

O áudio musical como parte da formação e prática artísticas: reflexões a partir das escutas de áudio-musicistas

Daniel Tápia

<http://orcid.org/0000-0002-3649-6197>

(Universidade Federal do Espírito Santo, UFES / Centro de Artes / Departamento de Teoria da Arte e Música, Vitória-ES, Brasil)

Resumo: Tendo como ponto de partida as noções de áudio musical – proposta teórica de criação de uma disciplina que integre a formação musical e lide com o áudio na música a partir de premissas artísticas – e de áudio-musicista – músico que instrumentaliza o áudio de forma especializada –, este trabalho foi construído a partir da articulação de questões relacionadas à compreensão do contexto de prática e aplicação do áudio musical, tendo como primeiro passo a realização de entrevistas com cinco áudio-musicistas, selecionados por seu vínculo com formas de performance e criação musicais tradicionais, parâmetro que permite um aprofundamento sobre as relações propostas em uma perspectiva comparativa. As questões que, por sua vez, orientam as entrevistas e a articulação teórica aqui proposta foram concebidas a partir de pesquisa bibliográfica e reflexão sobre as possibilidades de desdobramento da proposta teórica do áudio musical, tendo como foco principal a compreensão da prática e a formação de áudio-musicistas.

Palavras-chave: Áudio musical. Áudio-musicista. Áudio educação. Estudos do som. Produção musical.

The role of musical audio in artistic training and practice: reflections based on the listening experiences of audio-musicians.

Abstract: Starting with the concept of musical audio as a theoretical framework for establishing a discipline that integrates musical education and explores the artistic aspects of audio in music, and considering the audio-musician – a specialist who utilizes audio as their instrument – this study is developed by addressing inquiries related to the understanding of the practical and applicative context of musical audio. The initial step involves conducting interviews with five audio-musicians chosen for their association with traditional forms of musical performance and creation. This criterion enables a more profound understanding of the suggested relationships from a comparative standpoint. The questions guiding these interviews and theoretical framework presented here are derived from bibliographical research and reflection on the potential ramifications of the theoretical concept of audio music. The primary focus is on comprehending the practice and training methodologies of audio-musicians.

Keywords: Musical audio. Audio-musician. Audio education. Sound studies. Musical production.

TÁPIA, Daniel. O áudio musical como parte da formação e prática artísticas: reflexões a partir das escutas de áudio-musicistas. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 29, p. 1-36, 2023. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2023.29.05>

Recebido em 31/8/2022, aprovado em 3/12/2023, publicado em 02/01/2024

Um tempo considerável já se passou desde a incorporação do som gravado à prática musical, e é provável que já não restem dúvidas de que o trabalho a partir deste tenha se tornado uma de suas partes constituintes. De fato, ao longo de mais de um século, o som gravado se tornou um objeto de grande relevância para esta prática e para a pesquisa em música. A partir de revoluções no pensamento composicional e principalmente da escuta musical – já bastante discutidas e ainda em constante processo de revisão e reflexão (IAZZETA, 2018) –, esta modalidade de trabalho com o som adquiriu, aos poucos, o *status* de elemento imprescindível para a lógica de criação, tornando-se o principal paradigma contemporâneo para a escuta da música em si, uma vez que este já supera muito aquele da escuta puramente acústica (SCHAFER, 1992: 122. SOLOMOS, 2013: 8).

Essa transformação, como já se sabe, não ocorreu apenas para o apreciador de música, mas também foi responsável por mudanças profundas na atuação e na formação musicais. Se até há pouco tempo ainda era possível falarmos de um músico apenas concentrado no estudo de seu instrumento acústico – reproduzindo o modelo da formação musical tradicional –, sem necessariamente compreender outros processos que circundam sua prática (como a gravação), hoje este exemplo se encontra evidentemente superado. Do músico contemporâneo são exigidas as competências que inserem sua prática no contexto de escuta atual, entre elas, uma necessária aproximação com o áudio¹, suas possibilidades e necessidades.

No entanto, se, por um lado, o áudio é, hoje, um elemento preponderante na música que produzimos e escutamos, por outro, nem sempre esta incorporação é vista como um processo também musical e que incorre em transformações para a prática e para o pensamento criativo. Ainda sobrevive um tipo de observação da área que a vê como “externa” e da competência de outro profissional que não do próprio músico, não estando integrados, nessa visão, o áudio e os processos criativos musicais, seja na performance ou na composição. Em outras palavras, mesmo com toda a experiência adquirida ao longo de décadas de produção, o áudio ainda é muitas vezes percebido como uma especialização extramusical, visto apenas por sua premissa de funcionalidade, associada ao seu vínculo com práticas como as das engenharias.

E este modelo de observação (premissa funcional), mesmo que necessário para a própria sustentação de diversos segmentos desta matéria e muitas vezes fértil para a aplicação do áudio em diversos campos e situações², frequentemente cria para o estudo da música uma falsa impressão: a de que seus processos estão majoritariamente dissociados daqueles “puramente” musicais. A produção musical em estúdio e a acústica musical, áreas consideradas aqui como complementares e similares por sua estrutura interdisciplinar, por exemplo, ainda são muitas vezes vistas como competências primeiramente científicas, com implicações artísticas

¹ Por representar, de forma genérica, o som trabalhado no meio elétrico, o termo áudio passou a ser correntemente utilizado para designar o campo de estudos e prática que se origina de sua utilização. Outra forma bastante utilizada de se referir a esta prática é “A arte da produção gravada” ou “A arte da gravação sonora” (*The Art of Record Production*) (FRITH; ZAGORSKI-THOMAS, 2020). Mesmo que à primeira vista seja contraditório dar o nome de **áudio** a este recurso – uma vez que esta palavra pode ser entendida, em português, apenas como um sinônimo de som –, esta denominação advém da prática corrente em praticamente todos os meios de produção relacionada à tecnologia sonora e musical e justifica sua origem a partir da diferenciação proposta pela língua inglesa – esta distingue as palavras *sound* e *audio*, especialmente por sua condição de transmissão. Enquanto *sound* é a “tradução literal” para o som (fenômeno físico), *audio* diz do som em sua instância de registro, reprodução e representação; assim consta no dicionário *Oxford* da língua inglesa: “áudio: som, especialmente som gravado ou transmitido; sinal ou sinais de representação deste; gravação de som e reprodução” (AUDIO, 2017, tradução nossa).

² Em meu trabalho anterior, destaquei os problemas da premissa funcional em relação à aplicação do áudio na música. Entretanto, se tomarmos o áudio como um campo de trabalho mais amplo, veremos que, em outras aplicações, tal premissa tem outro plano de relevância, por exemplo, para as áreas que o utilizam como instrumento de análise e medição.

secundárias – o que não seria necessariamente um problema, não fosse o fato de que o produto dessas práticas e formas de pesquisa não fosse, por si só, parte do produto artístico.

Tal situação, em minha visão, remete ao conflito advindo da dicotomia entre pesquisa científica e pesquisa artística, especialmente no que tange à compreensão de seus fundamentos, métodos e objetivos. Sendo os objetivos dessas disciplinas primeiramente artísticos, quais seriam seus trajetos de inovação e desenvolvimento? E quais são seus objetos de estudo? Se, por um lado, grande parte do desenvolvimento das disciplinas originadas da fusão de outras disciplinas de diferentes áreas (como é o caso, por exemplo, da acústica musical) vem de fato de sua matriz científica, por outro, seu contexto de desenvolvimento e aplicação passa a ser primeiro artístico, na medida que ali se desenrola. Portanto, não faria sentido que, de forma interdependente, essas disciplinas apresentassem também um desenvolvimento autônomo, baseado primeiramente no pensamento musical?

Essa questão se estende, como pretendo explorar aqui, até noções de certa forma cristalizadas para a música, como a autoria na composição, no arranjo e na performance e o treinamento e amadurecimento da escuta ou a especialização instrumental, uma vez que os indivíduos que têm sua prática musical baseada no som gravado compartilham diretamente dos atos criativos. Afinal, se o conjunto das disciplinas mencionadas faz parte da música em si, seus processos também não o fazem?

Há ainda uma questão adjacente, um aparente paradoxo que surge da grande necessidade de especialização dentro da área: a comparação entre os que procuram compreender os usos artísticos das novas tecnologias e aqueles que procuram efetivamente desenvolvê-las, ambos inseridos na área de música. Se os dois campos são não apenas correlatos como interdependentes – já que provavelmente não é possível determinar quem impulsiona quem –, na prática, eles requerem indivíduos com formações diferentes, especializados para finalidades igualmente complexas. É o caso, por exemplo, de um músico que deseja atuar no desenvolvimento de pesquisas direcionadas à criação de aparatos computacionais para serem usados na música, que, para tanto, inevitavelmente terá de ser versado na computação em si. Por outro lado, o músico que pretende desenvolver o uso criativo dos aparatos existentes, ao mesmo tempo em que impulsiona questões que também dialoguem com a inovação, provavelmente estará mais bem versado na prática criativa musical.

Essa distinção apresenta contornos bastante difusos, ainda que os objetivos primários estejam de alguma forma delimitados. Isso porque a diferença de especialização dos indivíduos que integram os diferentes tipos de atuação e pesquisa é bastante variada – desde músicos com interesse em eletrônica e engenheiros com interesse em música a pessoas com formações polivalentes e que se dedicam principalmente a um ou outro objetivo. Um bom exemplo é a existência de grupos especializados na pesquisa e inovação de tecnologia aplicada à música, naturalmente interdisciplinares, mas que têm como foco principal o processo de (re)criação tecnológica em caráter experimental, que depende de aprofundamento em áreas como a eletrônica ou a computação. Por outro lado, especialmente advindos dos cursos de música, há um bom número de grupos de pesquisa que têm como objeto central a pesquisa sobre os processos criativos musicais, experimentais ou não, ligados ao som e, inevitavelmente, ao aparato tecnológico usado para seus processos. Sobretudo, aquilo que diferencia esses grupos que, novamente, têm mais pontos de diálogo que de conflito é, provavelmente, o modelo de pensamento e pesquisa que os sustenta. Enquanto o primeiro mais comumente segue como base o modelo científico tradicional, o segundo

está mais frequentemente relacionado à ideia de pesquisa de base artística³ (LEAVY, 2020), um modelo em desenvolvimento e discussão. O trajeto que pretendo desenvolver aqui pretende contribuir com a proposta de pesquisa de base artística, na medida que tem a intenção de discutir questões que surgem fundamentalmente a partir da inserção do áudio no pensamento musical, sem aprofundar-se, por outro lado, nos desafios relativos ao desenvolvimento tecnológico.

Considerando então que a música e o áudio já estejam inevitavelmente ligados, com variados focos, é lógico supor que a formação especificamente musical deva lidar com o aprofundamento da compreensão da interação entre o pensamento criativo musical e os recursos tecnológicos mais atuais sem, no entanto, diferenciá-los de recursos tecnológicos anteriores – como a própria criação dos instrumentos musicais, partes de um mesmo processo de mediação tecnológica para a criação artístico-musical (BORN, 2005. IAZZETTA, 2011), em uma relação de interdependência. Isso ocorre também a partir da observação de que os ritos formais de educação podem se debruçar sobre os processos da prática musical com áudio de forma bastante fértil (TÁPIA, 2020). Assim como menciona Adam Patrick Bell: “A educação musical precisa abraçar os **processos** de gravação em vez dos **produtos** de gravação e focar em como a música popular é feita para criar pedagogias que reflitam mais as práticas do mundo real”⁴ (BELL, 2018: xvi, tradução nossa, grifos nossos).

No entanto, este esforço de renovação da educação musical aplicada à formação de profissionais – de fato o caso em grande parte dos cursos de música ao redor do mundo – ainda se apresenta em processo de desenvolvimento (se considerados seus pressupostos teóricos). Tendo diferentes nomes de acordo com a proposta de cada projeto pedagógico (um reflexo das necessidades de cada realidade específica), essas disciplinas (ou conjuntos de disciplinas) são chamadas mais comumente de **música e tecnologia, tecnologia musical, produção musical, prática de estúdio, engenharia de som, produção musical** etc., para tratarmos de alguns exemplos. Ou, ainda, são possivelmente desmembradas em mais disciplinas e/ou complementadas por disciplinas como **acústica musical** e/ou **computação musical**.

Mas, como mencionamos, no processo de incorporação do áudio na formação musical, é comum que tais disciplinas, reproduzindo-se o modelo de observação funcional citado, sejam tratadas nos cursos de música como complementos advindos de outras áreas de estudo. Cria-se, portanto, uma estrutura multidisciplinar que engloba matérias consideradas partes do “pensamento musical estrito” e outras consideradas “complementares” – assim como é o caso, por exemplo, de disciplinas advindas de outros campos de estudo.

³ *Art-based research* (ou ABR) é um termo que designa a pesquisa que tem como base materiais, métodos e objetivos de ordem artística. Ainda que não seja, de fato, difundida e tomada como referência de forma universal, serve aqui como exemplo de uma abordagem em desenvolvimento e que tem afinidade com a argumentação aqui proposta. Assim como descreve Patricia Leavy: “As práticas da ABR surgiram da afinidade natural entre a prática de pesquisa e a prática artística, ambas vistas como ofícios. As práticas da ABR são um conjunto de ferramentas metodológicas utilizadas por pesquisadores ao longo das disciplinas durante qualquer uma ou todas as fases da pesquisa, incluindo a geração de dados, análise, interpretação e representação. Essas ferramentas emergentes adaptam os princípios das artes criativas a fim de abordar questões de pesquisa de maneira holística e engajada, em que teoria e prática estão interligadas” (LEAVY, 2020: ix, tradução nossa).

⁴ Original: “Music education needs to espouse the processes of recording as opposed to the products of recording, and focus on how popular music is made to create pedagogies that are more reflective of real world practices.”

Esse modelo, por sua vez, de certa forma reflete limitações proporcionadas pelo modelo conservatorial, que ainda é o principal referencial para muitos cursos de formação musical no mundo (mesmo, muitas vezes, os de música popular⁵), seus modelos de pensamento e aprendizado musicais. Se, por um lado, essa tradição extensa e bastante aprofundada de pensamento é de fato marcante para o desenvolvimento musical ocidental, por outro, seu peso frequentemente representa certa rigidez, especialmente para os cursos que tomam esse modelo como fixo e base única de sua estruturação, o que dificulta a permeabilidade para novas estruturas de pensamento que possam ser incorporadas de fato à música (PENNA, 2020). Assim sendo, disciplinas como aquelas que lidam com o áudio e seus desmembramentos adquirem nomes como “música e tecnologia” (um dos mais frequentes não apenas no cenário nacional, mas também no internacional⁶), transparecendo uma noção de que a tecnologia recente, do último século, seja fundamentalmente diferenciada da tecnologia anterior em sua relação com a arte e, mais ainda, não possa ser simplesmente encarada como parte da própria música (IAZZETTA, 2010). Como seria de se esperar, programas de “música e tecnologia” muito comumente não incluem, por exemplo, a organologia (que pode ser vista como o estudo da tecnologia aplicada à construção dos instrumentos musicais), mas se concentram principalmente no estudo do áudio e de ferramentas da informática aplicada à música.

A esta realidade se apresentam algumas questões, que procurarei abordar ao longo deste trabalho: em que medida essas abordagens inicialmente consideradas como “complementos” para a formação poderiam ser efetivamente articuladas a partir do pensamento musical, tornando-se parte dele? Como tais disciplinas interagem com os limites entre a multidisciplinaridade e a interdisciplinaridade? (LANKFORD, 2020) O que é mais fértil para o desenvolvimento da música como área e ao músico em formação?

O áudio, como uma matéria que abre um grande campo de prática e estudo, apresenta, por si só, um pano de fundo bastante complexo. Tendo sido primeiramente desenvolvido no âmbito das engenharias e mesclando objetos como a acústica, a elétrica e a eletrônica, o campo de estudo relacionado ao áudio é parte de áreas tão distintas quanto a medicina ou o cinema, sendo aplicado a diversas finalidades.

Esse contexto de multidisciplinaridade, como já mencionado, muitas vezes impõe, ao estudo do áudio aplicado, dilemas oriundos de diferentes trajetórias, principalmente a herança dos objetivos relacionados ao seu desenvolvimento tecnológico. Se o campo de estudo do áudio é, por si só, uma disciplina bastante extensa, frequentemente suas próprias questões podem se apresentar como questões também para as áreas nas quais ele é aplicado – por exemplo, a estrutura e a inovação de circuitos de amplificação podem se tornar uma questão para a criação musical, já que haverá um impacto real sobre o material sonoro produzido e que servirá de base para a composição. Assim sendo, ganham força, em seu estudo e aplicação, parâmetros de compreensão de ordem funcional ou tecnológica, sem que, no entanto, estas finalidades estejam sempre articuladas dentro de cada especificidade.

⁵ Esta diferenciação, entre música popular e música de concerto, posta aqui apenas como referência para entendimento dos contextos citados, é considerada possivelmente solúvel para as reflexões apresentadas, na medida em que um diálogo mais abrangente está proposto. Considerando esta dicotomia insuficiente para descrever os campos de criação musical, utilizarei os termos “música popular” e “música de concerto” em suas acepções mais comuns, apenas quando necessário e para situar o leitor em torno da prática corrente.

