoliberais notadamente precarizadas alcançam também os músicos. Nosso enfoque, embora correlato, dirige-se à questões do *telos* da profissão como forma de subsidiar as discussões sobre os seus processos formativos.

## 2. Aspectos teórico-metodológicos da pesquisa

A teoria sociológica de Kotzee (2014) sobre o conhecimento profissional nos auxilia a compreender, mapear e categorizar os tipos de conhecimentos e habilidades do produtor musical. Kotzee parte do pressuposto de que diferentes profissões requerem diferentes tipos de conhecimentos - algumas serão mais teóricas, outras mais práticas, e outras ainda uma mistura dessas duas naturezas. Por esta razão, ele afirma que para distribuir adequadamente a quantidade de teoria e de prática em currículos profissionais seria necessário, antes de qualquer coisa, conhecer empiricamente a profissão. Metodologicamente, o autor estabelece que se tome o *expert* como parâmetro idealizado, observando-o em ação. Os detalhes de como a teoria de Kotzee pode ser articulada para pensar a formação superior do músico podem ser encontrados em Couto (2024b).

Kotzee (2014) classifica o conhecimento profissional em três tipos:

1. Esotérico - proposicional, codificado, abstrato. Exemplo: teoria harmônica, princípios de engenharia de áudio;
2. Tácito - incorporado, que sabe-se fazer mas nem tanto verbalizar sobre esse fazer, aprendido pela prática e pela convivência. Exemplo: criar ambiências sonoras manipulando equipamentos, saber tocar de ouvido, saber quando "falta balanço" ou "swing";
3. Social - capacidade de perceber as necessidades do outro, saberes intersubjetivos e compartilhados, ligados a contextos culturais e de pertencimento. Exemplo: mediar conflitos de uma equipe, captar a intenção artística de um cliente para um projeto, articular-se com outros profissionais dentro da cadeia produtiva.

Conhecer e classificar esses conhecimentos ajudaria na construção de currículos, uma vez que eles possuem epistemes distintas. Enquanto conhecimentos que são mais esotéricos requerem disciplinas mais teóricas e de treino cognitivo-racional, os do tipo tácito e social demandam disciplinas de caráter mais prático, laboratoriais. Logo, idealiza-se que a construção de um currículo possa equilibrar de maneira coerente a quantidade específica de cada tipo desses conhecimentos através de atividades e/ou disciplinas condizentes com a natureza de cada um.

Para a presente pesquisa foram selecionados produtores musicais considerados referência pelos seus pares em suas respectivas áreas de atuação. Trata-se de uma amostragem intencional ou, nos termos de Laville e Dionne, uma "amostra típica" (1999, p. 170), onde se prioriza a densidade e qualidade dos dados de acordo com a necessidade do estudo, ao invés da amplitude amostral. Os critérios de inclusão foram: a)

reconhecimento por pares e presença documentada em fontes públicas (discografias, participação em eventos, premiações e colaborações expressivas), b) trajetória profissional consolidada e efetiva como produtor musical, c) representação de nichos distintos dentro da atuação com produção musical (produção artística de fonogramas, mixagens/mundos do dub, produção para publicidade/trilhas e direção musical) e d) disponibilidade para participação do estudo através de entrevistas e observações. Há, contudo, que reconhecer a limitação de amostragens dessa natureza para a generalização dos achados da pesquisa e, por tal razão, os seus resultados precisam ser considerados dentro de seu contexto analítico, e não estatisticamente. Os músicos que integram o presente estudo são:

1) Yuri Queiroga – compositor, produtor musical e multi-instrumentista recifense. Sua estreia como produtor musical rendeu-lhe o Grammy Latino em 2008, com o álbum da cantora Elba Ramalho “Qual o assunto que mais lhe interessa?”, de 2007. Já dividiu produções com Liminha, Carlinhos Brown e outros. Além de produtor, também atuou como instrumentista e compositor junto a artistas como Lenine, Pedro Luis, Otto, Ney Matogrosso. Em 2015 desenvolveu, junto ao Maestro Spok e ao DJ Dolores, o projeto Frevotron, cujo disco de estreia foi indicado ao Prêmio da Música Brasileira de 2018, na categoria Melhor Álbum Eletrônico, que fazia releituras do frevo utilizando elementos de música eletrônica e do brega<sup>4</sup>;

2) Buguinha Dub – Artista, produtor e engenheiro de som. Destacou-se na cena nacional pelos trabalhos desenvolvidos junto ao movimento Manguebeat na década de 1990 em Recife e Olinda. Viveu em São Paulo após a explosão do Manguebeat, onde fundou o Studio Mundo Novo. Sua marca artística expressa-se na sonoridade de suas mixagens inspiradas na arte do Dub jamaicano. Já trabalhou com nomes tais como Ponto de Equilíbrio, Mundo Livre S/A, Natiruts, Nação Zumbi, Racionais MC’s, Baiana System, Manu Chao e outros. Atualmente reside em Olinda, e trabalha em seu Home Studio, produzindo (principalmente, mas não exclusivamente) artistas da cultural local pernambucana, tais como a Banda Eddie, Lia de Itamaracá e outros;

3) Diogo Felipe – Compositor de trilhas, multi-instrumentista, diretor e produtor musical na área de Publicidade e Propaganda desde 2005. Em 2009 criou o Estúdio Audiola<sup>5</sup>, em Recife, alcançando destaque nesse ramo de atividade profissional. Atua produzindo áudios para rádio, TV e internet. Seus principais clientes são de Pernambuco, Paraíba e Ceará, e inclui redes de supermercados, farmácias, construtoras, campanhas políticas, canais de TV, empresas de alimentos, e órgãos públicos, tais como prefeituras e governos estaduais. Possui formação acadêmica em Licenciatura em Música;

4) Cláudio do Nascimento – Músico pernambucano, toca baixo, violão e guitarra. Trabalhou como instrumentista, diretor e produtor musical de diversos artistas da localidade da Região Metropolitana do Recife. Acompanhou artistas de renome no Brasil, tais como Elza Soares, Fafá de Belém e Antônio Nóbrega. Possui atuação no campo acadêmico, sendo

---

<sup>4</sup> “A artesanía sonora de Yuri Queiroga: 15 anos de produção musical” Entrevista à Folha de Pernambuco, 23/04/2022. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/a-artesania-sonora-de-yuri-queiroga/224336/>. Acesso em 07/01/2025.

<sup>5</sup> <https://www.audiola.com.br/>. Consultado em 07/01/2025.

formado no curso de Música da UFPE, e atualmente cursa seu mestrado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Em Portugal tem trabalhado como diretor musical e instrumentista de artistas como Ákila Puta da Silva, Madu e Aida Rosa.

