

VIVÊNCIAS DE PANDEMIA: desafios e estratégias de programação e disseminação no contexto da música experimental em Portugal (2020-2021)¹

PANDEMIC EXPERIENCES: Programming and
dissemination challenges and strategies in
the context of experimental music in Portugal
(2020-2021)

Luís Bittencourt²

Universidade de Aveiro

bittencourt.mail@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6141-1792>

Helena Marinho³

Universidade de Aveiro

helena.marinho@ua.pt

<https://orcid.org/0000-0002-5868-8480>

Alfonso Benetti⁴

Universidade de Aveiro

alfonsobenetti@ua.pt

<https://orcid.org/0000-0003-1370-0447>

Submetido em 17/08/2022

Aprovado em 16/03/2023

Resumo

Este estudo procurou investigar a vivência da situação de pandemia de Covid-19, entre março de 2020 e início de 2021, por parte de artistas e responsáveis por espaços e eventos de disseminação da música experimental em Portugal e os seus processos de adaptação durante este período. Para esse efeito, foram realizadas entrevistas com oito artistas e/ou diretores de programação ligados ao contexto da música experimental e foi analisado o respectivo conteúdo para identificação de tópicos relevantes e temáticas transversais. Apesar da existência de obstáculos frequentemente insolúveis para a prática artística, todas as pessoas entrevistadas relataram um nível de atividade significativa, salientando a utilização de meios digitais de comunicação e disseminação como alternativa mais comum. No entanto, foram também mencionados os problemas de comunicação com o público decorrentes dessas opções, assim como o impacto negativo tanto para as características identitárias dessas instituições como para a sustentabilidade profissional dos músicos.

Palavras-chave: Pandemia Covid-19. Música experimental portuguesa. Programação de eventos musicais.

Abstract

This study aimed to investigate the experience of the Covid-19 pandemic, from March 2020 to early 2021, by experimental music artists, and festival and concert venue curators in Portugal, and their adaptation processes during this period. For this purpose, interviews were undertaken with 8 artists and/or programming directors linked to the experimental music context, and the resulting data was analysed to identify relevant topics and transversal themes. Despite the existence of often-insoluble obstacles to artistic practice, all venues and events maintained a significant level of activity, emphasizing the use of digital means of communication and dissemination as the most common alternative. However, some communication problems with the public resulting from these options were also mentioned, as well as the negative impact both on the identity of these entities and on the artists' professional sustainability.

Keywords: Covid-19 pandemic. Portuguese experimental music. Programming musical events.

1 “Este trabalho é financiado pelo projeto “Experimentação em música na cultura Portuguesa: história, contextos e práticas nos séculos XX e XXI”, cofinanciado pela União Europeia através do Programa Operacional Competitividade e Internacionalização, na sua componente ERDF; e financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Estímulo ao Emprego Científico – Apoio Individual – [CEEC Individual 2020 – 2020.04287.CEECIND].”

2 Luís Bittencourt é PhD em Performance Musical e Mestre em Performance Musical pela Universidade de Aveiro, Portugal, e Bacharel em Performance de Percussão (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil). Também é investigador contratado no projeto “XPerimus: experimentação musical na cultura portuguesa: história, contextos e práticas nos séculos 20 e 21” e pesquisador integrado no Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md). Como artista-pesquisador, seus interesses incluem percussão, som, performance musical, música contemporânea, arte sonora, técnicas estendidas, instrumentos e fontes sonoras incomuns, instrumentalidade, improvisação, música experimental e experimentação em música.

3 Helena Marinho é Professora Associada no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e investigadora integrada do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos de Música e Dança (INET-md). Os seus interesses de pesquisa e docência centram-se nas áreas da investigação em performance e de história da música portuguesa dos séculos XX e XXI. É autora de vários capítulos de livros e artigos nessas temáticas, tendo também apresentado trabalhos em congressos nacionais e internacionais. Pertenceu à equipa de investigação de vários projectos financiados pela FCT e é presentemente investigadora principal de dois projectos financiados por fundos europeus e FCT: “Euterpe unveiled: Women in Portuguese musical creation and interpretation during the 20th and 21st centuries” e “Experimentation in music in Portuguese culture: History, contexts and practices in the 20th and 21st centuries”.

4 Alfonso Benetti Jr. é pianista e pesquisador em Música (PhD) pela Universidade de Aveiro (Portugal) onde foi membro do Instituto de Etnomusicologia, Música e Dança (INET-MD) e da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Tem publicado diversos artigos voltados à performance pianística e participado de conferências em Portugal, Alemanha, Brasil, Inglaterra e Canadá. Como pianista, tem formação no Brasil, Portugal, Polónia e Inglaterra, onde estudou com renomados pianistas, tais como O. Kiun, C. Gerling, P. Burmester, M. Cieniawa e D. Alexeev. Realiza aparições frequentes como solista e camerista, e tem participado de concertos e festivais de música na Polónia, Portugal, Alemanha, Inglaterra e Áustria. Sua formação inicial inclui o curso de graduação em música pela Universidade Federal de Santa Maria (2001), e posteriormente o mestrado em música (práticas interpretativas) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2008).

Contexto

Em março de 2020, a pandemia de Covid-19 foi responsável pelo fechamento de espaços, encerramento de atividades e implementação de fortes medidas restritivas que atingiram duramente o sector artístico e cultural em Portugal. Naquele momento, diversas instituições culturais, salas de espetáculos e eventos foram obrigados a adiar ou mesmo cancelar por completo suas atividades, sem qualquer previsão de retorno. Ainda que as tentativas de reabertura gradual de alguns setores econômicos tenham trazido alguma expectativa de recuperação, o setor cultural das artes performativas foi encerrado, de forma indefinida, e terá sido um dos últimos na lista de prioridades no que concerne o retorno às atividades, tornando ainda mais difícil a sustentação de um setor que já é usualmente instável. Os confinamentos e restrições impostos pela pandemia de 2020 deixaram muitos espaços culturais à deriva e no limite da sobrevivência face às incertezas futuras e continuidade dos encerramentos iminentes, com consequências que ainda estamos a assimilar. No âmbito da criação e performance da música experimental, muitos dos artistas e espaços dedicados foram igualmente atingidos de forma drástica pelas consequências da pandemia, com o agravante que, em Portugal, este setor criativo é configurado por comunidades de *freelancers*, pequenos espaços e associações artísticas locais que funcionam de forma independente, em sua grande parte.

Este estudo procurou investigar a vivência da situação de pandemia e os processos de adaptação desses artistas e instituições portuguesas de programação da música experimental, fornecendo reflexões singulares sobre esse momento surpreendente que todas e todos nós atravessamos – e cujos efeitos e perdas ainda estamos a sentir.

Não obstante a multiplicidade de significados que o termo “experimental” pode abranger, a noção de música experimental adotada nesta investigação incide principalmente sobre as práticas artísticas de caráter exploratório e investigativo no âmbito da música e do som. Nyman (1999) definiu como “experimental” toda a música de vanguarda que não deriva das grandes tradições da música erudita ocidental (como a música de Boulez, Berio ou Stockhausen, por exemplo). Porém, Fox (2009) explica que as diferenças apontadas por Nyman entre música de vanguarda e a música experimental se tornaram menos claras, e, atualmente, esses repertórios e estilos artísticos parecem menos opostos do que eram há quase quatro décadas atrás. Reconhecendo as dificuldades de tentar definir música experimental, e o consequente prejuízo de circunscrever a pluralidade de práticas em um conceito fechado, Saunders (2016) descreve uma série de características, ações e métodos de trabalho sobre os quais a música experimental parece se apoiar: 1) não tenta construir sobre o passado, mas começar do zero; 2) procura descobrir ou testar algo como pré-requisito; 3) trabalha com formatos não tradicionais (sons, instrumentos, formas, mídias, instituições, pessoas); 4) desafia nossas suposições sobre música, arte e vida e as aparentes fronteiras entre elas; 5) questiona a relação entre compositor, intérprete e público; 6) apresenta uma relação nebulosa entre a partitura (quando presente) e o som e entre o resultado final e suas partes constituintes; 7) aceita resultados circunstanciais tão prontamente quanto os planejados; 8) promove música em que a ideia ou conceito é tão interessante (se não mais) quanto o

resultado sonoro; 9) evidencia efemeridade, existindo apenas no momento; 10) toma uma ideia ou parâmetro e segue-o em um grau extremo. Ainda que várias obras da música experimental possam apresentar algumas dessas características isoladamente, Saunders (2016) acredita que é por meio das suas intersecções que a natureza da criação experimental começa a emergir. Além das características apontadas por Saunders, Nicholls (1998) explica que, em termos gerais, a música de vanguarda ocupa uma posição extrema dentro da tradição musical (uma posição que pode ser evidenciada em termos de apoio institucional, reconhecimento “oficial”, recompensa financeira, entre outros aspectos), enquanto a música experimental permanece fora dos limites da tradição. Esta é uma característica que pode ser identificada no circuito de disseminação da música experimental em Portugal, o qual, como mencionado anteriormente, é composto sobretudo por pequenos espaços e associações locais independentes, bem como por uma comunidade de artistas e profissionais autônomos. Esse caráter forâneo e periférico associado à música experimental, bem como as fronteiras incertas que delimitam suas práticas, reforça a necessidade de prover uma discussão sobre seus espaços, artistas e redes de disseminação no cenário português, bem como sobre a sobrevivência e relevância dos mesmos no contexto de uma pandemia.

