

## ***Solilóquio, de Estercio Marquez Cunha: uma abordagem de áudio para música-teatro***

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

*José Pereira de Mattos Neto*

*Universidade de São Paulo – jose.mattos.neto@usp.br*

*Jackes Douglas Nunes Angelo*

*Universidade de São Paulo – jackes.angelo@usp.br*

*Eros Sester*

*Universidade de São Paulo – eros.sester@gmail.com*

**Resumo.** Este artigo se debruça sobre uma abordagem em áudio para música-teatro, um campo de atividade entre artes em que o gesto instrumental e a ação da/do performer se tornam o centro do trabalho, o que levanta questões: como gravar em áudio tais gestos e ações? Uma fidelidade estrita (à partitura, à performance ao vivo) é possível? Tal fidelidade é necessária? Essas questões são abordadas através da autoetnografia, por meio de relato e discussão do processo criativo da peça *Solilóquio*, de Estercio Marquez Cunha, para trombone solo, processo realizado pelo compositor e por Jackes Douglas, trombonista e um dos autores deste artigo. Uma breve discussão sobre a música-teatro é feita, de modo a contextualizar o trabalho.

**Palavras-chave.** Trombone. Música-teatro. Áudio. Autoetnografia.

**Title.** Estercio Marquez Cunha's *Solilóquio*: an audio approach for theatre-music

**Abstract.** This paper discusses an audio approach for theatre-music, an activities field between arts in which instrumental gesture and performer's action become central, bringing some questions: how to record those gestures and actions in audio? Is a strict fidelity (to the score, to the live performance) possible? Is such fidelity necessary? These issues are addressed through autoethnography, by a report and discussion of the creative process of Estercio Marquez Cunha's *Solilóquio*, for solo trombone, process by the composer and Jackes Douglas, trombonist and one of this paper's authors. A brief discussion about theatre-music is present, for bringing context to this paper's work.

**Keywords.** Trombone. Theatre-music. Audio. Autoethnography.

### **1. Introdução**

A música usualmente é entendida como uma arte essencialmente sonora. Se nos atemos aos tradicionais cinco sentidos de percepção, logo pensamos na música como ligada à audição, e somente a ela. Ouvimos música, muitas vezes através de fones de ouvido, objetos que praticamente não afetam outros sentidos (para além do tato nas orelhas e cabeça, talvez) além da audição.

Mas essa relação não é tão simples, imediata ou mesmo estável como o parágrafo anterior coloca. A presença de pessoas tocando instrumentos, por exemplo, pode ser entendida como parte disso a que podemos chamar de música. Um/a DJ em uma festa; instrumentistas de

orquestra em um concerto; sambistas em uma roda de samba; cantores em uma missa; ogans em um terreiro; cantores, banda e músicos responsáveis pelo áudio em um megashow internacional. Nessas ocasiões, tapar os olhos e tentar apenas ouvir é até possível, mas nosso corpo sabe onde está, sente a presença de todas/os essas/es musicistas.

Há um tipo de música, aliás, em que essa presença das/dos performers é trazida como foco, como centro do trabalho: o que podemos chamar, aqui, de *música-teatro*, em que o gesto instrumental e a ação da/do performer ganha destaque, assumindo e envolvendo os outros sentidos para além da audição. Porém, sendo a música tão frequentemente distribuída apenas em áudio, fica uma dúvida: na música-teatro, é possível gravar apenas o áudio e ainda assim manter a presença do gesto instrumental e da ação da/do performer?