Para levantamento dos dados, foram realizadas entrevistas semiestruturadas (Laville e Dionne 1999, 188) e observação participante<sup>6</sup> (Flick 2009, 207). Os dados foram coletados entre os meses de junho e agosto de 2024, e os participantes foram previamente informados sobre os objetivos do estudo, autorizando o uso de suas identidades e dos excertos transcritos. A identificação ocorre pela necessidade teórica de explicitar a caracterização dos informantes como *experts*, mantendo assim a coerência com a teoria adotada (Kotzee 2014). Cada participante recebeu o arquivo da transcrição de sua entrevista para que pudessem ler e, caso sentissem necessidade, apontassem trechos que desejassem omitir ou modificar.

A análise seguiu os procedimentos descritos por Bardin (1977), com três fases: pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados. As categorias analíticas foram construídas a partir dos dados empíricos, em diálogo com os referenciais teóricos apresentados. Para o tratamento do material, recorreu-se ao apoio da ferramenta de inteligência artificial ChatGPT (modelo GPT-4, da OpenAI), utilizada como auxiliar na elaboração de quadros comparativos a partir dos dados organizados previamente pela autora. O conteúdo original das entrevistas, observações e transcrições foi produzido inteiramente pela pesquisadora, e a IA foi empregada como recurso de apoio à correção da redação final. Todas as decisões analíticas, interpretações, estruturação das categorias e formulações finais foram conduzidas pela autora deste artigo à luz do seu referencial teórico e de sua experiência em pesquisa.

Embora Kotzee tenha estruturado os 3 tipos de conhecimentos mencionados acima, ele não chega a especificar categorias de habilidades. Nesse sentido, recorreremos à Christopher Winch, que propõe uma tipologia mais rica e sofisticada de habilidades que compõem o saber prático no contexto profissional. Para este autor, a categorização de conhecimentos por tipos e a sua organização numa "ascensão epistêmica" (Winch 2014, 47) pode ser descrita visando apoiar a progressão dos estudantes ao longo de uma trajetória de formação em currículos. Para isso, ele apresenta a seguinte sequência de conhecimentos do tipo prático:

1. Técnica (Technique): refere-se ao modo específico de realizar uma tarefa ou procedimento (Winch 2014, 52). É aprendida por treino e envolve métodos padronizados (ex.: operar um compressor, posicionar um microfone para diferentes tipos de captação, conseguir executar diferentes articulações no trompete, etc.). Segundo Winch, ela é necessária, mas não suficiente para a prática profissional;
2. Habilidade (Skill): é a capacidade de aplicar uma técnica em condições reais e contextualmente relevantes (Winch 2014, 53). Envolve fatores como restrições comerciais, ambientais, temporais, colaboração com outros e pressões externas. Exige não apenas destreza, mas também características pessoais, como atenção, responsabilidade e precisão;
3. Habilidades Transversais (Transversal Abilities): são habilidades que perpassam diferentes tarefas e não se limitam a técnicas específicas. Elas incluem saber planejar, coordenar, comunicar, avaliar, entre outras.

---

<sup>6</sup> Não pude observar o informante Cláudio do Nascimento, pelo fato de ele estar residindo em Portugal à época da coleta dos dados. No entanto, optei por manter os dados coletados em sua entrevista para compor a análise, dado a riqueza das informações.

Winch chama a atenção para não confundir com o "planejamento como técnica" (ex.: fazer um fluxograma) (Winch 2014, 53-54). Envolve intenção, responsabilidade e cuidado com os resultados, e são consideradas fundamentais para a obtenção de uma autonomia profissional;

4. Habilidades de Gestão de Projetos (Project Management Abilities): trata-se da capacidade de conceber, planejar, executar e avaliar projetos complexos de forma independente. Envolve encadear técnicas, habilidades e competências transversais para alcançar objetivos amplos. Requer do profissional resiliência, autodisciplina, persistência e capacidade de adaptação (Winch 2014, 54-55);

5. Capacidade Ocupacional (Occupational Capacity): integra todas as formas anteriores em uma capacidade abrangente de exercer uma ocupação, e inclui: domínio técnico-científico da profissão, capacidade de adaptação a transformações sociais e tecnológicas, consciência cívica e ética quanto aos efeitos da prática profissional sobre a sociedade (Winch 2014, p. 56).

Cada uma dessas habilidades pressupõe a anterior, embora não se reduza a ela. Dito de outra maneira, elas estariam aninhadas (nested):



**Figura 1 – Aninhamento das habilidades profissionais**

Referência: Elaborada pela autora com auxílio da inteligência artificial ChatGPT (OpenAI, 2025)

Como resultados, foram classificadas seis categorias de conhecimentos e nove eixos de habilidades em nosso material empírico, que serão apresentados a seguir.

### 3. Conhecimentos identificados

Em nossas análises identificamos seis tipos de conhecimentos mobilizados pelos produtores musicais aqui investigados: 1. Musicais, 2. Culturais, 3. Artísticos, 4. Técnicos, 5. Social/Comunicacional, e 6. Estratégicos/Organizacionais.

### 3.1 Conhecimentos Musicais

Nossos produtores são capazes de reconhecer auditivamente as mínimas nuances sonoras que diferenciam e caracterizam uma ampla variedade de gêneros e estilos musicais. Além disso, são capazes de reproduzi-los em instrumentos musicais, no caso de Yuri, Diogo e Cláudio, que são multi-instrumentistas. Buguinha, por sua vez, sabe quais equipamentos são mais adequados para a captação sonora de cada instrumento musical ao vivo e em estúdio, bem como a maneira de operá-los tanto digital quanto analogicamente para que, depois, ele tenha as condições ideais de realizar a parte de finalização (mixagem e masterização) de acordo com cada estilo.

Yuri, Diogo e Cláudio possuem uma percepção musical muito acurada, sendo capazes de reconhecer e reproduzir intervalos, linhas melódicas, ritmos variados e harmonias com precisão, de maneira quase imediata à escuta realizada. Tal percepção se manifesta enquanto um conhecimento incorporado, expresso diretamente no manuseio de instrumentos musicais e/ou na voz. Isso demonstra a importância hierárquica que o ouvido têm em relação à necessidade do registro escrito via partituras. Tal código escrito, codificado e mais esotérico, é dominado apenas por Diogo e Cláudio, que passaram por uma formação acadêmica. Contudo, ele não é considerado relevante nas tarefas realizadas por estes profissionais. Centrais são os conhecimentos do tipo tácito, tais como a capacidade de escuta, *feeling* na execução e improvisação.

Questionado sobre se escrevia seus arranjos na partitura para os músicos tocarem, Cláudio respondeu:

Cláudio: Não, não, não. Essa mística de que tem que saber ler, pra mim já foi ultrapassada há muito tempo. Porque se você consegue ditar muito bem o que você tá pensando, as pessoas executam, independente de ter lido música ou não. E eu acho que isso também já foi superado na história da música universal. **Vai muito de sentir, e as coisas serem construídas.** E depois, assim, só se houver uma necessidade mesmo, aí é que passa pra sistematização de escrever uma partitura. Algumas coisas eu levo já umas ideias pré-prontas. Por exemplo, “eu escrevi mais ou menos a melodia assim”, **e dito.** Nem mostro a partitura. Eu dito “é mais ou menos assim”, e o músico vai e ele também contamina aquele solo, aquela coisa, a partir da forma que ele consegue interpretar. Eu só digo “essa nota não é essa, essa não é aquela”, e a gente sai fazendo os ajustes (Cláudio do Nascimento, entrevista concedida à autora).