⁶ Alguns exemplos de cursos de música que utilizam denominações semelhantes são os da Universidade de São Paulo (CMU0449 Tecnologia musical), Universidade de Campinas (MP150 Música e Tecnologia), Berklee College of Music (MTEC-111 *Introduction to Music Technology*) e New York University (*Bachelor of Music – Music Technology*). Lidando especificamente com o contexto britânico, Carola Boehm, por exemplo, identificou no ano de 2007 que 41,9% dos cursos oferecidos na área utilizam o nome *Music Technology* (BOEHM, 2007). Uma revisão desta estatística, realizada em 2018, demonstrou que essa proporção havia subido para 42,4% (BOEHM *et al.*, 2018).

Dessa noção de abrangência e complexidade é que o termo “áudio educação” (WALZER; LOPEZ, 2021) foi proposto, como forma de reunir reflexões que permeiem a formação nas práticas que envolvem o áudio em diversos contextos. A áudio educação, que pode ser vista como um campo de pesquisa, está estruturada para abranger a pesquisa teórica, prática e cultural relacionada à educação e à formação nas práticas que envolvem o áudio, sem, no entanto, se contrapor à pesquisa em tecnologia musical e suas múltiplas frentes. Assim como descrevem Daniel Walzer e Mariana Lopez,

O que [a obra] *Áudio educação: teoria, cultura e prática* não pode fazer, entretanto, é dar uma resposta unificada de qual seja a definição plena de áudio educação. Nós acreditamos que não seria sábio ou viável “nomear e reivindicar” um meio (áudio) e uma disciplina (educação) de forma singular, solitária. O que vemos, entretanto, [...] é que o áudio e suas parcelas variam muito em relação à perspectiva dos autores e estudantes. As contribuições [...] advêm de áreas como a engenharia de som, filme e televisão, acústica, educação musical, desenho de som e teatro. Aquilo que está efetivamente claro, no entanto, é que o áudio informa suas pedagogias, inspira suas práticas e promove novas formas de troca de conhecimento⁷ (WALZER; LOPEZ, 2021: 1, tradução nossa).

Em sentido semelhante, mas especificamente lidando com a aplicação do áudio na música, anteriormente propus uma reflexão sobre a possibilidade de criação de uma disciplina dentro dos cursos de música, chamada por mim de **Áudio musical** (TÁPIA, 2018). Baseada na premissa de ser uma disciplina para o músico em formação que verse sobre a prática do áudio em sua aplicação específica na música, essa proposta prevê a possibilidade de que os processos passem a ser vistos e compreendidos com base no pensamento musical em si, considerando os ganhos e perdas nesta empreitada. Se, por um lado, o aprofundamento específico no áudio sempre permite um uso mais amadurecido de seus recursos, por outro, seus códigos oriundos de outras áreas muitas vezes pouco dialogam com interesses verdadeiros do pensamento musical no qual é aplicado. Ao mesmo tempo, a intensa necessidade de dedicação e aprofundamento que a própria música requer muitas vezes se torna um obstáculo individual para uma plena aproximação de ambos os campos.

Tal incursão teórica também previu a criação de uma formação específica para corresponder à atuação do(a) musicista especialista no áudio como seu instrumento musical, o(a) **áudio-musicista**. Inserido(a) em um contexto de múltiplas profissões relacionadas ao áudio⁸, o(a) áudio-musicista representa o(a) musicista que, ao se propor a escolher seu instrumento de expressão artística⁹, escolhe o áudio musical como seu instrumento. Assim sendo, o áudio musical é a disciplina que fundamenta e informa sobre os processos do áudio na música, sendo base da compreensão de sua influência sobre o pensamento criativo musical, e o(a) áudio-musicista é aquele(a) que escolhe se aprofundar nesse contexto para fazer dele sua prática musical.

⁷ Original: “What *Audio Education: Theory, Culture, and Practice* cannot do, however, is provide a unified answer as to what the definition of audio education is in full. We believe it is neither wise nor feasible to ‘name and claim’ a medium (audio) and a discipline (education) in a single, solitary fashion. What we do see, [...], is that audio and its parts vary widely based on the perspectives of the authors and their students. The contributors [...] come from backgrounds in audio engineering, television and film, acoustics, music education, sound design, and theater. What *is* clear, nonetheless, is that audio *informs* their pedagogy, *inspires* their practice, and *promotes* new and applied forms of knowledge exchange”.

⁸ Como, por exemplo, engenheiros de som, *sound designers*, editores de som etc.

⁹ Em sentido amplo, incluindo-se, por exemplo, a composição e o arranjo, e não apenas os instrumentos musicais mais comumente referidos.

A partir desse conjunto de questões e desse contexto de proposições para a formação e prática musicais, considerados aqui como complementares, este trabalho procurará estender as reflexões anteriores em quatro segmentos. O primeiro deles fará uma breve investigação sobre os processos de formação dos(as) áudio-musicistas, a característica interdisciplinar deste trajeto e o desenvolvimento da escuta aplicada. O segundo, a seguir, lidará com a ideia de explorar o estúdio como um instrumento musical (novamente em um sentido amplo), as características desse grande conjunto de aparatos e suas relações com a formação do estilo e as transformações para a prática musical¹⁰. O terceiro tratará de aproximações possíveis entre o áudio-musical e matérias relacionadas ao arranjo e à orquestração, por suas formas de pensamento e, sobretudo, por seu impacto sobre a criatividade. O quarto, por fim, investigará questões relacionadas à figura do áudio-musicista e sua inserção nos processos criativo-musicais, especialmente as noções de identidade artística e de autoria.

Como um dos materiais de estudo mais importantes para essa pesquisa, valemo-nos de entrevistas semiestruturadas aplicadas a áudio musicistas brasileiros, elaboradas a partir das questões aqui apresentadas e seus referenciais teóricos, considerados férteis para a produção de novas reflexões sobre o assunto.

Assim sendo, este trabalho está fundamentado na articulação entre as proposições teóricas mencionadas e o conjunto das entrevistas realizadas com áudio-musicistas selecionados, como forma de fazer correspondências com nosso contexto de formação e produção musicais. As falas dos entrevistados serão destacadas ao longo do texto, tanto como ponto de partida para reflexões como exercendo o papel de reforço para determinadas proposições deste artigo. As entrevistas foram elaboradas tendo como referencial central a escuta dos áudio-musicistas – considerada aqui como a base fundamental de sua atuação e como a perspectiva que sintetiza suas práticas e formas de interpretação dos processos criativos –, mas também procurando abranger os demais tópicos mencionados. Os entrevistados, por sua vez, foram convidados por sua relevância no cenário artístico atual e seu vínculo atual ou anterior com a prática musical instrumental (ou composicional). Como fator de delimitação na escolha dos artistas a participar da pesquisa, foi dada prioridade àqueles que, além de apresentarem um conjunto expressivo de produções na área do áudio musical, também tenham forte vínculo com a prática instrumental e composicional tradicionais, em sua prática atual ou em sua formação inicial. Essa característica de comparação foi considerada aqui como importante para a compreensão do processo de desenvolvimento individual (e da escuta individual) e seu impacto nas escolhas técnico-artísticas por retratar o vínculo primário dos indivíduos com o som musical. Os entrevistados foram (em ordem alfabética): Adonias Jr. (áudio-musicista, antes arranjador e trombonista), André Mehmarí (áudio-musicista, multi-instrumentista, arranjador e compositor), Clement Zular (áudio-musicista, antes contraabaixista), Ricardo Mosca (áudio-musicista, baterista e produtor) e Tó Brandileone (áudio-musicista, cantor, multi-instrumentista, compositor e produtor)¹¹.

¹⁰ Antes de prosseguir, no entanto, parece-me necessário esclarecer que, por prática musical, me refiro a qualquer processo criativo musical, incluindo-se a performance como prática criativa (COOK, 2018) e até mesmo a escuta como atividade potencialmente criativa (SZENDY, 2008. GERMANO, 2020). A expansão das noções tradicionais de prática criativa musical é especialmente importante para o entendimento das questões apresentadas aqui, uma vez que a prática (e a performance) dos(as) áudio-musicistas esteja incluída nesse contexto.

¹¹ Na realização das entrevistas foram respeitadas as normas de ética em pesquisa envolvendo seres humanos, estando os entrevistados cientes e livremente esclarecidos dos usos aqui propostos.

Finalmente, ao longo do texto, o conteúdo das entrevistas será interposto e correlacionado com a discussão das questões descritas e seus suportes teóricos. Os nomes dos entrevistados serão identificados entre colchetes antes das falas.

1. O estúdio como um instrumento musical

[Daniel Tápia] Nesse seu percurso, sempre instrumentista e tal, quando você entrou no áudio, entrou então primeiro para experimentar, mas você o desenvolveu muito. E, hoje em dia, como você vê, essa sua relação com o instrumento e com o áudio? Você percebe alguma similaridade nisso?

[Tó Brandileone] Cara, para mim, é a mesma coisa. Mesmo. [...] Tipo, durante muito tempo eu estudei violão de fato. Mas hoje, quando me perguntam o que eu toco, eu falo que eu toco estúdio, porque para mim é realmente meu instrumento. É o instrumento com o qual eu estou mais em contato e para o qual eu mais me dedico e mais estudo. É o estúdio.

E daí o estúdio em tudo o que ele implica, tipo em técnicas de gravação, em efeitos, em processamento, em sei lá, em estudos de estética, do que tá acontecendo no mundo, no mercado, na história da música, sei lá. Eu lido muito, 100% do tempo com o *mix* da minha execução, do que eu tô tocando, ou o músico, a musicista ou cantor ou cantora que estão comigo no estúdio. O tempo inteiro com a performance somada, aliada à captação (BRANDILEONE, 2020).

A ideia de apresentar o estúdio¹² como instrumento musical não é nova e remete às mais diversas incursões reflexivas sobre o som como matéria básica para a criação nesse contexto, da música concreta à cultura pop. Um bom exemplo dessa visão – e que dialoga tanto com épocas anteriores quanto posteriores – é a famosa conferência de Brian Eno, intitulada “O estúdio de gravação como ferramenta composicional”, dada em 1979 (ENO, 1979 *In*: COX; WARNER, 2017: 238). Eno, um músico que habita ambientes diversos (como a música experimental ou a música pop) e que é declaradamente influenciado por Cage, discorre, em sua conferência, sobre processos da prática musical em estúdio e como eles afetam o pensamento criativo, descrevendo o espaço como um ambiente de criação sonora, seus principais recursos e possibilidades para a época. Essa situação ilustra como a questão, possivelmente originada há bastante tempo, permeia vários contextos de produção e se renova em trabalhos mais atuais, como Moorefield (2010), Solomos (2015) e Bell (2018).

No entanto, se a revisitação a essa ideia continua se demonstrando fértil à reflexão e à pesquisa, isso ocorre provavelmente pelo fato de que esta concepção, mesmo que muito presente, ainda não está de fato disseminada e plenamente compreendida. O estúdio voltado à prática musical, como estrutura física, laboratório da prática e criação musical, apesar de amplamente difundido, ainda representa um enigma para a maioria dos músicos, especialmente seus processos específicos e sua complexidade. Assim, sobrevive a questão: em que planos o estúdio interage efetivamente com a prática musical?

Voltando à questão e refletindo sobre os planos da prática musical com os quais o estúdio interage, talvez o mais evidente deles seja o plano da composição – por sua associação com a ideia de criação com sons, que permeia vários conjuntos técnico-estilísticos musicais, da música de concerto experimental à indústria fonográfica.

¹² Refiro-me ao estúdio como um espaço dedicado ao trabalho musical com áudio. Esta denominação, no entanto, é bastante fluida, na medida em que não se refere apenas a estúdios altamente especializados, mas a qualquer espaço, doméstico ou profissional, fixo ou móvel, que tenha essa mesma finalidade.

Nesse contexto, a noção de **produção musical**, por exemplo, se apresenta como um retrato especial da situação, assim como um modelo que deixa evidentes algumas diferenças importantes nas formas como o estúdio é visto pela prática musical. O **produtor musical**, termo que é comumente utilizado para designar um(a) artista especializado(a) em produzir música e que detém habilidades bastante variadas – como arranjo, composição, direção musical e a prática dos processos que envolvem o áudio na música –, é muitas vezes diferenciado do compositor ou do arranjador justamente por seu vínculo com a prática de produção por meio do áudio. Essa diferenciação surge a partir da já mencionada falsa divisão entre aspectos artísticos e funcionais no áudio, que pode produzir a noção de que, enquanto um compositor lida apenas com processos “puramente musicais”, o produtor musical também exerce funções “extramusicais”. Como afirma Virgil Moorefield, “O envolvimento criativo do produtor na concepção de um som gravado é também um indicativo de como a tecnologia e a criação artística são cada vez mais interdependentes em nossa cultura”¹³ (MOOREFIELD, 2010: xvii, tradução nossa).

Essa ideia produz também certa ambiguidade entre a figura do produtor musical e a do(a) áudio-musicista, já que vários aspectos de sua atuação são comuns, especialmente aqueles que lidam com a prática de estúdio. E, naturalmente, essas diferenciações nem sempre são nítidas, visto que os planos de atuação, especialmente nas dinâmicas atuais de produção, são bastante fluidos. Se, inicialmente, poderíamos dizer que um produtor musical é muitas vezes também um áudio-musicista (apesar de não precisar ser), por outro lado, um áudio-musicista não é necessariamente um produtor musical e pode, por sua concentração na especialização, atuar de forma mais profunda no áudio como seu instrumento (aqui caberia uma comparação, por exemplo, entre um compositor que toca bem piano e um pianista dedicado à performance integralmente, mais especializado que o primeiro). Assim sendo, um produtor musical que atue sempre como áudio-musicista em suas produções, por exemplo, pode ou não sentir necessidade de trabalhar em parceria com um áudio-musicista em determinadas situações que apresentem demandas mais complexas e/ou específicas.

Há ainda uma diferença de concepção importante, relacionada ao nicho de criação em que se enquadra o produtor musical. Mais comumente associada à música popular, essa função, se presente em um contexto de música de concerto, frequentemente se estrutura de outras formas. Enquanto no campo da música popular, em que há mais fluidez nas noções de autoria e obra, o produtor musical tem liberdade para agir como um organizador e transformador de ideias (muitas vezes escrevendo e reescrevendo a música sobre a qual trabalha), na música de concerto e na música instrumental de forma geral, por exemplo, esta figura normalmente atua de forma menos incisiva, como um “par de ouvidos” experiente e uma voz de orientação externa para a prática de gravação de um repertório que pode ser interpretado, mas tem um limite mais claro para sua recriação. Essa diferenciação, no entanto, vem gradualmente se dissolvendo nos dias de hoje, dando lugar a interações menos restritas ou estritamente guiadas por modelos fixos e associados a gêneros musicais.

O plano da criação musical, ligado à composição, no entanto, não está ligado apenas à figura do produtor musical, naturalmente, mas também à atuação de praticamente todos os envolvidos na construção de um som gravado – incluindo aqueles que concebem a performance como parte criativa e determinante de um

¹³ Original: “The creative involvement of the producer in the shaping of a record’s sound also reflects how technology and artistic creation are increasingly interdependent in our culture.”

produto musical. A atuação do(a) áudio-musicista, por sua vez, se enquadra dentro do aspecto criativo, de forma a abranger tanto o modelo de composição quanto o da performance criativa – na medida em que praticamente todas as suas práticas têm interferência direta sobre o resultado de um produto musical.

[Ricardo Mosca] É, então, a gente pode falar sobre isso [sobre a presença do sujeito na prática do áudio musical], por exemplo, sobre a tal da masterização de robô, né? Eu tive um disco agora que eu fiz e que deu um “mega” problema no meio da pandemia e não conseguiu o dinheiro que ia conseguir, aí a pessoa que tava me dando a mixagem falou: “vou masterizar com os robozinhos aí”. Aí eu falei: “não, pera aí, pera aí um pouquinho, então. Onde você vai masterizar?” A pessoa falou: “em tal lugar”. “Então me manda o acesso à conta, eu vou fazer aqui”. Aí eu peguei e foi até um teste interessante, né? E eu coloquei aqui... Cara, assim, primeiro que ele leva o som para um lado de timbre mais radiofônico, né? E era um disco completamente alternativo. Era um disco pop, mas não tinha um timbre radiofônico, aquele médio e tal. E então descaracterizou completamente o disco. Então eu falei: “olha, não tá rolando, então eu vou masterizar eu mesmo e te dar de presente, porque eu não quero que esse disco que eu fiz com tanto carinho, que venha um robô e imprima um som que não tem nada a ver com nada da história do disco”.

Eu ficaria muito triste de ter um disco que eu mixei sendo masterizado por um robô. Eu acho que a importância do indivíduo é crucial em qualquer projeto artístico. A arte não veio da natureza, né? A arte veio do ser humano. Quando você tira o ser humano, não é mais arte (MOSCA, 2020).

Entre as características de um estúdio de música, uma das que estão menos evidentes é certamente a forte influência que sua estruturação tem sobre os processos criativos ali desenrolados. Frequentemente comparado, por exemplo, a um laboratório (ambiente dotado de aparatos ferramentais que possibilitam determinados tipos de trabalho, como um laboratório de genética, por exemplo), o estúdio, como um tipo de laboratório voltado à prática e pesquisa artística, apresenta características criativas desde sua concepção. O projeto acústico, a escolha dos equipamentos que compõem o grupo de recursos e a forma como eles serão disponibilizados e integrados, todas estas decisões são sobretudo artísticas e definirão os resultados que poderão ser obtidos. Nesse sentido, o estúdio, por ser antes de tudo um instrumento de criação, é também um fator artístico inevitável por ele mesmo, determinando os resultados daquilo que será produzido ali, de acordo com sua concepção primária.