Embora a pandemia de Covid-19 seja um problema recente (a Organização Mundial da Saúde emitiu o aviso de Emergência de Saúde Pública de Âmbito Internacional em janeiro de 2020), o seu impacto na criação e organização de eventos musicais tem sido objeto de várias pesquisas e publicações. Este impacto foi analisado por estudos gerais sobre as indústrias criativas (BHOWMIK *et al.*, 2021; KHLYSTOVA; KALYUZHNOVA; BELITSKI, 2022), mas também houve um número significativo de publicações que focou temáticas diretamente ligadas à música, nomeadamente os números especiais de revistas como o “Volume I: Improvisation, Musical Communities, and the COVID-19 Pandemic”, coordenado por Daniel Fischlin, Laura Risk e Jesse Stewart, da revista *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* (2021), o volume “Musik in Krisenzeiten: Pandemien (Neue Folge 38)” do *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, coordenado por Lea Hagmann, Laura Moeckli, Vincenzina Ottomano e Margret Scharrer (2022), e o tópico “Social Convergence in Times of Spatial Distancing: The Role of Music During the COVID-19 Pandemic”, coordenado por Niels Chr. Hansen, Melanie Wald-Fuhrmann e Jane W. Davidson para a revista *Frontiers in Psychology*. Os números especiais da *Critical Studies in Improvisation* e do *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, para além de artigos académicos sobre o impacto da pandemia, estratégias alternativas e recursos tecnológicos, em contextos locais e globais, incluem também ensaios, testemunhos e entrevistas relativos ao tema. O tópico da *Frontiers* é mais abrangente em número de artigos (45, incluindo um artigo editorial dos coordenadores) e apresenta um claro predomínio de temáticas associadas ao envolvimento com formatos e repertórios convencionais e novos, nem sempre abordando a prática musical, já que a maioria discute o envolvimento de ouvintes.

Outras publicações, nomeadamente artigos não inseridos em números especiais, focam contextos ou temáticas específicos, como o impacto da pandemia nos consumos culturais (VÁRADI, 2021), nos músicos e produtores culturais (MESSICK, 2021), ou

em contextos locais (WAHID, 2021; SEMATI; BEHROOZI, 2021; BOTSTEIN, 2020). Outra vertente relevante de pesquisa examinou as estratégias e alternativas encontradas pela comunidade artística no sentido de mitigar os efeitos dos sucessivos confinamentos e cancelamentos de apresentações públicas (CAI *et al.*, 2021; MCLEESE, 2021; RENDELL; 2021). Os estudos relativos ao contexto português são ainda escassos, destacando-se artigos que abordam a música popular e jovens músicos (GUERRA; OLIVEIRA; SOUSA, 2021; HOWARD *et al.*, 2021, respectivamente; este último artigo integra os resultados de uma pesquisa desenvolvida em três países europeus, incluindo Portugal). Esses artigos não abordam especificamente o contexto experimental acima descrito, embora existam alguns pontos de contacto com o enquadramento selecionado para o presente estudo.

Assim, considerando a falta de pesquisas relativas aos efeitos da pandemia no contexto experimental em Portugal, foram realizadas entrevistas com programadores, gestores e músicos ligados a algumas das principais instituições culturais, agrupamentos e festivais no âmbito da criação musical experimental em Portugal. Essas entrevistas, conforme descrição detalhada mais abaixo, abordaram as dificuldades identificadas e as estratégias de mitigação adotadas, o pensamento crítico sobre performances virtuais e o uso da tecnologia no contexto da pandemia, perspectivas futuras sobre o pós-pandemia, bem como a consolidação ou eliminação de modelos artísticos e colaborativos, entre outros tópicos.

Métodos

Critério de seleção das instituições e participantes nas entrevistas

A seleção das pessoas entrevistadas teve como critério fundamental as suas relações profissionais, artísticas e de curadoria com vários espaços e iniciativas de disseminação da música e das artes performativas de cariz experimental em Portugal. Com base neste critério geral, cada um dos pesquisadores deste estudo apresentou uma breve lista com sugestões dos espaços, eventos e artistas do circuito da música experimental em Portugal. Esta lista foi debatida em reuniões realizadas entre outubro e novembro de 2020 e procurou considerar como critérios adicionais: 1) instituições com oferta cultural ou programação artística diversificada; 2) instituições atuantes no contexto português; 3) localizações geográficas variadas; 4) disponibilidade das pessoas responsáveis pela programação para a colaboração neste estudo. As entrevistas foram realizadas entre meados de dezembro de 2020 e março de 2021.

Pessoas entrevistadas

Gustavo Costa é músico, compositor, professor e fundador da Sonoscopia Associação,³ na cidade do Porto, uma plataforma para a criação, produção e promoção de projetos artísticos e educativos com foco nas áreas da música experimental, pesquisa sonora e nos seus cruzamentos transdisciplinares. Costa explicou que a Sonoscopia está “numa área musical bastante específica e que tem um público bastante particular” e acrescentou:

3 Disponível em: <http://sonoscopia.pt>.

Não há muitas associações, a nível nacional, a fazer aquilo que nós fazemos, a moverem-se na área da música experimental. E eu acho que nós conseguimos, ao longo dos anos, marcar uma presença regular neste circuito internacional dos artistas que vinham cá tocar, viajavam muitas vezes de propósito para vir aqui. E, portanto, eu acho que o nosso papel é essencialmente esse, é manter um circuito ativo e trazer essas pessoas aqui para Portugal para podermos ter uma maior diversidade de opiniões e de perspectivas musicais. (COSTA, 2021).

Desde a sua criação, em 2011, a Sonoscopia produziu mais de 700 eventos, criações artísticas, publicações e atividades pedagógicas disseminadas em cerca de 20 países europeus, bem como no Japão, Colômbia, Chile, Estados Unidos, Líbano, Tunísia e Emirados Árabes Unidos.

Luís Fernandes é músico, artista sonoro e curador radicado em Braga, Portugal. Para além de um trabalho consistente no domínio da música eletrônica exploratória, Luís Fernandes é também, desde 2014, diretor artístico do gnratió,⁴ um espaço de criação, performance e exposição no domínio da música contemporânea e da relação entre arte e tecnologia. A programação cultural do gnratió está assentada em dois pilares fundamentais, que atuam de forma independente ou articulada: a música contemporânea e a relação entre arte e tecnologia, que formam a base para a programação de atividades de cariz performativo, expositivo e educativo, em conjunto com “um apoio substancial à criação artística. Temos muitos projetos de residências, de apoio à criação” (FERNANDES, 2020). Apesar de o gnratió ser um espaço cultural suportado por apoios institucionais, parceiros e mecenas, suas iniciativas e visão estratégica são fundamentais para fomentar e dar suporte aos artistas do circuito de música e artes sonoras experimentais, sobretudo em nível local, na cidade e no distrito de Braga.

Manuel Brásio e José Tiago Baptista são responsáveis pela associação Interferência – Associação de Intervenção na Prática Artística,⁵ sediada na cidade do Porto – que envolve compositores, produtores, professores e instrumentistas. Os objetivos da associação incidem sobre a criação artística e formação pedagógica com base em novos conteúdos musicais de vanguarda, na exploração de limites em relação a diferentes públicos e na clareza narrativa como elemento de intervenção social. Segundo José Tiago Baptista, um dos pontos centrais da associação incide sobre o acesso, disseminação e familiarização do público alheio à música contemporânea: uma educação para o novo, para o diferente, para a sua compreensão e aceitação. Neste sentido, a associação investe sobretudo na utilização de recursos interdisciplinares (como, por exemplo, audiovisuais) e na narrativa (um enredo atrelado a determinada produção) como base para a intervenção social.

Miguel Azguime tem se destacado como compositor, com múltiplas apresentações e encomendas nacionais e internacionais. Como programador, está também ligado à direção artística do Sond’ar-te Electric Ensemble e à associação Miso Music Portugal,⁶ instituição que fundou e que se dedica à criação, programação, divulgação e edição da

4 Disponível em: <https://www.gnratió.pt>.

5 Disponível em: <https://interferencia.pt/en/>.

6 Disponível em: <https://www.misomusic.me/>.

criação musical contemporânea, sediada em Lisboa. Entre outras iniciativas, esta associação é responsável pela gestão da plataforma do Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa⁷ e por atividades que englobam a organização do festival Música Viva, apresentações de séries de eventos e concertos, realização de residências artísticas, gravação de CDs e entrevistas, cursos e *workshops*, e edição de partituras, entre outras.

Paulo Maria Rodrigues é compositor residente da Companhia de Música Teatral⁸ (CMT) e professor no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. Foi coordenador do Serviço Educativo da Casa da Música⁹ do Porto entre 2006 e 2010. Tem larga experiência de criação e coordenação de projetos artísticos interdisciplinares e comunitários de cariz experimental. Conforme referiu na sua entrevista, a equipa da CMT dedica-se ao “desenvolvimento ou criação de constelações artístico-educativas”. O *site* da CMT realça

[...] uma matriz filosófica marcada pela criação de relações entre arte e educação, e pela articulação entre a investigação académica, a produção artística, a formação, a criação tecnológica, o envolvimento da comunidade e a divulgação da importância da experiência musical e da arte em geral no desenvolvimento social e humano.

A CMT é membro da European Network for Opera and Dance Education e tem apresentado e colaborado em projetos com variadas instituições nacionais e internacionais.

Raquel Castro (n. 1976) é pesquisadora nos domínios da arte e paisagens sonoras, realizadora documental e curadora. Dedicase “às questões do som, em várias perspectivas e em vários formatos, não só na parte mais académica, a nível da investigação”, mas também na organização de eventos. Para Castro, “é importante a investigação, que é feita numa área que tem a ver com a experiência humana, ser trazida para fora da academia”. É fundadora e diretora do Simpósio Internacional Invisible Places¹⁰ e do festival de arte sonora Lisboa Soa.¹¹ Este último “define-se como um festival de arte sonora itinerante e participativo, que pretende valorizar a criação artística, mas atribuir-lhe um contexto social e ecológico, de intervenção direta no espaço público” (CASTRO, 2020). Desde seu surgimento em 2016, o festival Lisboa Soa tem promovido o contato e descoberta de diferentes lugares, na sua vivência e características espaciais, acústicas ou ambientais, ocupando lugares emblemáticos da cidade de Lisboa com instalações sonoras, performances e oficinas de escuta e tecnologias do som. Ao longo de cinco edições (2016-2021), o festival tem sido um dos eventos mais relevantes do gênero no contexto nacional e um impulsionador das artes sonoras e música experimental.