A criatividade musical é uma demanda central para a atuação como produtor e, por tal razão, está incorporada na rotina profissional. Ela pode aparecer de três maneiras:

1. na criação de pequenas linhas melódicas que surgem no momento, a partir de um evento não planejado, como foi o caso de Yuri quando decidiu experimentar a sonoridade de uma cítara em uma das faixas do álbum que estava sendo produzido na época em que realizei a observação dele trabalhando conjuntamente com Buguinha Dub, no estúdio:

Yuri: Catei esse instrumento, essa cítara indiana. Eu nunca tinha tocado nesse instrumento. É do pai dele lá [se referindo a Miguel Freitas], do Carlinhos Brown.

Ana Carolina: É você que tá tocando ela nessa faixa?

Yuri: É. Aí eu peguei e disse, “poxa, deixa eu juntar isso aqui”, achando... Porque não é uma coisa de que eu sou um tocador de cítara, mas eu consegui fazer umas frases, que pra gente ficou interessante ali. (Yuri Queiroga, entrevista concedida à autora).

## 2. na escolha de timbres e de efeitos que geram ambiências sonoras únicas:

Yuri se referindo à Buguinha Dub: É um som muito autêntico que ele faz. Assim, o estilo, a técnica; você não encontra nos outros estúdios aqui. Aí, por isso. Esse disco mesmo, que a gente tá mexendo, de Miguel Freitas, que é um disco mais de reggae, e tal. Ele [Miguel Freitas] disse: “Meu sonho é produzir com Buguinha, mixar com Buguinha”. (Yuri Queiroga, entrevista concedida à autora).

## 3. e em obras completas, desde trilhas e jingles, até um álbum completo:

Diogo: Essa, pra mim, é uma função intransferível, porque é onde eu canto, onde eu coloco a minha forma de pensar: “eu acho que isso daqui dá certo assim”. Porque vai pra umas coisas de arranjo. A cliente pediu algumas coisas do Nordeste, aí eu vou sentar, vou gravar um triângulo, uma sanfoninha, a gente vai trocar umas ideias, sabe? (Diogo Felipe, entrevista concedida à autora).

Cláudio: Paralelo a esse trabalho, eu produzi um disco de samba, que foi o disco de Jorge Ribas. Produzi, dirigi, fiz arranjo, compus, e tudo o que eu podia fazer. (Cláudio do Nascimento, entrevista concedida à autora).

Tal criatividade e inventividade, mobilizadas a partir de um conhecimento musical fortemente incorporado, possuem como base um profundo conhecimento cultural, que trataremos a seguir.

### 3.2 Conhecimentos Culturais

O conhecimento sobre variados estilos e subestilos musicais é acompanhado do conhecimento sobre o contexto sócio-histórico do surgimento e funcionamento de cada um deles, compreendidos como resultados de uma série de fatores operando simultaneamente. Trata-se não de um saber acadêmico abstrato. Falamos aqui de um saber aplicado em uso funcional, que também foi alcançado, no caso de nossos 4 produtores, devido a uma disposição pessoal e afetiva com a música:

Yuri: Você ir buscar o que é que é aquela história, como é que nasceu. Por exemplo, quando ele [Yuri se referindo a Buguinha] fala de teoria, que ele aprendeu muito mais na prática, quando ele descobriu que os jamaicanos faziam isso que ele fazia, ele foi buscar a teoria do Dub. Não é teoria do tipo assim, partitura, ou de teoria musical. É a teoria de como nasceu o Dub. Que tipo de equipamento que tinha na Jamaica, que é um país de terceiro mundo, que permitia aos artistas de um país de terceiro mundo, a conseguirem produzir um som daqueles? **Eu gosto muito de estudar essas coisas.** Mais do que a teoria assim, Dó, Ré, Mi. **Eu estudo os artistas, como é que foi.** (Yuri Queiroga, entrevista concedida à autora).

Buguinha manifesta seu conhecimento cultural através de suas escolhas profissionais. Elas são guiadas por um profundo entendimento da cultura tradicional pernambucana enquanto um vetor de valorização de identidades culturais e de pertencimento:

Buguinha: Quando a gente vai lá pra fora, que a gente é respeitado, é pela cultura daqui. Foi pela Nação Zumbi, pelo Mundo Livre, que trazia referências da cultura popular, que deu um ‘up’ nos mestres que é daqui, trouxe eles de volta, que já estava esquecido. Porque aqui não existia nada. E aí, a galera também, hoje, todo mundo reflete essa cultura, e tá todo mundo trabalhando com isso. O gueto todo produzindo, é percussionista, é toda hora surgindo, **é gente sabendo que isso é importante. [...] É mais do que só música.** (Buguinha Dub, entrevista concedida autora).

Cláudio, por sua vez, revela uma compreensão de como se dão as dinâmicas de coexistência dos gêneros musicais da tradição pernambucana com estilos outros, ao ser capaz de fazer uma leitura da cena local, que acaba sendo determinante para o direcionamento do seu trabalho de produção:

Cláudio: Havia uma cena de samba em Pernambuco muito forte, já desde os anos 90, que eu até participei. Mas nessa altura aí, havia uma necessidade de ruptura com aquele modelo de grupos, que sempre permeou o subúrbio pernambucano. Inclusive, eu acho que é muito paralelo com o movimento Mangue, o que aconteceu com o samba em Pernambuco. Só que samba em Pernambuco, houve sempre aquela tradição de [Pernambuco] ser terra do frevo e do maracatu. [...] Foi quando veio a ideia de fazer um disco e eles disseram, “vamos fazer um disco de samba?”, e eu disse, “não, vamos sair dessa, vamos fazer alguma coisa diferente, vamos fazer qualquer coisa, menos samba”. (Cláudio do Nascimento, entrevista concedida à autora).

As menções ao contexto cultural de Pernambuco presentes nas falas de Buguinha e Cláudio acima, se referem ao movimento Manguebeat surgido na década de 1990 e seus legados. Tal movimento gerou impactos profundos para os processos de representação das identidades locais, alterando significativamente as hierarquias simbólicas locais, como analisado muito bem por Luciana Mendonça (2019).

### 3.3 Conhecimentos Artísticos

As atuações de Diogo, Cláudio, Yuri e Buguinha evidenciam, de modo marcante, a presença de um conhecimento de tipo artístico, entendido aqui como um saber que se manifesta por meio de uma escuta sensível, da intuição, da invenção sonora e da construção estética situada. Trata-se de um conhecimento que não se reduz à técnica ou à teoria, mas que envolve uma forma particular e *sui generis* de perceber, de decidir e então criar musicalmente.

