

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES

RICARDO BIGIO CALADO

CALADO!
MÚSICA, TECNOLOGIA E POLÍTICA EM TRÊS
PROPOSTAS COMPOSICIONAIS PARA CONTRABAIXO
E OUTRAS MÍDIAS.

Orientador: Maurício F. De Bonis.

São Paulo
2022

RICARDO BIGIO CALADO

CALADO!

**MÚSICA, TECNOLOGIA E POLÍTICA EM TRÊS
PROPOSTAS COMPOSICIONAIS PARA CONTRABAIXO
E OUTRAS MÍDIAS.**

Tese apresentada ao Instituto de Artes
da Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho” como
requisito parcial para obtenção do
título de Doutor em Música.

Área de concentração: Música:
processos, práticas e teorizações em
diálogos.

Linha de Pesquisa: Criação musical:
Composição e Performance

Orientador: Prof. Dr. Maurício Funcia
De Bonis

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

(Calado, Ricardo Bigio, 1970-

141c Calado! : música, tecnologia e política em três propostas
composicionais para contrabaixo e outras mídias / Ricardo Bigio
Calado. - São Paulo, 2022.

148 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Música e tecnologia. 2. Contrabaixo. 3. Composição (Música).
4. Arte - Aspectos políticos. I. De Bonis, Maurício Funcia. II.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 787.5

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

RICARDO BIGIO CALADO

CALADO!

**MÚSICA, TECNOLOGIA E POLÍTICA EM TRÊS
PROPOSTAS COMPOSICIONAIS PARA CONTRABAIXO
E OUTRAS MÍDIAS.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música, Área de concentração: Música: processos, práticas e teorizações em diálogos.

Linha de Pesquisa: Criação musical:
Composição e Performance

Presidente: Prof. Dr. MAURÍCIO FUNCIA DE BONIS

Membro: Prof. Dr. ALEXANDRE ROBERTO LUNSQUI

Membro: Prof. Dr. FERNANDO DE OLIVEIRA ROCHA

Membro: Prof. Dr. LEONARDO CASARIN KAMINSKI

Membro: Prof. Dr. FELIPE MARQUES DE MELLO

São Paulo/SP, 23 de março de 2022.

*Para Sandra e Teresa, onde o
Amor reside, pleno, sincero e imaculado.*

Na memória, gravado,
O Estampido Calado ecoou
E o corpo sofreu e sangrou. ”

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Maurício De Bonis, pela aposta em um trabalho artístico. Agradeço à minha companheira, Sandra Viana Vieira, por tudo o que ela significa, o que não caberia no curto espaço de uma tese. Agradeço ao meu irmão, Vladimir Calado, pela parceria nos momentos artísticos cruciais e ao irmão e irmã Yuri e Nadedja, por serem - apenas serem - o que são. Ao meu pai, Stenka, por ter me criado e contado suas histórias. À minha mãe, Marilza, por absolutamente tudo e pelo título da peça *CALADO!* Aos professores Lunsqui, Fernando, Kaminski e Filipe, pelas críticas construtivas e pelo incentivo ao trabalho composicional e artístico. À toda a família Calado, pela alegria, pela força, pela resistência e pela consciência política.

RESUMO

Este trabalho traz três experiências composicionais realizadas ao longo da pesquisa do Doutorado. A primeira, Abstracts, para contrabaixo e eletrônica, opera sobre elementos de aleatoriedade. A segunda proposta, na realidade, são duas pequenas peças intituladas Micropeças Antivírus, para instrumentos variados, eletrônica e vídeo, produzidas durante o confinamento por ocasião da Pandemia de COVID - 19, e traçam olhares sobre o contexto de então. A terceira, a mais longa do grupo, chama-se CALADO! - Um Recital-Documentário para contrabaixo, eletrônica e vídeo, construída a partir do livro de mesmo nome, do jornalista Stenka Calado, sobre o assassinato de seu pai, o ativista político Jaime Calado, durante uma manifestação contra integralistas em Fortaleza, em 1949. A peça foi construída a partir de performances ocorridas durante o ano eleitoral de 2018, com modificações feitas a cada apresentação, como reação ao momento político vivido. A proposta é trazer uma discussão sobre os processos criativos das obras aqui apresentadas, relacionando-os com os assuntos mencionados - Música, Tecnologia e Política, a fim de refletir sobre a linguagem musical e sobre os papéis de performer e compositor, além do contexto político polarizado no Brasil, intensificado pelas consequências advindas da Pandemia ocorrida a partir de 2020.

Palavras-chave: Música e Tecnologia, Música e Política, Processos Artísticos

Title:

CALADO!

(SHUT UP!)

**MUSIC, TECHNOLOGY AND POLITICS IN THREE COMPOSITIONAL
PROPOSALS FOR DOUBLE BASS AND OTHER MEDIA.**

ABSTRACT

This work brings three compositional experiences carried out throughout the Phd research. The first, *Abstracts*, for double bass and electronics, operates on elements of chance. The second proposal, in fact, are two small pieces entitled *Micropeças Antivírus*, for various instruments, electronics and video, produced in the lockdown during the COVID – 19 Pandemic, which draw views on the context of the time. The third, the longest in the group, is called *CALADO! (SILENT!) - A Recital-Documentary for double bass, electronic and video*, built from the book of the same name, by journalist Stenka Calado, about the murder of his father, the political activist Jaime Calado, during a demonstration against members of the "integralist" movement in Fortaleza, in 1949. The piece was built from performances during the election year 2018, with modifications made for each presentation, as a reaction to the political moment lived. The proposal is to bring a discussion about the creative processes of the works presented here, relating them to the mentioned elements - Music, Technology and Politics, in order to reflect on musical language and on the roles of performer and composer beyond the polarized political context in Brazil and intensified by the consequences of the Pandemic from 2020.

Keywords: Music and Technology, Music and Politics, Artistic Processes

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1- Partitura de “Cobra”. Fonte: Brackett, 2010.....	27
Figura 2-Partitura de Sxueak. Fonte: Burtner, 2008.....	30
Figura 3 - Excertos de Arcturus. Fonte: Rowe, 2006.	31
Figura 4 - Escalas para os dias da semana de Philippe Manoury	41
Figura 5 - Abstracts - partitura. Fonte – autor	48
Figura 6 - Abstracts - Set Up Ableton Live - duração da peça.....	49
Figura 7 - Canais de processamento de sinal de áudio.....	49
Figura 8 - Device Randomizer e Max Api SendsRand	50
Figura 9 - Reverb.....	50
Figura 10 - Max PanStereo.....	51
Figura 11 - Device Randomizer e Space Echo	51
Figura 12 - Max For Live Harmonizer	52
Figura 13 - Desenhos de envio para os canais de efeito.....	52
Figura 14 - Canais de entrada de áudio e envio para os canais de retorno A, B e C.....	53
Figura 15 - Página inicial de Micro Peças Antivírus 1	55
Figura 16 - Patch Harmonizer e ‘escrita’ das curvas do parâmetro de Feedback do improviso eletrônico.	56
Figura 17 -Temas 1 e 2 de CALADO!	93
Figura 18 - Tema ‘emprestado’ de Abstracts para fala de juízes em CALADO!	96
Figura 19 - Interface vertical do programa Ableton Live (Session View).	101
Figura 20 - Interface horizontal do programa Ableton Live (Arrangement View).	102
Figura 19 - Interface horizontal com janela de exibição do vídeo.	103
Figura 20 - Detalhe de andamento e fórmula de compasso.....	103
Figura 21 - Detalhe de como programar fórmulas de compasso alternados na interface horizontal.	104
Figura 22 - Detalhe inferior do setup - minutagem do projeto.....	105
Figura 23 - Loop percussivo inicial da peça.....	105
Figura 24 - Loop percussivo inicial.....	106
Figura 25 - Loops iniciais de Contrabaixo.	106

Figura 26 - Looper configurado para CALADO!.....	107
Figura 27 - Canais com a ferramenta Looper (7 a 10) e instrumentos MIDI (11 Group e canais 12 e 13).	108
Figura 28 - Sintetizador MIDI Armstrong.....	109
Figura 29 - Face interna do patch Armstrong, no Max for Live (versão 7).	109
Figura 30 - Instrumento Impulse.	110
Figura 31 - parâmetros em azul são controláveis em tempo real.	111
Figura 32 - Canais de entrada de áudio do contrabaixo e de instruções para o performer.	112
Figura 33 - Caixa de diálogos inferior mostra alguns dos efeitos listados.....	114
Figura 34 - Continuidade dos efeitos utilizados	114
Figura 34 - últimos efeitos utilizados.	114

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - PERFORMER - COMPOSITOR	20
1.1 - O Performer-Compositor no início do século XXI e sua relação com a Música do século XX.....	21
1.2 - Sobre o Performer-Compositor.....	24
1.3 - Música no Século XXI – um pequeno recorte.....	26
CAPÍTULO 2 - REFLEXÕES CRÍTICAS SOBRE TECNOLOGIA E MÚSICA	35
2.1 - Interação com sistemas eletrônicos em tempo real ou diferido.....	36
2.2 - Fetiche, Máquina e Música	36
2.3. Heart Chamber Orchestra.....	37
2.4. Skala (ou L'Échelle)	39
2.5 - Performance Tecnicamente Informada.....	42
CAPÍTULO 3 - COMPOSIÇÕES: ABSTRACTS E MICROPEÇAS ANTIVÍRUS	46
3.1. Abstracts, para Contrabaixo e Eletrônica.	47
3.2 - Micropeças Antivírus.....	53
CAPÍTULO 4 - CALADO! REFLEXÕES SOBRE POLÍTICA, A PEÇA, SEUS ELEMENTOS E O PROCESSO ARTÍSTICO.....	61
4.1 - Reflexões sobre Política - Entre Salgado e Jair: continuidades e rupturas de um pensamento político no Brasil.....	62
4.2 - Aspectos do Integralismo e sua relação com o Bolsonarismo.....	71
4.3 - Porque Recital-Documentário?	75
4.4 - Linguagem jornalística, trilha sonora e criação musical	78
4.5 - Conceito de Trilha Sonora	86
4.6 - CALADO! - Um Recital - Documentário para Contrabaixo, Eletrônica e Vídeo	90
4.7 - CALADO! - Construção da parte videográfica e temas musicais	92
4.8 - CALADO! - Organização do set up no Ableton Live.	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS:.....	116
REFERÊNCIAS.....	122
ANEXOS	129

1. INTRODUÇÃO

Durante a realização desse trabalho o mundo passou por um grande e complexo processo de transformação capitaneado pelo advento da Pandemia da COVID – 19. No Brasil esse contexto pandêmico encontrou-se com a ascensão de ideias que flertam com o pensamento político antidemocrático, a partir da eleição presidencial de 2018.

Aqui o objeto principal é a discussão a respeito da atividade musical permeada por tecnologia. O processo artístico composicional das obras aqui apresentadas, que refletem sobre esse eixo principal, também foi afetado pelo contexto vivido.

Este trabalho é construído sobre uma pergunta de partida geral:

Como o processo de construção de peças para contrabaixo e outras mídias pode levar a reflexões aprofundadas sobre a Música (Performance e Composição), a Tecnologia (cada vez mais indissociável da produção musical em geral) e a Política (no contexto brasileiro entre 2013 e 2018), nestas primeiras décadas do século XXI?

Esta tese traz uma discussão sobre os processos criativos das obras apresentadas - *Abstracts*, *Micropeças Antivírus* e *CALADO!*¹ relacionando-os com os pontos mencionados, a fim de refletir sobre os papéis de performer e compositor, além do contexto político polarizado no Brasil e intensificado pelas consequências advindas da pandemia ocorrida a partir de 2020. *Abstracts*, a primeira peça, para contrabaixo e eletrônica, parte da discussão crítica sobre a utilização da tecnologia e operacionaliza componentes de aleatoriedade, combinação de diferentes tipos de notação musical e improvisação. *Micropeças Antivírus* são realizadas no contexto pandêmico e refletem sobre este, bem como sobre interação som-imagem e colaboração criativa à distância. A terceira proposta, *CALADO! - Um Recital-Documentário para Contrabaixo, Eletrônica e Vídeo*, procura articular todos os elementos anteriores com uma reflexão sobre Política. A peça foi inspirada a partir do livro de mesmo nome. Cabe aqui apontar que a reportagem do caso do assassinato em 1949 de Jaime Calado, jornalista, ativista e membro do, à época

¹ Disponíveis, respectivamente, em https://www.youtube.com/watch?v=-GgD_lwvkaE ; <https://www.youtube.com/watch?v=qst-1bcSlcQ> e <https://www.youtube.com/watch?v=Mt92whvEajA> ; <https://www.youtube.com/watch?v=gSXzsPxqExo&t=106s> ; <https://www.youtube.com/watch?v=gSXzsPxqExo&t=106s> ; <https://www.youtube.com/watch?v=NxBfg2IGseM&t=26s> ; <https://www.youtube.com/watch?v=iXshbE0SAtk&t=51s> ;. Acesso em 21/02/2022.

clandestino, Partido Comunista Brasileiro (PCB), foi escrita por meu pai, o também jornalista Stenka Calado - falecido em 2012 - filho do ativista, e foi ampliada para livro numa coparticipação de meu irmão, Vladimir Calado, e lançado em 2019, pela Arquimedes Edições (RJ, Brasil).

Como objetivos específicos do trabalho, constituem-se dois questionamentos:

Como a Composição e Performance Musical, permeadas pela Tecnologia dentro do contexto histórico atual, interagem, limitam-se ou se expandem?

Como o contexto político brasileiro e pandêmico influenciou o processo artístico nas propostas aqui apresentadas?

Desse modo, procura-se responder a essas perguntas a partir de três eixos de discussão:

1. O impacto da tecnologia está relacionado, entre outros aspectos, ao desenvolvimento de sistemas computacionais que permitem a eletrônica em tempo real na música de concerto, bem como o surgimento de equipamentos diversos que formam o chamado Home Studio, utilizado na produção musical e na gravação de obras em ambientes independentes das grandes cadeias de produção anteriores ao final do século XX e início do século XXI. Isso traz possibilidades de linguagens musicais que têm duas conexões históricas. Primeiro, o surgimento da música experimental em meados do século XX concomitante ao desenvolvimento de obras a partir da eletrônica. Em segundo lugar, a figura do performer-compositor, comum no passado (KEEFE, S. 2009), enquanto no século XX há uma tendência de ênfase, academicamente, nas separações de papéis musicais – os que compõem e os que performam.
2. O contexto de ascensão da extrema direita no Brasil, em 2018, afeta profundamente a pesquisa científica no país, com especial consequência para a pesquisa artística e musical. Isso leva a uma necessidade de discussão, reavaliação e resistência por parte dos setores acadêmicos, de suas produções e de sua inserção na sociedade.
3. Num contexto pandêmico, em que o confinamento e isolamento social atingem profundamente a atividade artística em geral e a musical especificamente, a tecnologia surge como única opção para a continuidade de determinadas produções acadêmicas e artísticas. As dificuldades já corriqueiras enfrentadas por

estes setores agravam-se, levando à busca de soluções de colaboração entre atores musicais, que necessitam de discussão constante.

Esses três eixos alinham-se com as peças aqui apresentadas, na medida em que cada uma tem um processo e produto artísticos que partem das e contribuem para a construção das discussões ao longo da tese.

O papel de performer-compositor sempre existiu na história. Johann Sebastian Bach, além de compor suas peças por obrigação de ofício, também as executava, principalmente ao órgão ou cravo, teclados disponíveis à sua época. Ludwig Van Beethoven era conhecido em Viena como exímio pianista, além de compositor. No final do século XIX, o contrabaixista Giovanni Bottesini revolucionou a técnica do instrumento, compondo e executando uma vasta obra para o instrumento. No século XX, o violonista cubano Leo Brouwer compôs um grande número de obras consideradas fundamentais para o repertório do violão, atualmente. Poderíamos citar muito mais casos extremamente relevantes para a Música.

No entanto, no decorrer do século XX, percebemos a separação dos papéis de performer e compositor. É fato que eventualmente compositores respeitados também se destacaram como excelentes instrumentistas, como Paul Hindemith, para citar um exemplo. A questão é que esta separação também reflete um ‘fazer musical’ ligado à própria cadeia de produção da música, que culmina na chamada terceira fase da Revolução Industrial, após a Segunda Guerra Mundial.

Um dos problemas motivadores desta pesquisa reside em perceber que a influência sobre a Música decorrente de novas tecnologias está relacionada à utilização da eletrônica em tempo real, bem como ao surgimento de equipamentos acessíveis a mais pessoas, ao papel da Internet e plataformas e mídias sociais. Isso levou a uma modificação das cadeias de divulgação e monetização de obras artísticas em geral.

Esse contexto levanta alguns questionamentos sobre o acesso facilitado e a utilização de tecnologias desenvolvidas no século XXI e seu papel na atividade do performer musical como protagonista na composição de novos materiais. A existência de dispositivos e equipamentos diversos, além de *softwares* (de código aberto ou não), são materiais largamente utilizados dentro do fazer musical atual. Os meios de produção que permeiam a música estão em constante transformação. No Brasil e no mundo, orquestras têm encarado o desafio cada vez maior de manter grandes corpos orquestrais e grandes salas de concerto, enquanto surgem modos criativos ou fóruns de discussão sobre o

destino da Música², que também atuam em uma rede de interatividade, possível através da internet.

O advento da Pandemia de Coronavírus (COVID-19) agravou sobremaneira a atuação musical, e o confinamento levou à necessidade da utilização da tecnologia e da procura pela interação virtual. Isso também significa, em larga medida, a exclusão digital e, de modo dialético, a utilização das redes sociais, a produção de vídeos e a supremacia da imagem emergem. Agora, o músico tem de se familiarizar com *softwares* de gravação, técnicas básicas de gravação, mixagem e produção, utilização ou não de microfones, interfaces de áudio e edição de áudio e vídeo.

As ações artísticas e pedagógicas sofreram o impacto de sua interrupção e posterior retorno em distanciamento. Artistas tiveram que descobrir novas formas de interagir com outras áreas e de sobreviver. As transformações internas e externas do artista da performance musical foram obrigatórias, com muitas perdas e algumas inovações que vieram para provocar, inspirar, preocupar, serem mescladas e, finalmente, vieram para ficar (RAY, 2020, p. 285).

Como músico e pesquisador, já desde o mestrado pesquisei, performei e compus nessa interação com a tecnologia, não apenas no âmbito de gravação e edição de áudio, mas também sempre lidei com a imagem. Já em minha experiência de dissertação de mestrado, orientado pela professora Sônia Ray (UFG/UNESP), que acima cito, verificava e refletia sobre a utilização da tecnologia e do home studio e softwares de produção musical aplicados à preparação para a performance musical. No entanto, o advento da pandemia trouxe questionamentos sobre a difusão da música e da sobrevivência ou exclusão do músico, o que necessariamente nos leva a uma visão crítica da hegemonia tecnológica no contexto atual, desde suas características econômicas até reflexões estéticas - afinal, a hegemonia da imagem num contexto de confinamento levou a uma determinada estética de formato de vídeos.

(...) o protagonismo da tecnologia tornou-se obrigatório muito rapidamente, a ponto de instituições sem estrutura para oferecer acesso digital a seus alunos e professores tiveram que interromper suas atividades. Houve ainda aqueles que, mesmo com acesso, não conseguiram se familiarizar com processos remotos de fazer ou ensinar música (RAY, 2020, p. 286).

2 <http://www.classicalnext.com/net/> ; <http://www.classicalmusicrave.com/> ; <https://www.ensemble-modern.com/en/home> ; <https://www.hollandfestival.nl/en/about-hf/vision-of-the-holland-festival/> ; <http://icareifyoulisten.tv/> ;

É inerente, portanto, ao processo de criação das obras aqui apresentadas, a reflexão crítica sobre os meios tecnológicos empregados, não apenas como escolhas artísticas, mas também inseridos na dinâmica complexa da sociedade brasileira atual. Este trabalho parte do processo criativo envolvido nas composições do autor da pesquisa, numa relação intrínseca com o objeto pesquisado.

Aqui fazemos uma reflexão crítica sobre aspectos das linguagens musicais no início do século XXI, a partir da Performance e Composição musicais permeados pela utilização de tecnologias atuais, tais como:

- Interação homem-máquina em tempo real
- Interação Som – Imagem; Som – literatura; Som - Narrativa
- Improviso, determinação e indeterminação na obra musical

Cada um destes três pontos suscita uma discussão sobre linguagens musicais e sobre fatores tecnológicos envolvidos nessas linguagens. A tarefa de investigação acadêmica aqui é permeada pela elaboração e execução de peças que operacionalizam os conceitos abordados. O trabalho traz um viés de discussão interpretativa sobre os itens elencados, e uma reflexão crítica sobre estes através da atividade artística.

Também serão analisadas peças de autores que trazem como fatores principais ora a interação homem-máquina em tempo real, ora o improviso e a indeterminação, ora a interação som-imagem. Mas também procura um olhar composicional e performático sobre todos os itens elencados em uma mesma obra. As obras autorais aqui trabalhadas trazem estes, e culmina-se a discussão do trabalho em *CALADO!*, em que todos os elementos acima articulam-se na peça.

O processo composicional de *CALADO!* foi inspirado a partir do livro de mesmo nome, que traz a história do assassinato do ativista Jaime Calado, em 1949, num episódio de manifestação política e violência travado em praça pública em Fortaleza, Ceará, entre Integralistas e Comunistas. A peça procura fazer uma ligação entre o episódio de 1949 e o processo político brasileiro entre 2013 e 2018. A construção desta se deu ao longo do processo eleitoral de 2018.

A peça se articula sobre a interação em tempo real de contrabaixo e eletrônica, sobre uma mídia fixa - vídeo. Apesar de toda a parte videográfica não possuir componentes de interatividade em tempo real, o processo de construção do vídeo se deu ao longo de 2018. A cada apresentação feita, na medida em que um novo fato acontecia

dentro do processo político que o país vivia, acrescentaram-se novas imagens e novos ingredientes musicais à obra. Dessa forma, a peça se constituiu como uma espécie de testemunha documental do período, entre fevereiro e outubro de 2018.

Este processo será aqui abordado tendo em vista as discussões conceituais de Rubén López Cano a respeito de Pesquisa Artística.