## 2. A música-teatro

O que seria esse tipo de peça — ou tipo de performance — a que chamamos aqui de *música-teatro*? Podemos defini-lo, inicialmente, como uma aproximação ou atravessamento entre essas duas artes. Mas não há uma forma apenas, definida e imutável, de realizar esse atravessamento — até porque não há apenas uma música ou um teatro a ser feito. De fato, esse atravessamento entre música e teatro não é unívoco, mas feito de diversos atravessamentos. Um encontro, como dizem Gilles Deleuze e Claire Parnet:

É isso a dupla captura: (...) alguma coisa que está entre os dois, fora dos dois, e que corre em outra direção. (...) não há especificidades, mas populações, música-escritura-ciência-audiovisual, com suas substituições, seus ecos, suas interferências de trabalho. (...) não são encontros entre domínios, pois *cada domínio já é feito, em si mesmo, de tais encontros*. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 14–15, 37–38, grifo nosso)

Poderíamos pensar, assim, em múltiplas formas do que chamamos aqui de música-teatro. Por exemplo, o compositor argentino Mauricio Kagel (1931-2008), a partir de 1960, realizou o que ele mesmo chama de *teatro instrumental*, que seria um tipo de composição em que o gesto e a ação de um/a instrumentista se tornam o foco de um “teatro musical”, em que o centro está “nas relações múltiplas que se estabelecem entre, no e para com os corpos do performer e de seu instrumento sonoro”, como nos diz Ledice Oliveira Weiss (2019, p. 28–29). O gesto instrumental deixa de ser apenas um meio técnico para um fim virtuosístico, e passa a ser o próprio conteúdo. Isso está presente em diversas composições de Kagel, como *Sonant* (1960) e *Pas de cinq*<sup>1</sup> (1965); nelas, a/o performer não estuda somente materiais e passagens com notação musical tradicional (seja determinando alturas, ritmos ou mesmo dinâmica), mas, somado a elas, toda uma coreografia de movimentos, gestos, comportamentos e situações que,

se não buscam exatamente uma dramaturgia focada na representação de personagens, levam, em todo caso, a uma dramaturgia implícita, construída tanto a partir da partitura como do processo de ensaio das/dos performers. (OLIVEIRA WEISS, 2019)

Mas essa é apenas uma forma de realizar (e nomear) aquele atravessamento, música-teatro. Outra, na qual focaremos neste artigo, foi elaborada e adotada pelo compositor goiano Estercio Marquez Cunha (1941) a partir do final da década de 1970, quando, em seu mestrado e doutorado em composição na cidade de Oklahoma (EUA), fez disciplinas com o professor de teatro da universidade. Ao voltar para o Brasil, começando a lecionar na Universidade Federal de Goiás, em Goiânia (GO), Cunha compôs diversas obras, várias delas no gênero música-teatro<sup>2</sup> (assim nomeado por ele), que seria, conforme entrevista a Jackes D. N. Angelo, uma “música em que o gesto teatral faz parte do contexto musical”. (CUNHA, 2017) Embora, de início, possamos identificar tal abordagem como praticamente idêntica à de outros (como Kagel), há uma diferença: a presença de uma dramaturgia definida, que delinea o caminho afetivo da composição e da performance.

Mas, ainda assim, o gesto instrumental e a ação do instrumentista estão no centro do trabalho tanto de Cunha como de Kagel — além de outros que poderíamos citar, como o grego Georges Aperghis (1945), ou algumas das composições dos paulistas Aylton Escobar (1943) e Gilberto Mendes (1922-2016). Colocar o gesto instrumental como foco implica, na prática, tornar a música uma arte não apenas sonora, mas visual, tátil, ou mesmo olfativa, dependendo da proposta de compositores ou performers. Lançar a música para fora de seu eixo tradicional de *arte a ser escutada*, tornando-a *arte a ser vista, tocada, talvez cheirada e sentida com os poros*. Algo próximo, talvez, do que o ator, dramaturgo e diretor teatral Antonin Artaud (1896-1948) preconizava para a arte teatral, principalmente em seu livro *O teatro e seu duplo* (2006).

Mas isso implica, necessariamente, em um problema prático. Qual é a forma tradicional de gravação da música? O álbum sonoro (seja em disco vinil, CD ou faixas em plataformas de streaming). Apenas som. Como uma proposta de música-teatro pode dialogar com essa forma de gravação? Ou, inversamente, e para usar o termo cunhado por Daniel Tápia (2016), que aproximações necessariamente criativas pode o áudio musicista tomar em uma proposta de música-teatro?