[Adonias Jr.] Meu instrumento é o equipamento que eu tenho, porque a minha performance é fidelidade, e não reinterpretação, mas também, se fosse uma reinterpretação, se a minha performance como o músico do áudio, um audista, um audior, se a minha performance fosse intrusão, um trabalho em que eu aparecesse como o cara do áudio, o meu equipamento é a minha ferramenta. [...]

Então, na realidade, é muito interessante ver que as pessoas já reconhecem gravações que foram feitas aqui, por conta dessa forma de mostrar os instrumentos. Então não é a qualidade de som: “ah, uma gravação tão boa que a qualidade parece sua”. Não, mas: “a forma como os instrumentos estão soando me parece muito com seu trabalho”. E aí, sim, eu acho que o meu estúdio me permite isso. Se eu vou gravar em outros lugares, eu preciso pensar e testar muito mais, porque eu não conheço, ou não tenho as ferramentas apropriadas, né? Aqui tá tudo do jeito que eu quis, e eu vou ajustando até que soe como eu quero soar (SOUZA JUNIOR, 2020).

[Tó Brandileone] Eu escolho equipamentos de áudio exatamente do mesmo jeito que eu escolho instrumentos. Quase tudo que eu comprei na vida, de áudio, foram coisas que eu experimentei nas casas ou nos estúdios de amigos e tal, ou nos estúdios em que eu passei gravando. E aquilo me deu uma felicidade instantânea, do tipo: isso aqui vai me abrir ideias. Então, assim, eu me cerco de equipamentos e instrumentos (BRANDILEONE, 2020).

A perspectiva subjetiva do(a) áudio-musicista que concebe um espaço, portanto, é determinante para as possibilidades de resultados artísticos que ele poderá proporcionar. Assim como um instrumentista tradicional, que escolhe a regulagem de seu instrumento, seu encordoamento ou suas palhetas de acordo com suas intenções artísticas e, de certa forma, direciona e limita seus resultados possíveis, o(a) áudio-musicista faz o mesmo na idealização de um estúdio. E, mesmo que este disponha de recursos suficientes para obter uma gama extensa de equipamentos – variados para proporcionar recursos para diferentes fins artísticos –, ainda assim é provável que sua configuração e uso reflitam, no produto final, a cultura musical de quem os utiliza para fazer música.

Em outras palavras: todos os estágios dos processos contidos em um estúdio têm influência sobre o som. Isto porque não apenas o áudio, forma elétrica do som, se apresenta como um outro meio inevitavelmente interferente, mas cada aparato deste novo meio exerce influência sobre ele – mesmo que sua intenção primária esteja norteadada pela ideia de precisão e neutralidade¹⁴. Essa influência, no entanto, nem sempre é óbvia e frequentemente requer treinamento para ser percebida. Se alguns itens, como microfones e pré-amplificadores, já têm, por exemplo, suas influências mais evidentes e comumente trabalhadas, outros componentes têm papéis possivelmente mais sutis sobre o processo de captação e muitas vezes passam despercebidos (como é o caso, por exemplo, dos conversores analógico-digitais ou dos cabos).

Dessa forma, quem escolhe esses estágios o faz com base em sua própria concepção e escuta, memória e interesse musicais, direcionando os resultados que serão possíveis a partir de sua utilização. E parte do aprofundamento de um(a) áudio-musicista, assim como é o caso para outros instrumentistas, é justamente refinar sua escuta e compreensão desses estágios e seus processos, a fim de propor conjuntos de elaborações técnico-artísticas tanto para sua própria identidade musical quanto para sua relação com outros músicos.

[Daniel Tápia] Você tem um *setup* de bateria seu, que você construiu ao longo dos anos. Você acha que formar o seu *setup* de bateria, de alguma forma, revela tua identidade como baterista?

[Ricardo Mosca] Claro!

[Daniel Tápia] E você acha que esse processo é meio parecido com o que você passou para escolher os seus equipamentos? Os equipamentos formam tua identidade como mixador?

[Ricardo Mosca] Sim, é. Mas não são os equipamentos que formam a identidade. Foi a minha escolha dos equipamentos que formou essa identidade. Eu vou te dizer por que que isso tudo [aponta para os equipamentos] tá aqui. Como baterista, eu já há muitos anos... eu demorei, mas há muitos anos eu cheguei no que eu acho que é o melhor instrumento que eu poderia ter. Tanto os pratos quanto os tambores, eu cheguei nisso. Então, quando eu me ouço tocando, eu sei que as limitações do que está ali são 100% minhas. Não tem limitação que um instrumento tá me dando.

Então, me deu uma curiosidade: “será que as minhas mixagens não estão tão boas porque eu tenho uma limitação de equipamento?”. Então eu fui atrás, falei: “eu quero ter uma vivência como se eu estivesse em um estúdio grande dentro da minha casa”. E então foi essa a decisão que me fez ir comprando um por um, ir experimentando, vende esse aqui, esse aqui não funcionou, liga para não sei quem... Como é que você faz, por que não tá soando assim? Ah, o meu é diferente, pega o outro, empresta... E assim vai. Então, claro, depois dessas escolhas todas, eu diria que, sim, a minha personalidade tá nesses equipamentos que estão aqui, né? (MOSCA, 2020).

¹⁴ A ideia de neutralidade, algumas vezes também trazida pela noção de **alta fidelidade**, já bastante discutida por diversos autores (CHION, 1994. IAZZETTA, 2009), é hoje uma noção superada. O áudio é de fato interferente, mesmo que seu intenso desenvolvimento já tenha produzido resultados sonoros que possam proporcionar ocasiões de escutas bastante verossimilhanes. Esse assunto foi tratado de forma mais extensa por mim no texto “Simetria acústica versus elaboração artística”, em *O áudio musical e o áudio-musicista* (TÁPIA, 2018).

Portanto, todos os participantes de uma produção, sejam eles instrumentistas, áudio-musicistas, compositores ou produtores musicais, em seus próprios processos criativos, estarão também influenciados pelo ambiente do estúdio e seu conjunto de recursos em suas decisões artísticas.

Vejam um exemplo simples: um instrumentista que vá gravar em um estúdio idealizado por um(a) áudio-musicista, ao gravar, vai escutar sua própria sonoridade utilizando-se de todo o aparato não apenas selecionado para tal, como também utilizado naquele momento para tal. Sua percepção de sua própria atuação – como, por exemplo, o equilíbrio tímbrico de sua execução – estará condicionada ao ambiente, seu projeto acústico, seus recursos e concepção. Assim como seria, por exemplo, tocar em conjunto com outro instrumento musical. O estúdio, sendo tocado como um grande instrumento pelo(a) áudio-musicista, impõe que o músico interaja com seus sons, tal como seria o caso, por exemplo, do contato entre instrumentistas em um grupo ou orquestra.

[Adonias Jr.] [sobre o papel do(a) áudio-musicista na performance e no arranjo] É difícil colocar o que eu tô querendo dizer com uma palavra, mas assim, juntar fraseado, timbre, expressão de vários músicos e, com isso, você ter uma referência de quantas possibilidades tem aquele instrumento, né? E ajudar o [outro] músico a fazer isso. E criar um clima propício para isso também. Então, na verdade, muitos arranjos são mal gravados porque o músico não conseguiu escutar direito, não teve uma referência boa para gravar. E a gente toca pelo que a gente ouve. Então, se eu joga no fone do músico, ou no monitor no show, um som desequilibrado, eu induzo o desequilíbrio, eu induzo esse músico a não tocar aquilo que é para tocar, né? (SOUZA JUNIOR, 2020).

Seguindo esse raciocínio, é necessário lembrar, contudo, que, apesar da concepção de um estúdio ser já uma etapa do processo artístico de um(a) áudio-musicista (especialmente interessante para esta seção, em que lidamos com a noção de que o estúdio seja um instrumento musical), a maior parte de sua atuação está relacionada à forma como se usa o equipamento escolhido em sua prática e sua imensa possibilidade de variação, assim como é o caso para os demais instrumentistas. Sobretudo, o(a) áudio-musicista é guiado por sua relação com a música que produz, sua memória e conhecimento musicais e, principalmente, sua escuta (ZAK, 2009: 64).

Essa influência sobre os sons criados também se estende a uma interferência direta sobre os gêneros musicais. Plenamente incorporado à maioria das expressões musicais, o áudio adquiriu, como era de se esperar, nuances de estilo em sua prática e concepção, que, aos poucos, foram se estabelecendo também como elementos de estilo para a construção musical. Como em outros recursos de criação musical, a determinante de estilo advinda dos processos do áudio, no entanto, não pode ser tratada como clara, ainda que alguns exemplos sejam recorrentes, apesar de não necessariamente fixos – como é o caso do som de bateria do rock, por exemplo, que adquiriu formas de captação e processamento específicas (e essa lista se estende a outras formas de concepção do som produzido, da captação ao processamento e finalização). É, no entanto, notório que o maior amadurecimento dos processos artísticos relacionados ao áudio musical faz surgir nuances dessa prática que estão diretamente relacionadas com estilo, tanto na interação com outros conjuntos de recursos musicais que formam produtos interdependentes quanto na possibilidade de observação das identidades artísticas de áudio-musicistas.

[Adonias Jr.] Pra mim, o equipamento é encantador quando ele me satisfaz, e não pelo que ele faz, né? Tem gente que realmente entende que o trabalho de produtor, um cara do áudio que atua construtivamente na questão timbrística, passa necessariamente pela ação de equipamentos e de técnica, né? Pra mim, nada disso vale, na minha visão estética – não é uma questão de verdade sobre conhecimento, mas de estética, de concepção estética da coisa. Pra mim, se o equipamento não é fiel, ele não serve. A não ser que seja utilizável e essa “infidelidade” sirva pra fazer com que exista, no final, uma fidelidade ao instrumentista, ao músico ou à música que o cara faz.

Então, essas diferenças são claras, né? São muito claras. Você pega estéticas quase que de transformação do timbre, com sujeira, com distorção, excesso de efeitos, e isso é legal, e tem aquele outro lado que é a não intrusão, que é só o *reverb* contextualizador, tudo muito claro, quase asséptico, como uns falam, mas que alguns se reconhecem nisso. Não vejo melhor ou pior, só vejo caminhos escolhidos, né? Pra mim, as técnicas, eu conheço, então não é um problema de conhecer ou não, é de opção estética. Na pintura, muitos foram pro Cubismo, pro Dadaísmo, Surrealismo, e muitos permanecem no retrato, que não aparece a marca do pincel, o Hiper-realismo, né? Esqueci o nome agora dessa coisa do retrato em que a técnica é não aparecer a técnica, né? Então, eu sou mais desse lado, não quero que a técnica apareça. A minha musicalidade é expressa na compreensão do músico, do timbre, da expressão, do arranjo e da forma como eu coloco isso, com a beleza que eu coloco isso pro ouvinte e conhecimento técnico pra que isso aconteça sem artefatos, sem a marca do pincel. Eu não quero que a marca do pincel apareça nos meus quadros, eu quero que a pessoa apareça. E bonita. A pessoa bem bonita, bem iluminada (SOUZA JUNIOR, 2020).

[Ricardo Mosca] Então, essa coisa do lado audiófilo, né? Seria uma busca comparando com artes plásticas, assim, seria uma pintura hiper-realista, ultrarrealista, sei lá. E eu sempre busquei o oposto, né? Eu sempre gostei de Picasso desde pequeno. Então, assim, o Picasso é aquele cara que “pá”, entorta o braço, mas passa emoção, né? Eu lembro que há muitos anos teve até uma superexposição aqui na Oca de Picasso, e eu fiz a *tour* com uma pessoa que entendia, e aí eu pirei mais ainda. [...] Mas eu sempre pirei nessa coisa da transformação mesmo. Quanta emoção que tem, né? Num quadro do Picasso, assim. Eu prefiro muito mais isso a uma pintura superperfeita que parece uma fotografia, sabe?

Se você pegar, por exemplo, em música, o que que seria, por exemplo, no jazz, o Picasso? Pra mim, o Keith Jarrett Trio é o Picasso. Porque o Picasso tinha um controle total sobre a emoção que ele queria passar, e o Keith Jarrett Trio tem isso coletivamente. Se você escutar o Keith Jarrett Trio com calma, principalmente as coisas ao vivo, né? Ao vivo com público, você vai ver que eles começam a música, a música tá indo para cá, de repente alguém vira pra cá e a música vai para lá. Então, assim, é um negócio completamente o oposto da pureza como música, né? O que seria pureza como música?

Então, para mim é isso. Comparando com as plásticas, eu sou mais do mundo do Picasso, mais do mundo do mexer na coisa mesmo pra passar a emoção do momento (MOSCA, 2020).

Performances ocultas.

[Daniel Tápia] E como é que você os enxerga [os áudio-musicistas] dentro do seu processo criativo? Por que você, como produtor, tá normalmente lidando com a performance de instrumentistas, né? Como é que você enxerga esses outros agentes ali dentro? A autonomia que eles têm sobre o que você faz e como você lida com essa autonomia?

[Tó Brandileone] Cara, a autonomia é uma coisa, para mim, que é assim, essa palavra me é muito cara. Eu busco... eu tenho uma tendência descomunal a querer controlar, [...] e ao mesmo tempo tenho desenvolvido ultimamente uma consciência, daí já racionalizando, de que a esmagadora maioria das pessoas que estão no estúdio da parte técnica interfere com sua autonomia – e eu odeio essa separação entre a parte técnica: a “técnica do *show*”. O que que é a técnica do *show*? O cara que tá tocando não é técnica? O cara passou a vida dele inteira estudando técnica pra realizar aquele negócio. Ele é da técnica! E de onde você tirou que o operador de P.A. não é da parte estética? Porque, se ele escolhe um *reverb* ou outro, um *delay* ou outro, se ele deixa a tua voz mais brilhante ou mais escura, se ele deixa a bateria mais alta ou mais baixa, é só estética o que ele tá fazendo! (BRANDILEONE, 2020).

Outro plano bastante evidente da interação entre a prática criativa musical e o estúdio como um instrumento é o da performance. Nesse contexto, estão incluídos, desde as performances de instrumentistas tradicionais em sua relação com o estúdio¹⁵, a própria performance dos áudio-musicistas que se baseia no uso do estúdio, até o áudio finalizado (fonograma) como performance.

A música gravada, assim, abre o escopo do modelo de performance ligado apenas à demonstração em tempo real da prática musical, passando a abranger uma maior diversidade de formas de performance, incluindo aquelas tidas como fixadas por meio do áudio ou concebidas especificamente para ele. Se, por exemplo, uma performance em tempo real for gravada em áudio, sua escuta continuará a ser dela mesma, ainda que, possivelmente, estejamos falando de impactos diferentes sobre um ouvinte. Em outras palavras, quem escuta a gravação de uma interpretação escuta uma performance – obviamente não da mesma forma que a perceberia presencialmente (considerando, por exemplo, os aspectos visuais e do menor controle por parte do intérprete), mas com outro tipo de escuta. Da mesma forma, o áudio apresenta também performances que dependem de seus processos para efetivamente existir – como, por exemplo, aquelas baseadas na interação entre tempos de gravação diferentes¹⁶ ou as que se baseiam em criações sonoras que interajam com os recursos do áudio já em sua concepção (recursos que podem determinar, inclusive, a forma de se tocar um instrumento). Eric Clarke, ao chamar a atenção para a diversidade de performances existentes na música gravada, diz: “Mas, quer os ouvintes acreditem que estão ouvindo a uma performance ou ‘à própria obra’, não há como escapar da realidade de que o que eles ouvem seja [de fato] **uma** performance (ou gravação) [...]”¹⁷ (CLARKE, 2002: 194, tradução nossa, grifo nosso).

É nesse contexto de expansão do escopo da performance que se insere a atuação dos(as) áudio-musicistas, que lidam constantemente com a distinção entre **performance em tempo real** e aquela que não ocorre a partir da interação social, ou seja, da presença física ou compartilhamento temporal que estabelece a interação entre *performer* e ouvinte (SCHECHNER, 2020: 7), que chamarei de **assíncrona**¹⁸ (HUGILL, 2008: 119).

¹⁵ Para o intérprete habituado ao estudo tradicional da performance, há diferenças marcantes entre a situação de tempo real e a situação de estúdio – de diferenças de ordem prática, como o tempo de execução, a diferença ambiental e a escuta condicionada pelo estúdio, inevitavelmente interferente, às diferenças artísticas da performance para o microfone e suas infinitas possibilidades criativas. No entanto, é preciso observar que essas possibilidades se apresentam de formas diferentes em cada contexto. Se há, por exemplo, músicos que têm dificuldade com a adaptação ao estúdio – por terem sido formados em outro contexto (TOMES, 2009: 10) –, há também aqueles que sentem o inverso: de tão habituados com a prática de gravação, estruturam seus processos criativos de performance com base no áudio como recurso essencial. De forma geral, essa diferença, mais comumente sentida pelos músicos formados a partir do modelo de performance tradicional (relativo às matrizes de pensamento musical eurocêntricas), vem se tornando cada vez mais difusa, à medida que a música gravada e a relação com o áudio ocupam maior espaço.

¹⁶ Refiro-me à possibilidade de construção de uma composição estruturada a partir de performances realizadas em tempos distintos, processo muito comum para o áudio em estúdio. É o caso, por exemplo, de uma gravação em que os(as) musicistas registram suas partes em separado. Esse processo também é conhecido como *overdubbing*.