Enquadramento teórico

Para já, aqui concorda-se com Cano quando este reflete sobre as contradições da atividade de pesquisa artística nos centros de ensino superior em geral (CANO, 2015, p. 69). O autor vê a pesquisa artística no encontro de diversos problemas da cultura contemporânea. Desde o sistema educacional, que se encontra com novas tecnologias pedagógicas, enfrentando a mercantilização da educação, bem como sua privatização, passando pelo “papel da arte na sociedade como fator de elevação existencial, como atividade de ócio ou como insumo econômico das indústrias turísticas e culturais” (CANO, 2015, p. 69), o papel dos artistas em propor novos conceitos para os problemas das sociedades contemporâneas e sua capacidade de oferecer soluções alternativas, ou pelo menos, de propor novas perguntas, baseadas em modos de pensamento não exclusivamente racionais, bem como os limites epistêmicos das ciências convencionais para proporcionar um conhecimento do mundo efetivo na compreensão da existência humana.

Para Cano, “a pesquisa artística é, por definição, um processo de produção de conhecimento a partir da experiência prática” (CANO, 2015, p. 71). Essa afirmação, no entanto, é problematizada pelo próprio Cano, que traz em seu texto ideias de outras correntes de pensamento:

Alguns autores insistem que a atividade artística é produtora de conhecimento e que este é transmitido por seus próprios meios através das obras. Devido a isto, dizem, toda criação artística deve ser considerada como pesquisa e, portanto, deve ser avaliada e pontuada como tal pelas instituições educativas (Haseman, 2006; Smith e Dean, 2009). Eu chamo este processo de *homologação*. Outra corrente de pensamento defende a especificidade da pesquisa artística como uma atividade distinta da criação ou pesquisa acadêmica. Um pensamento contrário a esta última postura, considera que existe uma tensão e inclusive uma contraposição entre criação e pesquisa: a

criação se apresenta como forma privilegiada de produção na arte, diferentemente do trabalho de “pesquisa” que os artistas podem realizar para sua criação; nega tanto as práticas de pesquisa articuladas às práticas artísticas, quanto a capacidade criadora dos cientistas (Asprilla, 2014, apud CANO, 2015, p. 71)³

O autor não desqualifica nenhum destes autores ou correntes de pensamento, mas traz uma reflexão crítica sobre estes, e ressalta que não há um consenso a respeito do que seja pesquisa artística. No entanto, procura trazer seu conceito para o centro da discussão:

Por pesquisa artística refiro-me a uma atividade acadêmica formal, praticada em instituições de educação artística superior, distinta em propósitos, princípios, métodos e resultados à criação, ensino ou gestão artística e à investigação acadêmica universitária, embora compartilhe elementos comuns (CANO, 2015, p. 72).

Desse modo, o autor traça um campo para a pesquisa artística fundamentalmente colocado no espaço acadêmico formal. Não quer, no entanto, excluir aquilo que se produz fora deste campo como algo que não produz conhecimento, mas antes como produção de conhecimento diverso da pesquisa da qual trata. Apesar disso, problematiza:

Há aqueles que veem a pesquisa artística como mais uma frente na inserção contumaz das artes nos mecanismos discursivos e de mercado da cultura das indústrias culturais, que tem como objetivo tornar a prática artística ainda mais lucrativa e reconciliá-la com a indústria do entretenimento. Outro movimento que transformou a chamada "sociedade do conhecimento" em uma economia do conhecimento ou capitalismo cognitivo que, insaciável, quer lucrar com tudo o que fica em seu caminho, incluindo não apenas produtos artísticos, mas também seus conhecimentos, discursos e programas educacionais (LÓPEZ-CANO & SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 28).

Contrapõem-se a essa corrente de pensamento aqueles que procuram, através da pesquisa artística, reverter tais tendências, pensando tal pesquisa como geradora de conhecimento crítico e emancipador, uma estratégia de “resistência cultural” (LÓPEZ-CANO & SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 28).

Cano e Cristóbal discutem a maleabilidade do conceito, que parece adquirir esta ou aquela inflexão conforme as circunstâncias:

Muitas vezes temos a impressão de que entramos em uma espécie de "barriga ideológica", cuja definição em uma espécie de ‘buraco ideológico’, cuja definição muda repetidamente dependendo de interesses não efetivos. A pesquisa artística parece estar condenada a ser (...) definida por sua indefinição, que se encontra (...) sem coerência e identidade (Baers 2011, apud LÓPEZ-CANO & SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 30).

3 NE (Tradução nossa)

O autor pontua que tais problemas de concepção a respeito do que seja pesquisa artística ocorrem por terem procurado “resolver simultaneamente problemas muito distintos” (LÓPEZ-CANO & SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 34). O conceito é utilizado de diversas formas, com objetos e objetivos muito diferentes, desde questões ligadas à Educação Musical, passando por modelos que não “perturbem demasiado (...) tradições da academia artística, em especial os conservatórios de música” (LÓPEZ-CANO & SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 34).

Outras razões para se invocar o conceito de pesquisa artística têm consonância com aspectos profissionais, desde a obtenção de títulos acadêmicos até a própria inserção no mercado.

Cano e Cristóbal, no entanto, elencam alguns pontos fundamentais para que o músico de fato se converta em pesquisador:

Mas quem pretende incorporar-se no âmbito da pesquisa, deverá estar disposto a trabalhar em prol de um novo perfil de músico, caracterizado pela:

- Reflexão contínua sobre sua própria prática artística;
- Problemática de aspectos de sua atividade artística pessoal e de seu entorno, para oferecer diagnósticos, análises, reflexões e soluções;
- A construção de seu próprio discurso sobre sua proposta artística que coloca em primeiro plano uma argumentação efetiva sobre sua contribuição pessoal para a música de nossos dias.
- O abandono de sua zona de conforto para entrar em um campo cheio de perguntas e incertezas onde o músico de pesquisa é constantemente virado de cabeça para baixo.
- Sua integração em uma espiral de produção e discussão de conhecimento que, como qualquer empresa de pesquisa, acabará transformando o status quo, ou seja, as práticas artísticas hegemônicas. (LÓPEZ-CANO & SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 36, 37).

Apesar dos autores traçarem uma argumentação que fortemente implica no reconhecimento da dificuldade de definição do conceito de pesquisa artística, procuram ancorar esse conceito em um viés metodológico, no qual a pesquisa acadêmica deve definir-se em função mais de seus processos do que propriamente de seus resultados, ao mesmo tempo em que definem passos básicos e fundamentais a serem seguidos:

1. Se devem definir uma série de perguntas ou problemas que serão propostos no curso da investigação (...);
2. Se devem especificar um contexto de investigação para as perguntas ou problemas elencados (...);
3. Se devem especificar os métodos empregados para levantar e responder às perguntas ou problemas de investigação (...) (LÓPEZ-CANO & SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 40)

Os autores ressaltam, no entanto, que a “investigação através da prática artística ou investigação artística constitui um campo emergente de difícil definição” (López-Cano & San Cristóbal, 2014, p. 41). E isso, na realidade, se dá porque aborda questões que não podem prescindir da prática artística ou da participação de profissionais da arte.

Embora os autores identifiquem uma série de ‘tipos’ de pesquisa artística, ressaltam que:

Uma parte substancial das perguntas só podem ser respondidas por meio da prática artística em si mesma, e, portanto, também é frequentemente referida como ‘baseada na arte’ (LÓPEZ-CANO & SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 44)

Os autores também pontuam que a prática artística ocupa um lugar de reflexão, um espaço onde é possível se provar ideias e conceitos, onde é crucial a noção de experimentação. Esta proposição é fundamental para o músico pensar o mundo “a partir de seu instrumento ou de sua composição” (López-Cano & San Cristóbal, 2014, p. 45).

(...) não apenas as questões de pesquisa emergem da prática artística, mas também são resolvidas através dela, o ciclo de feedback da prática/reflexão desempenha um importante papel em diversas abordagens metodológicas (POLIFONIA RESEARCH WORKING GROUP, 2010, p. 55).

Percebemos que as questões relacionadas à pesquisa artística, particularmente em Música, apesar dos problemas epistemológicos levantados, possuem características peculiares e permitem que avancemos no atual trabalho optando por um caminho teórico que parte da reflexão a partir da prática artística, e através desta.

CAPÍTULO 1 - PERFORMER - COMPOSITOR

1.1 - O Performer-Compositor no início do século XXI e sua relação com a Música do século XX.

Aqui procuraremos refletir, a partir de um pequeno recorte, sobre a trajetória de ampliação de possibilidades e linguagens sonoras no século XX e XXI. Esse recorte toma algumas peças como exemplos destas possibilidades e discute uma visão de polarização entre as ideias e práticas musicais da chamada vanguarda européia e de compositores norte-americanos. De forma geral, pode-se dizer que a argumentação aqui defendida é de que ambas as tendências influenciaram, de um modo ou de outro, as linguagens musicais correntes neste início de século XXI e o que aqui chamamos de papel de Performer-Compositor.

Ao pesquisar a Música Experimental da primeira metade do século XX, aqui aceitamos como parte de sua definição conceitual “um conjunto diversificado de práticas musicais que ganhou força em meados do século XX, caracterizado por sua oposição radical e questionamento de modos institucionalizados de composição, performance e estética” (SUN, 2013). As peças aqui apresentadas não podem nem pretendem ser chamadas de experimentais, estrito senso, mas o processo criativo envolvido, principalmente em *CALADO!* guarda elementos de experimentação, combinados à improvisação (idiomática e livre), bem como se utiliza de notações que oscilam entre determinação e indeterminação.

Esse conjunto de práticas musicais tem determinadas características, permitindo o uso do termo ‘experimental’, ainda que haja discussões a respeito da utilização dessa palavra. Os principais fatores aqui trabalhados são: indeterminação, novas notações e improvisação.

- Indeterminação e novas notações

A notação tradicional foi abandonada de tal maneira na música da última década que os intérpretes não ficam mais chocados em lidar com um novo conjunto de regras e símbolos cada vez que abordam uma nova composição. Aprender uma peça nova pode ser como aprender um novo jogo ou uma nova gramática (...). (BEHRMAN, 1965).

Muito embora a citação acima date de mais de 50 anos atrás, ainda hoje instrumentistas de tradição erudita encontram dificuldades quando encontram peças contemporâneas que utilizam notações não tradicionais. Por notações tradicionais, este trabalho alinha-se ao conceito de

um código secundário, substitutivo, correlacional: o compositor codifica a música em um sistema secundário de regras. Um intérprete que conheça as regras e os signos do código será assim capaz de decodificar os sinais e restituir a informação original. (ZAMPRONHA, 2002).

Portanto, dentro da notação tradicional representam-se as alturas dos sons, a duração destes, bem como articulações, dinâmicas e andamento. Essa representação do som demorou séculos para alcançar a forma de pentagrama, e não há dúvida de que tal notação musical foi muito bem-sucedida, dentro de parâmetros musicais ocidentais. A linguagem musical tonal encontra representação bastante precisa dentro desta notação, mas mesmo essa precisão é largamente discutida nas várias edições de obras musicais, bem como por performers ao longo da história. Mas

(...) tinha-se como certo que qualquer performer poderia obedecer às demandas literais da notação. Se ele era talentoso ou não dependia do fato de sua ‘musicalidade’ conseguir ou não ‘dar vida’ à música (BEHRMAN, 1965).

Para Boulez, o problema da representação musical passa por um

terreno extremamente difícil, assinalado por todas as ambiguidades possíveis, onde se mesclam inextricavelmente as intenções do compositor, o coeficiente da sua personalidade, as relações imutáveis que entre si têm a sua invenção e a sua linguagem (BOULEZ, 2012).

Boulez discorre sobre o dilema entre um sistema de representação musical e a própria ideia musical. Enfatiza o debate que surge de modo mais visível após o ‘desaparecimento’ do sistema tonal, entre correntes antagônicas que seguem um dogmatismo ou um “deixar correr”:

Tudo neste universo se tornou relativo: na discussão infinda que opõe dogmáticos e espontaneístas, partidários da reflexão que tudo organiza ou da inspiração que tudo subverte, apenas consigo ver um problema mal equacionado, que suscita respostas mancas e insuficientes. (BOULEZ, 2012).

Para evitar essa relativização à qual Boulez se refere, aqui nos alinhamos à ideia de que a experimentação em música na contemporaneidade traz um processo ainda não concluído e que talvez jamais tenha conclusão, de busca por notações que representem

sonoridades difíceis ou impossíveis de representar através da notação tradicional. Assume-se que a notação musical, em pleno século XXI, ultrapassa as margens do papel – podemos considerar que registros em áudio, vídeo e mesmo o texto escrito (instruções, bulas), complementam ou fazem parte fundamental da notação musical.

● Improvisação

Existe uma vasta literatura a respeito do papel da improvisação na música. De modo geral, discussões mais recentes terminam por identificar a improvisação como ‘livre’ ou ‘idiomática’.

Como improvisação livre, podem-se elencar duas características definidoras:

1) o fato de se tratar de música composta e executada a um só tempo, não havendo um lapso temporal entre a composição e a execução, nem a fixação de seu resultado, e

2) o fato de não haver uma determinada estética, conjunto de procedimentos, formas, estruturas, pré-determinadas, como a tonalidade, um modo ou um estilo. (MACEDO, 2016, p.18).

Como improvisação idiomática, podemos assumir a primeira característica acima, somada ao oposto da segunda. Ou seja, apesar de ser uma música composta e executada sem o lapso temporal mencionado, a improvisação idiomática assumirá um conjunto de propriedades (ritmo, harmonia, escalas, entre outros) que nos permitem identificar a estética à qual está conectada. De qualquer modo, o que importa a esse trabalho é o fato de que a improvisação está de uma forma ou de outra presente nas peças aqui apresentadas.

● Experimento

Faz-se necessário pensar três palavras frequentemente usadas: ‘experiência’, ‘experimental’ e ‘experimento’. Em todas, achamos definições referentes ao ato empírico ou científico. Ou seja, conhecimentos adquiridos através dos sentidos, da prática, de “maneira espontânea durante a vida”, ou uma forma de conhecimento obtido por meio de “aprendizado sistemático, científico”. A palavra ‘experimento’, no entanto, traz uma definição que leva a uma reflexão um pouco mais específica – “trabalho científico que se destina a verificar um fenômeno físico” (HOUAISS, 2009). Parte-se de uma hipótese e

testa-se esta hipótese através de um conjunto de procedimentos (método), que confirmará ou não a hipótese. Por mais óbvia que tal afirmação possa parecer, quando utilizamos os termos oriundos de ‘experiência’ para a Música, admitimos uma proximidade com esta definição. O fenômeno físico elementar, portanto, é o som. No entanto, o resultado da ‘experimentação’ musical é necessariamente desconhecido, até que a ‘experiência’ seja completada.

Sendo assim, ligam-se os três pontos elencados acima - indeterminação, novas notações e improvisação. Tais fatores, conectados, podem nos ajudar a pensar a ‘Música Experimental’ não como algo que se define somente por oposição a uma estética de vanguarda (NYMAN, 1974), mas a uma música estruturada de modo a não se prever ou prescrever com exatidão seu resultado, a priori. Isso não significa, portanto, que a Música Experimental é algo que admite ‘tocar qualquer coisa’, como alguns críticos da improvisação livre, por exemplo, preconizam (ALONSO, 2014). Antes, revela-se como obra estruturada a partir de conceitos, muitas vezes mais importantes do que o resultado musical final.

1.2 - Sobre o Performer-Compositor

A separação dos papéis de compositor e intérprete (performer) é uma ideia relativamente recente na história. Durante os períodos renascentista e barroco, tal separação não fazia muito sentido. “A ideia de uma obra musical como uma entidade que era distinta e autônoma da performance simplesmente não existia (...) e não havia uma linha clara de separação entre composição e performance” (BENSON, 2003). Essa concepção de que composição e performance não seriam atos separados perdura durante os séculos XVII e XVIII, na Europa ocidental; “o compositor ainda participava da maioria das performances” (BOWEN, 1999, p. 429). Para Chiantore (2010), Beethoven “era um músico que improvisava”, e muitas de suas obras surgiram a partir dessa atividade profícua, como performer. Mozart era considerado, também, em sua época, não só um compositor, mas um instrumentista de altíssima qualidade.

Ao tentar recriar uma imagem de Mozart como um performer, devemos lembrar que a palavra "performer" transmite um significado bem diferente hoje do que teria sido

transmitido no século XVIII. Um conhecimento do ofício da música e habilidades musicais proeminentes tornavam o intérprete excepcional naquele momento, em vez de uma habilidade de reproduzir as peças tecnicamente mais complexas no tempo mais rápido possível, após enormes quantidades de prática em um instrumento. (KOMLÓS, 2003).

Casas de ópera e mudanças estéticas, novos teatros, enfim, processos que ocorriam na Europa do século XIX trouxeram uma noção diferente do compositor e da ideia da obra-prima, a ‘masterwork’, que precisava ser “explicada, elucidada, entendida por performers cada vez mais especializados” (DAVIES & SADIE, 2001, p. 498).

O nítido aumento do tamanho e da riqueza de uma classe média urbana capaz de dar mais atenção à cultura, bem como a grande extensão da classe média baixa e de setores das classes trabalhadoras instruídos e com sede de cultura, teria sido suficiente para garantir esse desenvolvimento (das artes). O número de teatros triplicou na Alemanha entre 1870 e 1896 (HOBSBAWM, 2008).

Pode-se inferir que a proliferação de instrumentos no século XIX, mais acessíveis do que em outras épocas (como os pianos de “armário”, por exemplo), bem como a expansão em larga escala da publicação de partituras, levaram a um maior consumo da música, de modo geral. Dentro do sistema capitalista que crescia e se complexificava rapidamente durante esse período, é razoável afirmar que o ato de compor e o ato da performance comesçassem a se dividir mais fortemente por ocasião deste processo. Processo esse que também trazia um maior nível de especialização nas diversas áreas de conhecimento. Tal especialização vai se complexificar, a ponto de encontrarmos na segunda metade do século XX um número de cursos superiores em universidades do mundo inteiro muito maior do que na primeira metade do século, por exemplo.

Antes da Segunda Guerra Mundial, mesmo a Alemanha, França e Grã-Bretanha, três dos maiores países, mais desenvolvidos e instruídos, com uma população total de 150 milhões, não tinham juntos mais que aproximadamente 150 mil universitários, um décimo de 1% de suas populações somadas. Contudo, no fim da década de 1980 os estudantes eram contados aos milhões na França, República Federal da Alemanha, Itália, Espanha e URSS (para citar apenas países europeus), isso sem falar no Brasil, Índia, México, Filipinas e, claro, EUA, que tinham sido pioneiros na educação universitária em massa. (...) Era óbvio para planejadores e governos que a economia moderna exigia muito mais administradores, professores e especialistas técnicos que no passado (...) (HOBSBAWM, 1995, p. 290-291).

Portanto, a separação entre Performer e Compositor tem uma relação não somente com o crescimento da orquestra (não apenas em quantidade de músicos, mas também como instituição) a partir do século XIX, mas com o próprio desenvolvimento do sistema capitalista industrial na Europa Ocidental e Estados Unidos e sua característica especialização delimitada de funções e tarefas nas etapas produtivas industriais. A música de concerto no século XX é, historicamente, a que consolida a separação de papéis e a hierarquização desses papéis no ‘fazer musical’.

A partir da segunda metade do século XX, vemos a música de concerto forjar uma espécie de polarização entre a vanguarda europeia decorrente da chamada Segunda Escola de Viena e do trabalho de compositores como Boulez e Stockhausen, e de outro lado, o início do experimentalismo de John Cage, bem como, posteriormente, o minimalismo de Steve Reich e de outros compositores norte-americanos. Enquanto no primeiro grupo podemos enxergar uma ‘substituição’ do sistema tonal por procedimentos seriais, no segundo, percebemos - entre outros tantos fatores - a utilização de operações randômicas (chance operations) e a indeterminação como técnicas composicionais. Para Cage, “uma ação experimental é aquela cujo resultado é imprevisto” (CAGE, 1973, p. 39, tradução nossa). Nyman define essa premissa, corroborando Cage:

Compositores experimentais, em geral, não estão preocupados com a prescrição de um objeto-tempo em que materiais, estruturas e relacionamentos são calculados e arranjados antecipadamente, mas estão mais excitados pela perspectiva de delinear uma situação em que sons podem ocorrer, um processo gerador de uma ação (sonora ou outra), um campo delineado por determinadas regras composicionais. (NYMAN, 1999, p. 4, tradução nossa)

Portanto, o Experimentalismo assume uma imprevisibilidade do resultado musical final, aproximando-se das ideias já elencadas a respeito da improvisação. É inegável, no entanto, que a música decorrente da vanguarda europeia também ampliou consideravelmente, e em pouco tempo, o escopo de sons a serem trabalhados em composições.

1.3 – Música no Século XXI – um pequeno recorte.

Antes de entrar em peças que envolvam a eletrônica em tempo real, citamos a peça de John Zorn, *Cobra* (BRACKETT, 2010). Zorn é um compositor e multi-instrumentista

nova-iorquino, cujo trabalho transita por uma variedade enorme de gêneros musicais. Particularmente em relação a sua peça *Cobra* (1984), Zorn traz um conceito musical baseado em uma série de regras que guiam improvisadores, numa espécie de ‘jogo’. Não há uma sequência de eventos pré-concebidos, mas sim uma série de notações em cartazes, que direcionam os músicos em suas ações. No entanto, não há um número definido de performers, nem de instrumentação, ou de duração da peça. Portanto, cada performance será radicalmente diferente da outra. Zorn está interessado, na realidade, no contraste entre os diversos estilos de improvisação envolvidos. Esta é uma clara demonstração de ligação entre a indeterminação, a improvisação e o papel fundamental do performer como criador da peça, e não como intérprete de algo pré-concebido.

Cobra

MOUTH	1.		POOL		GUERRILLA SYSTEMS Squad Leader + 2 Spotters
	2.		RUNNER		
	3.		SUBSTITUTE Δ		
	4.		SUB CROSSFADE		
NOSE	1.		DUOS		TACTICS 1. Imitate 2. Trade 3. Hold 4. Capture 5. Switch/crossfade
	2.		TRADES		
	3.		EVENTS 1, 2 or 3		
	4.		BUDDIES		
EYE	1.		CARTOON TRADES		OPERATIONS (Squad Leader ONLY) I DIVISI Memory drone, squad leader tactics and systems control II INTERCUT Locus Unit return to same sound III FENCING Unit with alternates
	2.		ORDERED CARTOON TRADES with guests		
EAR	1.		G=G M Δ		G. UNIT LIFE SPAN: 7 Downbeats SPY may cut unit during OPERATIONS ONLY if unidentified. Unit members and alternates may cut at any time.
	2.		M=M G Δ		
	3.		VOLUME Δ		
HEAD	1.		SOUND MEMORY 1		Some Locus Hand Cues thumb=stop hand=rhythm finger=pip hand=drone back and forth=trade one=intercut cut=change
	2.		SOUND MEMORY 2		
	3.		SOUND MEMORY 3		
PALM	1.		CUT		John Zorn © Oct 9 1984 NYC
	2.		CODA		
	3.		HOLD & FADE		

Figura 1- Partitura de “Cobra”. Fonte: Brackett, 2010

A interpretação de *Cobra* depende de uma compreensão das regras envolvidas, mas há outros fatores a serem considerados. Enquanto a instrumentação do *Cobra* é

totalmente aberta, a escolha dos artistas é uma parte integrante na preparação do *Cobra*, pois o jogo se torna tão mais rico quanto os participantes tenham diferentes bagagens musicais. Isso demonstra uma estética que quebra as fronteiras entre compositor e performer, nas últimas décadas do século XX, para ficarmos somente com um exemplo.