### 3. O áudio como criação

De partida, devemos lembrar que muitas das propostas de música-teatro, incluídas as de Kagel, Cunha, Escobar e Mendes, envolvem não apenas uma quebra de paradigma quanto à apreciação da música (envolvendo outros sentidos), mas uma ruptura ainda mais fundamental na performance: a inclusão assumida e necessária das/dos performers na criação de suas performances, individual e coletivamente. Dizemos que essa inclusão é *assumida*, aliás, porque a música é, no fim das contas, uma arte da performance; ou seja, não há música se não houver o ato criativo da/do performer, como nos diz Nicholas Cook (2006, p. 7, 10) — seja esse ato criativo assumido ou não por compositoras/es e performers. A ideia de fidelidade a uma obra anterior à performance, sendo a/o performer apenas um meio que não cria, mas reproduz, não se aplicaria, segundo Cook, à música em geral — menos ainda no caso da música-teatro.

Quando nos confrontamos com a necessidade de gravar performances, é fundamental levar em consideração que a experiência da escuta ao vivo não pode ser reproduzida fielmente em gravação, de modo que resta aí a necessidade de um trabalho de “tradução” e “adaptação” do fenômeno acústico para a gravação.

Sendo assim, poderíamos deixar de lado uma abordagem de áudio que buscasse uma fidelidade estrita à performance ao vivo. Se a/o instrumentista pode e deve criar na música-teatro que abordamos aqui, também quem é responsável pelo áudio pode e deve assumir seu papel criativo em uma gravação de música-teatro. Como fazer isso?

Para Virgil Moorefield, até a década de 1960, quando então a exploração de elementos sônicos se tornaria viável no mundo anglo-saxão, “o objetivo das gravações era criar a ilusão de se estar em uma sala de concerto. A ideia era trazer para a sala de estar a sensação de se estar ao vivo em uma performance — uma metáfora de presença”.<sup>3</sup> (2010, p. XIV) Os desafios advindos desse projeto de reprodução se tornam mais evidentes quando falamos de performances com alto conteúdo cênico, como na música-teatro. O processo de produção de um produto audiofônico deflagra, nesse caso, a necessidade de incorporar, como possível, os elementos espaciais, ruídos e gestos implícitos às performances músico-cênicas.

O papel que auxiliará nessa elaboração, argumentamos, é o do aqui chamado *áudio musicista*.

Essa função, que se ocupa de etapas do processo como desenho de gravação (escolhas de equipamentos adequados a cada proposta estética), mixagem<sup>4</sup> e acabamento, vem sendo finalmente reconhecida como de caráter não apenas técnico, mas também criativo. O áudio musicista (ou, a depender da acepção, produtor musical) vem sendo visto cada vez mais

como compositor (MOOREFIELD, 2010, p. XIV), e o estúdio como seu instrumento musical (BELL, 2018, p. 33).

De acordo com Adam Patrick Bell, “como nos estendemos para ou através de um objeto para fazer música pode ser o ponto central para determinar a instrumentalidade”. (BELL, 2018, p. 35) Nesse sentido, concordamos com Brendan Anthony quando diz que “o estúdio de gravação vem sendo descrito como uma extensão do arsenal criativo do artista há décadas”. Para o autor:

Mixagem como performance envolve uma prática criativa mediante a qual o estúdio de gravação é o instrumento do mixer [isto é, o áudio musicista performando mixagem]; durante esse processo, a tecnologia de áudio é manipulada pelo mixer em um processo performático [*performance-like*] para criar resultados artísticos desejados. Contudo, a mixagem envolve tanto refinamento sônico como processos performáticos de mixagem, e é difícil de imaginar um cenário de mixagem em que ambas as coisas não coexistam” (ANTHONY, 2017, Introdução).