Rui Pedro Dâmaso é programador cultural, presidente da associação cultural OUT. RA,¹² fundada em 2009 com sede no Barreiro (Portugal) e responsável pelo OUT.FEST –

7 Disponível em: <http://mic.pt/>.

8 Disponível em: <https://musicateatral.com>.

9 Disponível em: <http://www.casadamusica.com>.

10 Disponível em: <http://invisibleplaces.org>.

11 Disponível em: <https://lisboasoa.com>.

12 Disponível em: <http://outra.pt/pt>.

Festival Internacional de Música Exploratória do Barreiro.¹³ Segundo Rui Dâmaso, o objetivo da associação consiste na promoção de uma cultura alternativa, na criação de novos públicos, na abertura de espaço a novos artistas e valorização patrimonial do espaço geográfico de Barreiros. Os primórdios da associação remetem a colaborações informais entre amigos com interesse em improvisação musical – uma relação de amizade com vista a “outras” músicas e novas descobertas concentradas em um universo *underground*, na altura circunscrito ao contexto de Lisboa e do Porto. A partir de então, surgiu a ideia de realizar um festival, sem qualquer objetivo a médio ou a longo prazo – que representou a primeira edição do OUT.FEST e fomentou a criação da associação cultural.

Realização das entrevistas

A entrevista semiestruturada mostrou-se como a opção mais adequada para os propósitos da investigação, pois este tipo de entrevista permite que outros tópicos e questões igualmente relevantes possam surgir (DICICCO-BLOOM; CRABTREE, 2006), uma vez que não é integralmente aberta nem conduzida por perguntas fechadas (QUIVY; CAMPENHOUDT, 2005). Em segundo lugar, o uso de um roteiro de entrevista padronizado (com as mesmas perguntas, na mesma ordem, para todas as pessoas entrevistadas) poderia comprometer a fluência da conversação, frente aos diferentes perfis profissionais e pessoais das pessoas entrevistadas e à variedade de informações contextuais que poderiam surgir. As questões foram realizadas a partir de um guião de entrevista, que foi organizado em sete tópicos principais (Quadro 1).

Quadro 1. Tópicos principais do roteiro de entrevista

Tópicos	
1	Descrição da pessoa, instituição ou grupo (perfil individual, que tipo de atividades desenvolvidas etc.).
2	Descrição dos constrangimentos identificados entre março de 2020 e o momento de realização da entrevista; acontecimentos e aspectos psicológicos.
3	Descrição das alternativas (estratégias) encontradas; adesão do público.
4	Avaliação das estratégias implementadas; gestão das atividades na pandemia.
5	Aspectos estéticos da criação artística; papel das tecnologias; distanciamento do público e suas consequências.
6	Papel da arte na pandemia – ambiguidade entre fomento e consumo – a importância das instituições e iniciativas artísticas no contexto pandêmico.
7	Previsões quanto a desenvolvimentos futuros: estratégias que vão desaparecer ou que vão permanecer; novos modelos; vantagens observadas frente ao contexto de constrangimentos gerais com relação ao período pré-pandêmico; perspectivas futuras no contexto da música experimental pós-pandemia.

13 Disponível em: <https://outfest.pt>.

As entrevistas foram realizadas por meio de encontros virtuais na plataforma Zoom®, e as sessões foram gravadas com consentimento das pessoas entrevistadas. Todas as entrevistas foram transcritas integralmente.

Procedimentos de análise

O procedimento analítico adotado para o tratamento dos dados obtidos nas entrevistas foi a análise de conteúdo (QUIVY; CAMPENHOUDT, 2008; BARDIN, 2011), que consiste em

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) dessas mensagens. (BARDIN, 2011, p. 48).

Neste procedimento utilizamos como técnica específica a análise categorial, que “funciona por operações de desmembramento do texto em unidades, em categorias segundo reagrupamentos analógicos” (BARDIN, 2011, p. 201). A análise categorial pareceu-nos o procedimento analítico mais indicado a aplicar, uma vez que é particularmente adequada para “o estudo das produções culturais e artísticas, na análise de estratégias” (QUIVY; CAMPENHOUDT, 2005, p. 230), entre outras situações.

O critério de categorização foi semântico, o que implicou a criação de códigos temáticos relacionados a um determinado tópico. Inicialmente, os pesquisadores deste estudo realizaram leituras preliminares das transcrições das entrevistas que cada um conduziu para estudar seus conteúdos de uma forma geral. Paralelamente, foram realizadas reuniões virtuais entre os pesquisadores para a reflexão e discussão coletiva dos procedimentos de análise categorial. Após essas reuniões e leituras preliminares, cada pesquisador realizou seu processo individual de codificação, identificando trechos das transcrições com informações relevantes para as questões abordadas durante as entrevistas e que também apresentassem correspondências com os assuntos-chave estabelecidos no guião. Para cada trecho selecionado foi atribuído um código, criado à escolha do pesquisador responsável pela entrevista.

Os códigos foram criados a partir de palavras-chave, identificadas no conteúdo dos excertos das transcrições, ou expressões, criadas pelos pesquisadores, que sintetizam sua ideia central. Para cada código foi criado um breve memorando com um descritivo de suas características (GIBBS, 2009), o que ajudou a realizar o processo de codificação e categorização de forma coerente. Foi criada uma pasta digital on-line, contendo documentos de texto com as transcrições integrais das entrevistas realizadas e seus respectivos códigos e excertos, que permitiu a partilha de todas as transcrições, procedimentos de categorização, anotações e comentários. A partir deste procedimento de codificação, foram criadas duas tabelas: uma contendo assuntos-chave do guião de entrevistas e outra contendo os códigos criados pelos pesquisadores, relacionando-as a partir de um sistema de cores, o que nos permitiu identificar e agrupar assuntos com temáticas recorrentes entre as pessoas entrevistadas, bem como visualizar possí-

veis relações entre os diferentes códigos. A Tabela 2 reúne e sintetiza os resultados das tabelas de trabalho acima descritas.

Tabela 2. Resumo de categorias identificadas e sua descrição

Categorias	Descrição
Problemas identificados	Problemas identificados na condução das atividades, cancelamentos, impedimento da criação etc.
Estratégias de mitigação	Descrição, avaliação e exemplos das estratégias implementadas.
Reflexões pandêmicas	Reflexões sobre performances virtuais, uso da tecnologia e seu impacto na criação artística, as relações entre humanos e o meio digital, a arte e seu papel no contexto da pandemia, o papel das instituições no contexto nacional de oferta cultural, entre outros tópicos.
Perspectivas futuras	Opiniões sobre o pós-pandemia, consolidação ou eliminação de modelos artísticos e colaborativos.

Posteriormente, cada investigador criou e partilhou um documento de texto, que funcionou como uma espécie de inventário (BARDIN, 2011), contendo somente uma seleção dos trechos das entrevistas atribuídos a cada código criado. O processo de trabalho partilhado permitiu que todas as entrevistas pudessem ser relidas pelos pesquisadores, com o intuito de refinar o processo de análise, visando verificar se os códigos foram aplicados de maneira coerente, se algum conteúdo poderia ser codificado com mais de um código ou mesmo a presença de códigos de conteúdo similar. Nas páginas que se seguem, apresentaremos os resultados da análise das entrevistas, em diálogo com alguns excertos selecionados das suas transcrições.

Resultados

Problemas identificados

As pessoas entrevistadas identificaram vários problemas de organização e/ou reorganização, assim como impasses de programação. Tanto Raquel Castro como Gustavo Costa destacaram a incongruência de tentar manter as programações previstas no contexto de pandemia, pela impossibilidade de circulação dos artistas estrangeiros contratados:

A primeira coisa foi perceber que não era possível manter os espaços. A segunda coisa foi perceber que esses convites — que já estavam feitos, e que já estavam programados e tudo o que estava a acontecer — muitos deles teriam que cair, porque grande parte desses artistas eram estrangeiros. E, portanto, estávamos numa altura em que não sabíamos até que ponto iria ser possível haver deslocação e circulação. E, por outro, também não me fazia sentido nenhum fazer... manter um programa sem responder ao contexto em que estávamos. (CASTRO, 2020).
Nós aqui trabalhávamos muito com músicos que estavam em digressão, e, portanto, só era viável fazerem este concerto se tivessem outros espetáculos aqui em Portugal, ou aqui perto. E isso deixou de acontecer. (COSTA, 2021).

A questão dos espaços, em alguns casos, revelou-se também um problema, mesmo em períodos em que os eventos eram permitidos com restrições. As instituições com espaços de menores dimensões não tinham condições para programar nas suas próprias instalações, como foi o caso da Sonoscopia: “Aqui, na Sonoscopia, nós nunca mais tivemos nenhuma atividade com público, porque a nossa sala é bastante pequena... portanto, não nos foi mesmo possível, durante um ano, programar o que quer que fosse aqui” (COSTA, 2021).

O tempo de programação sofreu também alterações consideráveis, obrigando a um esforço de concentração de eventos, de forma a repor eventos adiados, mas também a manter a programação que já estava prevista para o mesmo período. Como salientou Gustavo Costa, “a partir de agosto [de 2020], tivemos ‘milhentas’ atividades, foi uma coisa que, de repente, aconteceu tudo ao mesmo tempo, porque basicamente tivemos um ano todo condensado num período de 3 a 4 meses”.

Gustavo Costa e Luís Fernandes referiram a forma como o tempo de programação era visto em função da altura do ano ou da duração da pandemia, sendo que qualquer previsão era potencialmente malograda:

Está toda a gente naquela de: “OK, vai haver uma abertura no verão, então vamos fazer os espetáculos todos no verão”. (COSTA, 2021).

O maior constrangimento é que foi uma fase em que nenhum de nós sabia no que isto ia dar. A dada altura, lembro-me de pensar que em maio as coisas estariam acabadas, e que já estaria tudo bem, que era uma coisa de um mês. Portanto, se calhar, a maior dificuldade foi nenhum de nós saber a dimensão do problema e quando ele estaria resolvido. Portanto, estávamos – como se diz em português – a navegar à vista. (FERNANDES, 2020).