A partir do final do século XX surgem sistemas computacionais que visam a interatividade com músicos, de uma forma que não era possível até então. Robert Rowe propõe uma nova estética musical, baseada na interatividade entre sistemas computacionais e performers, buscando o contraste com composições que traziam, na segunda metade do século XX, o elemento da eletrônica fixa, comumente chamado de ‘tape’ (ROWE, 1999). A pesquisa de Rowe traz materiais composicionais baseados em algoritmos que reagem em tempo real aos sons produzidos por performers, bem como engloba componentes de improvisação. A partir daí o desenvolvimento dessa estética de interatividade entre músicos e sistemas computacionais em tempo real tomou diversos caminhos, gerou inúmeras composições, e continua a se desenvolver. Aqui pretendo apenas apontar algumas composições e aspectos que ilustram este processo.

a) *Sxueak*

Sxueak - for squeaky toys and trajectory-based computer interaction - Matthew Burtner, 2008:

Essa peça de Burtner resultou de uma primeira versão, de 2007, na qual a instrumentação previa um saxofone soprano do autor, que o coloca como um "brinquedo estridente" (BURTNER, 2008, tradução nossa), bem como brinquedos que produzem sons ao serem torcidos ou espremidos. A versão de 2008 acabou por eliminar o sax, mantendo apenas os brinquedos, devido à performance de Lisa Cella, Morris Palter e Jane Rigler, que tocaram os brinquedos na primeira versão. Desta forma, observamos a importância do papel do performer nas decisões composicionais, a ponto de determinar a estrutura final da peça. Em suas notas para os performers, Burtner pontua algumas questões a serem observadas:

A peça pode ser "jogada" por um único performer⁴ ou por um conjunto de performers. Um performer deve usar aproximadamente seis brinquedos estridentes diferentes. Em um conjunto, cada performer deve usar pelo menos dois brinquedos. Os brinquedos devem ser escolhidos pelo "potencial sonoro" selecionado para:

- 1) variedade de som
- 2) impacto visual (humor)
- 3) potencial teatral de torcer, apertar, cutucar e massagear os brinquedos

(BURTNER, 2008, tradução nossa)

Há uma determinação, portanto, de regras, como em *Cobra*, de Zorn, mas novamente, de um modo bem aberto, que não pretende ‘fechar’ o resultado da obra.

A parte eletrônica se faz em processamento dos sons produzidos durante a performance, num determinado período de tempo (cerca de 6 minutos), em um *patch* do software MAX/MSP⁵. O autor cria uma notação que traz referências às sonoridades possíveis dos brinquedos a serem ‘tocados’, relacionando tais sonoridades a durações e dinâmicas. Ainda assim, mesmo combinando uma notação própria às notações tradicionais, e, portanto, agregando um nível de determinação na peça, a estrutura ainda pode ser considerada experimental, na medida em que há uma abertura grande à criação dos performers envolvidos. “Ao fazer esta peça, tentei criar uma atividade envolvente e lúdica para um artista. Agora deixo para você criar a experiência para um público” (BURTNER, 2008, tradução nossa).

4 No original, o compositor utiliza a palavra “player”, que pode significar ‘jogador’. A ambivalência produzida no inglês não encontra correspondência, nesse caso, no português, já que “play” significa ‘brincar’ ou ‘tocar’ um instrumento. No caso da peça em questão, ‘tocar’ e ‘brincar’ são o mesmo ato.

⁵ <https://cycling74.com/products/max/>

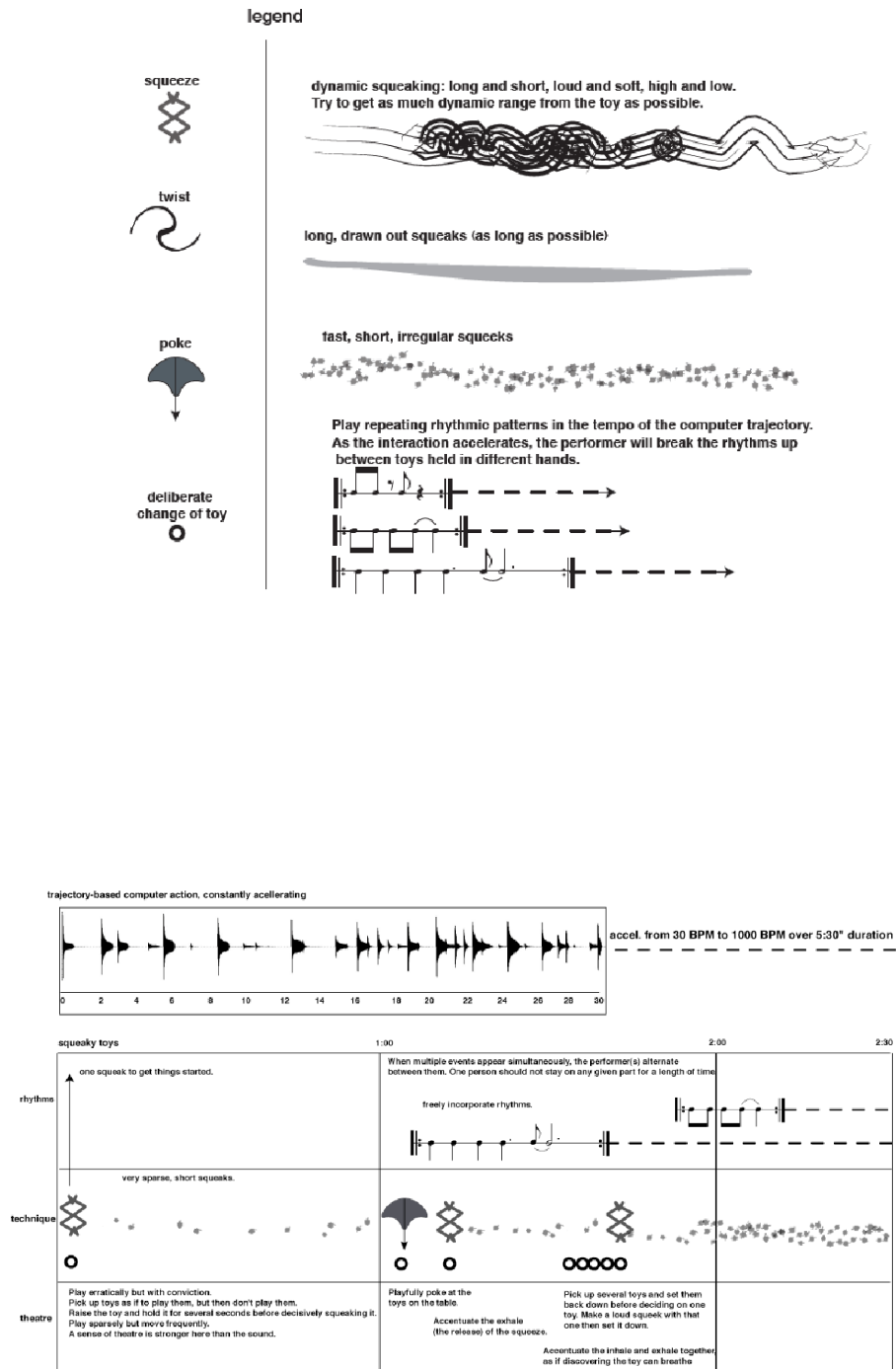


Figura 2-Partitura de Sxueak. Fonte: Burtner, 2008.

Observa-se que a notação prevê uma série de formas de se tocar os brinquedos, de acordo com suas características sonoras, bem como coloca a performance dentro de uma ‘linha de tempo’, que corresponde ao processamento eletrônico. Vemos, portanto, uma estrutura, uma notação, mas ao mesmo tempo o material musical está totalmente nas mãos do performer, que é o criador do resultado da peça, que abraça a improvisação e a função criativa e lúdica da notação musical.

b) *Arcturus*

Arcturus (ROWE, 2006), para trombone e sistema de música interativa, foi escrita para Mark Hetzler e encomendada pela Universidade de Wisconsin. A parte computacional interage com o trombonista de várias maneiras ao longo da peça, através do processamento de efeitos, reprodução de arquivos de som, envelopes dinâmicos que seguem os gestos sonoros do performer, e mais, usando um programa escrito pelo compositor em C++. A peça possui notação tradicional (mas combinada a notações indeterminadas) e possui espaço para improvisação.

Arcturus
for Mark Hetzler

Robert Rowe

• = 88

Trombone

state 0

state 1

trb

state 2

trb

state 12

improvise short glissandi with irregular rhythms in middle to low registers

The image shows a musical score for the piece 'Arcturus' by Robert Rowe, composed for Mark Hetzler. The score is written for Trombone and Trumpet (trb). It includes dynamic markings such as *ff*, *p*, *f*, *mf*, and *pp*, as well as state transitions labeled 'state 0', 'state 1', 'state 2', and 'state 12'. The score also includes a tempo marking '• = 88' and a note about improvising short glissandi with irregular rhythms in the middle to low registers. The notation is a mix of traditional musical notation and indeterminacy, with some notes and rests being bracketed or grouped in a way that suggests improvisation.

Figura 3 - Excertos de *Arcturus*. Fonte: Rowe, 2006.

Como podemos notar nos excertos acima, os eventos eletrônicos são marcados pelas expressões ‘state’, seguidas de numeração. A notação, embora tradicional, requer

que o performer improvise, e mesmo onde as indicações de Glissando estão notadas com alturas bem definidas, a interação com o sistema computacional irá variar, conforme a ocasião.

c) Improvisation for Hyper-kalimba

A Hyper-Kalimba é um instrumento desenvolvido por Fernando Rocha (Escola de Música – UFMG), e Joseph Malloch (McGill University, Montreal, Canadá). Este desenvolvimento levou em consideração vários aspectos relativos à Performance, Tecnologia, questões composicionais, e, acima de tudo, a não interferência nas características originais do instrumento, quanto à sua forma de execução e possibilidades sonoras. Através de sensores e de um patch desenvolvido com o MAX/MSP, os autores expandiram o som do instrumento, que tem sua origem em culturas africanas e se constitui de uma pequena caixa acústica e teclas com alturas definidas, porém bastante variadas. O projeto testou diversas possibilidades de interação com o sistema computacional, chegando a resultados sonoros através de sensores espalhados pelo instrumento. Esses sensores transmitem informações ao computador, que reagirá conforme as alturas e a movimentação do instrumento nas mãos do performer. Portanto, a improvisação é parte integrante e fundamental do projeto, que extrapola a condição de peça, trazendo o conceito de Instrumento Musical Digital⁶.

Sensores adicionados a um instrumento podem capturar tanto os gestos feitos para produzir os sons normais do instrumento (gestos efetivos ou instrumentais), bem como gestos de acompanhamento que os artistas costumam fazer enquanto tocam (ROCHA & MALLOCH, 2009)

Dentre as peças aqui apresentadas, talvez essa seja a que demonstra uma maior proximidade com a conceituação de ‘música experimental’. Vários fatores estão presentes no desenvolvimento da hyper-kalimba – experimentação; processo criativo que combina a exploração de sons, bem como a expansão de suas possibilidades; indeterminação; improvisação. A interação com um sistema computacional de fácil manejo (o software utilizado requer apenas um laptop e uma interface de áudio) demonstra como a tecnologia presente no século XXI pode estar a serviço da criação em Música questionando limites entre a composição e a performance.

⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FxnwPVAGwOU>. Acesso em 17/06/2018

O escopo das obras aqui, no entanto, não se pretende alinhado especificamente à vanguarda européia ou ao experimentalismo. Antes, em todas as propostas composicionais, misturam-se pontos abordados pelas duas tendências. Talvez uma das questões que permeiam as possibilidades do ‘fazer musical’ no século XXI é justamente ter acesso a toda a História da Música, e, portanto, a tantas linguagens que presumivelmente seja inadequado pensar em uma linguagem comum. Portanto, o trabalho composicional aqui apresentado utiliza diversos componentes estéticos da contemporaneidade sem, no entanto, pretender-se como ruptura. Pelo contrário, itens como o tonalismo, apenas para ficar em um exemplo, não são uma questão, aqui. O pesquisador/compositor que aqui escreve assume sua trajetória estética calcada na diversidade e sempre atuou nas chamadas música popular e erudita, em que pesem estes termos em si já serem objeto de ampla discussão, o que não será abarcado aqui.

É possível, no entanto, apontar características experimentais nas composições autorais que ora se apresentam, principalmente na terceira obra - *CALADO!* - pois todas operam em algum nível com componentes de experimentalismo discutidos. É preciso notar que o processo artístico envolvido na criação dessa terceira peça deu-se em um tempo dilatado, baseado na vivência performática e na combinação de linguagens de forma aberta, referenciado pela ideia de *work in progress*. Nesse sentido, o trabalho artístico aqui opera também dentro de uma discussão conceitual levantada por Renato Cohen⁷, na medida em que se revela como um procedimento que segue o perfil de um processo gestador.

A característica ontológica do *work in progress* - processualidade pelo uso de trama, de leitmotiv, rastros de passagem, vicissitudes - e a especificidade dessa operação criativa - hibridização, superposição de conteúdos - fazem com que o recorte do objeto aponte a observação para desde manifestações transitórias (cenas não configuradas, laboratórios, situações cotidianas), contextos ulteriores ao contexto artístico ("cena da vida", "cena da mídia"), até expressões híbridas, fronteiras (performances, manifestos, intervenções) e, finalmente, a cena teatral contemporânea. (COHEN, 1998, p. 5)

Mesmo considerando que o professor Cohen, acima citado, esteja referindo-se à palavra performance com uma conotação diferente da aqui usada, o processo da construção de *CALADO!* encontra proximidade com o conceito de *work in progress*

⁷ Renato Cohen (1957-2003) foi professor do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP e do Departamento de Teatro da Unicamp

supramencionado, na medida em que sua construção e a própria natureza da peça operaram com a imprevisibilidade (tanto em relação à improvisação quanto aos acontecimentos relatados na parte videográfica da peça) e a vivência cotidiana permeada pelo processo eleitoral de 2018. Ao iniciar-se o processo, não se sabia qual seria o seu resultado final, desde seu conteúdo (cada acontecimento político requeria um ‘comentário’ em vídeo e música) até sua forma (não estava claro se se formataria uma única peça videográfica documental ao final).

Outro aspecto a ser ressaltado em *CALADO!* é o espaço reservado à improvisação, que oscila entre características idiomáticas e não - idiomáticas. Esse tópico será discutido no capítulo 4 dessa tese, mas é possível adiantar que todo o processo de construção das três obras originais aqui apresentadas transitam de forma pendular entre a determinação e a indeterminação, entre o tonalismo e a exploração de ruídos. Como anteriormente mencionado, esse trabalho composicional não procura um determinado alinhamento estético, mas assume uma pesquisa artística que se dá a liberdade de experimentar combinações entre diferentes estéticas.

CAPÍTULO 2 - REFLEXÕES CRÍTICAS SOBRE TECNOLOGIA E MÚSICA

2.1 - Interação com sistemas eletrônicos em tempo real ou diferido

No século XX e nesse início de século XXI, os conceitos de objeto artístico e arte têm sido alterados constantemente. Diferentes campos experimentais têm sido impelidos por um crescimento tecnológico acelerado, o que impacta o ‘fazer’ artístico como um todo, e o musical em particular. Neste capítulo abordo a questão da *interação* na música, que conjuga tecnologias a instrumentos acústicos na performance musical. Aqui procuro responder duas questões. Qual o problema da *interação* ao pensar a obra musical que utiliza eletrônica? Em que medida a busca por uma reação ‘inteligente’ e ‘autônoma’ da máquina reflete uma ampliação de possibilidades criativas ou atende a ‘demandas de mercado’?

2.2 – Fetiche, Máquina e Música

Existe certa fascinação a respeito da interação homem-máquina na composição e na performance musical contemporâneas. O crescimento de ferramentas tecnológicas que possibilitam a criação da chamada Inteligência Artificial afeta diversos campos da atividade humana. Há uma demanda que requer que o artista adquira um alto grau de formação técnica, científica e tecnológica, além de cultural e artística. Existe um bom número de softwares que permitem criar situações de interação do músico com a máquina e têm sido largamente utilizados em composições musicais, caracterizando o que no Brasil se denominou ‘música mista’⁸.

A busca por interações homem-máquina na criação artística contemporânea lida com a questão da percepção da obra, profundamente influenciada por um modo de conceber o tempo, o espaço, de aprender, sentir, agir, viver, em que a afetividade, a sensualidade, emoções, sentimentos e crenças sofrem o impacto de uma nova percepção do mundo e do homem, derivada de relações de consumo que colocam a tecnologia como um terreno em constante mutação.

No campo das artes plásticas e visuais, os diversos conceitos de *instalação*, por exemplo, carregam inúmeras possibilidades de interação entre fruidores e obras. Há uma

⁸ Entende-se por música eletroacústica mista aquela que conjuga o uso de meios eletrônicos com a ação do instrumentista. Disponível em < <http://www.ufrgs.br/mvs/Periodo02-1952-MusicaEletroacusticaMista.html>>. Acesso em 04/06/2019.

expectativa bastante corrente em diversos campos destas artes a respeito do *novo*, praticamente uma obrigatoriedade quando trata-se de obras permeadas pelas tecnologias contemporâneas. No entanto, nestes campos artísticos a questão da interação se dá basicamente em relação ao público, que tem um papel ativo, podendo, conforme a obra, fazer escolhas e selecionar o que lhe interessa nessa.

No campo da música talvez algumas das maiores questões sejam outras – a interação entre o instrumentista (ou performer), o gesto e a reatividade do elemento eletrônico e a questão da ‘reatividade’ inteligente da máquina.

Aqui serão analisados os casos de duas obras distintas, em que essas questões se colocam: a Heart Chamber Orchestra e a instalação *SKALA* (ou *L’Échelle*⁹).

2.3. Heart Chamber Orchestra

Essa performance, assinada por Erich Berger e Peter Votava, dois artistas/engenheiros austríacos, foi apresentada no FILE (Festival Internacional de Linguagem Eletrônica) em São Paulo, em 2010. A obra usa os batimentos cardíacos de 12 músicos que formam uma orquestra de câmara, para ‘compor em tempo real’ a peça e o ambiente de visualização projetado em tela no palco. Os músicos usam sensores de ECG (eletrocardiograma) e se sentam em frente a uma tela de computador que se tornará sua partitura durante toda a apresentação. Seus batimentos cardíacos são processados através do software MAX/MSP, que geram as partituras de cada músico em quatro movimentos distintos, além de também gerarem as imagens que são projetadas em uma enorme tela no palco, atrás dos instrumentistas.¹⁰

A programação dos autores da obra gera notas, alturas e ritmo em tempo real, a partir da frequência cardíaca dos músicos. O material musical, portanto, é gerado sob certo grau de indeterminação, já que os batimentos cardíacos dos instrumentistas sempre serão diferentes em cada ocasião. No entanto, a decisão sobre **o que** é gerado já foi tomada pelos programadores. Por exemplo, num determinado movimento, quanto maior a

⁹ Nome dado à obra no site do IRCAM. Disponível em <<http://brahms.ircam.fr/philippe-manoury>> acesso em 07/05/2019).

¹⁰ Disponível em <<https://file.org.br/hipersonica/terminalbeach/?lang=pt>>, acesso em 07/05/2019.

frequência cardíaca de um músico, mais lentas serão as notas produzidas, ou vice-versa em um outro movimento. A variação da frequência cardíaca também determinará a variação de altura, conforme parâmetros previamente estabelecidos. Dessa forma, os autores decidiram trabalhar com figuras de semínima e colcheia apenas, por exemplo, em determinado movimento, além de gerarem notas no escopo de uma oitava. Em outro, apenas trinados e pausas. Em outro movimento, sons percussivos.

Podemos observar que, por mais que haja indeterminação e aleatoriedade na performance, a interação máquina-instrumentista está previamente condicionada pelas escolhas feitas pelos programadores. Se por um lado eles não podem determinar **quais** as exatas notas que serão tocadas, já que a partitura é gerada em tempo real, podem determinar a natureza do material musical, limitando as probabilidades de ‘leitura’ das frequências cardíacas pelo computador para gerar o material lido pelos instrumentistas e o material visual que compõe o ‘cenário’ da performance.

O conceito que norteia a performance não determina totalmente o resultado musical, mas garante a identidade da obra, ainda que a cada apresentação haja uma audição diferente, o que é exatamente igual à fruição de uma sinfonia de Beethoven. Por mais que se vá a salas de concerto para assistir à *9ª sinfonia* (‘Ode à Alegria’), nenhuma apresentação será *exatamente* igual à outra. No entanto, a diferença de determinação ou indeterminação nas duas obras é evidente.

A performance concebida pelos artistas austríacos suscita reflexões a respeito da indeterminação na obra musical, um tipo de discussão que sempre esteve presente na música, mas que alcança novo patamar a partir da segunda metade do século XX. Mas também dá margem a pensar na questão da *interação*. O fato do material musical ser ‘decidido’ em tempo real pelo computador, a partir da ‘leitura’ feita das frequências cardíacas dos instrumentistas nos dá a sensação de que a máquina gera deliberadamente as partituras e a ‘obra’. O conceito certamente exigiu dos autores um alto grau de conhecimento tecnológico para desenvolver a programação necessária ao realizar a performance. A ideia traz inclusive uma possibilidade de chiste – a música é literalmente feita ‘do coração’. O próprio nome – Heart Chamber Orchestra – traz um jogo de palavras. Em inglês, a palavra *chamber* significa *câmara*, o que remete às câmaras do coração e à formação de *orquestra de câmara*.

Essa sensação de uma ‘autonomia’ da máquina, no entanto, não se sustenta quando sabemos que a estrutura da peça é totalmente decidida pelos programadores. Ou seja, as

‘decisões’ musicais são tomadas pelo computador apenas porque houve seres humanos que lhe disseram o que ler e como ler.