As escolhas tomadas ao longo de todo o processo de produção de um áudio musical (que microfones usar, em que posição captar o som, que sonoridades trabalhar, que efeitos usar, onde gravar) vêm sendo cada vez mais reconhecidas como atitudes criativas com implicações fortemente estéticas. Assim, “mixagem é mais do que o refinamento sônico de sinais de áudio — ela também envolve um processo criativo (...) que satisfaz a conexão emocional e musical do mixer com a música” (ANTHONY, 2017, Introdução). Tal conexão, por sua vez, supõe um aprendizado íntimo do áudio musicista com o seu ofício e com o conjunto de componentes e dispositivos que mediam sua prática instrumental. “Assim como pianistas precisam se ajustar a cada novo piano que encontram, engenheiros [de som] precisam se ajustar às sutis e não-tão-sutis diferenças entre peças de equipamento que executam uma dada função” (COREY, 2010, p. 14).

Neste artigo pretendemos não apenas defender o potencial criativo da/do áudio musicista na música-teatro, mas também experimentá-lo, a partir de um processo criativo específico.

#### **4. Pesquisar o processo criativo: autoetnografia e escuta crítica**

A etnografia, prática metodológica advinda da antropologia, vem sendo aplicada de forma cada vez mais sistemática à (etno)musicologia. Ela torna possível a análise de processos complexos de criação, situando-os em contextos socioculturais mais amplos<sup>5</sup>. Gostaríamos,

aqui, de chamar a atenção para a prática da autoetnografia, isto é, o procedimento científico que consiste na descrição densa (GEERTZ, 2008, p. 4-7) de práticas e eventos socioculturais vistos a partir da centralidade do sujeito que pesquisa. Conquanto se discuta bastante sobre o papel da subjetividade do pesquisador na situacionalidade implicada no conhecimento produzido, o que colocaria de certo modo em xeque a oposição entre etnografia e autoetnografia, as categorias seguem sendo elucidativas, pois demonstram diferentes vieses e posturas metodológicas.

A autoetnografia como procedimento metodológico privilegiado para a análise de processos e contextos criativos tem se firmado dentro do campo da musicologia, inclusive no empreendimento de desvelar a importância da áudio-musicalidade na produção artística (COOK, 2006; McINTYRE, 2007; ANTHONY, 2020; DRAPER, 2013).

Por outro lado, reconhecemos também a importância de uma escuta crítica tanto como procedimento de análise de fatos áudio-musicais, como na práxis do dia-a-dia do áudio musicista. Para Paul Draper, “a habilidade essencial para o produtor musical — como para todo músico — começa com as orelhas”. (DRAPER, 2013)

Buscamos neste trabalho, portanto, conjugar os procedimentos de escuta crítica com a análise etnográfica de um relato pessoal sobre o processo de gravação de uma peça para trombone com marcado conteúdo cênico. Tanto o planejamento da gravação, como a produção da mesma, subsequente relato, pós-produção e análise que toma forma neste trabalho, foram realizadas em interlocução com o Pr. Dr. Daniel Tápia e demais colegas da disciplina *O Som Musical em Estúdio*, ministrada na Universidade de São Paulo no primeiro semestre de 2021. Essa condição de trabalho permitiu um movimento bastante profícuo de ida e vinda entre produção do conhecimento e prática artístico-profissional.

Falar de criação e processo criativo, e de suas escolhas, decisões e mudanças envolve saber questioná-las. Esse questionamento pode acontecer dentro do próprio processo criativo, e é nesse ponto que situamos nosso empreendimento, entre a construção de “uma visão crítica acerca dos discursos sobre a escuta musical” (IAZZETTA, 2018, p. 1) e a prática mesma de uma áudio musicalidade empoderada pelo conhecimento. Conforme nos diz Fernando Iazzeta,

Curiosamente, a música, domínio por excelência do uso do som, cada vez mais tendeu a tratá-lo como elemento quase coadjuvante e abordado quase de maneira abstrata por meio de representações simbólicas. (...) Embora o mundo que nos rodeia seja predominantemente permeado por ruídos, a música lida quase que de modo exclusivo com uma categoria particular de sons, os que são chamados de sons musicais, os quais praticamente excluem aqueles cujo comportamento errático os colocaria na categoria difusa dos ruídos. (IAZZETTA, 2018, p. 2)

Partimos neste trabalho, assim, ao intento de restituir dignidade acadêmica e artística aos ruídos implícitos ao gesto cênico, talvez não mais observados simplesmente como ruídos, mas como elementos coextensivos fundamentais à prática performático-musical e sua escuta.