No caso de Diogo, esse saber aplicado para o segmento da publicidade se expressa, por exemplo, quando ele afirma: “A referência é isso, óbvio. Você vai produzir uma música nesse estilo aqui. Tá, quem foi que compôs? Então fulano usa uma guitarra assim...”, revelando um pensamento artístico guiado pela escuta e pela adaptação criativa à linguagem estilística e ao que lhe é solicitado por clientes.

Cláudio mobiliza o conhecimento do tipo artístico quando concebe seus arranjos, que misturam planejamento técnico e liberdade de interpretação, como percebemos nesse trecho reproduzido

anteriormente: "Eu escrevo os arranjos [...], mas levo já umas ideias pré-prontas. Digo: 'é mais ou menos assim', **e o músico contamina aquele solo com sua forma de interpretar**". Ou seja, sua concepção estética se realiza em diálogo, entre uma forma estruturada e a sensibilidade dos demais músicos da equipe.

No depoimento de Yuri, o conhecimento artístico se manifesta de forma evidente pela curadoria estética e na busca por uma originalidade, como nesse relato sobre o trabalho realizado com a cantora Elba Ramalho:

Yuri: O trabalho mais divertido que eu acho na produção musical é justamente esse decifrar esse enigma do artista, para aquele momento. Entendeu? Não é nem do artista, e fechou aqui. Porque, por exemplo, eu trabalhei com a Elba. Eu já fiz três discos dela, os três discos são diferentes um do outro por causa do momento que ela estava na carreira. **E também pra não se repetir, porque eu não acho que repetir uma fórmula seja saudável para um artista.** Mesmo que ela tenha ganhado o Grammy. Mas quando ela chamou para fazer o outro, eu não vou fazer igual aquele, **porque senão, para mim, não é arte.** (Yuri Queiroga, entrevista concedida à autora).

Já Buguinha demonstra esse tipo de saber em sua assinatura estética marcada pela mistura de timbres e efeitos: "É uma mistura. Um grave dali, um tom mais afro, uma percussão da Jamaica...", e também na captação da intenção de artistas que o procuram para decidir a direção estética do trabalho:

Buguinha: Porque existe uma coisa, que é a música, existe a emoção da música. E existe aquele cara que está perdido também, de tudo, e não sabe o que quer fazer. E, às vezes, a gente é visto como referência, mas o cara não sabe o que fazer. Então, é legal sentir a pessoa. (Buguinha Dub, entrevista concedida à autora).

Todos os conhecimentos apresentados até aqui - Musicais, Culturais e Artísticos -, só conseguem ser objetivados em produtos musicais porque existe a posse e domínio de determinados conhecimentos que classificamos como técnicos, como exporemos a seguir.

### 3.4 Conhecimentos Técnicos

Esse tipo de conhecimento envolve o domínio de uma ampla gama de equipamentos tecnológicos, de softwares, bem como sobre microfonação, mixagem e masterização. Dominar esse tipo de conhecimento não significa, necessariamente, que o produtor musical realizará, ele próprio, as operações; mais do que isso, ele se manifesta também na decisão sobre quais outros profissionais são mais indicados para realizá-las de acordo com o resultado sonoro que se busca em cada trabalho.

Especificamente no caso de Diogo, que costuma atuar também na captação sonora, existe um domínio de todo o aparato tecnológico presente em seu estúdio, domínio esse que pode ser considerado de excelência. As criações musicais e a sua execução são, praticamente, realizadas diretamente e concomitantemente ao manuseio dos equipamentos:

Diogo: Como é que eu uso um equalizador para equalizar o violão que eu acabei de gravar? Se você não sabe nada de equalizador, você não vai usar. Mas se você diz, "pô, você tem que usar um passa-alto aqui"; o que é um passa-alto? É um filtro que vai tirar as frequências que praticamente não soam no violão, mas se não soa e está ali, atrapalha, porque na mix você precisa de espaço, né? Você tem uma banda sonora delimitada, e se você tem um

bocado de coisa soando e competindo para soar em uma determinada faixa de frequência, aí você tem aquela coisa toda embaralhada, né? E quando você tem essa noção e você compõe, você grava, você já faz as coisas pensando nisso. (Diogo Felipe, entrevista concedida à autora).

Já Buguinha, por exemplo, que imprime sua criatividade na mixagem, nos conta que valoriza a adequada captação de áudio realizada por outros profissionais que integram a cadeia produtiva:

Buguinha: Eu tava falando pra ele [para Yuri], elogiando aqui sobre a captação, sobre a escolha dos timbres, porque isso é fundamental. Não adianta querer manter um timbre de reggae, vamos supor, roots, ou um hip hop com a bateria de rock, com pele de dez polegadas “piiiin, tudum-dum..” [vocalização sonora]. Aí é outro som, é para outro tipo de som. Não é pro reggae, nem é pro hip hop, nem.... sabe? Umas coisas mais Afro, uns tambor “tum, tum-tum, dum-dum...” [vocalização sonora]. Aí o cara coloca um tamborim, aí me manda pra fazer um tambor? Não vai sair. Então nesse momento, é o que eu falei pra ele [se referindo a Yuri sobre o trabalho com o álbum de Miguel Freitas], “meu irmão, tá foda, tá bem gravado, tá bem produzido o negócio.” E isso é fundamental. (Buguinha Dub, entrevista concedida à autora).

Para o pleno sucesso dessas diferentes fases de uma produção fonográfica, os quatro produtores deste estudo necessitam construir e manter uma rede de contatos profissional, que lhes permita a adequada distribuição de tarefas dentro da cadeia produtiva. Isso precisa ser feito conciliando os anseios do artista que está sendo produzido, a expectativa do mercado, e a mediação de eventuais conflitos que surjam durante o processo. Em outras palavras, demanda o uso de conhecimento social e comunicacional.

### 3.5 Conhecimento Social / Comunicacional

A prática da produção musical, conforme evidenciado nas trajetórias de Yuri, Buguinha, Cláudio e Diogo, é atravessada por relações interpessoais densas, que exigem uma escuta sensível, a capacidade de mediação, de negociação e de realização de um trabalho colaborativo. Tais competências não apenas viabilizam o processo de criação, mas são determinantes para o êxito artístico e técnico de cada projeto. Trata-se, portanto, de um conhecimento social/comunicacional que vai muito além de uma mera cordialidade ou da capacidade de expressar ideias com clareza: ele envolve a habilidade de ler situações sociais complexas, de interpretar desejos dos artistas que nem sempre são verbalizados, e sobretudo, envolve construir confiança.