2.4. *Skala* (ou L’Échelle)

Em setembro de 2018 foi reinaugurada a sala de espetáculos La Scala de Paris. O compositor francês Philippe Manoury foi convidado a elaborar e executar o que foi chamado de ‘identidade sonora’ do local. O trabalho musical de Manoury, no caso, é uma instalação sonora presente nos ambientes do teatro, um sistema que ‘compõe música em tempo real’. Segundo o compositor, “Não é música gravada, mas algoritmos que jogam em fatores de probabilidade. Isto irá gerar formas sonoras todos os dias das 11:00 à 01:00”¹¹.

Philippe Manoury criou esses algoritmos para que eles levassem em conta a hora, o dia e o mês para gerar a música. Por exemplo, à tarde, o sistema tocará sons mais silenciosos, e formas musicais mais energéticas, à noite. “É uma música feita para durar um ano. Após 365 dias, as configurações serão redefinidas para zero. Mas há tantas combinações diferentes que é quase impossível ouvir a mesma coisa duas vezes seguidas. Meu grande desafio foi encontrar uma maneira de criar uma música sem que o compositor interviesse”, diz Manoury¹².

O projeto é feito a partir de sons desenhados pelo computador. Em palestra proferida em 10 de setembro de 2018 no Studio PanAroma, no Instituto de Artes da Unesp¹³, Manoury explicou a obra, mostrando os patches de programação que utilizam algoritmos. A partir de materiais sonoros chamados de ‘eventos’ pelo compositor, a programação gera as combinações sonoras que serão ouvidas em tempo real. As probabilidades podem ser, no entanto, controladas pelo autor para que respondam a parâmetros como as horas, dias e meses, além de datas específicas. Há a possibilidade de

¹¹ Disponível em <<https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/reouverture-de-la-scala-de-paris-avec-une-identite-sonore-signee-philippe-manoury-65083>>. Acesso em 08/05/2019.

¹² Disponível em <<https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/reouverture-de-la-scala-de-paris-avec-une-identite-sonore-signee-philippe-manoury-65083>>. Acesso em 08/05/2019.

¹³ Disponível em <<https://www.facebook.com/events/517109862084565/>> Acesso em 08/6/2019.

combinar trechos de poesias declamadas, previamente gravadas, para que sejam tocadas em determinadas ocasiões. Assim, no aniversário de Rimbaud, por exemplo, haverá uma probabilidade maior de que uma citação do poeta seja transmitida. Há a possibilidade de fazer com que o computador reaja a sensores de temperatura, por exemplo. Nesse caso, o clima gerará informações para que os algoritmos ‘escolham’ os desenhos sonoros em tempo real.

O fato de ser uma obra concebida para gerar 365 dias de música que não se repetirá, ou terá uma probabilidade muito pequena de se repetir, nos dá uma ideia de obra ‘monumental’, dadas as dimensões do evento. Entretanto, refletindo sobre tais características, podemos pensar que a obra tem um simbolismo que leva a uma ideia de monumento, no sentido de grandiosidade, de deliberadamente produzir admiração, uma imponência que tem por objetivo preservar na memória um acontecimento relevante – no caso, a reinauguração do La Scala. Devemos lembrar que monumentos são, historicamente, criados como marcas do poder, seja político, econômico ou militar.

Um outro aspecto que chama a atenção na fala de Manoury é a questão da não-intervenção do compositor, afirmação que parece contradizer a própria definição de compositor como aquele que escolhe e organiza os materiais musicais, de acordo com suas decisões, sejam elas conscientes ou não.

Essa não-intervenção do compositor que Manoury almeja pode esbarrar no próprio processo de construção do projeto SKALA. Manoury, para produzir o material musical utilizado pelos algoritmos, ‘construiu’ escalas para que correspondessem aos dias da semana, aos dias do ano, às horas e aos minutos do dia. Para isso, se utilizou de um processo aleatório conhecido como Cadeias de Markov. “Consiste em constituir caminhos melódicos por meio da atribuição de probabilidades de sucessão entre os sons”

¹⁴. Segundo Manoury:

Como este projeto deve abranger um ano inteiro, foi necessário primeiro organizar as escalas de acordo com as diferentes temporalidades. Assim estarão as escalas distribuídas para cada dia da semana: as escalas W (W para semanas), outras para cada dia do ano: as escalas D (D para dias), outras ainda para cada hora do dia : as escalas H (H para horas), e finalmente outras para os segmentos de minutos: as escalas M (M para minutos). Essas escalas serão calculadas de acordo com vários algoritmos. O processo de geração, que utilizo há muito tempo, consiste em criar escalas cobrindo um ambitus de 2 oitavas por meio da projeção de uma escala cromática. A primeira operação consiste em separar a escala dos 12 sons em dois conjuntos (não necessariamente

¹⁴Disponível em <http://www.philippemanoury.com/?tag=echelles-derivees> - Acesso em 22/12/2021

iguais). A segunda operação consiste em transpor um dos dois grupos para a oitava superior. Obtemos assim uma peneira contendo os 12 sons do total cromático espalhados por 2 oitavas com os seguintes intervalos (do grave ao agudo): 1-3-2-1-3-1-3-1-2-3-1. Eu poderia ter obtido uma escala diferente se tivesse octavado os dois grupos na outra direção: 1-2-3-1-3-1-3-2-1-3-1. Se a peneira tivesse focado na separação de números pares e ímpares, eu teria obtido as duas escalas por tons inteiros, uma após a outra¹⁵.



Figura 4 - Escalas para os dias da semana de Philippe Manoury

É possível refletir sobre a questão da autoria, nesse caso, já que a obra é assinada por Manoury, mas o desenvolvimento do patch não foi seu exclusivamente, contando com profissionais especializados para isso. Além disso, se é a máquina que organizará os materiais musicais e, portanto, comporá efetivamente o que será ouvido, qual é exatamente o papel do compositor? Claro que essa é uma discussão deliberada pelo próprio Manoury, já que o mesmo teve a intenção de distanciar sua própria intervenção.

Ao contrário da performance da Heart Chamber Orchestra, a obra *Skala* prescinde do ser humano, não estabelecendo com nenhum performer, a priori, uma relação de interação. Ao contrário de determinadas instalações artísticas, também não há interação de reatividade com o público. Assim, a obra de Manoury se coloca quase no patamar do fetiche em relação à *machina*, na medida em que esta dá a ideia de ser totalmente ‘responsável’ pelas escolhas sonoras que serão transmitidas. A interação, nesse caso, se

¹⁵ Disponível em <http://www.philippemanoury.com/?tag=echelles-derivees> - Acesso em 22/12/2021

dá, no máximo, caso o autor resolva que o computador reagirá a sensores climáticos, por exemplo, o que é uma possibilidade aventada pelo compositor.

De qualquer modo, em *Skala* a intenção não está na interação homem-máquina, mas sim na monumentalidade de uma obra que dura 365 dias sem repetir a música, uma tarefa sobre-humana. Daí, talvez, a possível fascinação que ela possa exercer. O resultado musical, no entanto, advém de escolhas do autor, assim como no caso dos artistas austríacos, e possui um elevado grau de indeterminação, já que a composição algorítmica da obra vai gerar desenhos sonoros diferentes a cada momento.

2.5 – Performance Tecnicamente Informada

Até que ponto a relação homem-máquina nas artes viabiliza o surgimento de novas linguagens e não a repetição do mesmo sob uma nova roupagem? Os elementos apresentados nas peças aqui analisadas nos fazem refletir sobre o impacto da tecnologia do século XXI sobre a música. Na performance elaborada a partir da ideia de reatividade em tempo real da máquina, como em *Heart Chamber Orchestra*, o material musical gerado não parece ter em seu cerne a preocupação em elaborar uma nova linguagem musical, haja visto que se vale de notações tradicionais, com pentagrama, durações e alturas reconhecíveis e exatas, articulações e utilização de recursos instrumentais já largamente explorados no cânone estabelecido. A própria formação de orquestra de câmara, com violinos, violas, violoncelos, contrabaixo, flauta, trombone, trompa, fagote e clarinete não foge do que já está profundamente estabelecido na música de concerto. A busca pelo ‘novo’, portanto, se dá no conceito da obra, que estabelece a tecnologia como o personagem principal. Talvez o resultado musical final não seja algo que realmente importe para a apreciação, já que será sempre diferente, mas com aspectos semelhantes em cada apresentação, devido às escolhas contingenciadas pela programação estabelecida pelos autores. Esta obra possui como elemento principal a questão da *interação* homem-máquina como o centro de seu valor estético. Nesse sentido, há a sensação de que compositores e performers estão submetidos a algo fora de seus controles – é a *machina* que lê e interpreta as frequências cardíacas e as transforma em partituras em tempo real. Essa sensação é em parte verdadeira, mas devemos sempre lembrar que a programação

limita consideravelmente o ‘poder de decisão’ do computador, e é isso, inclusive, que garante a própria identidade da obra.

Assim, no caso dessa performance elaborada pelos artistas austríacos referidos anteriormente, há uma tensão inerente à concepção artística, entre o que é determinado e indeterminado, entre o previsível e o inesperado. Esse conceito talvez seja o elemento mais importante da obra, e não propriamente o estabelecimento ou experimentação de uma nova linguagem musical, permeada pela tecnologia.

No caso da obra de Manoury, a questão da interação homem-máquina não está, a priori, colocada, mas sim a ideia provocante de uma ‘composição’ monumental que prescinde da figura do compositor. A *machina* nesse caso traz a sensação de uma música criada ‘espontaneamente’ por uma entidade dotada de Inteligência Artificial, o que é verdade, claro, mas não inteiramente – se não há a previsibilidade do texto musical criado pelo compositor, por um lado, há o material de onde a máquina partirá para elaborar os ‘desenhos’ sonoros que serão ouvidos, a partir de algoritmos que foram pensados e concretizados por seres humanos. A própria determinação de momentos de música ‘mais calma’ ou ‘mais variada’, a escolha de timbres, bem como uma gama de informações musicais não serão escolhidas pelo computador de forma ‘espontânea’, mas condicionadas a regras estabelecidas na programação. Nesse sentido, a obra se aproxima da outra analisada – em ambas o resultado musical, enquanto linguagem, talvez não seja o mais importante. Antes, o que mais chama a atenção é o conceito e o esforço tecnológico para viabilizar o evento.

A preocupação contemporânea em criar sistemas computacionais inteligentes, que reajam a gestos dos instrumentistas, que é o cerne da questão da interação homem-máquina na música, passa por diversas pesquisas mundo afora, em diversos ambientes acadêmicos e científicos. O presente trabalho procura discutir apenas alguns poucos ítems do problema. No entanto, apontam-se questionamentos a respeito dessas relações, no sentido de manter, a um só tempo, uma visão que admite a ampliação de possibilidades artísticas advindas da utilização de tecnologias contemporâneas e uma visão crítica a respeito dessa utilização, no que concerne à criação de novas linguagens no campo da música.

Quanto à pergunta feita no início do capítulo, “em que medida a busca por uma reação ‘inteligente’ e ‘autônoma’ da máquina reflete uma ampliação de possibilidades criativas ou atende a ‘demandas de mercado’?”, podemos pensar que a profusão de

softwares voltados à produção musical ou a criação artística em geral também são permeados pela eterna busca pelo ‘novo’, na medida em que há praticamente a obrigação de lançarem periodicamente atualizações de seus sistemas. Dessa forma, uma peça escrita para um instrumento e eletrônica que se valha de um determinado programa, deverá, muito provavelmente, ser atualizada para um novo sistema operacional, ou uma atualização do programa que utiliza, para evitar a rápida obsolescência. No campo das artes que se valem de instalações, muitas vezes fugazes por natureza, talvez essa não seja uma questão, mas quando pensamos em música, pode haver essa preocupação.

Nesse sentido, obras compostas para instrumentos e eletrônica em tempo real parecem já nascer “com os dias contados, permanecendo possíveis de serem tocadas por um período curto de tempo” (DOS SANTOS LEITE, 2012). Já existe, portanto, um determinado número de obras musicais que não são possíveis de serem tocadas atualmente, por terem seus dispositivos eletrônicos originais obsoletos. Curiosamente, a música contemporânea que combina eletrônica em tempo real se aproxima da música antiga. Nesta última, há a necessidade de ‘restauração’ das peças, com um campo enorme de pesquisa a respeito de instrumentos originais de época, articulações, notações, enfim, da própria linguagem musical, formando o que convencionou-se chamar de Performance Historicamente Informada (ou HIP - Historically Informed Performance), “um movimento que se iniciou no começo dos anos cinquenta com o objetivo de refletir sobre o estilo de execução do repertório musical antigo.” (VILLAVICENCIO, 2012, não paginado).

No Brasil, um exemplo de ‘restauração’ de uma peça para instrumento acústico e eletrônica em tempo real é o trabalho desenvolvido por Daniela dos Santos Leite, em sua dissertação de mestrado, sobre a peça de Jônatas Manzolli, *Névoas & Cristais*¹⁶, para vibrafone e eletrônica, de 1995 (LEITE, 2013). Percebemos que a lacuna temporal entre a criação da obra (1995) e o trabalho de ‘restauração’ desta (2013) é muito pequena, quando comparamos com peças sobre as quais a Performance Historicamente Informada se debruça. O fato de que a tecnologia original utilizada pelo compositor de *Névoas e Cristais* tenha se tornado obsoleta em tão pouco tempo ilustra perfeitamente o problema levantado no início deste capítulo.

16 Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=XI9qgQtV69M>>, Acesso em 08/06/2019.

A obsolescência programada (o fabricante interrompe ou programa a vida útil dos produtos intencionalmente) aparece pela primeira vez na década de 30 como uma solução ao desemprego e à crise econômica que atingiu principalmente os Estados Unidos e em seguida vários países do mundo (CONCEIÇÃO, 2014).

O primeiro passo para a obsolescência planejada deu-se em 1924. Um grupo de fabricantes de lâmpadas dos Estados Unidos e Europa se reuniram para determinar a vida útil das lâmpadas. O cartel S.A Phoebus determinou que as lâmpadas deveriam ter uma vida útil de 1000 horas, contra as 3000 horas das que estavam sendo produzidas na época. As empresas Osram e Philips comandavam a reunião e os fabricantes que não seguissem a determinação do grupo (cartel) seriam punidos com multas (Revista Printer's, 1928). Portanto, a lâmpada que foi inventada por Thomas Edison em 1881 (neste período com 1.500 horas de vida), foi a primeira vítima da obsolescência programada. Após a crise de 29, o mundo assiste uma recuperação econômica e social por longos dez anos, mas esse período tem fim quando se inicia a 2ª Grande Guerra Mundial (1939-1945). Já nos anos 50, resgata-se a obsolescência programada quando começa a utilizar os meios de comunicação para seduzir o consumidor, apresentando novos designs e produtos com novas funções. Desperta no consumidor o desejo de ter o “novo”, o “moderno”, o produto da moda que a massa crítica ou social está utilizando, é a obsolescência percebida, companheira da planejada, cujos objetivos são um só: a intensificação do consumo. (CONCEIÇÃO, 2014, p. 91 - 93).

Como podemos perceber, as demandas de mercado levaram a uma produção de tecnologia que necessita da obsolescência de produtos tecnológicos, para que esse próprio mercado exista. Isso é um elemento que demonstra que não existe uma ‘naturalidade’ na escalada tecnológica contemporânea, mas uma intenção clara de busca do lucro por trás dessa ideia. Isso não significa, porém, que devemos julgar uma obra qualitativamente pela utilização dessa mesma tecnologia. Antes, a preocupação artística deve ser com a própria possibilidade de criação ampliada por novos meios. A inevitabilidade da obsolescência de dispositivos eletrônicos pode não diferir muito do que aconteceu com diversos instrumentos musicais ao longo da história.

Dessa forma, cunho aqui uma expressão que resume o tipo de trabalho ao qual a autora citada acima (LEITE, 2013) se dedicou – *Performance Tecnicamente Informada*. Essa expressão, criada por este autor, faz um jogo de palavras com a expressão já citada (performance historicamente informada) para denominar práticas de ‘restauração’ de peças que utilizam dispositivos eletrônicos que caem em desuso rapidamente. Essa já é uma área que atrai pesquisadores de todo o mundo.

CAPÍTULO 3 - COMPOSIÇÕES: ABSTRACTS E MICROPEÇAS ANTIVÍRUS

3.1. *Abstracts*, para Contrabaixo e Eletrônica.

A seguir, apresento uma primeira composição que traz elementos de aleatoriedade e eventos prováveis determinados, mas com uma certa gama de imprevisibilidade. A peça teve sua estreia em junho 2018¹⁷, no Teatro Lourdes Maria Sekeff, no Instituto de Artes da Unesp, por ocasião de uma edição do “Vésperas Profanas”, evento aberto à comunidade unespiana, em que é mostrada com frequência a produção composicional da casa.

Abstracts traz seis materiais diferentes escritos. São seis articulações ou possibilidades sonoras do instrumento, quais sejam: Glissando e trêmolo; Spiccato; Pizzicato, Legato, Col Legno e Percussão (no corpo do instrumento) (Figura 4). A ordem em que deverão ser tocados, bem como a dinâmica de cada um dos materiais devem ser sorteados, seja pela plateia, seja de alguma outra forma. Um primeiro nível de aleatoriedade ‘controlada’ surge aí. Os materiais escritos não possuem, no entanto, uma rigidez, sendo, antes, esboços, curvas, linhas-mestras para guiar a performance. O importante é que cada articulação tenha um perfil bastante delineado. Particularmente em relação à notação dos materiais 5 e 6 expostos na partitura, há uma notação em figuras geométricas, que é típica do trabalho desenvolvido pelo grupo Uakti, de Belo Horizonte, Minas Gerais. (RIBEIRO, 2000). Essa notação opera com um certo nível de indeterminação, pois as figuras geométricas são indicações basicamente de acentos, e mantêm-se como uma referência, que pode ser utilizada para ancorar improvisação. No entanto, na referida peça, também operam com um certo nível de controle, já que os acentos estão também marcados em notação tradicional. Essa escolha se deu como uma forma de deixar ao performer o caminho livre para optar por um caminho mais ou menos determinado. A definição de *col legno* em uma direção de leitura e exploração percussiva do instrumento na leitura inversa é um traço de determinação, mas ainda assim há a proposta de um aspecto um pouco mais livre do que uma interpretação rítmica mais estrita.

¹⁷ https://www.youtube.com/watch?v=-GgD_lwvkaE

A peça tem um tempo determinado – seis minutos. Nesse sentido, remetemo-nos à ideia de que a duração do tempo é a chave para determinar se um conjunto de eventos é uma peça em si.

O *patch* desenvolvido trata-se de um set up feito no *software* Ableton Live versão 9. Utilizou-se, nessa versão, uma linha de volume que decai até o silêncio total aos seis minutos (Figura 5). Os eventos eletrônicos programados também são desenhados no tempo (Figura 9). Portanto, todos os eventos musicais e eletrônicos se passam num intervalo de tempo representado horizontalmente no set do Ableton (figuras 5 e 12).

A ordem de execução dos materiais (1,2,3,4,5,6) deve ser sorteada na hora, bem como as dinâmicas (pp, p, mp, mf, f, ff)

ABSTRACTS 1

Para Contrabaixo Acústico e Eletrônica Ricardo Bigio

1. Trêmolo Sempre. Oscilações morrendo...
2. Spiccato (Siga o padrão e mude as cordas *a piacere*)
3. PIZZICATO (Ritmo - *ad libitum*)
Tocar da esquerda para a direita e retrogradada
4. LEGATO (LENTÍSSIMO)
5. COL LEGNO (da esquerda para a direita)
6. PERCUSSÃO (da direita para a esquerda)

As Figuras Geométricas são uma representação do ritmo no material 5. Basta aplicar os acentos no início de cada figura geométrica

The image displays a musical score titled 'ABSTRACTS 1' for Contrabaixo Acústico e Eletrônica by Ricardo Bigio. It consists of six numbered sections. Section 1 is 'Trêmolo Sempre' with a wavy line indicating tremolo and a note 'Oscilações morrendo...'. Section 2 is 'Spiccato' with a rhythmic pattern of eighth notes. Section 3 is 'PIZZICATO' with a rhythmic pattern of eighth notes and a note 'Tocar da esquerda para a direita e retrogradada'. Section 4 is 'LEGATO (LENTÍSSIMO)' with a slow, flowing melodic line. Section 5 is 'COL LEGNO' with a rhythmic pattern of eighth notes and a note 'da esquerda para a direita'. Section 6 is 'PERCUSSÃO' with a rhythmic pattern of eighth notes and a note 'da direita para a esquerda'. Below the sections are two rows of geometric shapes (triangles and circles) representing the rhythm of material 5. A note at the bottom states: 'As Figuras Geométricas são uma representação do ritmo no material 5. Basta aplicar os acentos no início de cada figura geométrica'.

Figura 5 - Abstracts - partitura. Fonte – autor

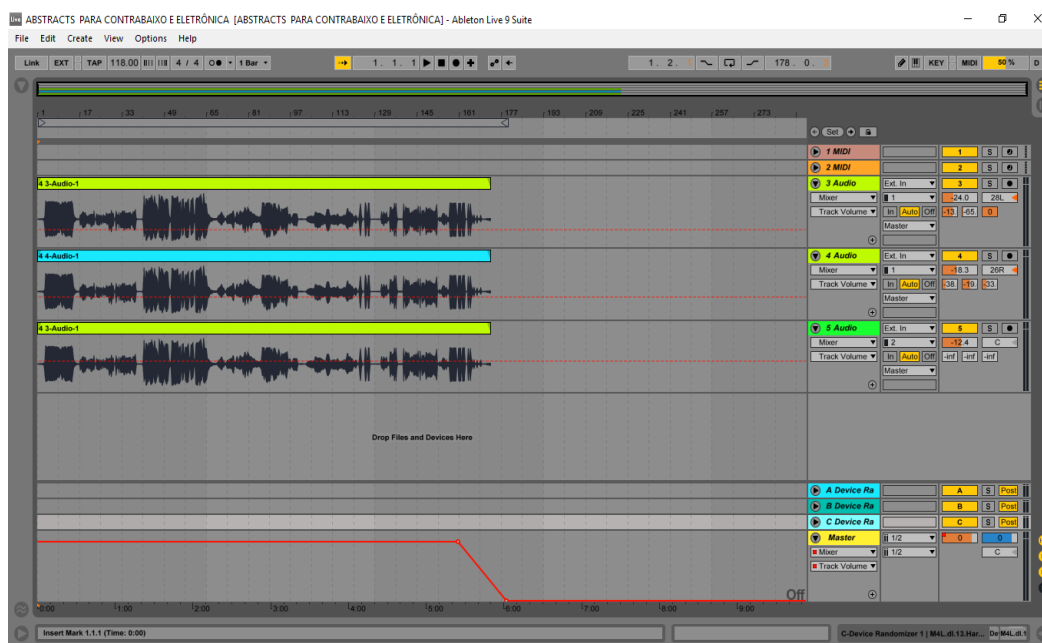


Figura 6 - Abstracts - Set Up Ableton Live - duração da peça.