### **5. O processo de escrita e estudo de *Solilóquio***

Assim, para não apenas levantar algumas bases conceituais de uma prática criativa em áudio na música-teatro, mas experimentá-las através da prática, por assim dizer, passamos ao relato do processo criativo da peça *Solilóquio* para trombone solo, composta por Estercio Marquez Cunha (aqui nomeado Estercio) em colaboração direta com Jackes Douglas N. Angelo (aqui nomeado Jackes<sup>5</sup>), um dos autores deste artigo, durante o primeiro semestre de 2021.

A peça não foi a primeira colaboração entre os dois artistas. Já em 2011, no final da graduação de Jackes, Estercio compôs *Diálogo* (para voz masculina e trombone), peça de música-teatro. Nesses dez anos, a colaboração rendeu diversas peças: *Música para Trombone nº 3* (2013), *Música para Trombone nº 4* (2013), *Música para Trombones e Percussão* (2013), *Música para Trombone nº 5* (2014) e *Variações sobre Cantigas do Menino Jackes Douglas* (2015). Após o mestrado de Jackes, Estercio ainda escreveu *Música para Trombones nº 2* (2018).

Em 2021, depois de um breve hiato, Jackes retomou as pesquisas sobre o gesto musical e teatral na performance, propondo a Estercio, em fevereiro, que fizessem uma peça juntos por videoconferência, pela plataforma Google Meet. Embora o compositor não fosse muito aberto a novas tecnologias, as mudanças drásticas trazidas pela pandemia de Covid-19 e o decorrente isolamento social o levaram a aceitar a proposta. Para a etapa de escrita de *Solilóquio*, foram necessários oito encontros, realizados semanalmente<sup>7</sup>.

A partir daqui, passamos o relato para primeira pessoa, sendo essa o próprio Jackes.

A peça teve como conceito os sentimentos que estavam aflorando por conta do isolamento social que estávamos vivendo naquele momento, a “montanha russa” de altos e baixos emocionais, as ansiedades, as incertezas que a pandemia trouxe, seus efeitos sobre a saúde mental, etc. Como estrutura, pensamos em uma obra do gênero música-teatro com três movimentos que contasse uma história de um momento angustiante fazendo transição para uma reflexão sobre a essência da vida.

Na partitura, Estercio descreve um cenário: “Uma mesa com uma vela apagada, uma moringa de barro com água, um vaso com planta. Uma cadeira e uma estante com

partitura”. Esses objetos cênicos trazem para o público um ambiente teatral, relacionado aos elementos da natureza: a vela significa o fogo, a moringa de barro, a terra e a água, e o ar é soprado pelo trombonista em vários momentos no instrumento sem emissão de nota.

No primeiro movimento denominado pelo compositor como “A”, ele dá as seguintes instruções para o intérprete:

O trombonista entra, lenta e distraidamente, no palco (pouca luz), dirige-se para frente e senta-se na cadeira. Ele está vestido informalmente e usa uma suéter ou paletó destoante do traje. Ele não olha para o público. Se houver palmas, sorri sem graça e continua na sua mesmice. Sentado, desanimado, pega o trombone e a surdina... (CUNHA, 2021)

Neste movimento,<sup>8</sup> o músico deve interpretar um momento de angústia, solidão. O andamento é lento e pianíssimo, há momentos em que o trombonista toca com uma surdina para abafar o som, e outros momentos que ele sussurra as palavras “mofo”, “morte”, na sequência a frase “no pó, solidão, sufoco o sopro, quase morte, mofo”. Também utiliza de sons multifônicos, onde o trombonista deve tocar e cantar simultaneamente. Primeiro estudei tais técnicas estendidas, para então buscar as expressões sonoras e corporais sugeridas na obra, como caminhada no palco, momentos de clímax, etc.