A descrição de Miguel Azguime é particularmente expressiva em relação ao esforço realizado pelos programadores, face aos problemas sucessivos enfrentados por essas instituições ao longo das várias vagas da pandemia:

Primeiro tínhamos uma programação, que foi totalmente refeita, porque as pessoas perderam a disponibilidade. Fizemos uma segunda programação que preparámos em julho e agosto e princípio de setembro. Quando chegámos a setembro – naquela perspectiva de que em setembro a coisa iria aliviar... Como tal não aconteceu de todo, antes pelo contrário, nós já no final de setembro, quando em princípio já tínhamos a programação fechada, de repente cancelamos tudo o que era a participação de músicos ou de compositores estrangeiros, nomeadamente, por exemplo, tínhamos acções de formação com compositores que vinham, as *master classes* de composição etc. Portanto, isso tudo foi cancelado, e o festival foi só o festival português. Não tem problema nenhum, mas tivemos que mudar para termos uma terceira versão do festival, e essa terceira versão foi feita ainda antes do estado de emergência. Quando o festival teve lugar, não estava o estado de emergência, mas já estavam as limitações dos espetáculos às 19:00 etc. E, portanto, isso obrigou, também uma vez mais à última da hora, a mudar uma série de coisas. Nomeadamente, houve concertos que foram cancelados e, portanto, numa coisa que depois nós chamamos Extensão Emergência do Festival Música Viva, como por exemplo com o Ensemble XX/XXI e com o Borealis Ensemble, e coisas assim, que fizeram-se e vão-se fazer. (AZGUIME, 2020).

Estratégias adotadas

Face aos problemas identificados, é de realçar que todas as instituições contactadas procuraram soluções alternativas. No entanto, o cancelamento total foi referido por Raquel Castro e Gustavo Costa, em especial em relação a eventos de larga escala ou de reagendamento difícil pelo número de pessoas e/ou de músicos estrangeiros envolvidos. Neste último caso, incluem-se os eventos da Sonoscopia em formato de circuito de concertos, conforme referido por Gustavo Costa:

Foram os próprios músicos que também não poderiam vir, porque muitos deles já vêm com apoios do estado, e nalguns países, como Alemanha ou Suíça, o próprio estado começou a financiar estes músicos. Portanto, houve aqui um circuito que eu acho que sofreu um grande abalo, este circuito de músicos que estão só a fazer concertos. (COSTA, 2021).

As estratégias alternativas que parecem ter sido mais recorrentes, mencionadas por todas as pessoas entrevistadas, terão sido a exploração do formato on-line e o reagendamento.

O formato on-line foi implementado a vários níveis e com diversas funções, nomeadamente para comunicação, plataforma de apresentação, registo e disseminação e, mais raramente, como apoio à criação. Várias pessoas realçaram a utilização frequente tanto do Zoom®, como ferramenta colaborativa, como também o uso de plataformas de *streaming* (como o YouTube®) para registo, difusão e/ou divulgação de eventos e projetos.

Na maioria dos casos referidos, as instituições optaram pela alteração dos conteúdos dos eventos, ou dos formatos de apresentação (como apresentações on-line), também como forma de manter um nível de atividade semelhante ou que, de alguma forma, garantisse a continuidade da programação, mesmo que em menor escala, como referiu Rui Dâmaso:

Nós temos feito concertos. Nós, a partir de agosto, começamos a programar outra vez, dentro daquilo que é possível, com os constrangimentos de lotação e tudo aquilo que se tem que fazer, mas temos feito concertos. Portanto, nós temos programado dentro daquilo que é possível, mas obviamente não com a mesma regularidade e com a mesma dimensão. (DÂMASO, 2020).

Raquel Castro mencionou também o aproveitamento de ferramentas digitais específicas planeadas, que se revelaram particularmente úteis neste contexto:

Uma das coisas que nós fizemos – e que ainda não saiu –, mas que tivemos várias dificuldades... era suposto ter sido lançado antes do Lisboa Soa acontecer. É uma aplicação para telemóvel. Porque depois, de repente assim tu tens esta circunstância... estamos todos a falar em distanciamento... enfim, as tecnologias de bolso são interessantes como dispositivos a explorar. (CASTRO, 2020).

Como acima referido, o reagendamento foi uma estratégia adotada de forma generalizada, mencionada por Luís Fernandes como uma oportunidade para financiamento de eventos adicionais e de apoio à comunidade de artistas, numa fase complicada:

Em termos de programa, o que fizemos foi adiar tudo que estava marcado e que não pôde ser cumprido e poupámos em algumas rubricas de programação. E aproveitei essa poupança para redireccionar esse orçamento para encomendar trabalhos novos a artistas... muitos da cidade ou da região, mas outros também fora da região. E, com isto, tentar injectar algum dinheiro diretamente a alguns artistas para minimizar a fase difícil que estavam a passar. (FERNANDES, 2020).

Por outro lado, o reagendamento ou a continuação da atividade são descritos como um compromisso das instituições em relação aos artistas ou à comunidade, como relatou Rui Dâmaso:

A primeira reação que tivemos a todas estas questões foi um bocadinho, é que nós cumprimos o nosso papel, não só a parte de apresentar, criar e cimentar públicos do Barreiro, mas dar espaço aos artistas que nós achamos interessantes, como é que nós podemos ter os artistas a trabalhar, e decidimos fazer esse evento on-line. (DÂMASO, 2020).

Aliás, a questão do apoio por meio do pagamento de cachês ou do adiamento sem cancelamento, de forma a apoiar os artistas envolvidos, foi um aspecto realçado. Miguel Azguime, por exemplo, mencionou a importância desse compromisso por parte das instituições financiadoras, como a Direção-Geral das Artes.¹⁴ Gustavo Costa também realçou esse compromisso:

As coisas que envolviam cachês, e que tínhamos um orçamento já planeado para isso, nós mantivemos tudo. O que não pudemos fazer de uma forma, arranjámos formas ligeiramente diferentes de os fazer, uma ou outras reagendámos para 2021 [...]. O que tentámos fazer foi cumprir ao máximo com aquilo que nós tínhamos proposto. E, depois, estas atividades que possam ser feitas mais à distância, nós acabámos por, também, tentar distribuir por um maior número de pessoas. Nesse sentido, eu acho que, no nosso caso, não houve uma transformação assim muito grande. Mas acredito que, para um certo sector, foi absolutamente dramático. (COSTA, 2021).

É também de salientar que a maioria das pessoas entrevistadas não referiram casos de criação específica para o contexto, com a exceção da Companhia de Música Teatral, que planejou projetos passíveis de implementação durante a pandemia:

A hipótese que a gente tinha de trabalhar era cada um trabalhar em sua casa, e, portanto, começamos a fazer um projecto colaborativo em que alguém construiu um conjunto de imagens que alguém depois sonorizava, mandava pela internet e fomos montando. Rapidamente percebemos que tínhamos a hipótese de fazer aquilo que eu chamei de poemas audiovisuais. (RODRIGUES, 2020).

Para algumas instituições, os períodos de paragem forçada constituíram também uma oportunidade para promover o enfoque no registo e documentação, como referiu Gustavo Costa: "fizemos assim algumas adaptações, coisas que pudessem ser feitas à distância, trabalhámos na parte da edição, da documentação, nos textos, na organização".

14 Disponível em: Disponível em <https://www.dgartes.gov.pt>.

Adicionalmente, as paragens foram também aproveitadas para reflexão e até reorganização de espaços:

Nós nos juntamos aqui na Sonoscopia e falámos um bocado, não sabíamos o que que iria acontecer então... uma das coisas que pareceu-nos claro na altura é que deveríamos começar a preparar um futuro um bocadinho diferente. E começámos a fazer isso, e reformulámos algumas coisas na Sonoscopia. Uma delas foi repensar o próprio espaço físico que nós temos agora, e partimos para uma grande aventura que está prestes a iniciar, que é a mudança para um novo espaço. (COSTA, 2021).

Avaliação das estratégias adotadas

As opiniões relativamente à eficácia das estratégias alternativas não apresentaram sempre uma perspectiva positiva. Para algumas pessoas entrevistadas, a alteração do seu modo distintivo de organização comprometeu o seu funcionamento. Gustavo Costa, por exemplo, em relação à opção pelo live streaming, afirmou:

Eu acho que naquilo que nós fazemos nota-se uma falta muito grande da presença humana, não é? [...] os nossos concertos viviam de um envolvimento muito maior. Nós fazemos um jantar, tínhamos um cuidado de dar uma atenção grande às pessoas, portanto, era tudo feito de uma forma... havia muita entrega, muita paixão nos concertos que nós fazíamos aqui. A transmissão por vídeo... é muito mais difícil de transmitir esta empatia, não é? (COSTA, 2021).

Raquel Castro também salientou os problemas de eventos em formato não presencial, nomeadamente no que diz respeito à comunicação entre artistas e públicos:

Grande parte do interesse em fazer um festival ou fazer um evento é esta ligação entre o público e os artistas. Assim é que se constrói de facto uma linguagem, e uma "escola", se pudermos dizer assim. E essa ligação não existindo, estamos sempre todos muito mais amputados, enfim, da fruição. (CASTRO, 2020).

Para João Tiago Baptista, o adiamento é até uma opção preferível no caso de situações em que a estratégia alternativa se revelou inadequada: "Se a criação do projeto não for natural para esse formato, provavelmente vai estragar. E, neste caso, estraga. Então, se calhar, achamos que é melhor esperar um bocadinho".

Outros problemas apontados relacionaram-se com a eficácia a nível de adesão de públicos, como mencionado por Raquel Castro:

Tenho algumas dúvidas em relação à atenção, do princípio ao fim, no caso de uma performance, por exemplo. Acho que é muito difícil as pessoas ficarem a assistir a uma performance on-line do princípio ao fim... sobretudo aquelas caseiras. (CASTRO, 2020).

As dificuldades de comunicação relacionaram-se também com a falta de preparação destas estruturas para modelos de disseminação exclusivamente on-line, como referido por Raquel Castro: "A adesão não foi gigantesca, também para a adesão ter sido gigantesca a nossa comunicação internacional teria que ter sido mais trabalhada, o que não foi, a não ser pelas redes normais. Eu tenho imensos contactos, e foi disseminada assim".

Não obstante estes aspectos negativos, também foi referida nas entrevistas a relevância de alguns desafios e modelos, até com vista a desenvolvimentos futuros. Raquel Castro mencionou a possibilidade de integrar “artistas que nós gostaríamos de ter trazido fisicamente e que não foi possível”, nomeadamente artistas internacionais, ou de realizar gravações com vista a posterior divulgação, descrevendo as performances on-line como “novos caminhos”. Luís Fernandes, por outro lado, salientou o espaço criado para novos e diversos projetos:

Em termos artísticos, foi interessante porque permitiu também trabalhar alguns projetos que eu, à partida, não iria trabalhar, porque, se uma pessoa está muito focada no ciclo normal de espetáculos e exposições, às vezes não tem cabeça para outras coisas. (FERNANDES, 2020).