O primeiro dos eventos eletrônicos programados vem através de um *patch* do Max For Live, o Max/MSP desenvolvido para o Ableton Live. Trata-se de um *patch* disponibilizado pela Ableton, portanto, não foi criado pelo compositor, apenas utilizado dentro da peça de modo não convencional. O ponto principal da parte eletrônica da peça diz respeito à espacialização. O sinal de entrada do contrabaixo é processado através de três canais (Figura 6) munidos de diferentes patches que combinam Max For Live e efeitos do próprio Ableton.

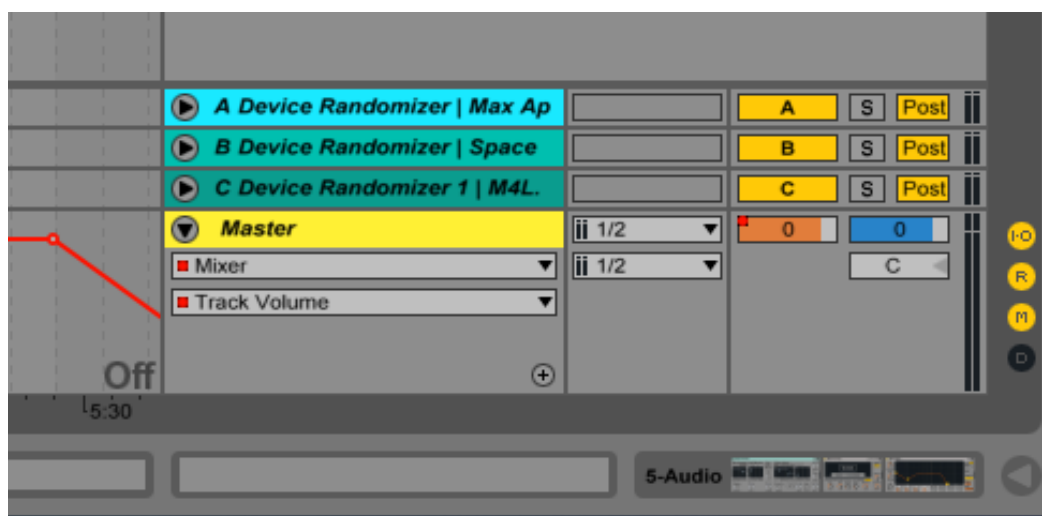


Figura 7 - Canais de processamento de sinal de áudio

O canal A traz um dispositivo chamado *Device Randomizer*, o qual, direcionado a outros parâmetros escolhidos, altera automaticamente e de forma aleatória estes parâmetros. Os outros dispositivos são o *Max Api SendsRand*, o qual direciona aleatoriamente o sinal de áudio a diferentes alto-falantes, também aleatoriamente (Figura 7). Isso significa que o nível de áudio mudará em cada alto-falante a cada momento, trazendo a possibilidade de sensação de espacialização do som. Ainda neste canal é aplicado um *Reverb*, que, acionado pelo dispositivo *Randomizer* altera o nível e tipo de reverberação aleatoriamente (Figura 8).

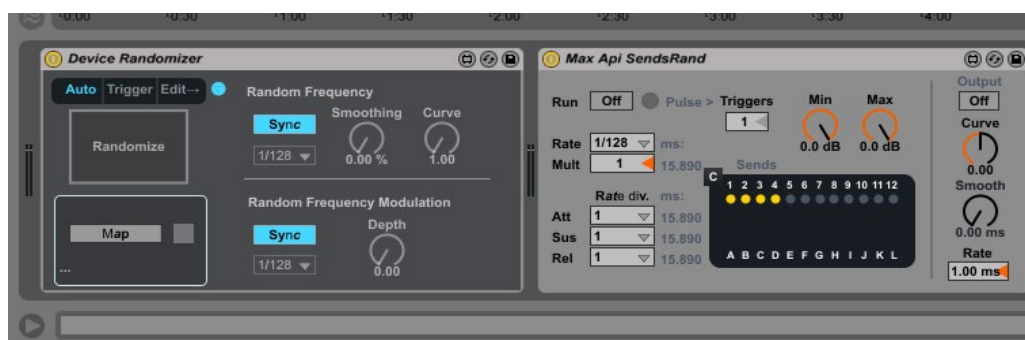


Figura 8 - Device Randomizer e Max Api SendsRand



Figura 9 - Reverb

Ainda no canal A encontra-se um dispositivo criado com Max For Live chamado *Max Pan Stereo*. Ele tem a função de modificar o estéreo do sinal de áudio, em L/R (Figura 9). Também este parâmetro está sob randomização.

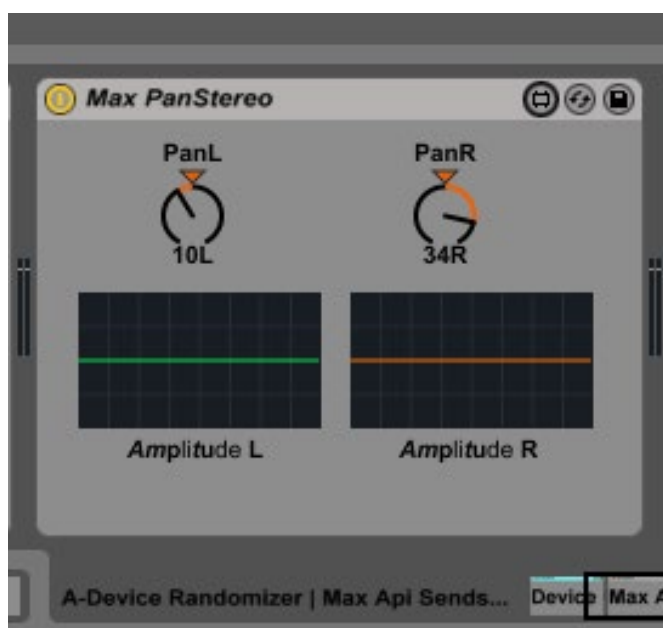


Figura 10 - Max PanStereo

No canal B encontra-se também o dispositivo *Randomizer*, aplicado a um outro patch do Max For Live, chamado *Space Echo* (Figura 10). Trata-se de um patch inspirado no dispositivo de eco de fita *Roland RE-201*, produzido pela Roland Corporation entre 1974 e 1990¹⁸. Portanto, esse patch simula um *delay* e *reverb* de fita magnética, o qual, originalmente, grava o áudio de entrada em um loop de fita magnética e, em seguida, reproduz o loop contínuo sobre o cabeçote de reprodução antes de ser apagado novamente pelo novo áudio de entrada.



Figura 11 - Device Randomizer e Space Echo

No canal C encontramos novamente o dispositivo Randomizer, dessa vez aplicado a um outro patch Max For Live, o Harmonizer, o qual traz dois delays, que sofrem um processamento de Transpose, ou seja, o sinal de áudio é modificado em semitons ascendentes e descendentes, de modo aleatório, e velocidade controlada pelo

¹⁸ <http://www.roland.co.uk/blog/the-roland-re-201-space-echo-story/>

Randomizer. Na prática, esse dispositivo não atua apenas na espacialização, mas cria, a partir do sinal de entrada, mais duas “vozes” a partir do dispositivo de transposição (Figura 11).



Figura 12 - Max For Live Harmonizer

Todos os parâmetros da figura 11 são constantemente modificados de modo aleatório, o que gera uma série de novos sons, imprevisíveis a cada execução da peça. Isso se repete com todos os outros parâmetros já elencados. No entanto, há algo ‘escrito’ na peça, no que diz respeito à parte eletrônica – o desenho de envio do sinal de entrada de áudio para os referidos canais A, B e C, conforme nos mostra a figura 12. Observe-se que há uma espécie de contraponto nos envios de sinais de áudio, ou seja, quando o áudio é enviado a um dos canais, que trará determinados resultados sonoros, outro canal recebe menos áudio, e vice-versa. Quanto ao canal B, há um envio fixo de sinal em um canal de entrada de áudio, enquanto o outro sofre a curva desenhada, conforme se vê na figura 13. Nesta figura, os canais que possuem pequenos quadrados vermelhos são os que se modificam ao longo dos desenhos demonstrados na figura 12. Os outros possuem um envio de sinal fixo.

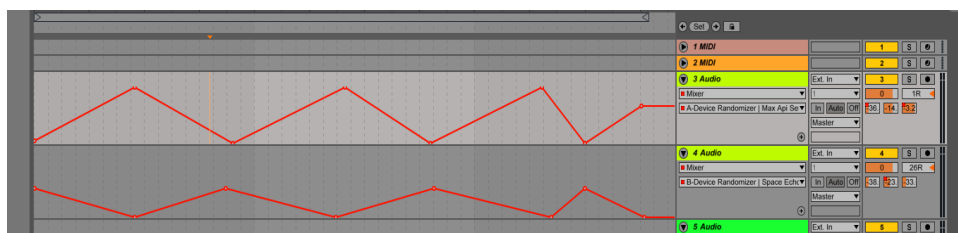


Figura 13 - - Desenhos de envio para os canais de efeito



Figura 14 - Canais de entrada de áudio e envio para os canais de retorno A, B e C

A peça, portanto, é carregada de aspectos de aleatoriedade, uma forma de operacionalizar um pequeno fragmento das ideias de Cage, ainda que o compositor americano não tenha sido nem o primeiro ou o único a pensar a aleatoriedade em música. O que é importante destacar na peça é o fato de que existe um material musical previamente determinado e um nível de aleatoriedade ‘controlada’, na medida em que se determina o tempo de duração da peça, bem como o nível de interferência e modificação do som do instrumento, através dos desenhos programados exemplificados. São esses pontos que, de certa forma, trazem a ‘identidade’ da obra, ainda que a cada performance todos estes necessariamente se modifiquem radicalmente, justamente pelas características do acaso inseridas nessa identidade.

3.2 - Micropeças Antivírus

As *Micropeças Antivírus*¹⁹ foram produzidas em um contexto de confinamento, no primeiro semestre de 2020. São duas peças curtas, de um minuto de duração. Foram

¹⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qst-1bcSIcQ> . Acesso em 22/12/2021.

concebidas não apenas como áudio, mas como peças audiovisuais, na medida em que os vídeos foram produzidos após a música. Também são peças completamente diferentes na sua criação.

Micropeças Antivírus 1 foi escrita para Saxofone Soprano, Contrabaixo, Piano e Bateria. É composta em 5/4 e possui apenas 13 compassos. Foi composta pensando numa escala tratada popularmente como ‘bizantina’ ou ‘dupla harmônica’ - na realidade, uma sequência intervalar de $\frac{1}{2}$ tom, 1 tom e $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$ tom, 1 tom, $\frac{1}{2}$ tom, 1 tom e $\frac{1}{2}$ e $\frac{1}{2}$ tom a partir de Si. Em que pesem os clichês a respeito desta escala como base para a música bizantina, a peça não tem qualquer pretensão histórica ou de exploração dos modos e da chamada Música Bizantina. Foi apenas um exercício de criação dentro do material escalar.

O vídeo foi construído a partir de cenas do cotidiano de um casal no Centro de São Paulo, em contexto de confinamento por ocasião da Pandemia de Sars Cov 2, que ficou mais conhecida por Covid -19. Foi escrita e produzida em Maio de 2020.

A peça foi executada por este autor, por sua esposa Sandra Viana, no Saxofone soprano, e manteve-se o piano e bateria em MIDI, produzidos no Ableton Live, a partir da parte MIDI gerada pela partitura no programa MuseScore.

O contexto da confecção desta peça foi determinante, haja visto que o casal residia, até o final de janeiro de 2020, na Itália, e o retorno ao Brasil se pretendia curto, já que havia a intenção de transferirem-se em definitivo para Portugal. A Pandemia foi uma surpresa, como para o resto do mundo, e teve o impacto de trazer uma profunda incerteza aos planos de então.

Micro peças Anti Virus 1

Ricardo Bigio Calado

♩ = 64

The musical score is for a piece titled "Micro peças Anti Virus 1" by Ricardo Bigio Calado. It is written in 5/4 time with a tempo of 64 beats per minute. The score consists of two systems of music. The first system includes staves for Sax soprano, Contrabaixo, Piano, and Bateria. The Sax soprano and Contrabaixo staves are mostly empty, while the Piano and Bateria staves have musical notation. The second system shows more activity for the Sax soprano and Contrabaixo staves, with the Piano and Bateria staves continuing their patterns.

Figura 15 - Página inicial de Micro Peças Antivírus 1

*Micropeças Antivírus 2*²⁰ foi construída a partir de um improviso ao vibrafone gravado pelo colega de doutorado no Instituto de Artes, o multi instrumentista Alisson Antonio Amador²¹. A partir de um trecho de improviso, sobrepõe-se outro improviso, utilizando dispositivos eletrônicos, sobre o material inicial. Este improviso sobre o material do vibrafone foi executado através do *patch* do Max For Live

²⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Mt92whvEajA> . Acesso em 23/01/2022.

²¹ Disponível em <http://lattes.cnpq.br/7034635021536212> . Acesso em 21/01/2022.

M4L.13.dl.Harmonizer, que traz a possibilidade de manipulação dos parâmetros de espacialidade e transposição, além de *delay*.

Ao executar o improviso manipulando o *Harmonizer*, o programa grava não apenas o resultado sonoro, mas ‘escreve’ a manipulação dos parâmetros na pista em que são executados em tempo real, como na figura 15.



Figura 16 - Patch Harmonizer e ‘escrita’ das curvas do parâmetro de Feedback do improviso eletrônico.

A manipulação do *patch* foi executada através de *knobs* de um controlador MIDI. Portanto, ao improvisar manipulando em tempo real o *patch*, o resultado final não foi retocado, justamente para manter a característica improvisacional da peça.

A parte videográfica traz apenas imagens em *close up* do vibrafone e do *patch* utilizado. O foco imagético, portanto, é bem diferente da primeira peça, e propositalmente procura fugir de uma estética que tornou-se comum na Internet em tempos pandêmicos, onde inúmeros vídeos enfocam cada pessoa participante em uma tela, formatando sempre um retângulo ou quadrado, como se estivéssemos em uma reunião de Zoom.

O que é importante a respeito do processo de criação de *Micropeças Antivírus* é o fato de que foram produzidas no contexto de confinamento e musicalmente flertam com processos artísticos completamente diferentes. Na primeira peça, há a determinação, tonalidade, notação tradicional. Na segunda, assume-se a imprevisibilidade do resultado final, já que o material musical trabalhado é um improviso de vibrafone e essa característica é continuada no improviso sobre o elemento eletrônico agregado.

Outro aspecto importante é o fato de que as imagens dos vídeos foram colhidas e editadas para marcar mudanças e nuances da música, o que é o processo inverso do que

costuma acontecer em peças audiovisuais, em que normalmente a trilha sonora original é colocada após as imagens já prontas e editadas.

Micropeças Antivírus 1 traz imagens do centro de São Paulo, vistas a partir da janela em que o casal viveu o confinamento. A busca imagética foi de registrar as ruas praticamente vazias e o contraste entre a iluminação diurna e noturna, numa tentativa de remeter ao sentimento de melancolia e incerteza que caracterizou o episódio.

Já a *Micropeça 2* traz imagens do vibrafone e dos controles dos parâmetros eletrônicos, em *close up*, numa tentativa de mostrar ao espectador a relação entre o som original e a manipulação eletrônica. O foco das imagens também procura uma fuga da estética típica de inúmeras produções feitas durante o contexto pandêmico, em que os músicos aparecem separados por quadros, muitas vezes dividindo a tela e posicionando-se de forma a dar a impressão de que estão vendo uns aos outros, como se fosse ao vivo.

Ambas as peças possuem uma duração semelhante, de cerca de um minuto, e essa escolha foi proposital - a intenção era divulgá-las nas redes sociais, em que a velocidade com que as pessoas ‘fruem’ de postagens é muito grande. Raramente os usuários de redes sociais como o Facebook ou Instagram chegam aos 30 segundos de visualização, portanto, talvez não fizesse muito sentido desenvolver os materiais muito além disso.

E este é justamente um outro aspecto a ser considerado na experiência de criação das *Micropeças Antivírus* - as redes sociais moldam a forma como uma ‘obra’ artística nelas veiculada deve ser produzida e como seu ‘sucesso’ é medido. Este aspecto não é nenhuma novidade, já que historicamente o suporte em que uma obra é registrado define uma série de aspectos da mesma. Por exemplo, quando temos as gravações em vinil, a duração do que é gravado é determinada, em boa medida, pelo limite proporcionado pelo próprio disco. Toda uma forma de criar canções durante décadas foi em larga medida pautada pelas limitações e características do suporte de gravação - o vinil. Isso se altera com o advento do CD, cuja duração inicial era de 74 minutos. Com a digitalização e o surgimento do mp3, essa limitação deixa de ser importante, até que chegamos na era do *streaming*, em que não há mais, teoricamente, a questão do limite de duração proporcionado pelo suporte. No entanto, essa limitação, se não é mais determinada pela duração do suporte, é altamente contingenciada pelas ‘regras’ de *marketing* que pautam a linguagem das redes sociais, de modo geral.

Existe uma quantidade gigantesca de *sites* na internet que ensinam a utilizar as ferramentas de promoção e marketing em plataformas como o Facebook, Instagram,

Twitter, Google e tantas outras. De modo geral, todas estas redes articulam-se de modo semelhante, e o suporte mais popularmente consumido é o vídeo.

Há um bom número de abordagens sobre a questão da comunicação via redes sociais, geralmente enfatizando os itens ‘transformadores’ das novas tecnologias.

A rede permite que todos os cidadãos mudem sua relação com a esfera pública. Eles não precisam mais ser consumidores e espectadores passivos. Eles podem se tornar criadores e sujeitos primários. Neste sentido, a internet democratiza (BENKLER, 2006, p.272).

A ideia de uma esfera pública democrática proporcionada pelo fenômeno de redes sociais é partilhada, de certa forma, por Zizi Papacharissi, para quem cidadãos - consumidores participam e expressam sua “desaprovação da agenda pública [...] ao expressarem opiniões políticas em blogs, ao visualizarem ou postarem conteúdos no YouTube, ou ao postarem um comentário em um grupo de discussão virtual” (PAPACHARISSI, 2009, p.244).

Jean Burgess e Joshua Green (2009, p.77) defendem que o YouTube é uma “esfera pública cultural” porque é um “facilitador de encontros de diferenças culturais e do desenvolvimento do ‘ouvir’ político através de sistemas de crenças e identidades”. Essas contribuições são diferentes em termos do quanto enfatizam o networking, a desaprovação, a novidade e a cultura. Porém, têm em comum o fato de que focam na comunicação política e cultural, ignoram a materialidade da esfera pública e da economia política, não fazem perguntas sobre propriedade. Estas abordagens não questionam o seguinte: “Quem é dono das plataformas de internet? Quem é o dono da rede social?”.

A socialidade virtual não é inédita. Um aspecto específico do Facebook e das plataformas relacionadas é que elas integram ferramentas que suportam várias formas de socialidade em uma única plataforma. Portanto, podemos ver não apenas o Facebook, mas as diversas plataformas que integram o atual conceito de ‘redes sociais’ ou ‘mídias sociais’ sob o prisma da esfera pública. Habermas (1991, p.1) enfatiza que se algo é público é “aberto a todos”. A tarefa da esfera pública é a de que a sociedade possa se engajar no “debate público crítico” (HABERMAS, 1991, p.52). A esfera pública, portanto, requer meios para informação, comunicação e acesso por todos os cidadãos.

Para Hannah Arendt, a esfera pública é, então, “o mundo comum”, que “nos reúne e, assim, evita que caiamos uns sobre os outros” (ARENDT, 1959, p.52). Na esfera pública, as pessoas se organizam ao redor de interesses específicos como grupos sociais

e, como grupos, assumem papéis socioeconômicos, sociopolíticos e socioculturais. A monetarização e a comodificação transformaram a esfera pública em uma “esfera da cultura do consumo”, que é somente uma “esfera pseudo pública” (HABERMAS, 1991, p.162) e uma “esfera pública manufaturada” (idem, p.217).

Nesse sentido, por mais que este trabalho, as composições e as experiências de *Micropeças Antivírus* estejam imersas na utilização da tecnologia, na criação concatenada de som e imagem e na propagação da produção nas redes sociais, procuramos sempre um olhar crítico sobre todo o processo.

Assume-se, aqui, que esta relação entre a produção artística e uma visão crítica da necessidade de utilização das redes sociais é um processo de tensão dialética constante e sob investigação em diversas áreas do conhecimento.

Portanto, as peças compostas foram postadas também no Youtube, e essa experiência foi compartilhada na videoconferência *Like, share and subscribe: Youtube, music and cyberculture before and after the new decade*²², organizada pelo grupo *Research Cluster in Music and Cyberculture (CysMus)* do *Centre for the Study of Sociology and Aesthetics of Music (CESEM)* situado em Lisboa, Portugal, em outubro de 2020.

De certa forma, a Pandemia proporcionou a possibilidade de participar desse tipo de evento remotamente, e as discussões ocorridas na conferência passaram todo o tempo por reflexões a respeito da importância com que artistas os mais variados passaram a dar à produção postada em seus canais dentro da plataforma You Tube.

Enquanto o Youtube era - e ainda é - um espaço online reconhecido que forneceu novos formatos digitais de produção e compartilhamento de conteúdo, esta plataforma também marcou este nos espectros sociais, políticos e culturais da vida quotidiana, criação de novas lógicas de trabalho e formas de trabalho (de DIY²³ a Youtubers auto-fabricados), comunidades criativas e bolhas sociais neste ciberespaço. Ao lado do Youtube, a rápida e crescente evolução tecnológica da Internet molda a forma como a vida moderna está, hoje em dia, sempre conectada em uma nuvem global. Desde smartphones para laptops, de televisores para frigoríficos, a tecnologia desempenha um papel central no atual paradigma de conectividade, redes sociais e instantâneas cultura de feedback. A música, em muitos aspectos, como um dispositivo social, é inseparável destes processos, sendo um elemento-chave de nossas rotinas diárias (*Like, share and subscribe: Youtube*) (...) (ABSTRACT BOOK, p. 3, tradução nossa).