## **6. O processo de gravação de *Solilóquio***

A partir das reflexões que ocorriam na já citada disciplina lecionada por Daniel Tápia, decidi experimentar gravar a peça em áudio. A primeira gravação ocorreu no dia 7 de junho de 2021, às 16h, no Teatro Glauce Rocha, localizado no campus da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. A gravação ocorreu neste teatro por possuir boa gama de equipamentos de áudio, como microfones, mesa de som e computador.<sup>9</sup> A pedido de Tápia, nas orientações na disciplina, utilizamos diversos microfones “para gravar com o máximo de microfones disponíveis”. No dia da gravação, estavam disponíveis o microfone Shure SM58 e os microfones Shure PG56 e PG81, todos cardioides, geralmente usados para gravar baterias, que segundo o professor Willian, que realizou a captura do áudio, eram os mais adequados para o trombone. Esses três microfones capturariam o movimento da campana (a “boca”) do trombone durante a peça. Além desses, tínhamos um microfone condensador AKG 414<sup>10</sup> posicionado no meio do palco para capturar o movimento do intérprete entrando no palco (seus passos, respiração / respiração ofegante, sussurro, etc.) e se posicionando em frente à estante com partitura. As posições desses microfones estão disponíveis na Figura 1.

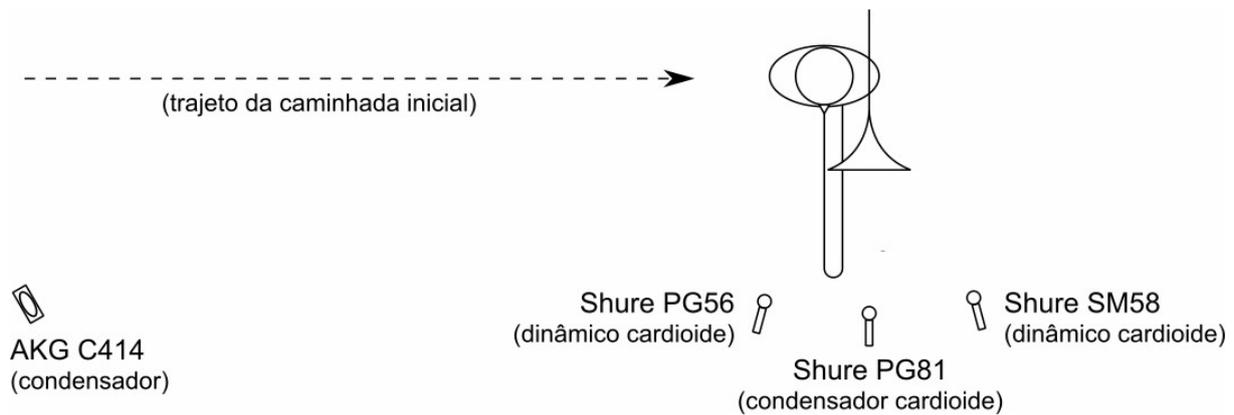


Figura 1: Disposição dos microfones em relação a Jackes no dia da gravação no Teatro Glaucê Rocha, em 7 de junho de 2021.

Aquela foi minha primeira experiência tocando em um teatro para somente microfones. Para isso, houve uma preparação para a performance diferente da preparação tradicional. Tradicionalmente, quando toco no teatro sem microfonação, costumo explorar o som que o teatro pode me fornecer por meio de movimentos no palco, direções da campana do trombone para diferentes ambientes, exploração da dinâmica do pianíssimo ao fortíssimo, etc. Mas quando vamos tocar para um microfone, temos que pensar na qualidade da captação de áudio: a relação corporal e gestual muda, porque um movimento circular com a campana do trombone pode tirar o foco do som do microfone, prejudicando a captação.<sup>11</sup>

Essa diferença de abordagem não me ocorreu de imediato naquela gravação: realizei a performance segundo minha experiência de palco até então, trabalhando movimentação de palco, espacialidade sonora, técnicas estendidas, gestos corporais e expressividade necessárias para uma obra do gênero música-teatro, mas como se tocasse para um público, não para microfones. Isso resultou em uma gravação com nível sonoro muito baixo, prejudicando o processo de mixagem.