Rui Dâmaso referiu algumas alterações decorrentes da adoção de novas estratégias: “Acho que veio reforçar uma tendência que é o facto de haver cada vez mais música a ser feita por artistas solo. Seja menos interação, menos grupos. Há muito mais artistas a criar e tocar sozinhos”.

O recurso a estratégias alternativas foi também referido como uma medida de intervenção ativa em prol dos artistas, que reconheceram o valor dessas oportunidades num contexto difícil, como apontado por Luís Fernandes:

Uma coisa que eu senti foi um apreço muito grande por parte dos artistas, por sentirem que nós estávamos a tomar uma atitude para os ajudar. É claro que nós só podemos fazer uma pequena migalha porque não chegamos a muita gente. Mas senti esta gratidão, e o reconhecimento. (FERNANDES, 2020).

Miguel Azguime salientou o potencial de mudança derivado das adaptações introduzidas:

Desenvolvemos um outro tipo de comunicação, que não a questão dos concertos, ou que não apenas a questão dos concertos, que, no fundo, foi um enriquecimento relativamente ao que fazíamos. Portanto houve coisas que se fizeram a mais e que se fizeram eventualmente melhor [...]. Acho que nós vamos ter que encontrar outros mecanismos se quisermos continuar a sobreviver, e eu sou um adepto da resistência activa, não no sentido de guerrilha, mas no sentido de fazer o mais que nos deixarem fazer, mesmo na resistência, como a resistência da guerra. (AZGUIME, 2020).

Para Paulo Rodrigues e a Companhia de Música Teatral, a capacidade de humanizar os novos canais de comunicação foi um dos desafios mais importantes:

Foi possível tornar a coisa um bocadinho mais humanizada, não é? Portanto, é fugir desta ideia de que temos todos confinados e estamos limitados a consumir música que está pré-feita. Era mesmo importante criar a ideia de que é uma coisa ao vivo, mas não só é ao vivo, como nós somos parte disso, e a nossa existência contribui para que isto aconteça. (RODRIGUES, 2020).

Reflexões pandêmicas

Aspecto psicológico

Os relatos das pessoas entrevistadas identificaram também as suas reações e emoções face à situação de pandemia e seus constrangimentos. A perplexidade e o choque são descritos como reações iniciais: “A primeira fase, o primeiro momento foi aquela sensação de ficarmos esmagados e de pensar ‘não faz sentido fazer nada, isto é maior que nós todos... não quero fazer nada’. E fiquei um bocado congelada, digamos. Durou algumas semanas” (CASTRO, 2020).

Um dos entrevistados associou mesmo a reação do seu grupo de trabalho a um processo de luto:

Foi mesmo assim um pontapé no estômago, porque havia uma energia incrível, estava toda a gente cheia de vontade de fazer a apresentação, estava tudo prontíssimo, e de repente foi assim, tipo, com uma mensagem de SMS, amanhã está cancelado, pronto, e a partir daí foi todo um processo de luto entre aspas, do projecto. (RODRIGUES, 2020).

Algumas das pessoas entrevistadas partilharam reflexões de natureza pessoal sobre os estados psicológicos vivenciados durante o período pandêmico, as formas de enfrentar as adversidades da crise e os impactos causados na vida profissional. Raquel Castro descreveu:

Este tempo, eu senti-o muito como uma avalanche, uma montanha-russa. Havia dias em que uma pessoa acordava e só tinha vontade de chorar... outros em que, “OK, vamos continuar, vamos fazer, é não parar, não é?” [...] Eu acho que nós, pessoas que vivem da cultura e trabalhadores independentes, pessoas que estão neste registo, criaram já ferramentas de resistência que acabam por nos permitir, de certa forma, sobreviver a isto muito melhor. Eu acredito sinceramente que, quando tu tens projectos próprios, consegues resistir mais a estas situações, porque, se o teu trabalho está todo dependente de outros, está todo fora de ti, digamos assim, de repente dás por ti sem nada para fazer. Isso, para mim, é o vazio absoluto. Eu teria muito mais dificuldade em sobreviver a isso. Enfim, com todas as dificuldades, o ter imenso trabalho, ter imensas coisas em que pensar, e hoje ter que terminar isto, terminar aquilo, não sei o que, não sei o que... vai nos mantendo sempre ligados, e resistindo. (CASTRO, 2020).

Gustavo Costa explicou:

Talvez, como quase todos os músicos, passei por uma primeira fase de negação, logo em março [2020]. Do tipo “não, não, isto não vai acontecer”. Eu lembro-me que estava numa altura que eu tinha imensos concertos, tinha concertos que eu queria mesmo fazer, tinha concertos no Iraque, tinha concertos no Irão, íamos para a Estónia [...]. Então, ao início, eu pensei “não, não, isto não vai ser cancelado...”, e, de repente, foi tudo cancelado, muito rapidamente. E eu lembro-me de pensar e respirar fundo pela primeira vez em muitos anos [...], olhar para o meu calendário... não tinha nada num prazo de dois meses. Eu não sabia o que isso era, não me lembro de alguma vez ter tido isto, desde que comecei a tocar. E, de repente, olhei e senti assim um alívio, tipo... pronto, estava a precisar de parar. Isto foi uma paragem demasiado forçada, mas houve um período que foi estranhamente reconfortante. Depois, o que acabámos por sentir foi uma

grande falta de rotina, por exemplo, passar a ter mais tempo não fez com que se produzisse mais nem nada que se parecesse [...]. Então, não houve uma maior produtividade. E eu acho que isto parando, nós depois corremos um risco de, às vezes, nos ser difícil recomeçar outra vez, com aquele ritmo que nós tínhamos instituído antes desta paragem. Às vezes eu sinto falta daquela adrenalina de estar sempre a correr, de ter que fazer as coisas, os concertos, porque isto faz-nos estar muito alertas, faz-nos tomar decisões que temos de ser muito rápidos, e às vezes estas decisões também estão certas [...]. E, quando paramos, quando abrandamos, corremos o risco de, às vezes, abrandarmos demais [...], depois podemos já não ter forças para recomeçar e entrar novamente naquele ritmo que nós tínhamos – e que era um ritmo também muito exagerado, mas que acabamos por sentir alguma falta desta adrenalina toda. (COSTA, 2021).

Artes na pandemia

Durante as entrevistas, as pessoas entrevistadas foram solicitadas a refletir sobre o papel das artes em um contexto de crise global, tal como a pandemia de Covid-19. Para Gustavo Costa,

a cultura acaba por ser a base de uma grande parte da nossa sociedade [...], e a arte coloca-se ao lado da cultura, de forma [...] a dar esta base do pensamento, que é o que nos faz pensar porque é que estamos aqui e o que estamos aqui a fazer. [...] Este eu acho que é o papel da arte, dar sentido às nossas vidas. (COSTA, 2021).

Semelhantemente, José Tiago Batista afirmou que “a arte deve, no mínimo, ajudar na reflexão sobre a nossa condição”. Para Rui Dâmaso, “é evidente que [a arte] é fundamental, como sempre foi”, e, enfatizando um certo engajamento político das artes de cariz experimental, destacou: “no meio em que nos movemos, da música dita experimental, de alguma forma as coisas sempre foram políticas, não há nenhuma lógica carreirística da música que fazemos, que nós programamos”.

Luís Fernandes refletiu sobre a relação das artes com os estados psicológicos experimentados pelas pessoas durante a pandemia:

Perante este período em que todos estivemos em casa, confinados em situações muitas vezes muito estressantes do ponto de vista psicológico [...] e porque foi muito prolongado, e porque há tantas variáveis em jogo – a não perspectivação de um futuro claro, o facto das escolas fecharem, e as possibilidades disto [o vírus] entrar em casa, teres que aliar trabalho e estar com as crianças –, eu penso que, neste contexto tão difícil, ainda saltou mais à vista a importância que as artes têm como um verdadeiro alimento para a alma. Se calhar, é isso que nos distingue dos primatas e dos animais, não é? Nós, de facto, somos capazes de produzir este valor simbólico que é a arte, que nem sempre é um valor material, é algo que a nossa imaginação e nosso intelecto permitem criar e interpretar. E isso é uma coisa muito bonita e que deve ser valorizada. E é isso que nos torna especiais, e acho que, sem dúvida, a arte foi algo fundamental para muita gente neste período pandémico, seja pelos livros que pôde ler, pelos filmes que pôde ver, pela música que ouviu ou pela que criou, ou pela ausência que sentiu de ver espectáculos ao vivo... É uma coisa que eu via, ou recorrentemente me diziam “tenho tantas saudades de ver um espetáculo” e ir ao teatro. Isso mostra que, de facto, às vezes também não pensamos bem na importância que isto tem nas nossas vidas. Mas, de facto, nós, sem a arte..., não seríamos de certeza a mesma coisa. (FERNANDES, 2020).

Algumas reflexões sobre este tópico indicaram a fragilidade do setor artístico em Portugal, sugerindo que,

Na pandemia, o que se percebeu mais é que a comunidade artística está frágil, está pouco segura daquilo que anda a fazer [...] no essencial não está unida, e que mostra um lado muito superficial da própria arte, que é a arte como elemento decorativo, elemento de diversão. (BAPTISTA, 2021).

Esta perspectiva foi também partilhada por outros entrevistados: Luís Fernandes acredita que, durante a pandemia,

[...] foi a primeira vez, provavelmente, em que se sentiu de uma forma clara o quão precária é esta área para quem nela trabalha. Portanto, é uma área sem rede de sustentação, em que a maior parte das pessoas, dos artistas, agentes associados ao espetáculo, produtores, técnicos etc., de facto, são pessoas muito frágeis do ponto de vista laboral. E algo como isto é uma calamidade. Portanto, isso veio pôr a nu algo que na verdade todos já sabíamos, mas que ia passando, porque de facto havia trabalho etc. Isto, se calhar, para o bem ou para o mal, servirá como um ponto de mudança, espero eu. Isso a um nível mais social e de enquadramento geral. (FERNANDES, 2020).