²² Disponível em <https://youtcc2020.weebly.com/> . Acesso em 21/01/2022.

²³ Abreviação de "Do It Yourself": Faça Você Mesmo.

O evento, apesar da Pandemia, ocorreu em Lisboa, Portugal, mesclando participações presenciais e remotas. Houve uma gama muito diversificada de apresentações de trabalhos, em que foi evidente a discussão sobre como a tecnologia vem impactando o ‘fazer’ musical em escala mundial. De certa forma, este ambiente acadêmico mostrou-se altamente aberto à discussão de novíssimos parâmetros de difusão, colaboração e produção de linguagens musicais, indissociáveis da questão da imagem, na plataforma abordada.

Se por um lado a presente pesquisa só foi viabilizada, em larga medida, justamente por essa conectividade de que a conferência tratou, por outro cabe também uma visão crítica do desenrolar tecnológico extremamente rápido característico dessas duas primeiras décadas de século XXI.

Do ponto de vista do artista que integra na sua obra o elemento tecnológico, o uso da tecnologia pela arte revela-se delicado, estando bem entendido que a arte não é apenas a tecnologia e que também inversamente, a tecnologia não é, por si só, arte (OLIVEIRA, 2005)

Se, por um lado, a partilha das ideias, realizada através da Internet, de uma forma tão rápida, até simultaneamente, pode atingir grandes públicos e internacionalizar as diferentes experiências artísticas sem grandes dificuldades, por outro lado, cria também a massificação de estéticas e linguagens, talvez limitando a diversidade cultural existente até nossa era. Ao trabalhar com a produção das *Micropeças Antivírus* todas estas questões foram suscitadas dentro do processo de criação e propagação das mesmas.

CAPÍTULO 4 - CALADO! REFLEXÕES SOBRE POLÍTICA, A PEÇA, SEUS ELEMENTOS E O PROCESSO ARTÍSTICO

4.1 - Reflexões sobre Política - Entre Salgado e Jair: continuidades e rupturas de um pensamento político no Brasil.

Uma das questões que permeia a peça *CALADO!* é a contraposição violenta entre duas ideias políticas - Integralismo e Comunismo no Brasil. Retomando Cano, com a ideia de propor novas perguntas através da ação artística baseadas em modos de pensamento não exclusivamente racionais para proporcionar um conhecimento do mundo e uma compreensão da existência humana, aqui cabem considerações da ordem da Ciência Política, uma forma de investigar mais profundamente um dos aspectos da peça que têm relação direta com o objeto desta área de conhecimento. Dessa forma, procura-se em outros parâmetros epistemológicos uma reflexão sobre a que a peça procura chamar a atenção, que tem relação com as escolhas políticas do país, com formas de pensamento político que perduram no tempo e ‘vestem’ roupagens diferentes, mas trazem ingredientes que são a própria fundamentação ideológica do conservadorismo no Brasil.

A busca de outros parâmetros epistemológicos não implica em desconsiderar a epistemologia própria da pesquisa artística; antes, é aqui aplicada como uma complementaridade dentro da própria ideia da peça, que procura a combinação e diálogo de diferentes linguagens operando dentro de uma visão artística.

Compreender a ascensão de atores políticos de ideias radicalmente conservadoras no Brasil, com a eleição de Bolsonaro em 2018, tem sido objeto de estudo de diversos pesquisadores, brasileiros e internacionais. Podemos perguntar em que medida um pensamento conservador tradicional brasileiro expresso no Integralismo se encontra na plataforma de Bolsonaro de 2018 e quais os novos ingredientes presentes em seu discurso?

Aqui, utiliza-se do arcabouço teórico de Laclau (1977, 2013) a respeito da articulação do populismo, para procurar compreender a especificidade do chamado bolsonarismo, entendido como conjunto de ideias dentro do espectro do conservadorismo. Quando Laclau escreve seu prefácio na edição brasileira de “Razão Populista”, traz reflexões sobre as manifestações de junho de 2013 e questiona a neutralidade das instituições, pois estas encontram determinadas relações de poder já cristalizadas. Pondera sua obsolescência no que tange a contemplar novas demandas sociais e percebe as forças políticas que tomaram as ruas naquele momento como se aglutinando fora do

sistema político. Isso leva a um ponto de ruptura que é a negação do sistema (LACLAU, 2013, p. 21). Essa ideia de Laclau nos ajuda a entender parcialmente o pensamento por trás tanto do bolsonarismo quanto do integralismo, já que ambos, em suas épocas específicas, trazem discursos de negação do sistema vigente.

Daí o porquê da narrativa videográfica da peça trazer imagens de 2013. É plausível afirmar que a insatisfação de boa parte da população que foi às ruas em 2013 não possuía uma mensagem inequívoca contra o governo Dilma, mas antes, um descontentamento generalizado contra o ‘sistema’. Esse descontentamento é que vai ser cooptado pelo bolsonarismo.

Para além das circunstâncias específicas do processo eleitoral de 2018, aqui procuramos compreender as ideias políticas propagadas pelo candidato vitorioso no pleito, Jair Bolsonaro, bem como identificar as semelhanças com as ideias integralistas preconizadas por Plínio Salgado, a partir dos anos 1930, e que eram consideradas (pelo menos nos setores acadêmicos) como parte da história, e não como algo vivo na prática política do país.

Podemos afirmar que a Ação Integralista Brasileira (AIB) iniciou seus trabalhos na década de 1930, concebida dentro de um contexto marcado pelo fascismo na Europa. Apesar de podermos entender esse período como específico da conjuntura histórica mundial, precisamos também compreendê-lo do ponto de vista da sua especificidade nacional brasileira. O integralismo brasileiro tem a sua inspiração no fascismo italiano. Plínio Salgado esteve na Europa nos anos 1930 e teve um encontro com Mussolini (GONÇALVES, 2018). Nesse encontro Plínio Salgado mostrou que gostaria de fundar um movimento semelhante ao movimento inaugurado por Mussolini na Itália. É preciso compreender que esse período da história é marcado pela desilusão com as democracias liberais. Um momento de profunda crise econômica, social e política no mundo ocidental. No Brasil esse período a partir da década de 1930 é marcado por uma luta de forças políticas contra as oligarquias que comandam a política do país (CANO, 2012). Trata-se de um momento de mudança cultural no país, o fim de um modelo oligárquico agroexportador e começa a surgir um modelo industrial e urbano. Há uma nova força estética também se manifestando nos centros urbanos incipientes, como por exemplo a Semana de Arte moderna em São Paulo, e há uma aproximação de setores católicos a setores intelectuais ligados a essas transformações que propõem, ou buscam, um novo sentido ao nacionalismo.

É um momento em que a ideia de Totalitarismo aparece de forma atrativa para sociedades que sofrem com os processos desencadeados principalmente após o *crash* da Bolsa de Nova York, em 1929, o que lança o mundo em uma crise até então inédita. Segundo a historiadora Eliana Dutra, é um momento de:

(...) disposição totalitária (...) ela se deixa entrever enquanto referida, fundamentalmente, não a um regime, e sim a uma ideologia que sustenta a imagem de uma sociedade una, indivisa e homogênea; advoga um controle social que normalize, uniformize e totalize o conjunto da vida social em nome de um valor dominante que pressupõe a identificação entre o público e o privado (...) que não prescinde do fantasma do inimigo para manter coeso o corpo social (DUTRA, 1997, p. 16)

É em momentos de profunda crise que as ideias de uma sociedade organizada, inequívoca, com líderes claramente identificáveis, que trazem em seus discursos soluções radicais para problemas complexos, surgem como forças políticas incipientes e que tendem a crescer em popularidade. O surgimento e crescimento da AIB revelam aspectos culturais, um conjunto de ideias inspiradas em concepções fascistas europeias, mas que Plínio Salgado procura vestir de “verde e amarelo”, numa alusão à bandeira brasileira.

A questão do integralismo brasileiro é um fenômeno complexo, profundamente estudado por diversos pesquisadores. Aqui, procuramos uma abordagem que nos permita refletir sobre questões das concepções integralistas que sobrevivem naquilo que alguns acadêmicos vêm chamando de “nova direita brasileira”. Aqui, não tratamos o termo político “direita” de modo estanque, pois pensamos o conceito como algo não fechado a uma relação com o nazifascismo europeu da primeira metade do século XX. Essa tendência reducionista nos leva a desconsiderar as direitas liberais e conservadoras.

Associar a categoria de direita “monoliticamente” ao nazifascismo teve entre as demais consequências a marginalização da experiência das direitas liberais e conservadoras na Europa continental e aquelas de matriz anglo-saxônica entre o final do século XIX e a época entre as duas guerras mundiais (GENTILE, 2018, p. 93).

O propósito desta reflexão, portanto, é procurar entender as contradições de uma forma de pensamento político que conecta dois momentos históricos brasileiros bastante separados no tempo, com características históricas diversas. Essa foi a linha mestra da narrativa videográfica de *CALADO!*.

Cabe aqui um breve apanhado biográfico sobre Plínio Salgado e Jair Bolsonaro, apenas como referência para a reflexão.

O maior teórico e líder do movimento integralista brasileiro nasceu em São Bento do Sapucaí, em 22 de janeiro de 1895 e faleceu em São Paulo a 8 de dezembro de 1975. Durante sua vida exerceu os papéis de escritor, jornalista, poeta, historiador, teólogo e político. Era filho de um militar e de uma professora (coronel Francisco das Chagas Salgado e a professora Ana Francisca Rennó Cortez). Veio de uma família de ascendência portuguesa, tendo inclusive se exilado em Portugal, quando Getúlio Vargas tornou a AIB ilegal. Chegou a ter uma participação discreta no chamado movimento modernista de São Paulo, tendo declamado alguns de seus poemas na Semana de Arte Moderna de 1922²⁴.

Elegeram-se deputado estadual em 1928 em São Paulo pelo PRP (Partido Republicano Paulista). Apoiou a candidatura de Júlio Prestes em 1930 contra Getúlio Vargas, no contexto do que muitos historiadores chamam de quebra da política “café-com-leite”, em que se revezavam no poder executivo as oligarquias de São Paulo e Minas Gerais. Não chegou a terminar o mandato de deputado, viajando à Europa como tutor do filho de Sousa Aranha, e ficou muito impressionado com a Itália fascista de Benito Mussolini, com quem chegou a ter um encontro, onde discutiu a criação de um movimento semelhante no Brasil.

De volta ao Brasil, atuou no jornal “A Razão”, no qual rebateu intensamente as ideias de constitucionalização do país, já que o mesmo, após a tomada de poder por Getúlio Vargas, caminhava num governo de cunho autoritário, desprovido de uma Constituição nos moldes das democracias liberais. Em 1932 fundou a Ação Integralista Brasileira, curiosamente apoiando a ditadura de Vargas, o político contra o qual atuou quando membro do PRP. O mesmo Vargas que, anos depois, ao rasgar a Constituição de 1934 e fundar o Estado Novo (1937), veio a perseguir os integralistas, obrigando Salgado a buscar o exílio em Portugal.

Retornou ao Brasil com o fim do Estado Novo, em 1945, fundando outro PRP (dessa vez, Partido de Representação Popular), onde procurou reconduzir ao palco político as ideias integralistas. Curiosamente, nessa época os integralistas traziam para seu discurso uma defesa da democracia, procurando esconder seu passado de simpatia pelo fascismo. Plínio Salgado disputou a eleição presidencial de 1955, tendo tido cerca

²⁴ A Semana de Arte Moderna foi realizada na cidade de São Paulo no ano de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, por iniciativa de Graça Aranha, artista literário, junto com outros escritores, artistas plásticos e músicos, como: Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. <https://www.saopauloinfoco.com.br/semana-de-arte-moderna/> Acesso em 08/06/2021.

de 700 mil votos. Apoiou a posse de Juscelino Kubitscheck – outra contradição, pois JK se colocava como um democrata. Em 1958 se elege deputado pelo Paraná, sendo reeleito em 1962, mas desta vez por São Paulo. Foi ferrenho opositor de João Goulart, tendo sido um dos que discursaram na famosa Marcha da Família com Deus pela Liberdade ²⁵. Apoiou o Golpe Militar de 1964, e juntamente com outros integralistas, fez parte do partido de apoio ao regime militar, a ARENA (Aliança Renovadora Nacional). Foi um político que gozou de um certo prestígio entre os militares durante a Ditadura. Faleceu em 1975, um ano após declarar-se aposentado da vida pública.

Plínio Salgado escreveu uma extensa obra e ainda nos dias de hoje possui adeptos, sendo possível verificar em redes sociais como o Facebook várias páginas dedicadas ao integralismo.

O atual presidente da República, eleito para um mandato entre 2019 e 2022, foi capitão do Exército Brasileiro, nascido em Campinas, estado de São Paulo, em 21 de março de 1955. Concluiu a formação de oficiais da Academia Militar das Agulhas Negras em Resende (estado do Rio de Janeiro) em 1977, portanto, em pleno regime militar.

Em 1986 foi preso por “transgressão grave”, tendo atribuído o evento a depoimentos contidos no artigo que escreveu à revista *Veja* em que protesta contra os baixos salários dos militares. Note-se que neste momento o regime militar já se encontrava terminado, já que o último general a ocupar a Presidência da República foi João Baptista Figueiredo, o qual concluiu seu mandato em março de 1985.

Em 25 de outubro de 1987, a revista *Veja* publica reportagem na qual Bolsonaro e outro militar teriam planejado ataques a bomba em unidades militares do Rio de Janeiro, com o objetivo de pressionar os altos escalões do Exército quanto às demandas salariais²⁶.

"Só a explosão de algumas espoletas", brincou Bolsonaro, instado a responder se planejava alguma operação para mostrar a insatisfação da categoria. Sem o menor constrangimento, Bolsonaro deu uma detalhada explicação sobre como construir uma bomba-relógio. O explosivo seria o trinitrotolueno, o TNT, a popular dinamite. O plano dos oficiais foi feito para que não houvesse vítimas. A intenção era demonstrar a insatisfação com os salários e criar problemas para o ministro (do Exército) Leônidas Pires Gonçalves (VEJA, 2017).

²⁵ Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Marcha_da_Fam%C3%ADlia_com_Deus_pela_Liberdade Acesso em 08/06/2021.

²⁶ <https://veja.abril.com.br/blog/reveja/o-artigo-em-veja-e-a-prisao-de-bolsonaro-nos-anos-1980/> Acesso em 08/06/21.

Em junho de 1988, Bolsonaro foi declarado “não culpado” pelo Supremo Tribunal Militar. Em 15 de novembro do mesmo ano, foi eleito vereador pelo Partido Democrata Cristão no Rio de Janeiro, e passou a integrar a Reserva do Exército em 22 de dezembro de 1988.

Por ocasião da campanha eleitoral de 2018, na qual Bolsonaro acabou por eleger-se, circularam informações falsas de que teria sido expulso do exército por “problemas mentais”, o que foi desmentido na imprensa, embora ainda hoje essa informação circule pela Internet²⁷. Em 1990 foi eleito pela primeira vez deputado federal, ainda pelo PDC, tendo apoiado o candidato Fernando Collor para a Presidência da República em 1989. Por ocasião do processo de impeachment do mesmo, em 1992, Bolsonaro foi um dos parlamentares que votou a favor da destituição de Collor da presidência. Em 1993 tornou-se um dos fundadores do Partido Progressista Reformador, partido este que surgiu da mescla dos PDC e do PDS (partido considerado “herdeiro” da ARENA, da época da ditadura militar). Em 1994 volta a se eleger deputado federal, com propostas relativas a melhores salários para os militares, extinção da estabilidade para servidores públicos e promessas de rever áreas indígenas, particularmente dos povos ianomâmis.

É reeleito para deputado federal em 1998, 2002, 2006, 2010 e 2014, tendo neste último pleito sido o deputado federal mais votado do Rio de Janeiro, com 464 mil votos. Em 2017 integra-se ao PSL (Partido Social Liberal), após ter passado por diversos partidos políticos de cunho conservador, considerados relativamente pequenos. É por essa sigla que se elege Presidente da República em 2018²⁸. No entanto, o político também deixou o partido em novembro de 2019, anunciando a criação de um novo partido, intitulado Aliança pelo Brasil. O partido, no entanto, ainda não está de fato formado, sendo apenas uma “organização política”, e o chefe do Executivo findou por filiar-se ao Partido Liberal (PL) em novembro de 2021.

A trajetória política de Bolsonaro também nos faz perceber que as trocas partidárias no Brasil, além de muito comuns, ocorrem meramente por questões pragmáticas e não ideológicas. Atualmente o país possui 33 partidos políticos, o que não

²⁷ <https://g1.globo.com/fato-ou-fake/noticia/2018/11/17/e-fake-que-bolsonaro-se-aposentou-do-exercito-por-insanidade-mental.ghtml> Acesso em 10/06/21.

²⁸ <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/veja-a-biografia-de-jair-bolsonaro-presidente-eleito-do-brasil.shtml> Acesso em 10/06/21.

reflete de modo algum a existência de um número semelhante de correntes ideológicas²⁹. Sem uma legislação que contemple alguma espécie de cláusula de barreira, a tendência é que esse número de partidos se mantenha, ou mesmo seja ampliado.

Jair Bolsonaro, em sua vida política, coleciona declarações polêmicas. Já defendeu diversas vezes a tortura, o período da ditadura militar, trouxe frases de cunho racista e misógino, além de defender abertamente a ‘eliminação’ de adversários políticos e relativizar ou mesmo negar a Pandemia da Covid-19 a partir de 2020³⁰.

Apesar do uso corrente do sufixo “-ismo” após o nome de Bolsonaro, não podemos dizer que o mesmo se refere a uma ideologia inovadora ou mesmo calcada em uma obra, tal como o Integralismo de Plínio Salgado. Há autores que consideram o bolsonarismo como um fenômeno político de extrema direita que traz uma série de ideias conservadoras já existentes no país e que “assumem uma nova persona política” (CHALOUB & PERLATTO, 2015, p. 8). Mas podemos ponderar como novidade no cenário político brasileiro a militância de direita de uma população jovem e o fenômeno das redes sociais. Já em 2017 a BBC Brasil apontava o favoritismo de Bolsonaro junto ao público jovem nas redes sociais³¹. Desde o evento do impeachment da presidente Dilma Rousseff, em 2016, surgiram diversos novos personagens povoando o espectro político à direita no Brasil. Nomes como Kim Kataguirí, Fernando Holiday, Arthur do Val (popularmente conhecido como ‘mamãe, falei’), além de jornalistas e formadores de opinião como Caio Coppolla e Joel Pinheiro povoam a mídia brasileira atual, com algumas divergências entre si, mas fundamentalmente colocando-se numa posição política abertamente de direita e alinhada ao neoliberalismo. Junta-se a isto o fato de existirem empresas de comunicação que apoiam ou apoiaram Bolsonaro (Rádio Jovem Pan, CNN Brasil, além do tradicional jornal Estadão), bem como um fenômeno talvez inédito, o de humoristas de direita, como Danilo Gentili³² e os humoristas do programa Pânico, também da rádio Jovem Pan³³. Apesar de muitos destes personagens terem

²⁹ <https://www.tse.jus.br/partidos/partidos-politicos> Acesso em 12/06/21.

³⁰ <https://www.cartacapital.com.br/politica/bolsonaro-em-25-frases-polemicas/> Acesso em 12/06/21.

³¹ <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-41936761> Acesso em 12/06/21.

³² <https://oglobo.globo.com/epoca/jair-bolsonaro-danilo-gentili-o-humorismo-pro-regime-artigo-23716462> Acesso em 12/06/21.

³³ <https://revistacult.uol.com.br/home/um-tapa-na-cara-do-jornalismo/> Acesso em 12/06/21.

apoiado a eleição de Bolsonaro e mais recentemente se colocarem como ‘arrependidos’, não negam uma série de ideias que continuam a coadunar com o escopo principal do conservadorismo bolsonarista.

É possível invocar Laclau (1977, p. 157–158), quando este se debruça sobre o fenômeno político do Populismo, e devemos considerar que postulados ideológicos devem ser considerados dentro de processos de articulação e desarticulação dos discursos e do “terreno ideológico” que lhes dá sentido. O autor pondera que a especificidade do populismo encontra-se no modo como determinados símbolos são articulados. De forma geral, além de definir o inimigo como “o outro”, ou “as elites”, o populismo consiste na “apresentação de interpelações popular-democráticas como um complexo sintético-antagonístico em relação à ideologia dominante” (LACLAU, 1977, p. 172–173). Ou seja, há de se articular questões consideradas populares como alternativa à ideologia dita como “dominante”. No caso de Bolsonaro, este sempre se apresentou como “antissistema”, alguém que não teria compromisso com as elites, que, no caso brasileiro, seriam não apenas corruptas, mas articuladas num “governo socialista” encabeçado pelo PT. Daí a força de seu discurso contra a Rede Globo, o maior complexo jornalístico e de comunicação do país, o que curiosamente sempre foi parte do discurso da esquerda no Brasil, já que a empresa foi uma notória apoiadora do regime militar.

Bolsonaro se coloca o tempo todo como alguém que “veio do povo”, e que seu governo seria “decente, diferente de tudo aquilo que nos jogou em uma crise ética, moral e fiscal” (BOLSONARO, 2018). Apesar de não atacar as elites econômicas, faz esse movimento de encontro a um alegado “marxismo cultural” que enxerga numa elite política de esquerda, alinhada com ideias que seriam contra a família e a nação brasileiras:

Nos últimos 30 anos o marxismo cultural e suas derivações como o gramscismo se uniu às oligarquias corruptas para minar os valores da Nação e da família brasileira. Queremos um Brasil com todas as cores verde, amarelo, azul e branco (BOLSONARO, 2018).

Laclau (1977), defende a ideia de que a disputa ideológica se encontra nas tentativas de classes antagonicas em apropriarem-se do imaginário popular e inserir os elementos desse imaginário a seus discursos, vindo a promover seus próprios interesses. Dessa forma, esse chamado pensamento da “nova direita” tende a reclamar o direito de opinião, o mérito, frequentemente colocando abertamente preconceitos como parte desse direito e articulando a defesa de ideias violentas e claramente contrárias aos Direitos

Humanos como defesa legítima da propriedade e do resultado do trabalho do chamado “homem de bem”.

Os frutos materiais dessas escolhas, quando gerados de forma honesta em uma economia de livre iniciativa, têm nome: PROPRIEDADE PRIVADA! Seu celular, seu relógio, sua poupança, sua casa, sua moto, seu carro, sua terra são os frutos de seu trabalho e de suas escolhas! São sagrados e não podem ser roubados, invadidos ou expropriados! (BOLSONARO, 2018).