Yuri, por exemplo, que mencionou o desafio de compreender “o enigma do artista” em cada fase da carreira, reconhece que a produção musical não se trata apenas de registrar sons, mas de captar intenções e subjetividades. Sua escuta é orientada por uma sensibilidade interpessoal que o permite ajustar esteticamente a produção à identidade de quem está sendo gravado, evitando fórmulas prontas e priorizando a autenticidade. Esse tipo de escuta exige sintonia afetiva, empatia e inteligência interpessoal.

Buguinha, por sua vez, recorre frequentemente à escuta ativa como um recurso de mediação. Ao lidar com artistas inseguros ou sem clareza sobre o que desejam, ele busca “sentir a pessoa”, demonstrando que seu trabalho envolve uma escuta que vai além do som: uma escuta da pessoa em sua totalidade, enquanto sujeito criador: “Mas preciso olhar no olho. Eu preciso ver as pessoas. Eu preciso sentir o que a pessoa quer”.

Essa escuta mediadora é decisiva para canalizar a produção musical em direção a algo que o artista que o procura reconheça como próprio.

Além disso, todos os produtores enfatizam a importância da convivência e do diálogo no ambiente de estúdio. O trabalho colaborativo exige uma coordenação alinhada entre expectativas estéticas, limitações técnicas, de orçamentos e prazos. Nesses momentos, o conhecimento social/comunicacional se expressa na forma de negociação constante: seja com artistas, técnicos de som, músicos convidados ou até mesmo com agentes do mercado. O caso de Diogo, que produz para o ramo da publicidade e propaganda, é emblemático. Por exemplo, na fase prévia antes de fechar um contrato com algum cliente, saber fazer adequadamente um "monstro", ou seja, uma espécie de protótipo do que pode vir a ser a música de uma peça publicitária, é uma tarefa voltada ao intuito de impressionar:

Diogo: Isso daí, Carol, é o que faz a gente ganhar trabalho. Isso daqui está bem incipiente [se referindo ao "monstro"]; mas depois a gente vai melhorando, melhorando, melhorando e melhorando. Aí, o pessoal da agência depois chega numa reunião e mostra e aí o pessoal "nossa, que massa!" [Diogo arregala os olhos simulando uma expressão de espanto e satisfação]. É diferente de você "bicho, olha, queria fazer uma coisa assim, o que é que tu acha?". Isso [um jingle pronto] pra um cliente, numa reunião, isso aqui vale muito mais, entendeu?

Ana Carolina: Dá um impacto na pessoa, né?

Diogo: Exato. É. (Diogo Felipe, entrevista concedida à autora).

Abaixo apresento um trecho que ilustra bem a complexidade do seu papel como articulador de processos e pessoas, lidando com múltiplas demandas e mantendo a comunicação fluida com clientes, equipe interna e parceiros externos, e na forma de escuta e interação didática, informal e efetiva, que Diogo reproduz hoje com clientes em estúdio: "Aí eu paro, faço, volto... É o dia inteiro assim. E isso conciliando com o sistema, com o orçamento, com o gerenciamento de tarefas da equipe, devolução de material pras pessoas."

A capacidade de se mover com fluidez entre esses diferentes interlocutores, estabelecendo pontes e evitando conflitos, se mostra como um saber crucial, porém raramente formalizado. E esses trânsitos interpessoais são conduzidos dentro de projetos, demandando o próximo conhecimento que iremos discutir na sequência.

### 3.6. Conhecimento Estratégico / Organizacional

O conhecimento estratégico/organizacional refere-se à capacidade de tomar decisões organizacionais e operacionais que articulam os elementos técnicos, estéticos e humanos de uma produção musical, de modo a alcançar resultados coerentes com os objetivos sonoros, expressivos e comerciais de cada projeto. Trata-se de um saber que envolve planejamento, antecipação das necessidades e saber fazer a leitura de situações e contextos, e adaptado ao perfil de cada artista ou cliente. Ele costuma ser mobilizado com antecedência, mas é também é contingencial.

Entre os produtores investigados, esse tipo de conhecimento se manifesta, por exemplo, na habilidade de transformar ideias abstratas em produtos musicais concretos, por meio da escolha de músicos, de técnicos, de estúdios e equipamentos compatíveis com o estilo desejado. Yuri Queiroga, nesse sentido, demonstra

domínio sobre a construção de uma cadeia produtiva personalizada, atuando como um articulador entre a concepção estética e a execução técnica:

Yuri: Depois eu fui aprendendo também, é que o produtor musical é um cara que ele transforma uma ideia de uma música num produto pra vender. Até o nome, né? "Produtor". Então, assim, pra eu ser um produtor musical, que eu acho que é mais ou menos isso que você está buscando nessa conversa, é tipo, eu não preciso ser um músico, não preciso ser um engenheiro de som como o Buguinha é. Eu vou precisar de profissionais que façam isso, né? [...] Seja contratando um músico ou um arranjador, seja um técnico de som, um estúdio, fazendo o que for preciso para transformar aquilo num produto. Muitos produtores também são músicos, como é o meu caso. Muitos produtores não são músicos, mas são engenheiros de som, e alguns produtores não são nem uma coisa e nem outra. (Yuri Queiroga, entrevista concedida à autora).

Também se insere nesse campo a capacidade de decidir sobre os aspectos logísticos e técnicos da produção, tais como o estúdio a ser utilizado, o repertório, tipos de microfones e equipamentos (*backline*), os horários e locais de ensaio, e sempre em consonância com as demandas do artista. Cláudio Nascimento exemplifica esse tipo de decisão ao coordenar equipes e recursos para gravações e apresentações ao vivo, com atenção simultânea à qualidade técnica e à fluidez nas relações presentes durante o processo.

Outro aspecto relevante do conhecimento estratégico é a compreensão dos limites de tempo (prazos) e das características do cliente, ajustando o ritmo e o formato do trabalho conforme a finalidade da produção. Diogo, por atuar no mercado de jingles e trilhas para publicidade, evidencia esse tipo de competência ao adaptar seu fluxo de criação e entrega com base nas referências sonoras e prazos estipulados por agências, tendo o cuidado para não perder a qualidade musical.

Pelo que aqui foi exposto, o conhecimento estratégico/organizacional não se restringe à administração no sentido formal. Antes, ele consiste em um saber prático, um "saber-fazer" situado, orientado por finalidades específicas e que é sustentado pela experiência acumulada em diferentes contextos profissionais, ou seja, em situações reais que permitiram tal aquisição e desenvolvimento. Ele é central para garantir que a produção musical ocorra de forma coordenada, eficiente e artisticamente satisfatória. Mas, como essa série de conhecimentos pode contemplar habilidades que, juntas, operam no sentido de formar o significado último de saber-ser produtor musical no mundo? É o que trataremos na sequência.