Desejando continuar e aprofundar a experimentação, decidi gravar novamente o primeiro movimento de *Solilóquio*, com o microfone condensador Behringer B-1 e a interface de áudio Behringer U-PHORIA UMC404HD. A gravação foi realizada em um quarto de 2,5m por 2,8m (com uma cama e um guarda-roupa), que é mais afastado do restante da casa, evitando ruídos indesejados. Além desse fator, tal quarto foi o espaço que utilizei para o processo de estudo da obra. A porta e a janela foram fechadas; fiquei em uma das extremidades do quarto e na outra deixei as portas do guarda-roupa abertas para absorver o som do trombone e diminuir reflexos do som.

Pude experimentar o microfone em várias posições: mais afastado, mais próximo, na parte superior e inferior da campana do trombone. Após gravações, escutas e ajustes,



Figura 2: Disposição do microfone Behringer B-1 na segunda tentativa de captação do primeiro movimento de *Solilóquio* por Jackes Douglas

buscando nitidez na captação, o som que mais me agradou foi com o microfone posicionado a cerca de 50 centímetros do trombone posicionado na parte inferior da campana (na Figura 2 há uma foto dessa disposição). Por outro lado, os gestos dentro do quarto tiveram que ser mais contidos do que em um teatro. Mas, pensando num contexto geral da obra, não foi algo negativo, pois no primeiro momento da peça o performer deve expressar um diálogo consigo mesmo, um momento de solidão e angústia, onde os sussurros são quase um pedido de ajuda. Essa contenção dos gestos foi importante para a busca da emoção e da expressão necessárias para interpretar a música-teatro sem o uso da parte visual, enfatizando a parte auditiva.

Até a escrita deste artigo, a etapa de pós-produção (edição, mixagem e masterização) está em processo de estudo e finalização. Uma das dificuldades envolvidas é que eu não tinha experiência em trabalhar com edição de áudio antes de realizar a referida disciplina com Daniel Tápia. Assim, surge o desafio de aprender as técnicas e abordagens de áudio necessárias, já que, nesse contexto ainda pandêmico, a pós-produção será realizada por mim, ao menos inicialmente.

## 7. Considerações finais

Como dito na Introdução, este artigo busca explorar a pergunta: na música-teatro, é possível gravar apenas o áudio e ainda assim manter a presença do gesto instrumental e da ação da/do performer? Tivemos diversas dificuldades ao tentar responder a essa pergunta, como as enfrentadas no processo de gravação da peça Solilóquio: a necessidade de isolamento social por conta da pandemia de Covid-19; a necessidade de experiência com áudio para aprofundar a experimentação (por exemplo, que microfones e posicionamentos usar, quais pós-processamentos realizar etc.); além da inexistência (ou nosso desconhecimento) de abordagens já elaboradas para gravação em áudio de gestos e ações cênicas.

Ainda assim, tivemos respostas parciais. Uma delas ocorreu quando Jackes apresentou os áudios (sem edição) da primeira gravação, feita no Teatro Glauce Rocha, em um dos encontros do grupo de estudos LAMUSCOM Corpo e voz, da ECA USP. As pessoas puderam perceber tanto os movimentos e gestos como alguns dos caminhos expressivos da peça, como a introspecção ou mesmo uma postura mais “cabisbaixa”, mesmo que a criação na pós-produção ainda não tivesse sido realizada (como uma elaboração sobre a estereofonia, a reverberação ou mesmo a mixagem entre os microfones).

Outra resposta parcial é semelhante àquela ocorrida na performance da música-teatro ao vivo: ao quebrar o paradigma do instrumentista que toca parado, imóvel, e de um áudio que busca a fidelidade estrita à performance ao vivo, podem surgir abordagens mais criativas, tanto na performance instrumental como na performance do áudio musicista.