Arte e tecnologia

Face ao fechamento total do setor cultural durante os confinamentos impostos pela pandemia e à conseqüente impossibilidade da realização de concertos ou de qualquer tipo de eventos presenciais, muitos artistas nacionais passaram a utilizar a internet como meio exclusivo de divulgação e disseminação de suas criações – principalmente por meio de transmissões ao vivo (*live streaming*). Na perspectiva de Raquel Castro,

[...] mal entrámos em confinamentos e quarentenas, foi uma série de concertos on-line e de manifestações artísticas on-line que eu tenho algumas dúvidas [...]. Vi vários on-line, e algumas vezes com gigantescas dificuldades técnicas que tornavam o momento até bastante constrangedor. Mas acho que é importante explorar. (CASTRO, 2020).

Para alguns entrevistados, “o meio on-line de transmissão de espetáculos – sejam coisas mais elaboradas ou coisas mais simples – saturou-se muito depressa” (DÂMASO, 2020), e mesmo espaços que realizaram algumas transmissões on-line acabaram por abandonar esta ideia, “porque tornou-se um formato que... acho que quase toda a gente deixou de ter muita paciência para o *live streaming*” (COSTA, 2021). Rui Dâmaso explicou que, durante os confinamentos da pandemia, não teve motivações para trabalhar no formato *live streaming*, pois

[...] o mercado, entre aspas, saturou de uma forma brutal rapidamente. Eu, pessoalmente, tenho dezenas de coisas em *bookmark* que queria ver um dia, mas nunca vou ter tempo para ver, ou paciência... o acesso foi tão brutal, no bom sentido, mas, ao mesmo tempo, no mau sentido, que esmaga um bocado a escolha. A escolha é tanta... (DÂMASO, 2020).

Não obstante as performances transmitidas on-line terem o potencial para alcançar um vasto número de pessoas, a relação entre artistas e o público parece algo distante, e este foi um tópico abordado por algumas das pessoas entrevistadas. Sobre

a experiência de realizar um concerto para um público virtual, Gustavo Costa explicou seu ponto de vista:

Quando nós estamos a tocar, nós conseguimos sentir as pessoas. E, quando estamos a tocar sozinhos [sem a presença do público], não é a mesma coisa. Portanto, nós sentimos falta do público, que é aquilo que nos dá aquela coisa que... é um elo meio misterioso, é um elo invisível, mas que está lá, nós conseguimos sentir se as pessoas estão a seguir ou não. E esses formatos, de estarmos sozinhos, não tem essa energia, portanto. É uma parte que falha bastante. (COSTA, 2021).

Com o excesso de transmissões on-line de concertos e programação musical, alguns artistas começaram deliberadamente a evitar este formato e, sobretudo, a procurar outras formas de explorar o meio virtual para a disseminação das performances e criações artísticas. Paulo Rodrigues explicou:

Uma coisa que nós queríamos logo desde o início era não fazer aquela ideia de *streaming*, porque já estava a acontecer muita coisa nesse sentido... muitos concertos em que as pessoas podiam assistir de forma passiva, e naquilo que a gente faz muitas vezes há uma componente grande de envolvimento ou de sentimento de ser parte de alguma coisa. (RODRIGUES, 2020).

Em busca de formas alternativas ao já exausto *live streaming*, alguns artistas, festivais e espaços propuseram ações de disseminação mais focadas na componente sonora do que na visual, por exemplo, ou edições audiovisuais divulgadas on-line, em vez de performances ao vivo transmitidas on-line. Gustavo Costa explicou:

Fizemos algumas coisas que foram gravações, portanto, coisas neste contexto do áudio. Fizemos uma transmissão pela rádio, por exemplo, que eu acho que isso, apesar de tudo, tem um registo um pouco diferente. O vídeo, como acabamos por passar muito tempo em casa, a ver vídeos e não sei mais o que, acho que foi um formato que se esgotou assim, com alguma rapidez. E porque, às vezes, não havia propriamente uma justificação para fazer um *streaming* ao vivo, que não fazê-lo... gravar e transmitir, trabalhar numa peça de vídeo específica, que foi também o que acabámos por fazer depois... trabalhar especificamente áudio para vídeo e fazê-lo não em tempo real, mas ter tempo para pensar aquilo que estávamos a fazer. (COSTA, 2021).

Raquel Castro comentou que, durante a edição de 2020 do festival Lisboa Soa, uma das alternativas que surgiu foi oferecer um concerto imersivo do artista Francisco López para uma audiência on-line. Castro explicou que, na prática, este foi um concerto “sem imagem”, acrescentando:

Aliás, os concertos dele [Francisco López] ao vivo também são assim – muitas vezes, as pessoas estão com os olhos vendados. Portanto, a ele não lhe interessa a parte da imagem. Interessa-lhe a parte da imersividade, desse lado da materialidade do som. E não ficou nenhum registo, era uma das premissas. Era, de facto, ser algo que desapareceria depois. Basicamente, foram 20 minutos de escuta intensa, apenas possível com *headphones*, sem qualquer imagem no ecrã, a negro, seguido de uma conversa sobre como tudo foi explorado [...]. Eu acho que isto é um novo recurso, que eu acho superinteressante [...]. E, de facto, mesmo

com os constrangimentos técnicos etc., foi uma coisa que correu especialmente bem e que podemos dizer que nós estamos a assistir, em tempo real, a uma implementação tecnológica massiva. Que já tínhamos assistido, não é? Mas agora uma nova componente, e que é importante explorá-la. Depois os diferentes caminhos que se podem seguir ainda estão por descobrir, acho eu, mas há um potencial gigantesco nisto tudo. (CASTRO, 2020).

Na intersecção entre arte e tecnologia, procuramos também investigar nas entrevistas qual o impacto das tecnologias digitais na prática artística durante a pandemia. Para Rui Dâmaso, um efeito perceptível da influência tecnológica na criação artística experimental durante a pandemia é que

[...] se acentua um bocado a tendência não só de cada vez haver mais música feita a solo, como, obviamente, música cada vez mais assente em meios digitais. Quer dizer, nos últimos três, quatro anos, a questão dos sintetizadores e da recuperação dos sintetizadores modulares, mas também da própria criação a partir de peças e *software*, já vinha a crescer muito [...]. E agora é ainda mais evidente. (DÂMASO, 2020).

Para Luís Fernandes, a pandemia “foi um acelerador na relação com os dispositivos tecnológicos”, porém

[...] isto não significa necessariamente que a tecnologia afetou a prática artística. São coisas diferentes. Uma coisa é uma ferramenta que [os artistas] foram forçados a usar, outra coisa é essa ferramenta influenciar a tua prática, influenciar no seu âmago. [...] Apesar de ter havido um *boom* do recurso às novas tecnologias para possibilitar as apresentações artísticas e a criação, não noto, necessariamente, que esse aumento se traduza numa transformação da prática, que é uma coisa diferente. E, nesse sentido, se calhar, é uma coisa que vai demorar acontecer, e poderá acontecer, mas ainda não se verificou, no meu entender. (FERNANDES, 2020).

Perspectivas futuras

Sob esta categoria foram incluídas as opiniões sobre as perspectivas pós-pandêmicas para o cenário performativo da música experimental em Portugal, bem como a reflexão das pessoas entrevistadas sobre as experiências e estratégias com a realização de eventos performativos on-line, entre outros aspectos.

Apesar das incertezas destes artistas e gestores de programação do circuito nacional da música experimental, o período atravessado durante a pandemia pode ter contribuído para a reflexão sobre

[...] a forma como nós vivemos, como nós nos deslocamos... este frenesim todo de viajar, de voar por tudo e por nada... provavelmente é algo que, para além de não ser sustentável para o nosso planeta, é algo que a pandemia veio mostrar que, em muitos casos, não é necessário. Talvez nas artes performativas isso não irá acontecer, mas, por exemplo, no que toca às conferências, ao pensamento, às aulas... muitas coisas, se calhar, vieram para ficar. Este Zoom vem para ficar, provavelmente. (FERNANDES, 2020).

Para Raquel Castro, os períodos de confinamento durante a pandemia também

suscitaram reflexões sobre questões ambientais, sobretudo no âmbito da poluição sonora presente em algumas cidades:

A nível de conhecimento do mundo e do ambiente, foi um momento interessante para nós podermos ter outra lente, outro olhar sobre as coisas, outros ouvidos sobre as coisas. [...] foi um tempo interessante de escuta, por exemplo. De repente, eu senti que a maior parte, grande parte das pessoas se apercebeu de horizontes acústicos que normalmente não tinham noção. E isso eu acho que é interessante, esse desaparecimento daquelas camadas todas das cidades sobrepopoadas, cheias de agitação. Isso foi interessante, nós percebermos o que é tirar essas camadas de todas e, de repente, [ouvir] as nossas cidades como elas poderiam ter soado há não sei quantos anos atrás, não é? Porque nós, quando estamos sempre na mesma linha, não conseguimos aperceber de certas coisas. Às vezes é mesmo preciso cortar e tentar perceber o que é que está acontecendo. Nesse aspecto, eu acho que pode ter sido bastante interessante, determinadas conclusões que podem ser tiradas do ponto de vista ambiental. Acho que o vírus trouxe uma certa consciência ecológica, digamos assim. (CASTRO, 2020).

Gustavo Costa, apesar de concordar com

[...] o facto das cidades estarem muito mais silenciosas, melhor, que isso é também um lado positivo, não estou a ver, assim, muitos mais lados positivos com esta questão da pandemia. Sinto mesmo falta de estar com outras pessoas, de ver concertos, de sentir o mundo. (COSTA, 2021).

Durante o período pandêmico,

[...] a única possível vantagem, que ainda assim é um bocadinho subjectiva, é de nós, de repente, termos tido um bocadinho mais de tempo do que tínhamos. Portanto, nós vivíamos num ritmo ultra-frenético, e acho que foi bom, de alguma maneira, nós de repente pararmos e termos noção de que também não era sustentável o rumo que nós estávamos a tomar. (COSTA, 2021).