#### **4. Habilidades profissionais: do fazer técnico à capacidade ocupacional**

Ao analisar os conhecimentos dos produtores, notamos a emergência de nove habilidades. São elas: instrumentais, arranjo/composição, técnicas de estúdio, direção/produção, escuta analítica, resolução rápida de problemas, interlocução, gestão/empreendedorismo, e curadoria/identidade estética. O quadro abaixo ajuda-nos a visualizar sua distribuição entre os nossos investigados:

HABILIDADE	YURI QUEIROGA	BUGUINHA DUB	DIOGO FELIPE	CLÁUDIO DO NASCIMENTO
1. Instrumentais	✓		✓	✓
2. Arranjo e composição	✓	✓	✓	✓
3. Técnicas de estúdio	✓	✓	✓	✓
4. Direção e produção musical	✓	✓	✓	✓
5. Escuta analítica e estética	✓	✓	✓	✓
6. Resolução rápida de problemas	✓	✓	✓	
7. Interlocução	✓	✓	✓	✓
8. Gestão e empreendedorismo	✓	✓	✓	✓
9. Curadoria e identidade estética	✓	✓	✓	✓

**Quadro 1 – Habilidades detectadas em cada produtor.**  
Referência: A AUTORA, 2025.

Todos os quatro produtores investigados por esta pesquisa demonstram domínio em pelo menos 8 das 9 habilidades acima, ainda que manifestadas de maneiras diferentes. Cláudio tem menor evidência de habilidades ligadas à resolução rápida de problemas, mas vale ressaltar que ele foi o único cuja observação direta em ação não foi possível. Quanto à curadoria estética e sensibilidade à identidade sonora, são fortemente mobilizadas por todos, como evidenciado na forma como cada um concebe a sonoridade final de um projeto.

Conforme discutido na seção teórico-metodológica, a tipologia de habilidades proposta por Winch (2014) permite compreender não apenas o que os profissionais plenamente estabelecidos sabem, mas como eles sabem agir — de forma competente, sensível e autônoma — em contextos reais de trabalho. Relataremos, assim, os nove eixos de habilidades inicialmente identificados nesta pesquisa, de forma a compreender de que maneira elas são aplicadas dentro do que Winch designou por Capacidade Ocupacional, ou seja, no último grau dentro de uma “ascensão epistêmica”, que denota o alcance do pleno domínio e autonomia profissional.

Mais do que habilidades pontuais ou técnicas de execução, a produção musical exige dos profissionais uma visão estratégica sobre a cadeia produtiva, a cena cultural em que estão inseridos, os recursos disponíveis e os objetivos artísticos e comerciais do trabalho, como pudemos demonstrar na seção 3. Esse conhecimento estratégico se manifesta, antes de tudo, na capacidade de planejar, articular e executar projetos de maneira integrada, contemplando aspectos criativos, logísticos e éticos, como veremos agora.

Yuri é um exemplo representativo dessa dimensão. Ele revela uma competência estratégica já plena e refinada ao decidir realizar determinadas etapas da gravação em estúdios específicos, com músicos que são previamente escolhidos, buscando uma sonoridade exata à ideia concebida. Essa escolha não é apenas estética: ela implica saber mobilizar redes de contato, coordenar cronogramas, gerenciar orçamentos e

manter o engajamento da equipe — tudo isso com o objetivo de preservar a coerência do projeto e alcançar um produto final de alta qualidade, que para ele se traduz em originalidade estética e em arte.

Buguinha e Cláudio também demonstram esse tipo de saber ao operarem dentro de circuitos culturais que demandam uma leitura constante de conjuntura. A escolha de repertórios, de estúdios, a formação de parcerias, e até mesmo a noção sobre quando lançar ou não determinado álbum fazem parte de uma lógica de atuação onde o produtor musical atua como um estrategista, que consegue fazer uma leitura do campo e sabe reposicionar a sua prática a cada novo projeto. Cláudio nos conta:

Cláudio: O produtor musical, especificamente, escolhe o timbre, escolhe a sonoridade que vai ficar na questão do disco, e também no projeto musical ao vivo. De que forma que seria melhor fazer, eu escolho aqui o equipamento que vai ser usado no palco, mandei pro técnico o que é que nós queríamos de backline, ou seja, de coisas pra ter no palco, pra quando a gente chegar já tá tudo montado pra tocar. Eu defini isso, microfones, tipos de microfones; faço todo um trabalho de produção mesmo, de ligar pras pessoas e, “olha, vai ter ensaio tal hora, tal”. (Cláudio do Nascimento, entrevista concedida à autora).

Falamos aqui, portanto, de um tipo de conhecimento que se constrói com a experiência acumulada, como já dissemos, mas também com uma capacidade de reflexão crítica sobre o próprio fazer e suas condições. Saber “o que gravar, com quem, como e quando” envolve uma articulação entre todos os outros conhecimentos descritos — musicais, técnicos, culturais, artísticos e sociais — e os projeta para um nível superior de síntese, que é o da concepção e realização de projetos completos. Trata-se, portanto, de um conhecimento que confere autonomia e liderança ao produtor musical dentro do ecossistema da música, no caso aqui dos nossos quatro produtores, da música popular.

Outra característica da capacidade ocupacional plenamente desempenhada por esses profissionais se reflete na consciência crítica que possuem a respeito do papel que eles desempenham na divisão social do trabalho. Suas entrevistas revelam um comprometimento ético em relação às suas ações, que vão desde a preocupação com a recepção dos arquivos enviados dentro da cadeia produtiva: “Eu não posso mandar uma seção do Pro Tools pro cara, se eu não sei se é o software que ele trabalha, entende?” (Diogo), até nos critérios para a compra de materiais originais, como me contou Diogo quando estava me mostrando sua biblioteca original de sons em seu estúdio:

Diogo: Vou abrir uma aqui pra te mostrar. Biblioteca de som. Mas essas bibliotecas são vendidas por fabricantes que gravam os instrumentos, programam e vendem. São pessoas iguais a gente, que fazem esse tipo de trabalho. Aí, você que tá vendendo também o seu trabalho - você não tá vendendo o seu trabalho? -, vai lá e rouba [do outro] pra vender o seu trabalho? Tá errado, pô. Tá errado. Se você tem algum referencial ético pra fazer as coisas. Se não tiver, velho, aí é selva.” (Diogo Felipe, entrevista concedida à/o autor/a).

Além disso, surgiu na entrevista de Yuri e Buguinha a evidência de uma consciência cooperativa de trocas e generosidade. A transmissão e ensinamento do que aprenderam não é compreendido como uma ameaça ou concorrência, dada a compreensão da idiosincrasia que marca o trabalho de produtor musical:

Buguinha: Eu posso dar o mesmo equipamento para ele. Ele vai fazer diferente, né?

Yuri: Vai fazer diferente, é.

Buguinha: Só isso. Isso aí, eu não tenho dúvida. Então, assim, eu não tenho medo nenhum de nada, muito pelo contrário. Eu quero ver o moleque, quando eu dou a Oficina aDUBada, eu quero ver o moleque bombando! [risos].. E dizendo assim, “o meu professor foi o Buguinha”. Pronto. A gente não é nada, mas pô, é lindo isso. Então...