## Referências

- ANTHONY, B. *Mixing As A Performance: Creative Approaches To The Popular Music Mix Process*. *Journal on the Art of Record Production*, v. 11, mar. 2017.
- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BELL, A. P. *Dawn of the DAW: the studio as musical instrument*. Nova York: Oxford University Press, 2018.
- COOK, N. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, v. 14, p. 5–22, 2006.
- COREY, J. *Audio production and critical listening: technical ear training*. Burlington, EUA: Focal Press (Elsevier), 2010.
- CUNHA, E. M. *Estercio Marquez Cunha: entrevista*. [Entrevista cedida a: Jackes Douglas Nunes Angelo. [s.n.: residência do entrevistado, mar. 2017.
- CUNHA, E. M. *Solilóquio: música-teatro para um trombonista*. Goiás e Mato Grosso do Sul: manuscrito, 2021. Partitura manuscrita. 4p.

DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DRAPER, P. On Critical Listening, Musicianship And The Art Of Record Production. *Journal on the Art of Record Production*, v. 8, dez. 2013.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

IAZZETTA, F. H. O. Escutas, subjetividades e materialidades. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA E MÍDIA, 14, 2018, São Paulo. *Anais...* São Paulo: 2018. Disponível em: <https://www.doity.com.br/anais/trabalhos-completos-14musimid/trabalho/80785>. Acesso em: 27 abr. 2021

McINTYRE, Phillip. Rethinking creativity: record production and the systems model. In: ART OF RECORD PRODUCTION CONFERENCE, 3, dez. 2007, Queensland University of Technology, Brisbane. *Proceedings...* Brisbane: Queensland University of Technology: 2007.

MOOREFIELD, V. *The producer as composer: shaping the sounds of popular music*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2010.

OLIVEIRA WEISS, L. F. DE. As ações do violonista em Sonant, de Mauricio Kagel. *Dramaturgias*, n. 11, p. 20–46, 30 set. 2019.

TAPIA, D. *A escuta da escuta: o áudio musical como parâmetro da música e a prática do áudio musicista como performance instrumental*. Campinas: 2016. 130p. Tese de Doutorado em Música. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

## Notas

---

<sup>1</sup>Devemos notar que um dos autores deste artigo, José de Mattos Neto, participou de montagens de *Pas de cinq* de Mauricio Kagel, *Cidade-cité-city* de Gilberto Mendes, além de peças de música-teatro de Aylton Escobar.

<sup>2</sup>Usamos, neste artigo, o termo *música-teatro*, tanto por sua maleabilidade de entendimento como por focarmos no trabalho de Esterio Marquez Cunha.

<sup>3</sup>Todas as traduções são nossas.

<sup>4</sup>“Mixagem é uma mistura de vários sons em uma combinação coesa que satisfaz vários critérios musicais, sonoros, técnicos, comerciais e pessoais” (McINTYRE, 2007: p.6).

<sup>5</sup>“Numa perspectiva mais ampla, podemos dizer que som descreve um campo, um território amplo, que é dominado por conceitos, sensações, memórias e impressões que circundam em torno dos fenômenos acústicos, mas que *vão muito além deles*”. (IAZZETTA, 2018, p. 2, grifo nosso)

<sup>6</sup>A escolha por usar o primeiro nome em vez do sobrenome, como seria usual em um trabalho acadêmico, visa a aproximar também quem lê do relato.

<sup>7</sup>Embora no início Esterio precisasse da ajuda de seu filho mais velho, André, para acessar a plataforma, com o tempo ele passou a acessá-la sozinho.

<sup>8</sup>Neste artigo focamos apenas no primeiro movimento de *Solilóquio*.

<sup>9</sup>No mesmo dia, estava ocorrendo a gravação audiovisual para apresentação musical do projeto de extensão *Movimento Concerto*.

<sup>10</sup>Tal microfone pode funcionar em diversos padrões polares; infelizmente, porém, não temos a informação de qual padrão foi usado naquele dia.

<sup>11</sup>Os objetos cênicos indicados originalmente (vela, moringa de barro, vaso com planta) foram introduzidos através da minha fala inicial sobre o cenário, ambientes e transições de clímax.