Nesse sentido, o discurso bolsonarista coopta uma indignação popular quanto ao crime e a situação social de insegurança já muito conhecida no Brasil, sem de modo algum discutir ou considerar a complexidade social do problema, reduzindo tudo a soluções policiaiscas.

Os números comprovam que o extermínio de brasileiros é realizado pelos criminosos! (...). Para reduzir os homicídios, roubos, estupros e outros crimes: (...). Prender e deixar preso! Acabar com a progressão de penas e as saídas temporárias! (...) Policiais precisam ter certeza que, no exercício de sua atividade profissional, serão protegidos por uma retaguarda jurídica. Garantida pelo Estado, através do excludente de ilicitude. Nós brasileiros precisamos garantir e reconhecer que a vida de um policial vale muito e seu trabalho será lembrado por todos nós! Pela Nação Brasileira! (BOLSONARO, 2018).

O bolsonarismo, quando pensado sob uma ótica conceitual populista, opera antagonismos relacionados a determinados grupos sociais e procura constituir-se enquanto oposição a uma alegada ideologia dominante, qual seja, tudo o que pode ser considerado “progressista” por um lado, será rotulado como “socialista” ou “comunista” de outro. Nesse sentido, o bolsonarismo foi capaz de operar, durante a campanha eleitoral de 2018, na cooptação de um público heterogêneo, apesar de podermos reconhecer uma boa parcela deste entre homens, de maior renda, alta escolaridade e de religião evangélica. Também jovens garotos teriam enxergado em Bolsonaro uma figura antissistema e divertida, que amenizaria uma “desestabilização da masculinidade hegemônica” (PINHEIRO-MACHADO; SCALCO, 2018). Ao longo da campanha isso vai se alargando, incluindo aqueles que pedem a volta da ditadura militar, mulheres que rejeitam o feminismo, pessoas que votam por um sentimento “anti – PT” (Partido dos Trabalhadores), os que defendem um liberalismo baseado em meritocracia e até mesmo populações periféricas indignadas com a violência urbana (KALIL, 2018).

4.2 - Aspectos do Integralismo e sua relação com o Bolsonarismo.

O Integralismo de Plínio Salgado aqui será abordado dentro de conceitos que o autor discorre em seu livro “A Doutrina do Sigma” (SALGADO, 1937). Nele, o principal mentor das ideias integralistas brasileiras procura traçar um arcabouço teórico que sustentaria a doutrina.

Plínio Salgado já inicia a obra colocando o objetivo da doutrina, que seria o de salvar uma chamada “verdadeira democracia”, ou seja, traz já para si uma definição de verdade.

Nestas páginas se evidencia o nosso pensamento político: salvar a verdadeira democracia e a verdadeira liberdade, mediante reformas vitalizadoras de um regimen (sic) que agoniza porque tem a defendel-o (sic) os seus peores inimigos, isto é, os que pretendem immobilizal-o e furtal-o a todos os imperativos de transformação (SALGADO, 1937, p. V)³⁴.

Salgado procura dirigir seu texto a um povo que estaria inconformado com a realidade do país, conclamando a todos os “irmãos – em – Brasil” (SALGADO, 1937, p. 8), cunhando uma expressão que apela para uma faixa ampla de público, sempre pontuando o sentimento de indignação.

Salgado coloca o Integralismo como força revolucionária, mas procurando desvencilhar-se da acepção usual do termo, mesmo sem se aprofundar, num primeiro momento.

A Ação Integralista Brasileira é um movimento revolucionário, não no sentido comum que se empresta a essa expressão, porém num sentido mais alto e profundo. (...) não nos referimos à arregimentação de forças heterogêneas e confusas tangidas unicamente pelos descontentamentos collectivos e objectivando exclusivamente o assalto ao poder (SALGADO, 1937, p. 13)

O autor coloca dois planos em que a doutrina deveria operar – um plano espiritual mediato e um plano cultural imediato. Coloca o primeiro como algo a ser alcançado depois de muito tempo de doutrinação, enquanto o segundo tem caráter de urgência, dadas as condições do que ele considera como necessário para o Brasil – uma transformação do Estado.

³⁴ NE – Optei por procurar manter a citação *ipsis litteris* do texto de Plínio Salgado.

Quando discorre sobre a “Revolução Espiritual”, Plínio já traz uma concepção que se aproxima da expressão “homens de bem”, tão utilizada por Bolsonaro. Traz também um misto de discurso político, ao afirmar que não se coloca “pessimista como Hobbes”, mas antes vendo o Estado não como “absorvente, anulador de todas as liberdades” (SALGADO, 1937 p. 15), mas como agente “educador das massas”, dentro de uma concepção moral e cívica do povo brasileiro. Hobbes, aliás, é constantemente citado pelo ministro da economia de Bolsonaro, Paulo Guedes, quando se refere à crise econômica do Estado Brasileiro referente aos serviços e despesas públicas, e critica a Constituição de 1988 quanto a isso³⁵.

A ideologia de Plínio Salgado continua a discorrer sobre a questão da religião, já que o mesmo coloca o Integralismo guiado pelo Cristianismo, mais particularmente o Catolicismo, principal religião do país à época. Salgado recorre constantemente a citações da Bíblia, tal como faz Bolsonaro. Em um dos trechos de “Doutrina do Sigma” há a aproximação de falas de Bolsonaro com o conteúdo ‘espiritual’ do Integralismo:

“Não sou digno, Senhor, de me aproximar de vós”. O Divino Mestre afirma que o publicano está no caminho da perfeição e esse é o caminho que eu indico a todos os integralistas (SALGADO., 1937, p. 16).

Em 2018, após a vitória eleitoral, Bolsonaro esteve em evento junto do pastor evangélico Silas Malafaia e cunhou frase bastante semelhante ao trecho de Salgado acima: “Não sou o mais capacitado, mas Deus capacita os escolhidos”³⁶. Ambos os trechos apelam a uma virtude da humildade cristã, o que entra em contradição com a primeira ideia de Plínio Salgado sobre a “verdadeira democracia”.

Plínio Salgado deseja eliminar as divergências da sociedade brasileira sob a égide de um nacionalismo que em momento nenhum contempla uma discussão crítica a respeito da formação colonial brasileira, a violência e os papéis desempenhados nesse processo. O escritor traz uma ideia de Estado fundamentada em uma determinada ética, encarada de um ponto de vista totalitário, integral. Procura definir o Integralismo a partir do que não é – nega concepções darwinistas e diversos autores e suas concepções de entendimento da sociedade e do mundo, entre Le Play, Ratzel, Demolins, Adam Smith e,

³⁵ Disponível em <https://valor.globo.com/brasil/coluna/guedes-quer-desindexar-e-desvincular-o-orcamento-das-tres-esferas-de-governo.ghtml> Acesso em 12/06/21.

³⁶ Disponível em <https://exame.com/brasil/bolsonaro-nao-sou-o-mais-capacitado-mas-deus-capacita-os-escolhidos/> Acesso em 12/06/21.

claro, Marx. Não se alinha àqueles que “reduzem tudo à luta de classes”, mas também se afasta dos que negam essa mesma luta de classes. Procura, então, colocar sua ideologia como afastada dos liberais, dos comunistas, da extrema direita, dos socialistas, dos republicanos positivistas, dos “cientificistas políticos” (sic), ou seja, negando praticamente toda corrente ideológica da época, sem propriamente explicar essas diferenças.

Já o discurso bolsonarista procura editar uma concepção de Estado eficiente, nos moldes do Neoliberalismo, mas cai em contradição com o próprio protecionismo e valorização das forças de segurança, procurando caracterizar os governos do Partido dos Trabalhadores como fundadores de uma “ditadura socialista”, num reducionismo evidente de conceitos sobre os quais também não se aprofunda. O bolsonarismo procura se definir enquanto ‘não – ideológico’, ao mesmo tempo em que coloca como inimiga uma alegada ideologia de esquerda, sempre unívoca, sem também se aprofundar no que isso significa, de fato.

Bolsonarismo e Integralismo pontuam uma divisão do povo brasileiro e se apresentam como aglutinadores desse povo, eliminando as características que causariam sua divisão.

(...) que o povo brasileiro está dividido e, por isso, enfraquecido, (...) que os parlamentos políticos constituem um entrave às medidas de ordem econômico – financeira que só um governo forte (...) poderá tomar(...) (SALGADO, P. 1937, p. 23).

Este é um país de todos nós, brasileiros natos ou de coração. Um Brasil de diversas opiniões, cores e orientações.

As pessoas devem ter liberdade de fazer suas escolhas e viver com os frutos dessas escolhas desde que não interfiram em aspectos essenciais da vida do próximo.

Qualquer forma de diferenciação entre os brasileiros não será admitida (BOLSONARO, 2018, p. 4, 6)

O presente trabalho procurou compreender parte do processo de ascensão da extrema direita no Brasil no período entre 2016 e 2018, alinhando-se com determinados pontos conceituais baseados na obra de Laclau, mas também procurando na literatura abordada os elementos teóricos para dissecar nesse breve espaço relações de proximidade entre o Integralismo, ideologia preconizada principalmente por Plínio Salgado, a partir dos anos 1930 e o escopo de ideias do candidato e atual Presidente da República no Brasil,

Jair Bolsonaro, em suas declarações publicadas na imprensa e em sua plataforma de governo na campanha de 2018.

Podemos perceber, portanto, uma proximidade de ideias no que tange a questões como uma visão moral calcada em uma interpretação do Cristianismo, numa negação de correntes ideológicas sem propriamente aprofundar uma análise sobre estas, numa auto identificação como fora do sistema, ou ‘antissistema’. Num discurso que apela para problemas de segurança, sem discutir as razões sociais complexas desta. Numa caracterização da sociedade brasileira em moldes ideais, colocando símbolos nacionais acima das divergências de classe, sem negar esta, mas ao mesmo tempo sem aprofundar-se nas razões dessas divergências.

Há a proximidade na escolha de ‘inimigos’ do país em uma visão de forças políticas de ‘esquerda’, distorcendo conceitos e elencando itens que justificariam uma alegada ‘guerra cultural’ que pretende restabelecer uma ‘verdade’ que também não é profundamente discutida. Há essa proximidade também na concepção de Família, totalmente alinhada com fatores religiosos cristãos – Catolicismo, para Plínio Salgado, e um ‘cristianismo’ em Bolsonaro que transita entre setores evangélicos e católicos mais conservadores.

Finalmente podemos destacar em ambos uma admiração pelas Forças Armadas no Brasil e um alegado papel nacionalista, que, na trajetória de Bolsonaro foi defendido até mesmo como estratégia de cooptação do baixo oficialato, enquanto em Plínio Salgado, procura-se um ‘despertar’ para ‘libertar’ o povo do jugo de falsas democracias e liberalismos.

É possível, portanto, afirmar que uma determinada forma de Pensamento Político conservador no Brasil possui parâmetros comuns em ambos os personagens abordados, e nos ajuda a compreender melhor um espectro do Conservadorismo no país, que flerta com aspectos populistas, ao mesmo tempo que os nega, colocando o conceito como característica do ‘inimigo’, cujo símbolo maior estaria no espectro político da esquerda.

4.3 - Porque Recital-Documentário?

As peças aqui apresentadas possibilitam discussões a respeito de vários fatores, dentre eles a questão da denominação ‘Recital-Documentário’, na peça *CALADO!*. Este autor lida com a linguagem de documentário desde os tempos de graduação, no curso de História na Universidade Federal de Minas Gerais. A universidade pública proporcionou a possibilidade de transitar pelo Departamento de Comunicação Social e acessar materiais como câmeras e ilha de edição, na realização de um documentário sobre a cena musical de Belo Horizonte no início dos anos 1990, e o resultado foi exibido na TV estatal TV Minas, em 1992³⁷. É preciso reconhecer o espaço universitário e acadêmico como ambiente privilegiado para a pesquisa, experimentação e relacionamento entre áreas diversas da produção de conhecimento no Brasil. Apesar de todos os problemas que podem ser apontados na universidade pública brasileira, ela continua sendo gratuita e mais aberta ao público do que em diversos países. A Universidade Federal de Minas Gerais foi o primeiro lugar que me proporcionou a possibilidade de conhecer e trabalhar com áreas diversas, como a História, a Comunicação e a Geografia. O Instituto de Artes da UNESP me proporcionou essa possibilidade no Mestrado, em que iniciei a pesquisa sobre possíveis campos de encontro entre a Performance e a Composição, a utilização da eletrônica e do vídeo na música para o contrabaixo acústico.

O trabalho que ora se conclui necessita de algumas considerações a respeito da linguagem audiovisual adotada, que não é - mas se relaciona com - o documentário. A linguagem de documentário suscita diversas discussões em todo o mundo. Apesar do formato ser múltiplo e altamente controverso, pois levanta questionamentos abrangentes - encenações para a câmera são uma traição à realidade? O que é real? Deve ou não haver um compromisso com a verdade? Compromisso de que natureza, e qual verdade?

Estes são questionamentos típicos de alguém que se propõe a fazer um documentário, da forma como conhecemos normalmente - uma peça videográfica, de não ficção, assentada em fatos ‘reais’. Apesar de todas estas afirmações serem altamente discutíveis, de modo geral o senso comum tende a compreender o que seja um documentário e sua diferença, por exemplo em relação a um filme de ação ou de ficção.

³⁷Infelizmente só existe um trecho do original, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4reN32I5kRc>. Acesso em 23/01/2022.

Mas é fato que a linguagem cinematográfica suscita muita problematização e muitas vezes, a narrativa do documentário tem uma linha muito tênue em relação à narrativa ficcional.

O objetivo principal de *CALADO!* sempre foi compreender o processo composicional a partir da performance e a exploração do encontro entre música, eletrônica e o tratamento da imagem. Esse processo composicional tem uma relação com processos de criação de documentários, na medida em que a proposta da peça era sua construção como reflexão crítica da realidade política vivida no país no ano eleitoral de 2018 e sua relação com outros momentos, desde manifestações como as de 2013 quanto episódios de violência política, como os assassinatos de Jaime Calado, Marielle Franco, Mestre Moa e tantos outros citados na peça. Há também a questão deste processo composicional ter como base um texto de linguagem jornalística, que é o próprio livro que dá nome à peça.

Por isso a denominação Recital - Documentário. A ordem das palavras não é aleatória. O formato de apresentação da peça remete ao formato de recital, na medida em que, mesmo tendo sido apresentada em espaços alternativos, o ambiente criado para a peça sempre teve características semelhantes às de um recital - um palco ou pequeno espaço, uma iluminação neutra no instrumentista, enfim, uma ‘caixa preta’, como num pequeno teatro. Apesar da amplificação do instrumento, de modo geral há uma ambientação intimista, como na execução tradicional de Música de Câmara. A palavra documentário aparece em seguida, pois toda a parte videográfica é colocada como uma visão testemunhal dos acontecimentos, numa reação quase imediata a estes, mas não apenas. A música era criada também em reação imediata a estes acontecimentos, e devido à própria estrutura musical ser baseada na escolha de elementos eletrônicos associada a trechos musicais escritos que servem como ‘comentários’ sobre os quais se improvisa, podemos também colocar toda a parte sonora dos momentos registrados como peças documentais. Daí a importância do registro das apresentações em vídeo e sua conseguinte divulgação através da Internet. Há, portanto, uma procura do balanceamento, do contraste entre determinação e indeterminação, na obra. E, justamente pelo fato de que a próxima apresentação da peça seria necessariamente diferente da última, pois o material era construído na reatividade aos momentos políticos, defendemos aqui que o aspecto documental, apesar de evidente na parte videográfica, também pode ser atribuído aos fatores sonoros.

A coleta das imagens utilizadas na peça foi variada, desde imagens de canais públicos, como no caso do julgamento da chapa Dilma-Temer e do discurso de Temer, até imagens feitas por pessoas que postaram em diversas plataformas, muitas vezes sem identificação dos autores³⁸. Houve também a utilização integral do vídeo de Ana de Cesaro, sobre Marielle Franco³⁹. Há imagens dos representantes do Grupo da Esquerda Unitária Europeia e da Esquerda Nórdica Verde (GUE/NGL) prestando um tributo no Parlamento Europeu à vereadora Marielle Franco⁴⁰. Muitas imagens utilizadas são reportagens de jornal, ou seja, imagens estáticas que foram editadas e manipuladas para criar alguma movimentação videográfica. Algumas imagens foram feitas por mim, como nos episódios do ‘Ele Não’ e das manifestações de rua pró Haddad em São Paulo, entre o primeiro e o segundo turno das eleições.

A manipulação e edição de imagens e de diversos ingredientes sonoros destas mesmas imagens, ou a manipulação do áudio original de algumas delas em *CALADO!*, além de utilizar fontes diversas, constrói uma narrativa que possui aproximações com a narrativa própria de documentários. Mas também possui afastamentos, na medida em que não há a pretensão de ser um documentário, e sim uma peça para um instrumento e que só possui sentido completo na encenação ao vivo, já que, apesar de existirem trechos musicais estabelecidos para ocorrerem sincronizados a imagens - como em uma trilha sonora - há muito espaço para a improvisação, livre desta sincronia com a imagem.

De qualquer forma, a narrativa construída tem um direcionamento - parte de um caso de violência política nos anos 1940 e vê uma ligação entre esta violência e polarização de ideias presentes no embate entre integralistas e comunistas que resultou no assassinato de Jaime Calado e a polarização e episódios de violência política existentes no processo eleitoral de 2018.

Como fator cênico na performance, há a utilização, por parte do performer, de uma mordaca de cor preta, numa alusão ao sentido da palavra que dá nome à peça. Este é um elemento que encontra-se com a constante aparição do verbo ‘calar’ durante diversos momentos da parte videográfica.

³⁸ Um exemplo é o vídeo sobre 17 de junho de 2013, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=E6OAPIQGSL0&t=124s>. Acesso em 24/01/2022.

³⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vkyMJUYjhgU> e <https://www.youtube.com/watch?v=vkyMJUYjhgU>. Acesso em 24/01/2022.

⁴⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=l8WYyrdyWnw>. Acesso em 24/01/2022.

Portanto, a denominação Recital - Documentário é ao mesmo tempo, indício do formato de apresentação e do conteúdo testemunhal da realidade vivida no processo eleitoral de 2018, além da construção da peça a partir de um fato do passado político recente do país.

Assim, desenha-se uma pesquisa que vai de encontro às ideias defendidas por Cano, já abordadas, sobre a própria ação artística e o fato de que a produção artística permite a reflexão sobre a realidade de uma forma que outras áreas do conhecimento talvez não consigam fazer. As escolhas de material musical, das formas de manipular e transformar os sons do contrabaixo, a utilização de sons manipuláveis em tempo real através do instrumento MIDI já referenciado *Impulse* (um sampler), as lacunas propositalmente deixadas para a improvisação e a própria construção da edição de imagens, bem como o recorrente recurso de inverter áudios e imagens dos vídeos ou a edição dos discursos de Temer e dos juízes que aparecem na parte videográfica operam como combinação e recorte de diversas linguagens para criar uma linguagem diferente, a qual talvez possamos chamar híbrida: Recital- Documentário.

4.4 - Linguagem jornalística, trilha sonora e criação musical

Trabalhar a música em estreita relação com a imagem é objeto da atividade deste autor há muitos anos. Criei trilhas sonoras para vídeos institucionais, para um documentário sobre a Serra da Capivara e suas pinturas rupestres, além de trilha para um curta-metragem⁴¹. De forma geral todos esses trabalhos tiveram como característica principal do processo de criação o tratamento da música a serviço da imagem. O que foi explorado tanto em *CALADO!* quanto nas *Micropeças Antivírus*, que se utilizam de imagens, foi o movimento contrário do que costuma ser uma trilha sonora original para filme ou vídeo. Assim, a imagem veio depois da música.

Em *Micropeças Antivírus* todos os cortes ocorrem de acordo com mudanças da música. Na realidade, sem que o espectador saiba do processo, não verá diferença da linguagem de uma trilha sonora original feita de forma em que a música venha após a

⁴¹ Disponível em <http://rprodutora.blogspot.com/> . Acesso em 23/01/2022.

imagem. No processo de *CALADO!* a constante preparação da peça se dava na exploração improvisacional do contrabaixo aliado ao software *Ableton*, para, após o próximo acontecimento significativo no ano eleitoral, associar novas imagens. Ou seja, todo o período de construção da peça foi permeado pelas horas de estudo do instrumento associado à experimentação e construção do *setup* do *Ableton* quase que em estado de prontidão, de alerta. Afinal, em todo esse período, e desde 2014, este autor vivia na Avenida Angélica na esquina com a Av. Paulista, com uma janela para a Rua da Consolação, próximo ao cruzamento com a Paulista. Ou seja, num ponto onde praticamente todas as manifestações de rua ocorreram, de um lado ou de outro do espectro da polarização política característica de então. Portanto, não era raro estar no local de prática do instrumento e algum grupo de manifestantes passar por aquele ponto.

Como o ponto de partida da peça *CALADO!* é uma reportagem sobre um determinado acontecimento, narrado em um livro, optou-se por não apenas utilizar imagens de jornais da época, mas introduzir textos. Não há falas em off sobre o assassinato de Jaime Calado, somente trechos de jornais e textos. O espectador é convidado a ler, mesmo sendo um vídeo. As marcações de local e data, uma constante na peça, também são componentes que remetem à linguagem jornalística. No primeiro vídeo, já citado anteriormente⁴², há a sobreposição de imagens antigas não relacionadas com o evento de 1949, mas que trazem uma ideia do momento. Assim, utilizou-se trechos do Repórter Esso, mas que não evidenciam a origem, bem como no momento em que aparece a manchete ‘5000 pessoas acompanharam o enterro de Jaime Calado’ a imagem de multidão, na realidade, é uma foto do enterro de Getúlio Vargas. Todo o trecho entre os 2:15 min e 3:10 min traz um discurso de Plínio Salgado tocado ao contrário, procurando trazer um signo sonoro para enfatizar as manchetes sobre Jaime. Há uma constante de inversão de sentido, tanto no áudio de diversos momentos do vídeo, como em imagens, na introdução de diversos vídeos curtos postados para divulgação da peça⁴³, em que encena-se a colocação da mordaca, ato cênico que ocorre em alguns vídeos de divulgação, na Avenida Paulista, em que podemos observar a imagem dos carros tocada ao contrário, em que todos os veículos aparecem andando para trás.

Mas, afinal, o que seria considerado Linguagem Jornalística?

⁴² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iXshbE0SAtk&t=583s> . Acesso em 24/01/2022.