Yuri: Então, isso é algo que tem que ter cada vez mais, essa galera como ele, que já sabe como ministrar um curso, seja numa faculdade ou seja num instituto, tipo um Paço do Frevo, um lugar que tenha muita gente interessada, e muito jovem, que está se interessando por isso. Isso é massa, porque tira os guris de outro foco, de videogame, de não sei quê, de aposta, de não sei o quê, e sair para a arte, pra música, e tal, e dizer “pô, isso aí eu quero fazer!”. (Yuri Queiroga e Buguinha Dub, entrevista concedida à autora).

Esses relatos e práticas permitem afirmar que os quatro produtores analisados não apenas desempenham funções técnicas ou executivas, mas atuam como profissionais plenos, conscientes e posicionados dentro de um campo cultural complexo e em transformação. A produção musical, tal como exercida por eles, exige uma conjugação e alinhamento de saberes e modos de fazer dispostas em uma lógica de projeto, mas também de responsabilidade social, sensibilidade estética e atitudes coletivas.

A capacidade ocupacional, tal como formulada por Winch (2014), aparece aqui não apenas como um ponto culminante de uma série de competências acumuladas, mas como um modo ampliado de engajamento com o trabalho em si. Ela se realiza quando os produtores são capazes de ler a cena cultural, de refletir sobre o sentido das suas escolhas e adaptá-las quando necessário, de atuar com intencionalidade ética e de compartilhar saberes com as novas gerações, recusando o monopólio do conhecimento em nome da cooperação, da criatividade, e da permanência de uma cultura musical viva.

Em última instância, essas habilidades — do fazer técnico à condução estratégica de projetos, da escuta sensível à consciência crítica sobre o próprio lugar na cadeia produtiva — não se apresentam como atributos isolados, mas como dimensões interdependentes de um saber-fazer que é também um saber-ser produtor musical. Cada um, a seu modo, construiu a sua prática como um território de mediação entre arte, técnica, relações e sentidos. É nesse território que se reconhece a expertise profissional plena, expressa em uma ocupação exercida com domínio, autoria e responsabilidade social.

## 5. Considerações Finais: o que isso nos diz sobre nossa formação superior em Música

Como procuramos evidenciar ao longo deste artigo, os quatro produtores pernambucanos realizam trabalhos em diferentes segmentos, e alguns deles desenvolvem e/ou acumulam também outras funções distintas dentro da cadeia da produção. Enquanto Yuri Queiroga e Cláudio do Nascimento atuam mais diretamente na produção musical de artistas em fonogramas e em shows ao vivo, sendo também instrumentistas, Diogo Felipe volta-se para a produção musical no campo da publicidade e propaganda, executando boa parte das tarefas implicadas que vão desde a criação da ideia, execução musical, captação e tratamento da sonoridade. Já Buguinha Dub produz - embora não exclusivamente - artistas dentro de um segmento da cultura popular pernambucana designada como “tradicional”, mas é mais amplamente conhecido e procurado por suas mixes “adubadas”, ou seja, pela sonoridade idiossincrática que desenvolveu enquanto artista, baseada no Dub Jamaicano. O estudo nos permitiu a construção de mapas comparativos,

mostrando quais conhecimentos e habilidades são comuns para todos, o que, esperamos, ajude nas tentativas de delimitação das funções desse tipo de profissão. Ao mesmo tempo, procuramos destacar as diferenças que os separam individualmente.

Entre os principais achados das análises, queremos destacar:

1. Os tipos de conhecimentos mais recorrentes na prática dos produtores que investigamos são os do tipo tácito e social, incorporados por meio da experiência e da interação com outras pessoas, e que dificilmente costumam ser formalizados ou sistematizados de maneira convencional em cursos superiores de Música;
2. Os conhecimentos esotéricos, como por exemplo a leitura de partituras ou o domínio sistemático de teoria musical, são pouquíssimo mobilizados e quando aparecem é em menor grau, sendo requeridos de forma funcional e apenas quando o contexto da produção exige;
3. A forma como esses profissionais mobilizam seus saberes é fortemente incorporada à ação, e tal forma foi desenvolvida ao longo de anos de prática situada, em contextos variados, informais e colaborativos, muitas vezes à margem das trajetórias formais de formação, inclusive no caso de Diogo Felipe e de Cláudio do Nascimento, que possuem graduação em Música;
4. As competências profissionais exigidas pela produção musical contemporânea, ao menos nos casos aqui estudados, demandam formas de aprendizagem baseadas na imersão em situações reais, nas quais teoria, técnica, sensibilidade e sociabilidade se entrelaçam. Essa lógica de formação ainda contrasta com a estrutura tradicional da formação universitária em música no Brasil, frequentemente pautada por abordagens fragmentadas (Feichas 2006), excessivamente teóricas e disciplinares (Pereira 2020; Queiroz 2020; Queiroz, Dantas e Marinho 2024), por vezes descoladas da prática profissional.

Além dessas conclusões centrais, gostaríamos de destacar outras três dimensões que emergiram nas análises. Primeiro, o caráter multidimensional da profissão de produtor musical, que se compõe de uma síntese que resulta da articulação de elementos artísticos, técnicos, sociais e estratégicos de maneira integrada. Ou seja, não se trata de uma atividade especializada em uma só dimensão, mas de uma prática profissional que exige criatividade, escuta, julgamento, mediação e autoria simultaneamente. Essa constatação aponta para a necessidade de abordagens curriculares que sejam mais transversais e interdisciplinares, que formem profissionais capazes de operar em sistemas complexos e contingentes. De acordo com o que vemos discutido pelos autores que tratam da reflexão sobre formação superior em música no Brasil, apresentados no início deste artigo, essa dimensão é algo ainda distante em nossas trajetórias curriculares no país.

A segunda dimensão diz respeito à maneira como os produtores aqui estudados exercem sua profissão com intencionalidade estética, responsabilidade ética e agência cultural. Eles constroem suas práticas com consciência crítica sobre o papel que ocupam na cadeia produtiva da música, ou seja, técnica, habilidade e conhecimento são articulados com uma finalidade situada na realidade da vida profissional, ciente dos impactos que cada decisão promove. Observamos a presença de uma dimensão ética e colaborativa da capacidade ocupacional que apontam para a valorização de originalidade, da autoria e do compartilhamento - como evidenciado nas falas de Yuri e Buguinha sobre oficinas e ações formativas. Consideramos que tal dimensão deve ser considerada como parte essencial da formação não apenas de um produtor musical, mas também de músicos profissionais em geral.

Por fim, uma dimensão essencial diz respeito à escuta, que se afirma como eixo central da prática profissional, atravessando todas as dimensões analisadas: escuta estética, técnica, interpessoal e crítica. Saber escutar, aqui, não se reduz a uma habilidade auditiva, embora ela tenha figurado como determinante em todos os quatro entrevistados. Saber escutar também envolve a capacidade de interpretar intenções, acolher subjetividades, reagir com sensibilidade e tomar decisões qualificadas. A escuta é, portanto, o elo entre saberes e ação, entre conhecimento e julgamento.