No entanto, Manuel Brásio acredita que a pandemia suscitou também alguns comportamentos e estratégias benéficas, como a educação para as medidas de "higiene, por exemplo [...], esta questão de distanciamento social – agrada-me pessoalmente". Outro aspecto que apontou como positivo foi as "aulas teóricas serem feitas em casa, eu acho que é uma ajuda gigante", ou a utilização das ferramentas de comunicação digitais: "a parte tecnológica das pessoas terem aprendido como é que se grava, como é que se faz, como é que se comunica, com pessoas que estão muito longe". Brásio acredita que houve "uma parte de conscientização da importância da tecnologia na evolução do ser humano", mas que, "se é só positivo, não sei porque... acho que é muito cedo para discutirmos isso. Só daqui a 10 anos vamos saber o que é que ficou".

Semelhantemente, outro aspecto positivo foi o desenvolvimento de ferramentas digitais para produção de áudio à distância, o que pode ter contribuído para dinamizar a colaboração entre diferentes artistas, como explicou Luís Fernandes:

Os próprios métodos de colaboração entre artistas, que foi uma tecnologia que foi aprimorada... essa questão da gravação remota, de gravação de alta qualida-

de em áudio... havia estúdios que estavam cá em Portugal e gravavam uma voz *off*, ou uma cantora nos Estados Unidos, em direto no meu Logic® eu recebia a voz dela com um *plugin*. Isto, provavelmente, é uma coisa que vai acontecer cada vez mais. Mas lá está, é só uma perspectiva. (FERNANDES, 2020).

Uma parte considerável dos relatos das pessoas entrevistadas incidiu na reflexão sobre a realização e disseminação de concertos no meio digital, bem como as implicações técnicas e sensoriais inerentes a cada tipo de performance neste domínio e as hipóteses futuras para este formato. Sobre os concertos on-line, algumas pessoas entrevistadas mostraram-se céticas em relação à manutenção destes eventos, tanto na perspectiva de programadores quanto de músicos. Para algumas pessoas entrevistadas, a prioridade sempre foi a realização de “espetáculos ao vivo, porque não creio que do nosso lado haja interesse em substituí-los por coisas on-line [...]. Temos pensado no on-line no futuro, talvez como um complemento” (DÂMASO, 2020). Nessa perspectiva, Gustavo Costa acrescentou: “Eu sou um bocadinho céptico em relação a algumas transmissões [on-line], e eu falo no nosso caso, que nós tínhamos esta questão da comida, de estar com as pessoas, de sentirmos a presença das pessoas”.

Luís Fernandes descreveu a apresentação de performances on-line como algo que “não me entusiasma, nem acho que seja uma forma interessante de apresentar um conteúdo às pessoas, a não ser que seja feito sob condições muito específicas”. Fernandes explicou que, nas performances on-line a que assistiu durante a pandemia, houve “constrangimentos técnicos que tornam o espetáculo menos apelativo: o mau som, a preparação visual etc.”, mas que o problema principal “é o facto do ato performativo, aquele ato performativo não ter sido pensado para ser feito em *streaming*, foi pensado para ser feito numa sala com um público à frente”, salientando:

E ser filmado por uma câmara, ou seja, teres um dispositivo que está entre os teus olhos e a pessoa que está a ver atuar, não é a mesma coisa. E isso revela-se a diferentes níveis da tua percepção sobre o nosso envolvimento no espetáculo, porque estamos em casa a olhar para o computador, não é a mesma coisa que estarmos numa sala a ver um espetáculo. A forma como ouvimos, a forma como os próprios artistas se comportam... o que eu senti foi que... [os artistas] foram forçados, muitos, a replicar um modelo que não funciona necessariamente da mesma forma noutra contexto. (FERNANDES, 2020).

Fernandes destacou que o problema “não é com o *streaming* em si: eu acho é que, se vamos de facto entrar no paradigma de *streaming*, eu acho que deve ser repensado também o paradigma da performance”. E acrescentou:

Ou seja, como é que tu consegues adaptar-te a este veículo de teres aqui esta câmara entre mim e ti, e o ecrã... este ecrã e esta câmara determinam uma mudança que tem que ser refletida de alguma forma, e, se calhar, há pessoal que começa a fazer isto de uma forma interessante. Mas, naquela altura [dos confinamentos da pandemia], senti uma reação, uma resposta reactiva que foi fazer aqueles *streamings* todos que não me convencia do ponto de vista artístico. (FERNANDES, 2020).

Para Rui Dâmaso, “no que diz respeito à programação, temos esta questão do *streaming*, mas eu acho que o *streaming* nunca será o substituto para nada, quer dizer, nunca será a mesma coisa”. Porém, Dâmaso reconheceu que este formato “pode ser uma coisa válida em algumas circunstâncias, pode ser uma coisa que permita criar objectos interessantes por si só, sem terem o peso de estar a replicar a experiência ao vivo”.

Eu já vi algumas coisas [em *live streaming*], achei interessante... estava ali a pensar: isso está a querer simular um concerto, mas isso é outra coisa. Foi pensada para este meio, e há uma narrativa que está ligada a este meio, e faz todo o sentido que assim seja. Isso é muito diferente, transformar um concerto e transmiti-lo. (DÂMASO, 2020).

Raquel Castro argumentou que não devemos “substituir a experiência física, e, sobretudo, a escuta, com esta mediação da tecnologia”, mas que a transmissão on-line de concertos “é uma ferramenta que eu acho que pode trazer novos caminhos também”, citando como exemplo “como fez o festival Semibreve¹⁵ – e muito bem feito – de fazer edições, de trazer os artistas aos espaços, gravar e depois transmitir on-line”.

Além da evidente incursão das artes performativas no paradigma do *streaming*, algumas das pessoas entrevistadas manifestaram reflexões sobre o impacto da pandemia no trabalho de formação de públicos e a adesão e interesse dos espectadores em atender presencialmente aos eventos performativos. Rui Dâmaso acredita que o período pandêmico contribuiu decisivamente para suspender o trabalho contínuo de formação de públicos, gerando incertezas e consequências futuras sobre os concertos ao vivo:

Acho que é uma coisa que se vai tornar ainda mais acessório na vida delas, porque a verdade é que... uma das coisas que nos preocupa, no nosso caso, estamos 10 anos a trabalhar para criar públicos, para criar hábitos de ir a espetáculos e tudo mais. E a verdade é que é praticamente certo que uma franja das pessoas a que nós chegamos, se calhar, vai demorar muito tempo a voltar a entrar nesse *mindset*, e nessa vontade de sair. Talvez alguns não voltem a ter esse tipo de postura e de hábitos. Portanto há muitas incertezas aí. Eu acho que por um lado vai haver um reconhecimento da importância, mas, ao mesmo tempo, para algumas pessoas pode quase haver um esquecimento. (DÂMASO, 2020).

Em um sentido mais amplo, Miguel Azguime acredita ser necessária a reflexão sobre o futuro dos concertos e eventos performativos no período pós-pandemia:

O Festival [Música Viva] traz também a ideia de celebração, a ideia de encontro, de partilha, a qual está totalmente hipotecada. Isso não existe. O bar está fechado, as pessoas não têm um intervalo, e, portanto, o concerto, como ação social, e até como ritual, profundamente ancorado na nossa cultura, está completamente posto em causa. Eu acho que, aliás, se calhar para bem, não sei, nós vamos ter que repensar o que é o ritual do concerto. (AZGUIME, 2020).

15 Disponível em: <https://www.festivalsemibreve.com>.

Reflexões finais

A análise dos tópicos identificados realça a relevância de perspectivas específicas e frequentemente transversais nas respostas das pessoas entrevistadas.

As pessoas entrevistadas descreveram, como principais problemas, variadas questões de logística, nomeadamente: a impossibilidade da participação de músicos estrangeiros em eventos programados; a alteração radical dos tempos de preparação, calendarização e implementação de eventos, que se concentraram de forma intensa em determinados períodos do ano, o que levantou desafios complexos de reagendamento, criação de conteúdos e sua articulação em termos de programação; em alguns casos, a impossibilidade de apresentações devido à exiguidade dos espaços; em geral, a imprevisibilidade associada à situação de pandemia.

Não obstante os problemas acima referidos, o cancelamento foi evitado sempre que possível (com a exceção de eventos que exigiam a presença de músicos estrangeiros), e as instituições optaram por diversas alternativas: o recurso a ferramentas on-line já existentes, como a plataforma Zoom® ou apresentações em *streaming* (pelo Youtube®, por exemplo), e o reagendamento de eventos para novas datas. Esta última opção foi realçada como uma boa prática, já que permitiu salvaguardar a situação profissional e remuneratória dos artistas afetados. A criação específica para meios digitais, em contexto de confinamento, não foi referida com tanta frequência, embora também tenha ocorrido. Em geral, os períodos de paragem foram também descritos como oportunidades para tempo de reflexão, planeamento, ou até mesmo de organização dos espaços próprios.

A avaliação das estratégias e opções para este contexto não foi totalmente positiva, de forma geral, tendo sido realçados os problemas de adequação das alternativas em relação a características das instituições que eram vistas como identitárias pelas pessoas entrevistadas (nomeadamente a nível de interação social). Foram mencionados, entre outros fatores, os problemas decorrentes da falta de contato entre artistas e público, que comprometeram a adesão deste aos eventos on-line, ou a ausência de processos participativos e de convívio que faziam parte das rotinas dos eventos promovidos antes da pandemia. Face a estas limitações, a opção do reagendamento, acima mencionada, foi salientada como a alternativa que permitiu manter a qualidade dos projetos planejados, até tendo em conta que várias destas instituições não dispunham dos meios necessários para assegurar formatos de disseminação alternativos, como o *streaming*. De qualquer forma, foram apontados alguns aspectos decorrentes da utilização destas estratégias que se revelaram interessantes e que poderão vir a ter maior relevância no futuro, como a opção pela programação de músicos solistas, ou de músicos estrangeiros em formato on-line, o recurso à gravação de forma sistemática, ou o desenvolvimento de formatos mais “humanizados” de criação artística com base em meios de disseminação digital.