¹⁷ Original: “But whether listeners believe they are listening to performance or to ‘the work itself’, there is no escaping the reality that it is a performance (or recording) that they hear [...]”.

¹⁸ Ao descrever a performance daquilo que chama de *digital musician* (músico digital), Andrew Hugill menciona a performance síncrona e assíncrona ao se referir, por exemplo, às possibilidades de “atraso” causado por uma difusão pela internet, o que apresentaria ao músico digital o desafio de não estar conectado ao mesmo tempo dos ouvintes. Aqui tomamos essa acepção de forma a ampliar ainda mais o conceito de assíncrono, para abranger também aquela performance que, apesar de direcionada à escuta de um público, não é executada de forma a compartilhar de um mesmo tempo ou espaço, mas de forma assíncrona, aproximando-se, portanto, do próprio conceito de composição e demonstrando como está vinculada à ideia de performance criativa. “A interação na performance pode ser entre músico e tecnologia, músico e outros músicos e até mesmo entre tecnologia e tecnologia. Todos, em alguns sentidos, representam aspectos de estar ‘ao vivo’. Ou seja, a extensão da musicalidade será o sucesso percebido, ou não, das interações à medida que ocorrem durante um determinado período de tempo” (HUGILL, 2008: 124, tradução nossa).

[Daniel Tápia] E no caso, por exemplo, do ao vivo, assim, que eu acho que a performance fica mais enfática ainda?

[André Mehmar] Ah, isso é fundamental. Um bom engenheiro de P.A. é um talento pra mim muito... [...] porque a influência é muito grande. Quantas vezes eu saí de um show e veio alguém falar: “ah, o piano tava baixo, o piano tava magro e não sei o quê”. Eu não tive esse controle, né? Ou: “ah, a voz tava opaca”. Enfim, eu acho que um engenheiro que fica “*front of the house*” [FOH] ali é um músico tocando. Inclusive, eu lembro que conversei com um pianista norueguês, que é o Tord Gustavsen, e a gente dividiu a noite no Brasil Jazz Fest uma vez. E ele viaja com um engenheiro de som da Noruega. Ele tem o trio e o engenheiro. É um quarteto. E o cara traz, inclusive, interface de áudio. Eu lembro que ele tinha uma Apollo e uma UAD pra usar o *reverb* Lexicon dele lá, os *plug-ins* e tal e pra cada faixa tinha um *setup*... Então é um quarteto, cara. Ele falou isso pra mim, “*it’s a quartet*” (MEHMARI, 2020).

De forma mais evidente, a **performance em tempo real** do(a) áudio-musicista acontece normalmente em apresentações ao vivo¹⁹, em que o áudio é um componente crucial para a experiência de quem assiste, como é o caso de *shows* e concertos. Nesse caso, normalmente trabalhando a partir de uma mesa de som (*mixer*), várias das decisões musicais são tomadas em tempo real, durante a performance e em conjunto com outros músicos ou não (se considerarmos as difusões de sons gravados previamente, por exemplo), de forma análoga a outras formas de prática musical. Ao(à) áudio-musicista são possíveis e solicitadas, por exemplo, ações sobre a dinâmica, o timbre, o espaço e o tempo musical, todas elas executadas em tempo síncrono com os demais instrumentistas. Apesar de as “cabines de som”, como são chamados os espaços reservados aos (às) áudio-musicistas para mixar, não serem vistas como estúdios de música, se observarmos a estrutura em si, veremos que muitas similaridades se apresentam, como um conjunto de aparatos de trabalho com áudio e uma plataforma de escuta (neste caso, em sua maioria, caixas de som para P.A.) ligados a um espaço em que outros instrumentistas executam seus papéis. Assim sendo, o palco, de certa forma e apresentando suas próprias necessidades, recursos e limitações, também se apresenta como um estúdio, na medida em que é um grande espaço destinado ao trabalho com áudio. Na apresentação ao vivo, nesse sentido, vemos que estão aglutinadas as etapas de captação, mixagem e masterização²⁰, frequentemente “tocadas” pelo mesmo indivíduo.

Este trabalho também envolve decisões musicais prévias, na medida em que uma boa parte dos processos que compõem o resultado sonoro a ser escutado pela plateia será necessariamente definida pelo(a) áudio-musicista em um momento anterior (tanto preconcebidos quanto durante o que chamamos normalmente de “passagem de som”). Podemos traçar uma comparação entre essa preparação e a preparação de um instrumento pelo músico, a fim de ser possível obter determinados resultados – por exemplo, a escolha de componentes específicos de cada instrumento e que sejam determinantes para o produto artístico (peles de percussão, encordoamentos, palhetas etc.).

No ambiente de estúdio, por sua vez, a performance também acontece primeiramente em tempo real, especialmente no processo de gravação. Isso porque, ainda que as etapas de montagem e preparação de uma sessão tenham a possibilidade de determinar grande parte dos resultados, ainda é

¹⁹ Incluo aqui as apresentações realizadas a partir de um estúdio e transmitidas ao vivo pela internet.

²⁰ Diferentemente da masterização feita em estúdio, normalmente voltada para a finalização de um produto de áudio em relação a determinadas plataformas de escuta (e mídias), o processo, quando realizado ao vivo, é incorporado aos demais. No entanto, pode ser considerado presente, na medida em que o(a) áudio-musicista que mixa uma apresentação também lida com práticas semelhantes e inclui etapas de finalização que condigam com o espaço e plataforma de escuta presente no local.

necessário que o(a) áudio-musicista tome ações em conjunto com a execução dos demais instrumentistas, especialmente com base na escuta e manipulação do aparato, em maior ou menor grau. Um exemplo mais óbvio disso é visto, por exemplo, em um método específico de gravação, em que parte do processamento já é executado ao mesmo tempo em que algo é gravado. Bastante comum, esse método impõe que o(a) áudio-musicista toque a atuação do equipamento em conjunto com a atuação do músico, interagindo com sua dinâmica e gestos musicais. De forma mais sutil, o mesmo ocorre quando é necessário, durante uma gravação, gerenciar as intensidades de amplificação, por exemplo, que podem influenciar o resultado musical de forma determinante. Nesse sentido, trata-se de um tipo de performance gravada, tal como a atuação dos demais instrumentistas.

[Daniel Tápia] E essa pessoa que trabalha o áudio é um *performer*?

[André Mehmar] Boa pergunta. Depende de como você encara. Pode ser que sim. Ele tá trabalhando o som, ele tá trabalhando a mensagem. Quando você toca o seu violão, você tá trabalhando o som e a mensagem, né? Acho que depende, talvez mude a distância da fonte, né? Você tá masterizando esse disco que eu falei, por exemplo, você não tá tocando a viola, nem escrevendo a música, nem regendo, mas você tá tocando junto. Você tá tocando junto (MEHMARI, 2020).

Nos processos de mixagem e masterização, entretanto, prevalece a performance assíncrona, na medida em que esses trabalhos – muitas vezes solitários – não apenas são executados em um tempo diferente (posterior) ao da atuação dos demais músicos, mas também só se realizarão como produtos a serem ouvidos em tempos diferentes àqueles de sua execução. Nesse sentido, esse tipo de performance, dentre aquelas do áudio musical, é a que apresenta uma fronteira mais frágil com os processos de criação, visto que interfere sobre eles intensamente (novamente evoco a percepção da qual parto aqui, de que este é o caso de toda performance musical, que interage diretamente com a obra criativa e inevitavelmente a altera também criativamente). Especialmente no caso da mixagem, parte essencial do trabalho com áudio na música, há grande possibilidade de que esta performance adentre mais claramente o terreno da composição, já que estão disponíveis recursos de áudio capazes de alterar fundamentos da composição musical, como a forma, a harmonia, o ritmo, a dinâmica, as texturas, os timbres e até mesmo as alturas. Isto ocorre a ponto de, no caso de o(a) áudio-musicista ser o(a) próprio(a) compositor(a), várias das decisões composicionais poderem ser tomadas no âmbito do áudio.

Consideradas essas possibilidades, há, portanto, mais semelhanças entre as performances tradicional e do(a) áudio-musicista do que diferenças. Isso porque, assim como outros(as) instrumentistas, a performance no áudio depende de um tipo de preparação física, de estudo técnico, e está voltada à produção de um material musical que será ouvido e, muitas vezes, também visto. E, assim como acontece com a prática instrumental tradicional, os planos de criatividade na performance são variáveis de acordo com os contextos musical e cultural nos quais se inserem.

[Daniel Tápia] E você acha que essa pessoa nessa posição [“técnico de áudio”] é um tipo de músico? E, se é músico, não é músico, onde está esse limite? A partir de que momento essa pessoa passa a ser músico ou não? Onde você acha que começa a aparecer o músico no exercício dessa função?

[Tó Brandileone] Isso é fluido que nem o mar batendo na areia [risos]. Tem umas horas que a maré sobe mais, sobe menos, mas tá sempre subindo e baixando, não importa em que região [risos].

Eu acho que, cara, varia muito de trabalho pra trabalho. Acho que tem trabalhos onde a coisa já chega muito bem definida e muito estabelecida e não tem espaço nenhum pra uma atitude mais musical do *mixer*, do técnico, né? Do cara encarregado pelo áudio, né?

[Daniel Tápia] Quando um técnico não tem um grau de autonomia musical, você acha que ele é diferente de um músico que não tem esse grau? Por exemplo, quando há uma coisa toda escrita [partitura] ali na frente que ele não pode alterar?

[Tó Brandileone] Eu acho que é bem parecido o papel dos dois, daí.

Eu acho que talvez, cara, o engenheiro que esteja simplesmente fazendo o negócio soar o mais natural possível seja tão músico quanto o músico que tá lendo a partitura e tem que executar a dinâmica da partitura. Você não pode começar o Tchaikovsky... Se ele mandou o pianíssimo, você não pode mandar um fortíssimo, né? Sei lá, você até pode, mas aí todos os críticos desse tipo de música e todo público desse tipo de música vão olhar aquilo e falar: ah, você está subvertendo uma coisa que não é subversível.

Eu acho que as duas posições são muito próximas e ao mesmo tempo eu já vi um monte de engenheiro, um monte de técnico, ou qualquer que seja o nome que a gente dê, influenciar no arranjo final muito mais do que um músico que às vezes chegou lá, tava meio cansado, de saco cheio, não curtia tanto o som e foi lá bater cartão no estúdio. E chegou, leu a cifra, entregou 2, 3 *takes* e foi embora. E aí o engenheiro vem e sugere uma parada que tipo, muda muito o arranjo. Às vezes a pessoa "muda" um instrumento numa passagem da música e aquele negócio ganha um movimento gigante, sei lá. [...] A gente tá falando da mudança de áudio que reflete uma mudança da sensação de quem tá ouvindo (BRANDILEONE, 2020).

2. Reflexões sobre a estruturação da formação de áudio-musicistas, sua característica interdisciplinar e a escuta como elemento central para o áudio musical.

Como se forma um profissional do áudio e, especialmente, como se formam áudio-musicistas? A grande variedade de atuações no campo do áudio impõe que essa pergunta tenha muitos desmembramentos, sobretudo quando nos perguntamos em qual ofício vai atuar esse profissional. Há, por um exemplo, uma diferença entre os processos de *sound designers* e aqueles de áudio-musicistas, e não apenas no que se refere à prática técnico-artística, mas também para a escuta, cuja estruturação reflete os pressupostos artísticos de cada linguagem. Assim sendo, o que deveria integrar as propostas de formação em nosso contexto?

O campo que integra a música e tecnologia, a áudio educação, a arte da produção musical gravada, o áudio musical e outras propostas similares de organização da formação nas áreas de áudio que têm a música como fundamento, apesar de ainda relativamente pouco amadurecido, já apresenta um histórico importante de trabalhos acerca da organização de disciplinas, conteúdos abordados e metodologias aplicadas, principalmente no âmbito internacional. Essas reflexões estão, em sua maioria, guiadas pela ideia de agrupamento entre música e tecnologia e são apresentadas em contextos bastante variados (tanto no que se refere ao ambiente e cultura nos quais estão inseridas quanto às expectativas formativas e de inclusão em diferentes ofícios), mas que podem representar um diálogo possível com nossa realidade. Boehm, Hepworth-Sawyer, Hughes e Ziemba, por exemplo, descrevem acerca da realidade britânica:

A afirmação de Mark Thorley (2014) de que o cargo de "Tecnologista musical" [Music Technologist] simplesmente não existia e, indiscutivelmente, ainda não existe é bastante pertinente. Da mesma forma que um diploma em "música" não facilita o trabalho de um "musicista" [Music-ist], mas de um "Músico", um diploma em "Tecnologia Musical" pode produzir "Técnicos em música" em vez de "Tecnologistas musicais", já que os primeiros de fato existem. Independentemente disso, deve-se reconhecer que o termo "Tecnologia musical" [ou Música e Tecnologia] foi adotado pela comunidade acadêmica. No entanto, de forma confusa, professores e músicos referem-se a qualquer coisa que use a tecnologia

para apoiar a criação de música ou, na verdade, aprendizagem musical como “Tecnologia Musical”, consolidando ainda mais o termo como acadêmico, não profissional. Os usos óbvios de “Tecnologia Musical”, entretanto, [...] soam verdadeiros para a maioria; engenharia de som, compositores em uma variedade de estilos de música popular a artes sonoras/música eletroacústica, produção de música, técnico de áudio, programadores de *software*, engenheiro de mixagem e masterização etc.²¹ (BOEHM *et al.*, 2018: 256, tradução nossa).

Se há, obviamente, diferenças significativas entre as diversas proposições pedagógicas existentes, um dos pontos de convergência mais evidentes encontrado nesse conjunto de pesquisas – e que encontra ressonância também aqui – é o da característica inevitavelmente interdisciplinar das propostas pedagógicas ligadas à área. Isso ocorre não apenas pelo grande escopo aberto pela ideia de “Música e Tecnologia”, bastante abrangente, mas também pela própria natureza dos objetos de estudo, que, como já dito, se realizam a partir da integração entre matérias complementares. Variados principalmente pelo contexto de formação e trabalho em que se inserem, é comum que cada proposta pedagógica estabeleça, dentro de seus limites, diferentes pesos dados a um conjunto muito extenso de conhecimentos, cuja delimitação ou seleção não se apresenta de forma hegemônica ou consolidada no trajeto interdisciplinar.

Mas essa necessidade interdisciplinar nem sempre se estrutura tal como poderia. Assim como descreve Elsa Lankford ao tratar especificamente dessa questão no âmbito da áudio educação: “Há um equívoco comum de que combinar elementos de duas ou mais disciplinas, para uma aula ou um programa, torna-os interdisciplinares. Sem a integração das disciplinas, o trabalho é multidisciplinar. A multidisciplinaridade compreende a exposição a múltiplas disciplinas, mas sem integração”²² (LANKFORD, 2020: 169, tradução nossa).

Se a complexidade da estruturação dessas disciplinas é de fato um desafio, por outro lado, neste cenário é comum, por exemplo, que se estabeleçam separações entre os conteúdos nem sempre orientadas a partir da premissa artística e central, possivelmente fazendo sobreviver uma falsa desconexão entre aprendizado técnico e objetivos artísticos. Como um exemplo desta situação, cito a separação apresentada²³ entre **Arte, Produção, Tecnologia e Ciência** (BOEHM *et al.*, 2018: 257), que cumpre seu intuito de demonstrar a situação atual da disciplina nos contextos em que se insere, mas que também revela um tipo de aproximação que pode possivelmente enfraquecer a ideia de se construir um percurso formativo integrado à prática artística, tal como a observamos aqui. Naquilo que denominamos “tétrade da

²¹ Original: “Mark Thorley’s (2014) assertion that the job title of a ‘Music Technologist’ simply didn’t and still arguably doesn’t exist, is quite pertinent. In much the same way that a degree in ‘music’ doesn’t facilitate the job of a ‘music-ist’ but a ‘Musician’, a degree in ‘Music Technology’ might produce ‘Music Technicians’ rather than ‘Music Technologists’ because ‘Music Technicians’ do exist. Irrespective of this, it must be acknowledged that the term ‘Music Technology’ has become adopted by the academic community. Confusingly however, teachers and musicians refer to anything that uses technology to support the creation of music or indeed, musical learning, as ‘Music Technology’, further cementing the term as an academic, not a professional one. The obvious uses of ‘Music Technology’, [...], ring true for most; sound engineering, composing in a range of styles from popular music to sonic arts/electroacoustic music, producing music, audio technician, software programmers, mixing and mastering engineer etc.”.

²² Original: “There is a common misconception that combining elements of two or more disciplines, for a class or a program, makes it interdisciplinary. Without the integration of disciplines, the work is multidisciplinary. Multidisciplinarity includes exposure to multiple disciplines, but no integration”.

²³ Tal como apresentada neste trabalho, a separação compreende: (a) “Arte”, que compreende: tecnologia musical “criativa”, artes sonoras, composição eletroacústica; *sound design* e música eletrônica; (b) “Produção”, que compreende: produção gravada (artística e executiva), arranjo musical e performance, mercado musical, ética do trabalho autônomo e inovação & empreendedorismo; (c) “Tecnologia”, que compreende: gravação sonora, *Tonmeister*, produção de gravação (técnica) também conhecida como engenharia de som; (d) “Ciência”, que compreende: musicologia computacional, engenharia de tecnologia eletrônica, de áudio e musical, informática musical, desenvolvimento de *hardware* e *software* e Música digital. (BOEHM *et al.*, 2018: 257, Fig. 1).

música e tecnologia e da produção musical”, os autores demonstram a separação existente, levando em consideração a prática atual e os segmentos que integram o campo da música e tecnologia e da produção musical por seus diferentes grupos.