Diante desse quadro, esperamos provocar a reflexão sobre a formação universitária em música para além das duas atuações profissionais historicamente consolidadas, ou seja, o ensino e a performance artística. A exemplo do estudo que realizamos aqui, chamamos a atenção sobre a necessidade de compreendermos que a atuação profissional com música é ampla e complexa, indo além de saber ensinar e/ou saber tocar; por tal razão, sugerimos o desenvolvimento de estudos sobre esses outros tipos de atuação profissional, uma vez que urge repensarmos o nosso modelo de formação universitária, ainda tão conservador. A ampliação das possibilidades de formação em música atenderia uma parcela significativa de músicos e musicistas que desejam atuar profissionalmente dentro de segmentos outros, cuja aquisição de competências ainda prevalece nos moldes da informalidade. Tal fato requer nosso conhecimento das demandas contemporâneas reais, como foi o caso dos produtores musicais aqui tratados. Entendemos que isso não implica rejeitar o conhecimento sistemático, mas integrá-lo a práticas situadas, a saberes tácitos, à escuta sensível e à vivência colaborativa, para que a abstração dê lugar a significados e sentidos profissionais. Produzir música é, em grande medida, produzir sentido entre pessoas — e, no caso aqui, formar produtores musicais pode ser ampliado para a ideia de formar músicos em geral que, uma vez alinhados ao mundo contemporâneo, significa, antes de tudo, formar sujeitos capazes de exercer esse tipo de escuta, mediação e autoria no mundo.

## 6. Declaração de Disponibilidade de Dados

O conjunto de dados completo gerado ou analisado durante este estudo está incluído no artigo publicado (caso haja dados acessíveis por outros meios, solicite informações diretamente aos editores da revista).

## 7. Referências

Bardin, Laurence. 1977. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.

Brasil. 1960. *Lei nº 3.857, de 22 de dezembro de 1960*: Cria a Ordem dos Músicos do Brasil e dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão de músico. [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l3857.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l3857.htm)

Brasil. 1996. *Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996*: Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9394.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm)

Costa, Rodrigo H. 2020. *A música como arte de viver em Salvador* (Tese de Doutorado). Universidade Federal da Bahia.

Costa, Rodrigo H., and Sousa, Caio L. J. 2023. “A música como ocupação no Brasil em 2019: Análise da composição do mercado de trabalho”. *Opus*, 29: 1–24. doi:<http://dx.doi.org/10.20504/opus2023.29.01>

- Couto, Ana C. N. do. 2024a. “Prefácio”. In *A música popular no ensino superior brasileiro: Análises, reflexões e propostas para o século XXI*, organizado por Couto, Ana C. N. do, 14–28. São Paulo: Pimenta Cultural.
- Couto, Ana C. N. do. 2024b. “Conhecimentos e habilidades em música popular e a formação em nível superior: reflexões iniciais para uma proposta de categorização a partir de Ben Kotzee e Lucy Green”. In *A Música Popular no ensino superior brasileiro: análises, reflexões e propostas para o século XXI*, organizado por Couto, Ana C. N. do. 146-176. São Paulo: Pimenta Cultural.
- Elias, Norbert. 2005. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Feichas, Heloisa F. B. 2006. *Formal and informal music learning in Brazilian higher education* (Tese de Doutorado). University of London.
- Freidson, Eliot. 1998. *Renascimento do profissionalismo: Teoria, profecia e política*. São Paulo: Edusp.
- Flick, Uwe. 2009. *Uma introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed.
- Kotzee, Ben. 2014. “Differentiating forms of professional expertise”. In *Knowledge, expertise and the professions*, editado por Young, Michael e Muller, Johann, 61–77. Oxfordshire: Routledge.
- Laville, Christian, and Dionne, Jean. 1999. *A construção do saber: Manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Lima, Leticia D., and Silva, Fabiany de C. T. 2021. “Currículo do curso de música e a formação do músico popular: Um estado do conhecimento”. *Revista Teias* 22: 341–358. doi: <https://doi.org/10.12957/teias.2021.53970>
- Mendonça, Luciana F. M. 2019. “Legados do manguê: O manguêbeat e as transformações nas hierarquias simbólicas”. *Música Popular em Revista* 6 (2): 72–94. doi: [10.20396/muspop.v6i2.13162](https://doi.org/10.20396/muspop.v6i2.13162).
- Nogueira, Bruno P., and Couto, Ana C. N. do. 2024. “Lei Paulo Gustavo: Assimetrias entre trabalho e formação do músico nas políticas públicas de cultura”. *Orfeu* 9 (1): e0103. doi: <https://doi.org/10.5965/2525530409012024e0103>
- Penna, Maura, and Sobreira, Silvia. 2020. “A formação universitária do músico: A persistência do modelo de ensino conservatorial”. *Opus* 26 (3): 1–25. doi: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2020c2611>
- Pereira, Marcus V. M. 2014. “Licenciatura em música e habitus conservatorial: Analisando o currículo”. *Revista da ABEM* 22 (32): 90–103. Disponível em: <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/464>
- Pereira, Marcus V. M. 2020. “Ensino superior em música, colonialidade e currículos”. *Revista Brasileira de Educação* 25: e250054. <https://doi.org/10.1590/s1413-24782020250054>
- Pichoneri, Dilma F. M. 2011. *Relações de trabalho em música: A desestabilização da harmonia* (Tese de Doutorado). Universidade Estadual de Campinas.

Queiroz, Luis R. de S. 2017. "Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: Análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões." *Revista da ABEM* 25 (39): 132–159. Disponível em: <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/726>

Queiroz, Luis de S. 2020. "Ensino superior em música, colonialidade e currículos". *Revista Brasileira de Educação* 25: 1–24. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782020250054>

Queiroz, Luis R. de S., and Dantas, Leonardo M., and Marinho, Vanildo M. 2024. "O patrimônio musical imaterial brasileiro e a formação em música popular: Reflexões a partir do bacharelado em música da Universidade Federal da Paraíba". In *A música popular no ensino superior brasileiro: análises reflexões e propostas para o século XXI*, organizado por Couto, Ana C. N. do, 146–176. São Paulo: Pimenta Cultural.

Requião, Luciana. 2020. "Mundo do trabalho e música no capitalismo tardio: Entre o reinventar-se e o sair da caixa". *Opus*, 26 (2): 1–25. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2020b2603>

Silva, José A. S. 2005. *Construindo a profissão musical: Uma etnografia entre estudantes universitários de música* (Tese de Doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Winch, Christopher. 2014. "Know-how and knowledge in the professional curriculum". In *Knowledge, expertise and professions*, editado por Young, Michael. e Muller, Johann, 47–60. Oxfordshire: Routledge.