Quando solicitada uma reflexão sobre este contexto, foram apontados o choque e a perplexidade iniciais, mas que levaram à procura de novas atividades e de formas de as desenvolver. A este nível, a prática artística constituiu uma atividade de grande importância, tanto a nível de reflexão e introspecção pessoal como a nível do engajamento significativo por parte dos artistas e dos públicos durante períodos de maior solidão. A

importância da tecnologia neste contexto foi realçada, mas com algumas reticências, nomeadamente por causa dos problemas de comunicação com os públicos, acima referidos (e que levou algumas instituições a disponibilizar conteúdos pré-gravados em vez de apresentações em *streaming*), mas também pelas reservas de algumas pessoas entrevistadas em relação ao que poderia ser descrito como um fetichismo tecnológico.

As descrições de perspectivas futuras foram também ambivalentes. Por um lado, o formato de apresentação em *streaming* não foi destacado como uma alternativa sustentável ou particularmente interessante para artistas e públicos. Foi também expresso algum receio face ao hiato que a pandemia causou na formação de públicos e em relação aos impactos futuros na viabilidade da atividade artística. Por outro lado, foram realçadas algumas características do período de pandemia que geraram percepções reflexivas sobre o tempo e espaço que poderão refletir-se positivamente em opções futuras: a importância do silêncio, da introspecção criativa e da consciência ambiental (através, por exemplo, da utilização de meios de comunicação digitais para evitar viagens excessivas). Foi também valorizada a exploração, que se acentuou durante este período, de formatos alternativos de comunicação com públicos e de colaboração entre músicos, e dos desafios futuros que estas novas perspectivas levantam para a comunidade artística.

Para nós, autores, que, além de académicos, somos músicos profissionais, atuantes também neste circuito da música experimental, o momento pandémico (e a consequente interrupção da indústria cultural) trouxe uma série de questionamentos: que fazer em uma situação tão delicada como esta? Como contribuir para a manutenção e preservação de um segmento cultural inerentemente precário e que a pandemia tornou ainda mais fragilizado? E quais são as perspectivas futuras para todos os profissionais envolvidos nesse setor? Estamos cientes de que nossos questionamentos, apesar de pertinentes, são feitos a partir de uma perspectiva privilegiada, a qual inclui salários fixos, acesso aos recursos de uma universidade e infraestrutura do meio académico de forma geral. No entanto, este questionamento se faz necessário, não apenas de um viés político que tenta perceber como a cultura também pode ser moldada pela noção de privilégio, mas também por trazer à tona a discussão, a partir de relatos em primeira pessoa, sobre a vulnerabilidade e importância dos espaços alternativos e artistas independentes da música experimental para a diversidade cultural das comunidades locais. Expectavelmente, tal discussão poderá contribuir para a reflexão dos agentes do poder público e o desenvolvimento de soluções que fortaleçam este setor, o qual se mantém em condições laborais precárias e se deteriorou ainda mais em função da pandemia de Covid-19.

Referências

AZGUIME, Miguel. [Entrevista concedida a] Helena Marinho. [S. l.], 10 dez. 2020. Via Zoom®.

BAPTISTA, José Tiago. [Entrevista concedida a] Alfonso Benetti. [S. l.], 18 mar. 2021. Via Zoom®.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. 1. ed. São Paulo: Almedina, 2011. 280 p.

BHOWMIK, Roni; DEBNATH, Gouranga Chandra; ZAFAR, Raja Fawad; LORMON, Bruce Lortile. Creative industry in terms of Covid-2019 pandemic: European countries responsive measures. **Pressburg Economic Review**, Londres, v. 1, n. 1, p. 9-7, dez. 2021. Disponível em: <https://review.pressburgcentre.org/per/article/view/3>. Acesso em: 12 maio 2023.

BOTSTEIN, Leon. The future of music in America: the challenge of the COVID-19 pandemic. **The Musical Quarterly**, [s. l.], v. 102, n. 4, p. 351-360, ago. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdaa007>. Acesso em: 12 maio 2023.

CAI, Carrie. J.; CARNEY, Michelle; ZADA, Nida; TERRY, Michael. Breakdowns and breakthroughs: observing musicians' responses to the COVID-19 pandemic. **ACM Digital Library**, Yokohama, p. 1-13, 7 maio 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1145/3411764.3445192>. Acesso em: 15 maio 2023.

CASTRO, Raquel. [Entrevista concedida a] Luís Bittencourt. [S. l.], 21 dez. 2020. Via Zoom®.

COSTA, Gustavo. [Entrevista concedida a] Luís Bittencourt. [S. l.], 11 mar. 2021. Via Zoom®.

DÂMASO, Rui Pedro. [Entrevista concedida a] Alfonso Benetti. [S. l.], 15 dez. 2020. Via Zoom®.

DICICCO-BLOOM, Barbara; CRABTREE, Benjamin F. The qualitative research interview. **National Library of Medicine**, Maryland, v. 40, n. 4, p. 314-321, abr. 2006. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/16573666/>. Acesso em: 12 maio 2023.

FERNANDES, Luís. [Entrevista concedida a] Luís Bittencourt. [S. l.], 24 nov. 2020. Via Zoom®.

FISCHLIN, Daniel; RISK, Laura; STEWART, Jesse (ed.). Improvisation, musical communities, and the COVID-19 pandemic. **Critical Studies in Improvisation, Études critiques en improvisation**, Ontário, v. 14, n. 1, 3 mar. 2021. Disponível em: <https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/issue/view/417>. Acesso em: 12 maio 2023.

FOX, Christopher. Why experimental? Why me? *In*: SAUNDERS, James (ed.). **The Ashgate Research Companion to Experimental Music**, London: Routledge, 2009. p. 7-26.

GIBBS, Graham. **Análise de dados qualitativos**. Porto Alegre: Artmed, 2009. 198 p.

GUERRA, Paula; OLIVEIRA, Ana; SOUSA, Sofia. Um requiem pelas músicas que

perdemos: percursos com paragens pelos impactos da pandemia na produção musical independente em Portugal. **O Público e o Privado**, [s. l.], v. 19, n. 38, p. 171-198, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.52521/19.4220>. Acesso em: 15 maio 2023.

HAGMANN, Lee; MOECKLI, Laura; OTTOMANO, Vincenzina C.; SCHARRER, Margret (ed.). Musik in Krisenzeiten: Pandemien. **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft**, Hochschulstrasse, v. 39, dez. 2022. Disponível em: <https://bop.unibe.ch/SJM>. Acesso em: 15 maio 2023.

HANSEN, Niels Chr.; WALD-FUHRMANN, Melanie; DAVIDSON, Jane Whitfield (ed.). Social convergence in times of spatial distancing: the role of music during the COVID-19 pandemic. **Frontiers in Psychology**, [s. l.], v. 11, [jan./dez.] 2021. Disponível em: <https://www.frontiersin.org/research-topics/14089/social-convergence-in-times-of-spatial-distancing-the-role-of-music-during-the-covid-19-pandemic#overview>. Acesso em: 15 maio 2023.

HOWARD, Frances; BENNET, Andy; GREEN, Ben; GUERRA, Paula; SOUSA, Sofia; SOFIJA, Ernesta. "It's turned me from a professional to a 'bedroom DJ' once again": COVID-19 and new forms of inequality for young music-makers. **YOUNG**, [s. l.], v. 29, n. 4, p. 417-432, set. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1103308821998542>. Acesso em: 15 maio 2023.

KHLYSTOVA, Olena; KALYUZHNOVA, Yelena; BELITSKI, Maksim. The impact of the COVID-19 pandemic on the creative industries: a literature review and future research agenda. **Journal of Business Research**, [s. l.], v. 139, p. 1192-1210, fev. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2021.09.062>. Acesso em: 15 maio 2023.

MCLEESE, Don. Mayday music: response and renewal amid the pandemic lockdown. **Rock Music Studies**, [s. l.], v. 8, n. 1, p. 7-25, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/19401159.2020.1852774>. Acesso em: 15 maio 2023.

MESSICK, Kyle. J. Music industry in crisis: the impact of a novel coronavirus on touring metal bands, promoters, and venues. In: BOZKURT, Veysel; DAWES, Glenn; GÜLERCE, Hakan; WESTENBROEK, Patricia. (ed.). **The Societal Impacts of COVID-19: a transnational perspective**. Istanbul: Istanbul University Press, 2021. p. 83-98. Disponível em: <https://doi.org/10.26650/B/SS49.2021.006.07>. Acesso em: 15 maio 2023.

NICHOLLS, David. Avant-garde and experimental music. In: NICHOLLS, David. (ed.). **The Cambridge History of American Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 517-534.

NYMAN, Michael. **Experimental Music: Cage and Beyond**. London: Cambridge University Press, 1999.

QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, Luc Van. **Manual de investigação em Ciências Sociais**. Lisboa: Gradiva, 2005.

RODRIGUES, Paulo Maria. [Entrevista concedida a] Helena Marinho. [S. l.], 17 dez. 2020. Via Zoom®.

RENDELL, J. Staying in, rocking out: online live music portal shows during the coronavirus pandemic. **Convergence**, [s. l.], v. 27, n. 4, p. 1092-1111, ago. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1354856520976451>. Acesso em: 15 maio 2023.

SAUNDERS, James. Introduction. In: SAUNDERS, James (ed.). **The Ashgate Research Companion to Experimental Music**. London: Routledge, 2016. p. 1-4.

SEMATI, Mehdi; BEHROOZI, Nima. Paradoxes of gender, technology, and the pandemic in the Iranian music industry. **Popular Music and Society**, [s. l.], v. 44, n. 1. p. 1-13, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/03007766.2020.1848015>. Acesso em: 15 maio 2023.

VÁRADI, Judit. New possibilities in cultural consumption. The effect of the global pandemic on listening to music. **Central European Journal of Educational Research**, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 1-15, abr. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.37441/CEJER/2021/3/1/9345>. Acesso em: 15 maio 2023.

WAHID, A. G. A. Marketing communication adaptation in music industry in Indonesia amidst the Covid19 pandemic: a case study of independent musicians. **KOMUNIKA**, [s. l.], v. 4, n. 2, dez. 2021. p. 137-149. Disponível em: <https://doi.org/10.24042/komunika.v4i2.10256>. Acesso em: 15 maio 2023.