Essa téttrade, atualizada a partir de uma separação apresentada anteriormente (em forma de tríade) entre **Arte, Tecnologia e Ciência** (BOEHM, 2007: 9), entretanto, se apresenta de certa forma diferente do pressuposto de criação de uma disciplina que parta do próprio pensamento musical para estruturar-se de modo interdisciplinar dentro dessa formação, especialmente por seu ponto de partida ser a observação segmentada, e não a integração a partir de um objetivo artístico definido. Se, por um lado, separar os objetos de estudo pode permitir que eles permaneçam aprofundados a partir de suas perspectivas próprias, por outro, pode criar barreiras para sua incorporação nos processos técnico-artísticos, sobretudo sua apropriação na escuta, que depende de um processo longo de amadurecimento e sensibilização para a construção de um referencial estético.

A sensibilização da escuta e por meio da escuta, já bastante discutida no âmbito da educação musical, é um modelo importante também para a compreensão do processo de construção referencial na escuta do indivíduo que instrumentaliza o áudio, perfil em que está incluído o(a) áudio-musicista. Isso porque grande parte dos processos ditos “técnicos” (ou seja, conjuntos de técnicas e uso de aparatos), por seu caráter complexo, muitas vezes requer tempo para ser amadurecida na escuta a ponto de que venha a se tornar recurso artístico utilizado de forma consciente. Assim como descreve Enny Parejo sobre a sensibilização:

A sensibilização musical é um campo de conhecimentos vivenciais e teóricos de natureza interdisciplinar. Os fenômenos de audição, escuta e percepção musical atuam como processos desencadeadores da expressão musical; esta, por sua vez, se dá através da voz, do corpo, de instrumentos musicais e de fontes sonoras diversas, bem como através do imaginário, ou seja, do uso de imagens mentais, que vêm a integrar essas diversas formas de expressão (PAREJO, 2001: 24).

Sobre a afirmação de Parejo, cabe reafirmar que os aparatos ligados ao áudio integram a prática musical da mesma forma, requerendo também um exercício que vai da prática instrumental ao imaginário no aprofundamento da consciência de seu uso, especialmente na relação com o repertório e a intenção artística. Em outras palavras, o uso do equipamento aplicado ao áudio não apenas precisa ser amadurecido em um processo longo de sensibilização e formação de referências na escuta, como, no sentido que proponho, deve se inserir como parte da escuta musical. A escuta musical, por sua vez, é aquela que se forma a partir da sensibilização em conjunto com o aprofundamento do estudo dos processos técnico-artísticos e sua relação com os produtos estilísticos e estéticos. Pois, se para que um(a) compositor(a) crie dentro de um estilo específico é necessário que se aproprie do metiê específico tanto no âmbito da escuta quanto no estudo técnico-artístico em uma relação interdependente, esse processo é também verdade para o(a) áudio-musicista. Essa característica da prática, muitas vezes nublada pelo apelo funcional e mercadológico ligado aos aparatos de áudio, é considerada aqui como crucial.

[Daniel Tápia] E você falou de “verdade técnica”, né? “Eu conheço o processo”, você mencionou. Como é que você acha que esse aprofundamento, que é muito extenso na nossa área... Aí você falou física, falou em eletrônica, acústica, música, enfim, que também são muito profundos. Como é o desenvolvimento do reconhecimento dessa “verdade técnica” numa coisa tão ampla quanto essa? E como é que você acha que isso interage com a forma como você escuta? Conhecer as coisas interage com a forma como você escuta?

[Adonias Junior] É complicado dizer qual é o caminho, né? Como é que a coisa se desenvolve, porque, pra você entender, pra responder isso, eu talvez teria que pensar: “como é que eu estudei a técnica?”. Então, na realidade, os rudimentos, né? Você tem que estudar os rudimentos do áudio, que são tipos de microfones, quais processamentos etc. e entender profundamente. Entender profundamente significa [exemplo]: compressor, você tem seis, oito tipos de compressor no mundo analógico, né? E taxas de compressão, fabricantes diferentes, componentes utilizados diferentes... É estudo técnico, é repertório, é saber como é feito, qual é a ação, onde que atua, de que jeito, o que ele vai fazer no som e a experimentação. Não tem jeito. Não adianta você ler num livro e ver o manual e dizer: “não, porque eu uso isso e vai ficar demais na voz”. Esse pensamento: demais, top ou qualquer coisa do caramba ou qualquer outro palavrão que vem descrever o que que é o som resultante daquilo não quer dizer nada, né? Porque é simplesmente uma reação emocional de quem está descrevendo aquela ação do equipamento. [...]

É uma coisa que eu tenho falado muito com os novos, né? É que as pessoas não têm ideia do que seja o equipamento. Eles vão e jogam alguma coisa e isso é legal. Pronto, passou a usar. E gosta do resultado, na realidade, e não do que o aparelho fez naquele som original. Então é muito difícil você ter o conhecimento **na orelha**, do que é ação, porque a tua escuta vai mudando, a sua audição é adaptativa, então aumenta o volume e você estuda de uma forma, você mudou de sala e tudo vai mudando. Desenvolver uma referência absoluta [robusta] é muito complicado (SOUZA JUNIOR, 2020, grifo nosso).

[Clement Zular] Então, a partir de um certo momento, depois [de] ter experimentado muita coisa etc., você, mesmo não conhecendo determinados equipamentos, só pelos *reviews*, pelo fabricante, pelo estilo, você fala: “isso aqui deve ter aquele som”. E normalmente a gente acerta. “Esse equipamento deve ter este timbre”, né? Principalmente porque foi muita comparação, né? (ZULAR, 2020).

A noção de hibridismo entre músico e “engenheiro de som”, na mesma direção, é um retrato da problemática advinda da desconexão entre as áreas na composição de propostas interdisciplinares, contendo em si mesma uma separação do pensamento que vem sendo gradualmente “incinerada” (BELL, 2013: 308) no contexto atual – em que a produção musical, por meio do áudio, passa a compor, inclusive, o trabalho domiciliar dos músicos, reflexo do maior acesso a equipamentos domésticos e da disseminação do conceito de *home studio*. Afinal, se os processos realizados por um indivíduo fazem parte do fazer musical e lidam diretamente com o produto artístico, não são eles do próprio músico?

[André Mehmari] No fundo, é tudo muito interligado. E a minha concepção musical eu transfiro para toda a minha atuação dentro da música, inclusive como engenheiro [de som] (MEHMARI, 2020).

Nesse cenário, de que forma essas atividades se integram na prática do(a) áudio-musicista e no áudio musical como parte da formação dos(as) musicistas? Qual parâmetro pode guiar um processo interdisciplinar diante da extensa gama de conhecimentos que permeiam essa formação? Supondo que esse parâmetro seja a escuta musical, assim como proponho (TÁPIA, 2018: 77), como se estrutura um ensino efetivo voltado à escuta de forma abrangente e em torno das necessidades reais dos(as) musicistas atuais?

Para responder a essas questões, é, antes de tudo, importante determinar aquilo que entendo como ensino voltado à escuta. Refiro-me a uma abordagem abrangente da ideia de desenvolvimento da percepção, em que não estão dissociados o treinamento auditivo do estudo técnico-artístico e da reflexão sobre esses processos. Em outras palavras, a educação musical que, baseada no estudo teórico e reflexivo, tem a escuta como objetivo central, que de fato se realiza na escuta musical.

A integração mencionada, por sua vez, não significa, porém, que não seja possível ou necessário ramificar os diversos componentes na organização interna à disciplina. Pressupõe, entretanto, que a abordagem dos conteúdos seja guiada primeiramente pela necessidade musical e em relação direta

com a intenção artística e sociocultural, abordadas em um processo de educação musical que se constitua a partir de uma relação entre sensibilização e informação, experiência prática e reflexão.

Da mesma forma, não existe apenas no modelo tradicional de ensino musical, mas principalmente fora dele. Separações como a mencionada, que, por exemplo, oponham rótulos como “Arte” e “Produção”, atribuindo mérito a determinados processos artístico-musicais e excluindo outros, são consideradas aqui como especialmente anacrônicas e inadequadas para a realidade contemporânea. Se a possibilidade de se estabelecer um ensino musical universal é bastante discutível (PENNA, 2010: 22. OLIVEIRA, 2019: 594), estando cada proposta necessariamente vinculada a um escopo artístico e sociocultural, cabe que a estruturação de cada projeto pedagógico esteja consciente do contexto em que se insere e de como o áudio musical se integrará neste conjunto, o que afetará severamente a forma e a seleção dos conteúdos abordados. Como menciona Peter R. Webster acerca do uso da tecnologia musical no ensino no contexto estadunidense:

Para complicar ainda mais o pano de fundo, existe o imperativo moral sentido por muitos professores de se usar a tecnologia de forma mais democrática para representar uma gama mais ampla de paisagens sonoras além do tradicional “cânone ocidental”. O uso cultural da tecnologia musical por uma gama mais ampla de populações de criadores de música em muitos países apresenta desafios interessantes e importantes para a pedagogia da tecnologia musical e seu uso por todos os alunos nas escolas²⁴ (WEBSTER, 2011: 116, tradução nossa).

Considerados esses pontos, voltamo-nos aos elementos que, tal como observo, poderão guiar uma proposta pedagógica, precedendo e orientando a escolha de conteúdo. De cunho interdisciplinar, tal proposta é baseada no desenvolvimento dos referenciais de escuta por meio da sensibilização e adequada ao contexto artístico, social e cultural no qual se insere.

Tratando especificamente, por exemplo, da prática do(a) áudio-musicista, uma proposta de formação estaria guiada por perguntas como “qual o nível de profundidade mínimo necessário, sobre os processos técnico-artísticos, para que este indivíduo compreenda sua prática?”; “como sistematizar o aprendizado dos processos artísticos ligados ao equipamento e que dialogam diretamente com as matrizes musicais que fundamentam o projeto do curso?”; “qual a extensão possível dentro dos limites temporais de cada etapa formativa?”. Assim sendo, cabe-nos uma reflexão acerca da efetiva seleção de conteúdos e sua forma de abordagem. Considerando que o objetivo central da formação musical profissionalizante é o de produzir indivíduos que produzam música ou que eduquem por meio da música, as formas de compreensão e a extensão necessária dos conteúdos mais comumente abordados pela área serão variáveis (de acordo com as necessidades de cada realidade).

²⁴ Original: “Complicating the background further is the moral imperative felt by many teachers to use the technology more democratically to represent a wider array of sonic landscapes other than the traditional ‘Western canon’. The cultural use of music technology by wider populations of music makers in many countries of the world present interesting and important challenges for the pedagogy of music technology and its use by all students in schools”.

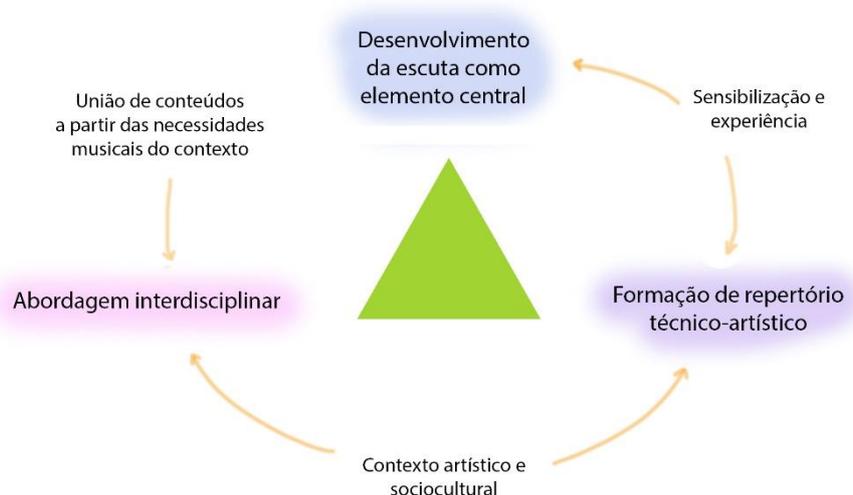


Fig. 1: Componentes para a estruturação da formação no áudio musical.

Nesse sentido, propostas com maior tempo de estruturação – como é o caso, por exemplo, da ideia de *Tonmeister*²⁵ – se apresentam aqui de forma transversal, como modelos aplicados a realidades específicas, que podem apresentar amadurecimentos advindos de seus trajetos, mas que não devem ser tomados como estanques ou encarados como universais. Jeremy J. Wells, ao discutir especificamente o conceito de *Tonmeister* como modelo para o aprendizado e sua aplicação no contexto atual, por exemplo, expõe um conflito existente entre a aplicação desta proposta e o panorama atual de aprendizado, especialmente no que tange à tendência de separação entre técnica e prática artística já mencionada. Segundo ele:

[...] uma mudança epistemológica em engenheiros, relatada na literatura: idealismo e simplicidade são substituídos por pragmatismo e uma apreciação da complexidade dos sistemas de gravação e das situações de aplicação. Em certo sentido, o último é problemático para o conceito schoenberguiano de *Tonmeister*, baseado em fundamentos científicos e de engenharia, que muitas vezes são ensinados isoladamente (considere os nomes dados aos módulos de muitos desses programas) [...]. Por exemplo, uma adesão rígida a compreensões abstratas simples de acústica, psicoacústica etc. pode levar ao desenvolvimento de prioridades mal ordenadas e maus hábitos, enquanto a aprendizagem experiencial e observacional do ofício de estúdio leva a um conjunto rígido e intransferível de habilidades práticas. [...] Se essa dissonância não for explicitamente abordada no ensino, os alunos podem acabar escolhendo a partir de uma falsa divisão binária entre “teoria” e “prática”, em vez de desenvolver uma síntese sofisticada das duas. [...] Pode-se argumentar que, embora uma síntese de disciplinas esteja implícita na declaração de Schoenberg [...], existem outros aspectos de suas ideias que estão desatualizados; o *status* superior da partitura sobre a performance e a gravação, por exemplo²⁶ (WELLS, 2020: 147, tradução nossa)

²⁵ O conceito de *Tonmeister* tem origem em uma ideia apresentada por Arnold Schoenberg em uma carta endereçada a Robert Maynard (*chancellor* [maior responsável administrativo] da Universidade de Chicago), no ano de 1946, quando descreve um tipo de formação que produziria indivíduos especializados no som: “Os *soundmen* serão treinados em música, acústica, física, mecânica e outros campos relacionados até certo grau que os permita controlar e melhorar a sonoridade das gravações, das transmissões de rádio e do som dos filmes. [...] Isso pode ser realizado e representaria uma grande vantagem sobre os métodos atuais, nos quais engenheiros não têm ideia do que seja música e músicos não têm ideia do que sejam as técnicas da mecânica” (SCHOENBERG, 1946 *apud* STEIN, 1988: 241, tradução nossa). Este conceito, por sua vez, inspirou a criação de diversos cursos de formação dos chamados *Tonmeisters* (cursos que, apesar de em constante atualização, preservam vínculos com a origem), ainda hoje alguns dos mais emblemáticos para a área no mundo, especialmente nos EUA, Canadá e Europa.

²⁶ Original: “[...] epistemological change in engineers reported in the literature: idealism and simplicity are replaced by pragmatism and an appreciation of the complexity of recording systems and situations. In one sense, the latter is

3. O áudio musical, o arranjo e a orquestração: relações possíveis

[Daniel Tápia] O que muda na percepção, se você entende que muda alguma coisa na percepção, em relação à escuta de quem toca piano e de quem orquestra? Você acha que existem diferentes níveis de escuta?

[André Mehmar] Existem parâmetros técnicos bem diferentes. Quando você faz uma orquestração e quando você tá fazendo uma mixagem, certo? Digamos que você tá tocando instrumentos diferentes. Digamos que você está na sua mesa, com seus *plugins*, e eu tô escolhendo se eu vou botar tal melodia no clarinete ou no fagote, e o balanço orquestral que eu quero. De repente, não fazer o acompanhamento dos metais encobrir os violinos, né? Tem a ver com a mixagem, mas os parâmetros técnicos são outros para você atingir isso, né? “Ah não, eu vou dobrar o oboé com os violinos, porque vai reforçar a melodia e tal.” É meio como você: “vou puxar 3 kHz nesse piano pra ele pintar, pra ele furar a *mix*”. Quer dizer, são cabeças parecidas, mas os instrumentos que você tá tocando são instrumentos diferentes, né? Mas eu penso em som quando eu tô orquestrando. Pra mim, quando eu vou colocar surdina nas cordas, eu tô fazendo um *bell*, um *cut* ali de 1 kHz a 3 kHz nas cordas. E eu vejo exatamente o *shape* do equalizador na minha cabeça quando eu tô fazendo isso. E, quando eu dobro um pizzicato com piano, também tô reforçando o grave do piano como se fosse um *low-shelf* (MEHMARI, 2020).

Das transformações ocorridas no pensamento criativo musical e suas possibilidades reflexivas, certamente uma das mais interessantes para este trabalho é a emancipação do som, em suas mais variadas formas, como material de composição. Principalmente durante o século XX, um modelo de descolamento de uma concepção restritiva de som musical se firmou, culminando naquilo que praticamos e escutamos hoje: som musical é qualquer som que se use para produzir algo a partir do pensamento musical. Assim como bem descreve Lilian Campesato:

Por outro lado, há uma mudança igualmente complexa e difícil de ser delimitada, na maneira como os sons passaram a ser concebidos enquanto material para a produção musical. O discurso musical que, ao menos quando originado no âmbito da música tonal ocidental, esteve apoiado em elementos abstratos como notas, acordes, intervalos e formas, passou a tomar o som não em suas possibilidades estruturais e hierarquizadas, mas fundamentalmente em suas qualidades acústicas perceptivas, enfatizando assim sua conexão entre os processos de composição e de escuta. Timbre, textura, ruído e silêncio são apenas alguns dos aspectos que passam a desempenhar um papel importante na composição estabelecendo uma dinâmica em que as construções sonoras passam a depender do contato efetivo com o material acústico, implicando numa atividade contínua de escuta e de relacionamento com os sons. Isso gera uma zona de tensão com o pensamento musical mais tradicional cuja ênfase recai sobre aspectos estruturais, formalizáveis e abstratos. (CAMPESATO, 2012: 14).

Mas, nos modelos anteriores, este mesmo pensamento musical, quando base da instrumentação de forma geral (onde se incluem a orquestração e o arranjo, por exemplo, recursos de criatividade na música), justamente por lidar especificamente com as aplicações de uma concepção mais restrita de material musical na composição, também criou suas próprias relações abstratas de compreensão, que se refletem de maneira fértil no processo criativo. Destas relações, surge, por exemplo, aquilo que

problematic for the Schoenbergian Tonmeister concept, based as it is upon scientific and engineering fundamentals, which are often taught in isolation from each other (consider the module titles of many such programs) [...] For example, a rigid adherence to simple abstracted understandings of acoustics, psychoacoustics, etc. can lead to the development of mis-ordered priorities and bad habits, whereas experiential and observational learning of studio craft leads to a rigid and nontransferable set of practical skills. [...] If this dissonance is not explicitly addressed in teaching then students may select from a false binary choice between 'theory' and 'practice', rather than developing a sophisticated synthesis of the two. [...] It might be argued that, although a synthesis of disciplines is implicit in Schoenberg's statement at the opening of this chapter, there are other aspects of his ideas that are outdated; the superior status of the score over the performance and the recording, for example”.

poderíamos chamar de pensamento orquestral ou pensamento instrumental²⁷, uma lógica musical que emerge do trabalho a partir dos chamados sons musicais (especialmente os instrumentais) como recurso expressivo, dotada de percursos próprios de desenvolvimento, prática e inovação.

Tal como ocorre na prática e no debate contemporâneos, essas concepções coexistem e, principalmente, se influenciam e se complementam. Assim sendo, de forma análoga, também é possível tratar a ideia de pensamento orquestral em uma concepção abrangente e atualizada, que pretende incluir qualquer processo criativo que reflita a lógica de combinação de sons instrumentais para a expressão artística, em qualquer contexto e por qualquer cultura musical. Para tanto, é fundamental reafirmar que aquilo que entendo como instrumento musical não reflete necessariamente o modelo tradicional, mas abriga, assim como no caso do estúdio, qualquer aparato ou estrutura utilizada de forma instrumental para se produzir música.

É importante mencionar, entretanto, que, de certa forma, essas lógicas de uso dos sons instrumentais, em suas concepções tradicionais, normalmente estão limitadas a um tipo específico de pensamento musical sobre o timbre – por si só um objeto extenso de estudo e que já se apresenta de forma mais complexa no debate contemporâneo. Isso torna necessário que as observemos a partir de uma perspectiva mais ampla, incorporando recursos de compreensão atuais, como o próprio áudio e seus desdobramentos.

Também atentamos para o fato de que as disciplinas de instrumentação, orquestração e arranjo, nossos exemplos, estão normalmente articuladas a partir da análise de repertório como base para a compreensão de seus processos, análise essa associada ao estudo do uso dos instrumentos musicais, suas características e possibilidades. Nesse sentido, estão, portanto, de alguma forma cerceadas pelo próprio repertório que abordam, as formações musicais associadas a este repertório e os instrumentos que servem de base para as culturas musicais das quais emergem. O grande número de tratados existente nessas áreas, por exemplo, em sua maioria, está fortemente ligado às culturas sinfônicas de matriz europeia ou jazzística estadunidense (no caso do arranjo), condicionados por estas práticas em sua observação.

Esse cerceamento, fruto da relação com determinado repertório é, afinal, natural, já que a origem da maioria desses tratados é de fato dessas regiões do mundo – e os produtos artístico-musicais e o conjunto de elaborações técnicas que os originam são interdependentes. Os grupos de trabalhos mencionados, entretanto, contêm também propostas que podem servir de base para nosso raciocínio de forma ampla e, como considero, o próprio pensamento orquestral é uma delas. Ainda, nos deixa evidente o longo percurso de incorporação do pensamento orquestral para aquelas realidades musicais, assim como suas possibilidades de destaque no discurso composicional, o que é fértil também para nossa compreensão.

Assim, é necessário observar quais os componentes do pensamento orquestral que melhor podem interagir com uma concepção mais abrangente, se comparada com a tradicional visão da orquestração ou do arranjo²⁸. Nesse sentido, trato aqui a orquestra sinfônica como um percurso simbólico da perspectiva de criação

²⁷ Apesar de serem apresentados aqui como termos possivelmente equivalentes, proponho que uma distinção entre pensamento orquestral e pensamento instrumental pode ser estabelecida. Enquanto pensamento orquestral normalmente se refere à lógica de combinação e formação de grupos que se estabeleçam, a partir de sua própria complexidade sonora, como um recurso rico para a prática composicional, o pensamento instrumental pode se referir, por exemplo, ao aprofundamento da escuta e técnica aplicadas a instrumentos específicos, em um plano diferente de compreensão. Entretanto, aqui entendo que possam ser tratados como equivalentes na medida em que se demonstram como formas complementares de designação de um pensamento comum. Em outras palavras, assim como o pensamento instrumental está contido no pensamento orquestral, o pensamento orquestral depende também do instrumental para se estabelecer.

²⁸ O arranjo, termo bastante utilizado na prática e educação da música popular, representa basicamente o exercício de se pensar a estruturação de uma composição para sua apresentação, considerando os desdobramentos necessários para tanto.

com o som instrumental, que se desenvolveu (e permanece se desenvolvendo) longamente em torno de um conjunto de possibilidades específicas de uso musical. Entre os pilares desta lógica, destaco: (a) as noções de escrita idiomática instrumental e sua influência sobre a criatividade musical – que se demonstra, por exemplo, na concepção de um produto sonoro baseado em um aparato de áudio específico, de captação ou processamento, baseada em seus próprios atributos para ser construída; (b) fusão de timbres e criação de texturas – um processo bastante comum e que se demonstra nas escolhas e criatividade aplicadas à mixagem, à modelação tímbrica e à definição de texturas para a escuta; e (c) equilíbrio tonal e de intensidades – elemento fundamental do áudio musical, primeiro desdobramento da possibilidade de manipulação dos potenciais sonoros (onde está incluída a amplificação).

[Daniel Tápia] Você estava falando de como está sempre ligado no arranjo e essas coisas no seu dia a dia... O que você usa para praticar essa relação com o arranjo e com a produção musical, sabendo que muitas vezes quem determina o arranjo é uma pessoa que não tem a mesma experiência, mesma escuta, mesmo ferramental que você tem pra articular aquilo que eles conceberam no áudio, né? O músico muitas vezes concebe para fora do áudio, concebe acusticamente. E como é que você trabalha em torno dessa questão? Como é que você interage com a criação ali, como é que você impõe sua própria criação, ou não, se você faz isso ou não faz?

[Adonias Jr.] É, isso é um ponto interessante, porque, no áudio, a gente pode reorganizar a música. A gente pode corrigir problemas de arranjo ou pode estragar o arranjo quando a gente dá ênfase errada ou abafa um detalhe que era importante. A gente também pode corrigir a performance do músico que não soube ler o arranjo, que não soube fazer a função que estava lá, seja por dinâmica ou até por expressão, por envelope ou por... sei lá, qualquer coisa.

No trabalho do áudio, na mixagem ou na própria forma de se gravar, você pode reinterpretar um arranjo positiva ou negativamente, corrigir problemas de arranjo ou de execução, até. Você pode fazer dinâmicas que não existiram ou desfazer dinâmicas que foram a mais. Assim, a relação do áudio com o arranjo é muito próxima, e é fundamental você entender de arranjo, né?

Então, pra mim, ter estudado arranjo, ainda que não tão profundamente – não sou acadêmico no arranjo, mas estudei um pouco e entendo as funções, distribuição de vozes, como eu estava dizendo –, faz com que você consiga entrar como um coarranjador para acertar coisas que eventualmente não ficaram boas, né?

Então, o estudo... tem muito da percepção, eu acho, na real. Depois que você entende o básico, né? Os fundamentos do arranjo, *voicings*, texturas, tessituras, questões timbrísticas, batimentos, os fenômenos físicos do som, o que você consegue com os fenômenos físicos, né? Você pode explorar os batimentos, a criação de timbres pela superposição de vozes e tal. A maior coisa, na realidade, acho que é a percepção que vai desenvolver, o maior estudo. Eu sempre falo, né? Toda vez que eu vou falar sobre isso, eu acho que a percepção é a maior das inteligências. A percepção não é só inata, ela é desenvolvida também. Então, quando você desenvolve a percepção auditiva, você aprende arranjo, aprende execução, aprende fraseado, vai adquirindo uma quantidade de

Bastante menos rígido que o conceito de composição do âmbito da música de concerto, o arranjo, de forma ampla, abarca tanto a prática de se intervir sobre uma composição de forma livre, determinando sua estrutura em relação às necessidades de uma produção musical, como a escrita instrumental em si – esta última sendo desenvolvida principalmente pela escrita jazzística norte-americana, seus usos e recursos sistematizados, mas também abrangendo diferentes formas de estruturação advindas de diversas matrizes. Por outro lado, em sintonia com a prática da música de concerto de matriz europeia, a orquestração se apresenta como a disciplina que estuda o contexto sinfônico como recurso de criatividade composicional, quase sempre inevitavelmente associada à própria composição (como mencionaria Nikolay Rimsky-Korsakov, em seu tratado de orquestração: “É um grande erro dizer: ‘o compositor orquestra bem’, ou ‘esta composição é bem orquestrada’, já que a orquestração é uma **parte da própria alma da obra**” (RIMSKY-KORSAKOV, 1964: 2). Esta concepção, todavia, reflete a noção de que, de alguma forma, o trabalho de orquestração não pode se desvincular ou se tornar autônomo em relação à composição e, principalmente, em relação ao compositor, que carregaria, no contexto vivido por Rimsky-Korsakov, a alma da obra. No cenário contemporâneo, essa visão já está bastante relativizada, visto que, por exemplo, a orquestração não é necessariamente realizada pelo próprio compositor, como é o caso frequente na música de cinema – o que não altera seu forte impacto sobre uma obra nem desqualifica compositor ou orquestrador. O(A) orquestrador(a), assim, se apresenta como um(a) musicista que intercede, de forma criativa, sobre uma obra, podendo inclusive ser, em alguns casos, considerado(a) parceiro(a) da própria composição, dependendo da situação.

informação estilística. Então, esse é o estudo. Eu escuto música frequentemente como uma análise, [...] poucas vezes escuto música assim: “ah, deixa tocar”. Eu sempre vou para o áudio, vou para o arranjo, pego o instrumento... a cabeça nunca fica sem ser analítica (SOUZA JUNIOR, 2020).

De forma similar, o áudio musical pode integrar o pensamento composicional de forma interdependente – visto que seus processos em muito se assemelham àqueles do pensamento orquestral tradicional, podendo, assim como proponho, inclusive serem incorporados a ele em uma acepção atual.

Na educação voltada ao aprendizado do pensamento orquestral, é comum que estejam diferenciados alguns segmentos, como a organologia (onde está incluída a acústica instrumental), a instrumentação (que normalmente se refere ao conhecimento sobre os recursos e possibilidades dos instrumentos em relação à prática composicional), a orquestração (que normalmente se concentra nas possibilidades de combinação instrumental de forma ampla) e os diferentes tipos de arranjo.

Devemos notar que os segmentos apresentados lidam com a complexidade do pensamento orquestral sempre a partir do ponto de vista musical. Isso significa que, mesmo que possam ser complementados por informações advindas de outras áreas, como a física, por exemplo, aquilo que norteia sua estruturação é o objetivo criativo musical.

O(A) musicista formado a partir deste projeto pedagógico-disciplinar, mesmo que seja apresentado(a) a questões externas ao pensamento musical estrito, normalmente não se ocupa delas de forma mais aprofundada. É bastante incomum, por exemplo, que um tratado de orquestração preveja a interação da lógica do pensamento orquestral com a acústica musical de salas de concerto (o que deixa evidente a separação já mencionada), ainda que esses dois planos estejam muitas vezes inevitavelmente conectados. Não somente a acústica musical poderia compor o estudo da orquestração (visto que a imensa variabilidade de ambientes acústicos pode determinar o resultado de qualquer composição), como poderia se tornar parte do pensamento musical em si. Afinal, a criação de um ambiente para se ouvir música, suas especificidades e formas de interação com o som não são uma atitude artística e musical?

Sobretudo, a tradição de pensamento orquestral não só interage diretamente com a acústica musical como seus métodos e processos dependem de um padrão acústico específico. Para além da perspectiva reflexiva e imersa na análise de exemplos de aplicação artística da orquestração, voltada à criatividade, a maioria dos tratados de orquestração também se propõe a apresentar soluções de ordem pragmática para o ato de orquestrar – bastante úteis para o estudante, na medida em que ajudam a prever possíveis relações, principalmente no que se refere ao equilíbrio de intensidades. Essas soluções, no entanto, apresentam grande variabilidade, visto que não ocorrem da mesma forma em ambientes acústicos diferentes. Ademais, a acústica das salas de concerto é bastante variável, cada projeto apresentando-se conforme seu contexto complexo (musical, social, cultural, histórico). Está aí posta uma das possibilidades de aplicação do áudio musical e relacionamento direto com a orquestração: intermediar as implicações estéticas da transferência entre realidades acústicas para aquilo que foi concebido com base em uma escuta específica, utilizando-se do áudio em um concerto, por exemplo.

O áudio musical, por sua vez, se apresenta normalmente a partir de um escopo diferente. Isso porque, tal como vimos, sua delimitação não é estanque, podendo englobar uma gama extensa de atuações – por exemplo, do uso artístico de áudio em apresentações ao projeto acústico musical de ambientes. Se, por um lado, é possível fazermos uma comparação simples entre o orquestrador que não necessariamente

conhece sobre luteria de instrumentos musicais e o áudio-musicista que não necessariamente conhece sobre construção e manutenção de aparatos eletrônicos, por outro, de forma diferente da orquestração, o áudio musical dificilmente se apresenta desvinculado de suas implicações com outros recursos de criatividade musical (onde se inclui também a própria orquestração).

Em outras palavras, ainda que seja possível e até comum que um orquestrador não conheça, por exemplo, acústica musical a ponto de manipulá-la como recurso criativo, esse raramente é o caso do(a) áudio-musicista. Sua atuação tem, portanto, natureza múltipla, sem que existam limites claros; sendo normalmente o(a) responsável pela última instância de tratamento do som antes da escuta, interfere sobre todo o conjunto de forma inevitável. Isso não significa, entretanto, que sua estruturação não possa estar também norteadada primeiramente pelo objetivo criativo musical, tal como é nosso objetivo.

[Daniel Tápia] Legal. Eu sempre vejo você gravando orquestra, né? Vejo gravando orquestra pra TV, pra trilhas e tudo mais – foram essas que eu mais vi –, mas queria te perguntar: você reconhece ali a escuta musical? Você provavelmente reconhece as nuances do arranjo, da orquestração, que são pro músico muito importantes, né? Quando você percebe que o jeito de gravar, o jeito que você está propondo gravar, interage com isso, como é que você se coloca nessa situação, de saber, por exemplo, que uma coisa que foi pensada musicalmente talvez não aconteça da mesma forma que você tá gravando?

[Clement Zular] Mas essa é a vantagem de ter os dois lados, porque, quando eu vou fazer uma gravação, por exemplo, de música “clássica”, como você citou, como primeira coisa, eu peço as partituras. Então, eu vou analisar as partituras. Se é uma coisa que você conhece ou se é uma coisa de música moderna, que muitas vezes é até difícil pré-escutar, né? Sem ouvir o que está acontecendo ali. E faço uma avaliação musicalmente do que precisa acontecer ali. E, se há um conceito de sonoridade preestabelecida, OK. Tá fácil. Se não é um conceito preestabelecido ou se discute qual o conceito daquilo. Pra você gravar música, cordas para um CD, para uma camerata de música “clássica”, por exemplo, é um timbre, é um conceito. Você gravar esse mesmo grupo de cordas, mesma formação para um CD de música sertaneja, é um outro timbre completamente diferente. E é uma aproximação completamente diferente com o tipo de microfonação que você usa, de que jeito você microfona...

Então eu parto do princípio de que a música vem primeiro. Sempre, vocês vão me ouvir falando isso: “primeiro vem a música”. O que que a música quer dizer? O que que você quer dizer com aquela música? Então, a gente adapta a técnica à música, e não o contrário, como eu já vi muita gente fazendo, ou então tem uma técnica muito estabelecida, né? Tem um grande amigo nosso que grava, mas as cordas dele têm sempre o mesmo som, independentemente se é sertanejo, clássico... Não é que é ruim, mas é sempre o mesmo timbre. Será que aquele timbre é o correto para aquele trabalho, né? (ZULAR, 2020).

E essa natureza de complexidade da presença do áudio musical na criatividade acontece de forma fluida, sem que seja sempre evidente sua interferência sobre o discurso musical (ainda que esta possa ser expressa pela escuta), assim como ocorre com outros recursos que, ao integrarem um conjunto amalgamado, têm suas características marcantes possivelmente diluídas em um produto artístico lapidado.

[Daniel Tápia] O que muda na escuta de quem sai do instrumento tradicional e vai pro áudio também? Que incorpora o áudio na sua prática musical. O que você acha que muda no jeito de escutar?

[Ricardo Mosca] É isso, você aprende a escutar a música como um todo. Você aprende a escutar os instrumentos, né? O grande problema que a gente tem em mixagem é quando você tem um monte de instrumentistas que só ouvem o próprio instrumento e falam: “ah, o meu instrumento não tá como eu ouço ou no volume que eu gostaria de ouvir”. Claro que não tá! Porque, para aquela canção, talvez aquele instrumento tenha que ficar mais baixo naquele momento. E o outro tá falando mais.

Então eu acho que todo instrumentista devia estudar um pouco, e cantor também, fazer alguns exercícios muito simples, que é o seguinte: você pegar uns *stems* e equilibrar isso numa mixagem. Você não precisa mexer em nada, só quero que você suba o *fader* e desça. Você pega assim: bateria, um baixo, um piano acústico, uma voz e um violão. Você não vai mexer em *pan*, não vai mexer em EQ, não vai mexer em nada. Simplesmente, você vai aumentar volume e diminuir e fazer um *blend* que aconteça. Porque, se você deixar o seu instrumento mais alto que o do outro, aí você vai pegar aquilo e mostrar pro outro: “não, mas o meu instrumento tá mais baixo”. Como é que você chega nesse equilíbrio, entendeu?

Eu acho que todo mundo que estuda, todo músico que vai para esse lado, aprende sobre isso, sobre como é que a gente coloca o próprio instrumento, né? (MOSCA, 2020).

Como práticas artísticas que fazem parte diretamente do processo criativo musical, a instrumentação e orquestração, o arranjo e o áudio musical guardam, portanto, planos de similaridade em seus processos, especialmente por se apresentarem como recursos que interagem, de forma mais notória, com os aspectos tímbrico²⁹ e da dinâmica (intensidades) de uma composição.

Sobretudo, a proximidade entre áudio musical, arranjo e orquestração reside na expansão da ideia de pensamento orquestral – quando o compreendemos como um processo de escolha da formatação sonora de uma composição. Se tomarmos como exemplo uma comparação entre a escolha de dinâmica realizada no ato de orquestração (equilíbrio de intensidades) e aquela realizada no ato de mixagem, veremos que cada uma apresenta suas próprias possibilidades musicais, mesmo que, de forma genérica, demonstrem intenções parecidas. O mesmo ocorre na escolha tímbrica, que, a partir de recursos técnicos diferentes, se define em cada prática. Enquanto, na orquestração, é definida por escolhas instrumentais, fusões de timbres e criação de texturas por meio da escrita musical, no áudio musical, é definida pelas escolhas de aparatos, tipos de processamentos atribuídos e formas de criação de texturas no processo de criação sonora.

4. Reflexões sobre a identidade artística de áudio-musicistas.

[Adonias Jr.] Não é pintor? [risos] Eu queria ser um **audior**. Seria lindo se houvesse essa palavra, né? [risos] Que aí eu não precisaria colocar título nem nada, eu seria apenas o cara que faz áudio musical, né? (SOUZA JUNIOR, 2020, grifo nosso).

[André Mehmar] É um... desenhista de som, talvez? *Sound Designer* ou um Arquiteto de Som, porque eu acho que o som tem *shape*, tem forma, como a arquitetura, né? [...] E isso, pra mim, é composição, quer dizer, o equilíbrio tonal de um disco é como o equilíbrio de um prédio. Não é não? [...] Eu vejo assim. Então, o balanço proporcional, por exemplo, você fala: “ah, esse prédio é equilibrado, tipo, o Fibonacci tá todo ali, e ele não tem redundância, não tem sobras”. Isso, pra mim, o áudio também tem. É perfeitamente transponível pro áudio. Então, talvez **Arquiteto de Som** ou **Compositor de Som**. Por que não? (MEHMARI, 2020, grifos nossos)

[Clement Zular] [...] é uma confusão muito grande de nomenclatura, assim. Como eu prefiro ser chamado é uma coisa difícil de responder. Então, ultimamente eu tenho assinado assim: Áudio, Música, Acústica [risos]. É muito difícil. [...] “**gente, eu sou só músico**”. Eu brinco sempre. Dá um espaço falando de coisas altamente técnicas, e eu falo: “não, não, não, eu sou só músico, tá, gente?” [risos]. (ZULAR, 2020, grifo nosso)

[Ricardo Mosca] Acho que engenharia não seria e muito menos técnico. Técnico, eu acho pior ainda. Engenharia de Som é melhor. Mixador seria... em espanhol, é mistura que eles falam, né? Então, eu acho que o misturar é o que a gente faz aqui. Então é meio igual a cozinhar, né? Talvez Chef [risos]. Então, mas eu acho que tem muito a ver com

²⁹ O timbre, por sua vez, como um fator por muito tempo considerado secundário (DOLAN, 2013: 54) na compreensão da prática musical (em detrimento de outros, como as construções melódica, harmônica e rítmica), ainda é algumas vezes tratado como algo intangível ou subjetivo, ainda que muitas iniciativas já tenham produzido importantes reflexões que contribuem para sua compreensão. Especificamente para o áudio, entretanto, ganha grande importância, na medida em que faz parte de uma grande parte de seus processos, direta ou indiretamente.

cozinha, né? Por exemplo, você é o artista, então você vai me trazer sua música aqui, você vai colocar os ingredientes que você escolheu. Então você escolheu, sei lá, um camarão, um molho *curry*, um tomate, pimentão... e eu sou o cara que vou preparar isso, juntar, fazer essa mistura. Então, talvez **Chef de Misturas**? [risos] Mais pra parte de mixagem, seria mais por aí (MOSCA, 2020, grifo nosso).

[Tó Brandileone] Eu acho que o nome que a gente dá pra essas pessoas realmente é uma coisa que talvez um pouco defina o que elas fazem pra elas mesmas. [...] Essa separação [entre músicos e técnicos] é um negócio que não pode acontecer, né? [...] Mas o nome é uma coisa que eu vou ficar te devendo, cara [risos] (BRANDILEONE, 2020).

O intuito de criar nomenclaturas para determinados ofícios, profissionais ou amadores, lida com diversas dimensões da prática e sua relação com os sujeitos que a exercem, permeando importantes aspectos da vida em sociedade, inclusive de ordem legal. Baseados na formalização de suas profissões, trabalhadores não apenas são representados em uma categoria específica, como também adquirem, por exemplo, diferentes tipos de direitos relacionados ao exercício de suas atividades.

Entre essas dimensões, algumas são especialmente importantes para nossa reflexão acerca da prática de áudio-musicistas: a ideia de se estabelecer uma descrição mais adequada dessa atividade, que contribua para um melhor entendimento de seus processos; a representação dos indivíduos que a praticam; melhor delimitação da noção de autoria e seus impactos profissionais e artísticos; ou até articulação de projetos político-sociais relacionados ao ofício. Dessas, a proposta de denominação usada por mim – áudio-musicista – foi pensada com o intuito de contribuir para uma reflexão sobre a prática corrente e, principalmente, carregar em si mesma a possibilidade de uma melhor descrição dessa atuação, procurando transparecer a ideia de que se trata, de fato, de uma prática musical. Assim como a vemos aqui, essa reflexão se estende até o possível estabelecimento da identidade artística dos sujeitos envolvidos, suas características próprias e contextos de atuação; e, talvez principalmente, se reflete na observação da autoria e da representação dos(as) profissionais.

Nessa direção, entre os aspectos de estruturação da identidade profissional dos(as) áudio-musicistas que gostaria de observar, se destacam para este trabalho a ideia de construção da identidade artística e a efetiva sustentação desta identidade no âmbito profissional (BAIN, 2005: 42).

Assim como descreve Alain Bain, a construção de uma identidade artística no contexto ocidental comumente passa, entre outros pontos, por aspectos como a autoafirmação, o reconhecimento social da produção individual e o consumo da mitologia relacionada à figura do artista (BAIN, 2005. VARGAS, 2018). Sobre isso, afirma Bain:

Ser um artista profissional, portanto, envolve essencialmente ter sucesso na reivindicação e defesa do *status* de profissional por meio da construção e manutenção de uma identidade artística. Uma vez empenhado, para que aquela identidade se faça crível e sustentável, é necessário que ela seja reafirmada com confiança em si mesmo e nos demais. Entretanto, a autodeclaração e a autonegação de um artista são, na prática, reivindicações vazias sem o reconhecimento social daquela identidade escolhida (particularmente nas formas de aprovação e aceitação advindas de outros profissionais já bem estabelecidos e atuantes)³⁰ (BAIN, 2005: 34, tradução nossa).

³⁰ Original: "To be a professional artist, then, essentially involves successful claim and defence of professional status through the construction and maintenance of an artistic identity. Once committed to, in order to make that identity believable and sustainable, it needs to be confidently asserted to oneself and to others. However, self-declaration and self-appointment as an artist is effectively an empty claim without societal acknowledgement of that chosen identity (particularly in the form of recognition from, and acceptance by, other well-established professional practitioners)".

Essa noção de que o estabelecimento da identidade artística depende, entre outras coisas, de uma combinação entre escolha, reivindicação individual e reconhecimento social do indivíduo artista e sua obra (já que raramente é possível ou fértil exercer a tentativa de reivindicação de uma identidade artística sem também apresentar uma produção correspondente) é considerada aqui como pertinente para a compreensão das possibilidades dos(as) áudio-musicistas e do cenário em que se inserem, que apresenta iniciativas de transformação.

Entre essas iniciativas, além daquelas de autoafirmação exercidas por áudio-musicistas, destacam-se, como exemplos, a presença já consolidada de premiações importantes para esses profissionais (como é o caso das academias do Grammy e Grammy Latino, desde 1959 e desde 2000, respectivamente) e as recentes iniciativas de atribuição de perfis artísticos para os profissionais do áudio em algumas plataformas digitais de *streaming*. Sobre essas iniciativas, entretanto, cabe observar que a imensa maioria ainda preserva a nomenclatura relacionada à engenharia (sobretudo por ser este o padrão mais utilizado na língua inglesa), como é o caso das categorias “melhor engenharia de álbum” dos Grammy.

[Ricardo Mosca] Então, eu acho que é uma luta que não dá pra ser coletiva, no sentido de ficar colocando na internet: “ah, a gente precisa de crédito”. Não. Eu acho que, assim, você terminou o disco, você fala: “gente, dá para vocês passarem a informação para frente, para quem vai colocar isso aqui no ar, né? Que o crédito de mixagem é para o Ricardo Mosca?”. E pra todo mundo claro, né? Mas eu acho que tem que ser essa a batalha, porque, como não tem mais disco, Dani, agora ninguém mais sabe que você fez o disco. Inclusive, eu mixei uma faixa ontem de manhã [...], de um cara que me ligou. [...] Ele ouviu o disco da Anna Tréa e não sabia quem tinha mixado. Ele ligou para a Anna Tréa, que mora na Espanha: “escuta, quem mixou o seu disco?”. Então, a gente está nesse tipo de situação. Talvez, se ele não tivesse conseguido falar com a Anna Tréa, será que ele viria mixar aqui? Acho que não, porque ele não ia ficar sabendo, né? A gente não tem mais crédito.

[...] Eu acho que é uma briga individual. Eu acho que, se você, o Adonias, o André, todo mundo, começarem, nos trabalhos que estão fazendo, a falar: “oh, precisa constar esse crédito lá quando chegar no Tidal, precisa constar. Tem plataformas que não têm crédito, mas a que tem, tem que colocar lá meu nome, entendeu?”. Seria uma coisa legal (MOSCA, 2020).

Na sustentação dessa identidade artística, há, entretanto, um paradoxo que surge da prática comercial e da visão societária de trabalho, que, de certa forma, também se reflete na autodeterminação de áudio-musicistas. Diante da notória desvalorização da profissão de músico, é comum que profissionais do áudio prefiram a designação “engenheiro”, já que esta muitas vezes lhes proporciona maior reconhecimento social e, conseqüentemente, potencial de remuneração por seu trabalho – ainda que seja, na maioria das vezes, utilizada simbolicamente, visto que a maior parte dos profissionais de áudio não detém, de fato, um diploma de engenharia³¹.

Especialmente no contexto de produção de gravações de música, esse cenário se mistura com a necessidade de contratação dos estúdios de música, estruturas que, por seu alto custo e complexidade, são comumente concebidas também como empresas de serviço. Assim sendo, como uma estratégia de

³¹ No cenário nacional, por exemplo, o curso superior de engenharia de som ou de áudio em nível de bacharelado não está disponível até o momento na maioria das universidades, ainda que existam iniciativas de cursos de certificação em som ou áudio para estudantes de outras engenharias (principalmente a engenharia elétrica) ou outros estudantes que apresentem pré-requisitos determinados (normalmente disciplinas básicas de engenharias). Nesses casos, entretanto, as certificações não estão voltadas a uma formação artística, mas têm como foco principal a compreensão dos processos a partir do ponto de vista funcional (tal como em outras engenharias). No âmbito da pesquisa, ainda, há importantes iniciativas de formação de núcleos de pesquisa e educação especializados nesse campo em algumas universidades brasileiras, como é o caso do NEAC (USP) e do NICS (UNICAMP).

mercado, diversos áudio-musicistas se tornam também empresários, na medida em que administram seus estúdios também como prestadores de serviço, como forma de justificar os altos custos de estruturação e manutenção. Ou, como é também bastante frequente, tornam-se funcionários ou horistas de empresas detentoras dessas estruturas, conduzidas ou não por outros áudio-musicistas.

Essa característica, como a entendo, contribui para que a identidade artística do(a) áudio-musicista esteja muitas vezes velada pelo símbolo empresarial de um estúdio, tornando mais comum que músicos e produtores procurem estúdios para gravarem seus álbuns sem necessariamente conhecerem o(a) áudio-musicista que neles toca, em vez de procurarem por artistas do áudio que guiarão as escolhas de equipamento para cada produção (podendo, inclusive, melhor direcionar a contratação de uma estrutura ou deter a própria estrutura necessária). Grosso modo, essa situação se compararia, por exemplo, a procurar a empresa que detém um excelente piano (por conta de seu alto custo de locação) sem necessariamente conhecer a identidade artística do pianista que efetivamente o tocará.

A concepção de autoria³², por sua vez, se apresenta de formas diferentes de acordo com o contexto de produção (inclusive sendo variados os seus impactos sobre o trabalho de áudio-musicistas), um reflexo da visão que cada metiê tem sobre essa prática. Isso porque o reconhecimento de um(a) áudio-musicista como autor(a) está diretamente ligado à percepção de que sua atuação escape da “neutralidade” ou de que efetivamente faça parte do constructo do produto artístico (que ainda está fortemente ligado ao ideal romântico de obra [MACEDO, 2007], inclusive em termos legais).

A percepção de que essa atuação seja de fato parte do processo criativo musical, entretanto, varia em cada contexto de produção, muitas vezes diretamente proporcional a quão evidentes são as intervenções do áudio sobre o produto final – ainda que, como vimos, muitas vezes os processos artísticos do áudio musical possam se apresentar profundamente integrados com a criação musical na mencionada “montagem inaudível”. Ainda, nesse sentido, é bastante comum que exista a noção de que, conforme a intensidade das ações sobre o processo criativo, uma espécie de hierarquia se estabeleça, sendo frequente que, ao(à) áudio-musicista que assumir um papel mais evidentemente atuante no processo criativo, seja dado o título de produtor musical, como vimos.

Se considerarmos então, por exemplo, que a noção de autoria não apresenta as mesmas restrições quando tratamos de um intérprete, instrumentista, arranjador ou de um orquestrador, que tem suas funções descritas especificamente como parte de uma obra, veremos que a não atribuição de autoria aos(às) áudio-musicistas é provavelmente um reflexo da pouca compreensão do impacto de seu trabalho sobre os produtos finais. Assim como é também a necessidade de atribuir uma denominação diferente em situações de efetiva atuação artística, o que, de certa forma, revela uma necessidade de estabelecimento de uma relação de hierarquia entre “técnicos”, “engenheiros” e “produtores”.

[Daniel Tápia] Você continua se sentindo músico? Quando você faz essa mistura?

[Ricardo Mosca] Sim, sim. Ah, eu acho que as coisas se misturam [risos] muito no sentido de que o fato de ser músico influencia na *mix*[agem], então você não pensa mais, né? Você vai e faz. Então, tem muitas decisões de mixagem que são, na verdade, decisões musicais, e você nem pensa sobre, né? O fato de você ser músico e ter toda essa vivência leva você a fazer um movimento, né? (MOSCA, 2020).

³² Tomo aqui a noção de autoria de forma ampla, não tratando apenas do modelo tradicional de autor, mas incluindo as possibilidades de autoria sobre uma interpretação ou arranjo, por exemplo.

Na prática, isso se reflete não apenas nas possibilidades de reconhecimento social, como vimos, mas também diretamente nos frutos do trabalho de cada indivíduo, sobretudo no recolhimento de direitos autorais e direitos conexos. Pois, se um “técnico de som” não for de fato visto como um músico ou qualquer outro tipo de artista, não poderá deter direitos como autor (ou participante), conforme os modelos atuais de propriedade artística, sendo muitas vezes visto como um prestador de serviços da indústria cultural, apesar da enorme influência que sua atuação exerce sobre as obras.

[Tó Brandileone] Eu realmente acho que quem tá gravando ou mixando é mais uma pessoa da banda. Inclusive, uma coisa que eu acho surreal é essa pessoa não estar incluída em direitos conexos. Eu acho alucinante, porque, assim, tem casos de gente que realmente, tipo, mexeu muito... (BRANDILEONE, 2020).

É importante mencionar novamente, entretanto, que a questão da prevalência do compositor e da obra sobre os agentes que a compõem não é exclusiva da prática dos(as) áudio-musicistas, mas similar, por exemplo, à problemática da hierarquia e autoridade no âmbito da performance e do intérprete (DOMENICI, 2013), que também se reflete nas questões de autoria e representação aqui mencionadas. Especialmente no campo da música de concerto, questiona-se, entre outras coisas, a autoridade do compositor e da obra sobre a interpretação e os limites que a hierarquia impõe sobre a atuação do *performer*. Assim como menciona Catarina Domenici: “Na cultura da música de concerto, a virtuosidade é ao mesmo tempo objeto do desejo e ameaça. O poder que ela encerra reside em um corpo sem amarras; por isso a advertência para que ela sempre esteja ‘à serviço da obra/compositor’” (DOMENICI, 2013: 91).

Se no âmbito da música popular a relação entre compositor, obra, intérprete e arranjador se dá de forma menos rigorosa – sendo comum que exista maior liberdade de interferência no âmbito da performance criativa –, isso também não acontece para quem toca o áudio. Esse campo de trabalho, por sua vez, também reproduz, na maioria das vezes, o modelo de serviço associado ao estúdio de música e aos áudio-musicistas, que, apesar de comumente receberem créditos nominiais nas produções fonográficas, não são considerados autores ou parte da propriedade intelectual e artística.

[Ricardo Mosca] Eu acho que todo engenheiro, principalmente de mixagem, é um produtor – a gente só não ganha o crédito. Eu acho que a mixagem é a última parte de um processo de interferência numa música. [...] Então, assim, se eu preciso “mutar” esse instrumento, eu “muto”; se eu preciso gravar coisa em cima, eu gravo – às vezes eu gravo pratos, às vezes gravo teclados –; se eu precisar mudar a forma da música, eu mudo... são tudo propostas, né? Eu não tenho o menor ego, assim, de falar: “ah, eu fiz isso”. Eu faço, entrego e falo: “oh, minha sugestão tá aí; não gostou, tira”. Entendeu? Ou o que eu tirei e não gostou, volta. Mas mudo forma, mudo... tudo, assim. Eu acho que eu tenho que fazer isso. Eu sou a última etapa que pode fazer aquela música “funcionar” (MOSCA, 2020).

Nesse contexto, a questão da autoria se apresenta como um dos desdobramentos da compreensão da prática de áudio-musicistas, situação que vem apresentando uma transformação lenta e gradual no cenário nacional, associada à autodeterminação e à possibilidade de reivindicação da identidade artística, que, como proponho aqui, passa pela denominação.

[Daniel Tápia] Durante a sua fala anterior, você falou em músico, falou em profissional do áudio, físico [por conta de sua própria formação], mas você não falou nenhuma das terminologias que são normalmente utilizadas, como técnico de som ou engenheiro de som. Como é que você se entende nessa profissão e por quê?

[Adonias Jr.] É complicado, né? Isso é uma coisa que, com a idade e com meu nome sendo um pouco mais conhecido e respeitado, vem o pensamento de como eu quero ser tratado. Eu nunca gostei da questão de se falar “técnico”, porque, para mim, o técnico pode ser o cara que conserta o equipamento – e não é desmerecendo, é simplesmente colocando as profissões, as carreiras, cada uma em um lugar. O técnico é alguém que conhece [técnica], e associam o técnico à “operação”. Eu não opero som. Eu não acredito que a gente tenha a função de operação, ou seja, uma função absolutamente técnica. A técnica, como qualquer um... O pintor, você não fala “técnico em pintura”, você fala “é um pintor”. Você não fala “técnico em escultura”, é um escultor. Porque a técnica está como pré-requisito para a execução daquela coisa. Então, na realidade, você falar em técnico de áudio, acho que você tá colocando aquilo que eu faço como uma execução pré-programada de uma atividade. Como um operador de máquina, que assim, tem que fazer aquela operação pré-programada. [...] Eu não acho que você falar em técnico de som é pleno para descrever o que a gente faz, né? E daí então resolveram colocar, classificar no Brasil nos últimos anos, com o termo “engenharia de áudio”. E aí vêm as discussões, né? [...] nos Estados Unidos, nos países de língua inglesa, *audio engineer* é o cara que faz o áudio, tanto faz se tem engenharia ou não. No Brasil, essa coisa dos títulos, de doutor, engenheiro, não sei o que mais, tem essa conotação da formação. E aí a gente encontra resistência de profissionais da área, que relutam em aceitar o “engenheiro”, porque não fizeram engenharia – embora a gente só tenha no Brasil um ou dois cursos de engenharia de áudio efetivamente. Então fica aquela coisa: não quero ser chamado de técnico, mas também não quero ferir aqueles que se diferem como engenheiros. [...] Para não confrontar, eu prefiro dizer que sou um cara do áudio; mais filosoficamente falando, eu sou um músico que trabalha com áudio. A minha forma de ser músico é tocando o áudio.

Eu gosto de usar a expressão “vou tocar áudio”. Eu faço parte do grupo Seis com casca. O que você toca? Áudio. O áudio é o meu instrumento, é minha forma de fazer música. Porque ele não existe na minha cabeça, da forma como eu penso e da forma como eu percebo; o áudio, para a música, não pode ser dissociado do pensamento, da expressão e do conhecimento musical. Você tem que ser... E não adianta, assim, “eu sempre escutei muita coisa”. Não é só escutar muita coisa, é saber a função, né? Tem muito cara do áudio que é intuitivo e que faz bem, mas sempre vai faltar um elemento de compreensão de arranjo, de distribuição de vozes no arranjo, de timbre, né? Eu vejo oboé gravado muitas vezes parecendo clarineta, né? Ou fagote parecendo trompa. [risos] Porque os caras cortam tanto o instrumento... E aí vêm discussões estéticas, né? Mas, assim, por desconhecimento, e não por opção estética. Se a sua intenção é usar um clarinete com som de zamponha, beleza! Mas não pode ser a resultante de um processo técnico, não estético, a transformação de um timbre de um instrumento em outra coisa não reconhecida pelo próprio músico. Então, para mim, essas são as questões que fazem eu querer achar um termo, eu queria ser um “audior” (SOUZA JUNIOR, 2020).

Considerações finais

Na proposta de discutir os aprofundamentos possíveis para a compreensão da prática artística e do ensino do áudio musical, procurei, com este trabalho, apontar algumas possibilidades de reflexão, sobretudo a partir do diálogo com áudio-musicistas atuantes e relevantes para o cenário musical nacional e internacional. Com o intuito de contribuir para o debate e o crescimento da integração das práticas das disciplinas relacionadas ao áudio com a música, este trabalho se apresenta como um esforço de reflexão sobre as questões apresentadas, que, como vejo, ainda resultará em mais possibilidades de discussão.

Dessas discussões, emergiram alguns apontamentos considerados importantes. Em primeiro lugar, tratei de esmiuçar e aprofundar a relação de instrumentalização do áudio tendo o estúdio como elemento principal, destrinchando seu papel na prática musical, com o intuito de demonstrar, principalmente, suas características artísticas e componentes subjetivos, a fim de que a compreensão de que seu uso está integrado aos processos criativos musicais esteja demonstrada de forma mais clara. Neste mesmo contexto, tornou-se relevante discutir a observação da performance na prática do áudio musical como uma parte desta relação, suas características próprias e possibilidades, a fim de demonstrar como se estabelecem os tipos de performance de áudio-musicistas.

A seguir, procurei aprofundar a discussão de como a formação no áudio e pelo áudio se integra à formação musical, seus desafios e possibilidades de observação, tendo como foco principal demonstrar que, diante das inevitáveis noções de interdisciplinaridade e necessidade de adequação aos contextos artísticos, sociais e culturais, as possibilidades de organização destas disciplinas podem, antes de tudo, estar baseadas nas necessidades impostas pela premissa artística, em detrimento de uma premissa excessivamente tecnicista e funcional.

Prosseguindo com a observação da natureza do áudio musical e sua possibilidade de estruturação disciplinar, propus uma aproximação entre a lógica das disciplinas ligadas ao arranjo e orquestração com aquelas ligadas ao áudio. Sobretudo, procurei demonstrar que, a partir da ideia de expansão do chamado pensamento orquestral, é possível traçar paralelos importantes entre as práticas que, mesmo que se utilizem de recursos diferentes e próprios, têm lógicas muitas vezes bastante semelhantes, podendo ser consideradas correlacionadas no processo de formação musical.

Por fim, a partir do aprofundamento dos contextos das práticas de áudio-musicistas, propus uma reflexão sobre a construção da identidade artística desses sujeitos e as implicações mais imediatas para o exercício desse ofício, principalmente no cenário nacional. Esta incursão, por sua vez, constatou que, ainda que já possa ser considerado um processo iniciado, ainda há um longo percurso para a plena compreensão dessa prática e seu reconhecimento artístico e social, que passa, simbolicamente, pela denominação dos indivíduos que a exercem. A dificuldade de se determinar a denominação, neste sentido, se apresenta como um reflexo da menor compreensão dessa prática, que se desdobra nas relações de trabalho e na propriedade artística.

Referências

- AUDIO. *In*: OXFORD English Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- BAIN, A. Constructing an Artistic Identity. *Work, Employment and Society*, v. 19, n. 1, p. 25-46, 2005.
- BELL, Adam Patrick. Trial-by-fire: A Case Study of the Musician–Engineer Hybrid Role in the Home Studio. *Journal of Music, Technology and Education*, v. 7, n. 3, p. 295-312, 2014.
- BELL, Adam Patrick. *The Dawn of the DAW: The Studio as Musical Instrument*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- BOEHM, Carola. The Discipline that Never Was. *Journal of Music, Technology and Education*, v. 1, n. 1, p. 7-21, 2007.
- BOEHM, Carola; HEPWORTH-SAWYER, Russ; HUGHES, Nick; ZIEMBA, Dawid. The Discipline that “Became”: Developments in Music Technology in British Higher Education Between 2007 and 2018. *Journal of Music, Technology and Education*, v. 11, n. 3, p. 251-267, 2018.
- BORN, Georgina. On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity. *Twentieth-Century Music*, London, p. 7-36, 2005.
- BRANDILEONE, Tó. Entrevista concedida a Daniel Tápia em 21 de agosto de 2020. Arquivo de áudio em formato mp3, 116 min.
- CAMPESATO, Lilian. *Vidro e martelo: contradições na estetização do ruído na música*. Tese (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- CHION, Michel. *Música, mídia e tecnologias*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.
- CLARKE, Eric. Listening to Performance. In: RINK, John. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- COOK, Nicholas. *Music as Creative Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

- COX, Christoph; WARNER, Daniel. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Ed. rev. New York: Bloomsbury, 2017.
- DOLAN, Emily I. *The Orchestral Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- DOMENICI, C. L. A performance musical e a crise da autoridade: corpo e gênero. *Interfaces*, v. 1, n. 18, p. 76-95, 2013.
- ENO, Brian. The Studio as Compositional Tool. In: COX, Christoph; WARNER, Daniel. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Ed. rev. New York: Bloomsbury, 2017. p. 238-242.
- FRITH, Simon; ZAGORSKI-THOMAS, Simon. *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*. London: Ashgate, 2012.
- GERMANO, Gustavo Branco. *A escuta como ato de composição*. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- HUGILL, Andrew. *The Digital Musician*. New York: Routledge, 2008.
- IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2009.
- IAZZETTA, Fernando. Mediação tecnológica e maestria musical. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 20., 2010, São Paulo: *Anais [...]*. São Paulo: ANPPOM, 2010. p. 1371-1376.
- IAZZETTA, Fernando. Escutas, subjetividades e materialidades. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA E MÍDIA, 14., 2018, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo, 2018. 11pp.
- LANKFORD, Elsa. Breaking the Sound Barrier: The Importance of Interdisciplinary Audio Curriculum. In: WALZER, Daniel; LOPEZ, Mariana. *Audio Education: Theory, Culture and Practice*. Nova Iorque: Taylor & Francis, 2021.
- LEAVY, Patricia. *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice*. 3. ed. New York: The Guilford Press, 2020.
- MACEDO, Frederico. Autoria e autenticidade na música: algumas transformações decorrentes das novas tecnologias de produção e reprodução sonora. In: SIMPEMUS, 4., Curitiba, 2007. *Anais [...]*. Curitiba: Editora do Departamento de Artes da UFPR, 2007. p.161-168, 2007.
- MEHMARI, André. Entrevista concedida a Daniel Tápia em 29 de outubro de 2020. Arquivo de áudio em formato mp3, 71 min.
- MOOREFIELD, Virgin. *The Producer as Composer: Shaping the Sounds in Popular Music*. Cambridge (MA): The MIT Press, 2010.
- MOSCA, Ricardo. Entrevista concedida a Daniel Tápia em 11 de novembro de 2020. Arquivo de áudio em formato mp3, 97 min.
- OLIVEIRA, H. S. J. de. Educação musical segundo uma perspectiva sociocultural: reflexões teóricas e práticas. *Revista on-line de Política e Gestão Educacional*, Araraquara, v. 23, n. 3, p. 592-622, 2019.
- PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- PENNA, Maura; SOBREIRA, Silvia. A formação universitária do músico: a persistência do modelo conservatorial. *OPUS*, v. 26 n. 3, p. 1-25, set./dez. 2020
- RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay. *Principles of Orchestration*. New York: Dover Publications, 1964.
- SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 4. ed. New York: Routledge, 2020.
- SOLOMOS, Makis. *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes: Presses universitaire de Rennes, 2013.
- SOUZA JUNIOR, Adonias. Entrevista concedida a Daniel Tápia em 17 de agosto de 2020. Arquivo de áudio em formato mp3, 141 min.
- STEIN, Erwin. *Arnold Schoenberg: Letters*. London: Faber & Faber, 1988.
- SZENDY, Peter. *Listen: A History of Our Ears*. New York: Fordham University Press, 2008.
- TÁPIA, Daniel. *O áudio musical e o áudio-musicista*. São Paulo: Lumme, 2018.

TÁPIA, Daniel. Estratégias pedagógicas relacionadas ao desenvolvimento da escuta do músico: apontamentos sobre as especificidades do som na música popular. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA*, 30., 2020, Manaus. *Anais [...]*. Manaus: ANPPOM, 2020.

TOMES, Susan. Learning to Live with Recording. *In: COOK, Nicholas; CLARKE, Eric; LEECH-WILKINSON, Daniel; RINK, John. The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

VARGAS, Antônio Carlos. Apontamentos para o estudo da identidade artística. *Urdimento*, v. 1, n. 7, p. 75-82, 2018.

WALZER, Daniel; LOPEZ, Mariana. *Audio Education: Theory, Culture and Practice*. Nova Iorque: Taylor & Francis, 2021.

WEBSTER, Peter R. Key Research in Music Technology and Music Teaching and Learning. *Journal of Music, Technology and Education*, v.4, n. 2 e n. 3, p. 115-130, 2011.

WELLS, Jeremy J. Breaking the Sound Barrier: The Importance of Interdisciplinary Audio Curriculum. *In: WALZER, Daniel; LOPEZ, Mariana. Audio Education: Theory, Culture and Practice*. Nova Iorque: Taylor & Francis, 2021.

ZAK, Albin. Getting Sounds: The art of sound engineering. *In: COOK, Nicholas; CLARKE, Eric; LEECH-WILKINSON, Daniel; RINK, John. The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

ZULAR, Clement. Entrevista concedida a Daniel Tápia em 25 de outubro de 2020. Arquivo de áudio em formato mp3, 96 min.

Daniel Tápia é Graduado em Licenciatura em Educação Musical pela UNESP, Mestre em Música pela UNICAMP e Doutor em música pela UNICAMP, atua nas áreas de Áudio Musical, Trilha Musical, Educação Musical, Produção Musical, Música popular e Violão. É professor adjunto do Departamento de Teoria da Arte e Música da Universidade Federal do Espírito Santo, onde leciona principalmente as disciplinas de Música e Tecnologia e Trilha Musical. Compositor, violonista, arranjador e áudio-musicista, é autor dos livros *O áudio musical e o áudio musicista* (Lumme) e *Áudio musical: uma introdução* (Ed. Unicamp). Com grande atuação artística como áudio-musicista (pela qual tem indicação ao Grammy Latino), lançou seu primeiro conjunto de composições gravadas no EP *Contrastes*. danieltpa@gmail.com



A *Opus* está licenciada sob uma licença [Creative Commons Atribuição - NãoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)