⁴³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yg6GNr-RGzA> . Acesso em 24/01/2022.

Não é objeto de estudo desta tese a discussão aprofundada sobre teorias da Comunicação ou do Jornalismo, mas é importante localizar alguns pontos para uma reflexão crítica sobre a linguagem desenvolvida em *CALADO!*

Uma definição do jornalismo que conhecemos atualmente é considerá-lo como jornalismo de informação, ou seja, uma forma de Comunicação voltada aos acontecimentos factuais em suas diversas matizes - desde informação cotidiana, como condições de trânsito, meteorologia, atualizações sobre os mais diversos esportes, sobre a política e relações internacionais, bem como os acontecimentos de interesse local ou internacional.

Pode-se apontar alguns itens básicos que, supõe-se, devem constar na linguagem jornalística, tais como objetividade, simplicidade, imparcialidade, referencialidade (o enfoque está na notícia), a busca de afinidade com o leitor, uma linguagem descritiva e a relevância do que é descrito para o interesse geral. Dessa forma, a comunicação deveria ser clara, prezar pelo uso formal da língua, permitir ao leitor formar sua opinião e não impor a opinião sobre este. O artigo de opinião, claro, existe em jornalismo, mas supostamente teria um lugar específico para isso, que é o Editorial, em que deveriam se explicitar as tendências sobre as quais o jornal ou o jornalista assumem determinada postura em relação ao que é informado.

A ideia de jornalismo enquanto modelo de negócio também é apontada por alguns autores como historicamente localizada:

Durante o século XIX, sobretudo com a criação de um novo jornalismo – a chamada *penny press* –, os jornais são encarados como um negócio que pode render lucros, apontando como objectivo fundamental o aumento das tiragens (TRAQUINA, 2002, p. 20).

A visão do jornalismo como produto rentável também aparece no trabalho de Traquina:

(...) numa história universal do jornalismo, cada vez mais visível na era da globalização, dois processos fundamentais marcam a evolução da atividade jornalística: 1) a sua comercialização; 2) a profissionalização dos seus trabalhadores (TRAQUINA, 2002, p. 21; TRAQUINA, 2004, p. 26).

Há uma ideia de que o jornalismo está empenhado na busca da verdade, da objetividade e da independência, operando em gêneros de escrita informativos e não relatos de opinião. Nessa visão, o jornalismo também opera na descrição de acontecimentos atuais.

A imprensa de grande expansão é contemporânea das grandes obras realistas e o seu discurso é radicalmente diferente do discurso panfletário da imprensa romântica da viragem do século XVIII para o XIX (PONTE, 2004, p. 28).

O que podemos apontar como uma visão crítica sobre estas ideias é encarar o jornalismo sob a ótica das relações de poder. Não é raro autores que usam a expressão "quarto poder" ao referir-se à prática jornalística (RIZZOTTO, 2012; AMORIM, 2015; GUARESCHI, 2007; DE ALBUQUERQUE, 2000; TAVARES, 2018.). Apesar das definições que traçamos acima serem tidas como princípios a serem seguidos, a realidade do poder exercido pelo jornalismo nas sociedades em geral e no Brasil especificamente aponta para determinados problemas. Assim, há autores que demonstram que a Imprensa no Brasil surge ainda em período colonial, num momento único na história das colonizações de países europeus sobre as Américas - a transferência da família real portuguesa, bem como do centro do império lusitano para o Rio de Janeiro. Foi ali que os primeiros periódicos surgiram no país. E surgem como mecanismo de controle sobre a informação que circulava.

(...) em 24 de junho de 1808 foi composta uma junta para administrar a Imprensa Régia no Brasil, que tinha como tarefa gerenciar, examinar e fiscalizar tudo o que se imprimia. A imprensa já surgia no Brasil sob jugo da censura, tendo como seu marco inicial a *Gazeta do Rio de Janeiro* e o *Correio Brasiliense*, publicado em Londres por Hipólito da Costa (SODRÉ, 1998, in: RIZZOTTO, 2012).

Para Guareschi (2007), não é possível compreender a política sem compreender a mídia como algo que tem uma relação muito próxima com as relações de poder envolvidas nesta. A confiabilidade e a veracidade do discurso movem a política, enquanto essa confiabilidade (ou a falta dela) é produzida pelo meio midiático.

A política e os políticos trabalham com um material especial, que é a credibilidade. A matéria prima da política é a credibilidade, um capital simbólico. Ora, a mídia é o meio de produção desse capital, tanto para construí-lo, como para destruí-lo, como é o caso do escândalo político (GUARESCHI, 2007, p. 7)

Alguns autores apontam nas democracias ocidentais modelos de construção da mídia, e seriam três: modelo pluralista polarizado, o modelo corporativista democrático e o modelo liberal (HALLIN E MANCINI, 2007)

- Modelo corporativista democrático: forte autorregulamentação, pela intervenção do Estado e por uma presença marcante do setor público nas transmissões de rádio e televisão.

- Modelo liberal: sistema muito mercantilizado com intervenção pública limitada e uma presença pequena do chamado “paralelismo político”.
- Modelo pluralista polarizado: focada em audiências de alto nível educacional e politicamente ativas, tendo, portanto, um alto paralelismo político que possibilita que cada veículo assuma uma clara identificação ideológica. Esse papel é causa ainda da pequena participação do Estado na regulação dessas atividades (RIZZOTTO, 2012, p. 113)

Paralelismo político diz respeito ao nível de aproximação entre os meios de comunicação e as forças políticas. Hallin e Mancini talvez não considerem devidamente os aspectos do sistema político, pois seu objeto de estudo é bastante homogêneo - países europeus parlamentaristas, nos quais os partidos políticos possuem um determinado protagonismo. No entanto, ao propor uma revisão das ideias de Hallin e Mancini, Albuquerque (2008), traz uma análise mais adequada à realidade brasileira, especialmente levando em conta a questão do paralelismo, que resultaria da combinação de duas variáveis: as características do sistema midiático e do sistema político ((RIZZOTTO, 2012). Para Albuquerque (2008) é preciso articular o cruzamento de duas dimensões para pensar os modelos midiáticos:

(...) a primeira diz respeito ao grau de estruturação do sistema partidário, tendo em vista o grau de influência que as clivagens partidárias exercem junto ao governo e à vida política como um todo; a segunda se refere ao grau de intervenção dos meios de comunicação nos assuntos políticos.” (ALBUQUERQUE, 2008, p. 12).

Portanto, podemos dizer que a expressão “Quarto Poder” para designar a mídia e suas relações com o poder político, se inicialmente poderia ter sido pensada como um papel de certo nível de ‘fiscalização’ do poder, por outro o desenrolar da realidade do jornalismo em diversos países passa pela própria influência da mídia como definidora ou interventora do poder político. A mídia em geral cria a realidade, faz o recorte desta como entendem os que ela controlam e, portanto, não deve ser encarada como qualquer outra empresa - daí sua relação íntima com o poder político.

É fácil constatar que as batalhas hoje travadas na sociedade extrapolam a esfera dos poderes tradicionais como o executivo, o legislativo e o judiciário, e são carregadas e arrastadas por outro poder que se costuma atribuir à mídia. Mas é crucial aqui discernir dois tipos de poderes: um ilegítimo e outro democrático e legítimo. Quando se fala em mídia como quarto poder é necessário ressaltar, de imediato, que esse assim chamado poder pode também ser um poder usurpado. Isso por que esse poder que a mídia se atribui não lhe foi conferido pelo povo, origem do poder legítimo nas sociedades democráticas. A mídia se arrogou esse poder por conta própria, sem levar em conta a população, mas

baseada apenas em sua força econômica, política e ideológica. Ninguém conferiu esse poder a ela (GUARESCHI, 2007, p. 18).

Se por um lado essa denominação de ‘Quarto Poder’ à mídia, como contra-peso, fiscalização do poder político, contra a censura e alinhada com a ideia de liberdade de imprensa, como um dos pontos fundamentais para a existência de uma democracia, por outro, devemos perceber também essa expressão como denotando a própria relação de intimidade entre a mídia e o poder político e econômico como um poder ilegítimo, com forte potencialidade anti-democrática. Um capitalismo financeiro altamente predatório, com fortes interesses empresariais, já coopta essa mídia ao seu interesse, mundialmente, há anos. No Brasil, por exemplo, temos uma forte concentração do poder midiático.

(...) quem detém o poder da mídia tem também o poder de decidir sobre a organização dessas sociedades. É o que acontece, como vemos, com a mídia hoje no Brasil, onde nove famílias controlam mais de 90% da mídia eletrônica.(...) Esse problema se agrava quando se examina a acelerada concentração da mídia pelo mundo afora. Segundo a UNESCO, na década de 1990 os EUA, a União Européia, e o Japão possuíam 273 dos 300 principais meios de comunicação; o resto do mundo possuía apenas 27. Dos usuários da Internet, 92% estavam nesses países. E esse processo de concentração midiática tem se acelerado no novo milênio. E o mais grave de tudo é a aliança que esse poder perigoso fez com as armas e a guerra. Grandes jornais são adquiridos por empresas cuja fortuna se baseia principalmente na fabricação de armas (GUARESCHI, 2007, p. 18).

No Brasil, a partir de 2013, surge uma forma de cobrir fatos e acontecimentos que se pretende justamente oposta ao que acabamos de descrever. Ao invés de trabalhar a cobertura jornalística através de grandes conglomerados, a veiculação da informação em rede, estando no meio do acontecimento, usando celulares e imagens de qualquer pessoa que queira compartilhar o seu testemunho em tempo real das jornadas de junho, encontrou um conceito e uma denominação - Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação - Mídia NINJA (LORENZOTTI, 2014). A história da Mídia Ninja tem estreita relação com o fenômeno Fora do Eixo, um conglomerado de coletivos que tem seu início em um festival de música independente na cidade de Cuiabá, no início da década de 2010, e que evoluiu ao ponto de ter diversas iniciativas pelo país associando-se ao conceito, de realização e documentação de eventos de diversas naturezas, com destaque para a música, mas que acabou por se traduzir num verdadeiro estilo de vida, dado que combina produção de diversos eventos e meios culturais, além de abrigar efetivamente, moradores, como república de estudantes (FOLETTTO, 2017).

Quando iniciou junho, a Mídia Ninja passou a cobrir as manifestações contra o aumento da tarifa nas cidades nas quais havia pessoas da rede, que naquele momento eram, sobretudo, os lugares onde existiam núcleos Fora do Eixo. (...) pessoas foram enviadas para as ruas com o objetivo de produzir relatos sobre os acontecimentos vistos em fotografia e texto, que circulavam nas redes sociais a partir dos dispositivos (smartphones com conexão à internet 3G ou wifi) desses ninjas na rua ou, ainda, enviando material para a base, local onde pessoas situadas nas casas Fora do Eixo espalhadas pelo Brasil editavam o material recebido geralmente por mensageiros instantâneos ou e-mail e publicavam nos perfis da Mídia Ninja e outros grupos parceiros ligados ao Fora do Eixo nas redes sociais. (FOLETTTO, 2017, p. 135)

Até aí, o surgimento da Mídia Ninja não causava uma repercussão, como veio a acontecer. Pode-se dizer que devido à violência da repressão das manifestações capitaneadas pelo Movimento Passe Livre (e que até aquele momento não provocavam grande atenção na grande mídia) e, particularmente por ocasião do episódio em que uma repórter da Folha de São Paulo foi atingida violentamente por forças policiais, tanto a movimentação de manifestantes, quanto a cobertura da Mídia Ninja, bem como a explosão de engajamento nas redes sociais mudou a postura dos veículos de comunicação, até aquele momento quase ignorando as movimentações.

Na quinta-feira 13 de junho, ocorre o que pesquisadores (...) chamam de "virada discursiva", sobre os então crescentes protestos contra o aumento da passagem do transporte público nas cidades brasileiras. Em São Paulo, a reação violenta da polícia contra os manifestantes deixa dezenas de pessoas feridas, entre eles a repórter da Folha de S. Paulo, Giuliana Vallone. A imagem da jornalista ferida é mostrada em diversas outras mídias, das ditas tradicionais às chamadas alternativas, e contribui para uma alteração na percepção pública dos protestos, que passam a ser apoiados inclusive por veículos midiáticos tradicionais, como os jornais Folha de S. Paulo e Estado de São Paulo, que no dia anterior haviam (sic) publicado editoriais enfáticos contra a escalada de manifestações nas ruas de São Paulo (FOLETTTO, 2017, p. 136).

O ano de 2013, portanto, trouxe alguns aspectos novos, tanto para o governo no poder de então - o Partido dos Trabalhadores - quanto para a grande mídia, surpreendida com a escalada desta nova forma de cobertura através das redes sociais e envolta na atmosfera de ativismo.

Portanto, ao falarmos em linguagem jornalística aqui, nosso objetivo é compreender que esta é uma matéria de profunda complexidade, e como a peça *CALADO!* faz menção ao jornalismo, seria interessante pontuar alguns pontos sobre o que foi elencado acima.

O primeiro aspecto é a própria utilização de textos curtos, que procuram uma linguagem direta e objetiva, uma forma de procurar captar a atenção do espectador. Outro elemento que vale a pena ressaltar é a marcação das datas dos acontecimentos abordados,

uma forma de situar o espectador, mas que também pode ser encarada como tendo a intenção de se contrapor ao hábito que existe nas redes sociais de não situar o que é compartilhado no espaço-tempo de modo claro e objetivo. Aliás, ao pensar toda a parte videográfica, optou-se por textos e informação a mais apurada possível, como uma contraposição à falta de detalhes técnicos que é muito comum nas redes sociais atualmente.

A utilização de imagens de manchetes de jornal da época da morte de Jaime Calado e o tratamento dado a estas imagens foi pensado como uma forma de apresentar documentação original ao espectador, atribuindo uma veracidade ao que estava sendo proposto. O mesmo pode-se dizer a respeito das manchetes e trechos de diversos meios de comunicação jornalísticos que compõem a peça. É preciso chamar a atenção também para a utilização de imagens de transmissões públicas de canais estatais, como TV Senado e do TSE. Além disso, a cobertura televisiva da ocasião da prisão do ex-Presidente Lula, em São Bernardo, bem como as fotos amplamente divulgadas à época foram exploradas.

Assim, a narrativa construída na peça procurou não uma pretensa isenção que deveríamos esperar de veículos jornalísticos (e cuja existência é altamente discutível), mas trazer as informações contidas nestes veículos de forma que o espectador pudesse de fato entender a sequência de eventos, mesmo quando eles não estão em ordem cronológica. Um outro detalhe da narrativa videográfica é a tentativa de mostrar como a movimentação de 2013 acabou por ser cooptada de forma a proporcionar condições políticas para o *impeachment* de 2016 e acirrar a polarização política que terminou por favorecer a extrema direita em 2018.

Houve uma preocupação deliberada de, durante o período em que a peça era apresentada e estava em plena construção, de não incorrer naquilo que pensamos ser um erro no tratamento do que era compartilhado nas redes sociais durante o período eleitoral - a divulgação involuntária do nome de Bolsonaro. Afinal, se levarmos em consideração que plataformas como o Facebook e Instagram calibram seus algoritmos para replicar e mostrar cada vez mais assuntos com os quais seus usuários interagem, é possível compreender por que um candidato até então inexpressivo para uma disputa eleitoral de nível nacional no Poder Executivo (no qual nunca tinha exercido nenhuma função) e com tempo de TV e Rádio absolutamente ínfimos conseguiu ganhar uma eleição como foi a de 2018.

A peça, apesar de operar com algumas facetas da linguagem jornalística, assumiu uma postura não isenta, ousar dizer, de forma similar à que a Mídia Ninja propõe. Claro, guardadas as devidas proporções, afinal, as apresentações de *CALADO!* não se deram em meio a manifestações. E este autor não teve de se desviar de gás lacrimogêneo e balas de borracha em sua atuação. No entanto, da mesma forma que a Mídia Ninja, fez da vivência real a matéria - prima da construção da obra, bem como estabeleceu uma narrativa que, justamente por seu conteúdo artístico, deu-se liberdade nos recortes feitos.

4.5 - Conceito de Trilha Sonora

Cabe aqui uma discussão sobre o conceito de Trilha Sonora dentro da linguagem cinematográfica, com o intuito de perceber os afastamentos e aproximações da peça *CALADO!* com essa forma de concatenar música e imagem.

A peça não é um produto cinematográfico, mas possui características similares às primeiras formas de exibição de filmes em salas. Estamos nos referindo ao momento em que se costuma conceituar o ‘cinema mudo’, ou seja, um momento em que ainda não é possível, tecnicamente, utilizar a película, que serve de suporte para a imagem, como suporte também sonoro. No entanto, segundo a pesquisadora e professora Márcia Carvalho⁴⁴,

O cinema nunca foi “não-sonoro”, o cinema foi mudo, isto é, literalmente privado de palavra. Por isso, o cinema não se tornou sonoro e sim se tornou falado. Desde os primeiros filmes sempre existiu a presença de intervenções sonoras, seja ao vivo com o uso de acompanhamento musical realizado por um pianista, um improvisador ou, às vezes, por uma pequena orquestra; ou na forma gravada, com a junção do fonógrafo com o cinematógrafo (CARVALHO, 2007, p. 2).

O formato da apresentação da peça, portanto, tem uma ligação com esse momento de intervenções sonoras ao vivo, no que diz respeito, inclusive, à ideia de improvisação elencada pela autora no trecho citado acima. Mas não se enquadra na categoria ‘cinema mudo’, pois há falas em diversos momentos. Apenas não são falas de personagens criados, ou seja, tais falas encontram-se, isto sim, como apoio ao entendimento da narrativa construída, aproximando-se, como já discutido, da linguagem de documentário.

Após a incorporação dos sons no que a autora define como ‘cinema falado’, veremos a utilização do som junto da imagem operando com alguns fatores:

⁴⁴ Disponível em <http://lattes.cnpq.br/4095171829184755> . Acesso em 17/02/2022

(...) música, efeito sonoro (sons reconhecíveis e irreconhecíveis ou ruídos) e voz (falas e narrações). A trilha sonora, portanto, diz respeito aos códigos de composição sonora, ou em outras palavras, ao agenciamento sintagmático dos elementos auditivos entre si. As músicas, os efeitos sonoros e as vozes intervêm simultaneamente com a imagem visual, e é essa simultaneidade que os integram à linguagem cinematográfica (CARVALHO, 2007, p. 2).

Quando assistimos a um filme em uma sala de cinema ou mesmo em casa, já assumimos um acordo tácito no qual iremos fruir de uma história, que será contada combinando imagem e sons.

A estrutura predominante neste pacto, de aproximadamente cem minutos, é a narrativa. A trilha sonora, então, participa da articulação e da organização da narrativa cinematográfica compondo um elemento de sua montagem. E desse modo, a percepção fílmica é “áudio (verbo) visual” e permite numerosas combinações entre sons e imagens visuais (CARVALHO, 2007, p. 2).

O tratamento sonoro no cinema é feito através da sincronização entre imagem e som. No entanto, essa relação passa por uma ideia de complementaridade da narrativa envolvida, dando à dimensão sonora um tipo de neutralidade, levando ao

(...) uso da música subordinada às imagens para criar uma ilustração ou uma atmosfera correspondente à situação dramática; e o respeito à “continuidade” e à “unidade” da narração, com o uso da repetição do material musical (com o chamado “leitmotiv” ou motivo condutor – um desdobramento da criação de Wagner na música, em que temas melódicos recorrentes são associados a situações dramáticas, sentimentos ou ações de personagens) e da instrumentação com o intuito de auxiliar a construção da unidade formal e narrativa (CARVALHO, 2007, p. 2).

A forma de construção de filmes em geral costuma trazer a elaboração de trilha sonora na chamada pós produção, ou seja, momento em que a edição sequencial de imagens já se encontra consolidada e onde se utilizam técnicas objetivando a sincronização entre som e imagem - daí a inserção de músicas, efeitos de estúdio, dublagem, narração e outros componentes sonoros que sirvam à narrativa. Quando se está filmando, ou seja, construindo as cenas, os enquadramentos, a utilização do som limita-se à captação de sons do ambiente em que ocorrem.

Essa ideia, no entanto, não é algo estanque na atividade cinematográfica, dado que existem “diversos filmes que tratam o som como um elemento estético inventivo, capaz de adquirir audibilidade, com um caráter mais conceitual, singular e menos mecânico” (CARVALHO, 2007, p. 3).

Para podermos compreender e discutir melhor as ideias acima elencadas e os elementos utilizados em *CALADO!*, iremos nos referenciar em alguns aspectos teóricos

da Semiótica. Segundo Santaella (2017), “o século XX viu nascer e está testemunhando o crescimento de duas ciências da linguagem. Uma delas é a Lingüística, ciência da linguagem verbal. A outra é a Semiótica, ciência de toda e qualquer linguagem” (SANTAELLA, 2017, p. 7). A autora chama a atenção para o fato de que o ato de comunicar algo passa não apenas pela língua, mas “através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes... Através de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar” (SANTAELLA, 2017, p. 7).

A teoria da comunicação de Charles S. Peirce, por exemplo, não se limita à interação entre duas pessoas, seja ela verbal ou não, mas antes opera basicamente com três componentes - o signo, seu objeto e o que o interpreta.

Lúcia Santaella (1989, p. 46) afirma que o nível de percepção virtual ou musical aproxima-se do primeiro nível do signo, estabelecido por Peirce. Uma “Primeiridade” que na relação entre signo-objeto-interpretante se faz sentir como qualidades de sentido. E a percepção visual se aproxima do nível de “Secundidade”. Já a palavra escrita se aproxima do nível de “Terceiridade”. Em sua análise, portanto, a professora Santaella constrói uma proposta de classificação de imagens visuais em três: não-representativas, figurativas e representativas. A partir dessa divisão, a professora Márcia Carvalho traz uma proposta para analisar os sons no cinema, de forma semelhante. Assim, divide música, efeito sonoro e voz como correspondentes dessas três categorias:

1. Não-representativo: O som não-representativo é predominado pela música. Consideramos aqui todo tipo de música, ou seja, desde o canto gregoriano – pilar da concepção musical que abolia, em sua assepsia, os instrumentos de percussão e os acordes dissonantes, percebidos como ruidosos - até a música erudita contemporânea, a música popular e as músicas das mídias. No entanto, é necessário que esta música desperte a atenção para as possibilidades de sentido e qualidades próprias de seus elementos, que são: a melodia, a harmonia, o ritmo, o timbre etc.
2. Figurativo: O som figurativo é predominado pelo efeito sonoro ou som ambiental. Consideramos efeito sonoro aquele que tem predominância no registro da imagem/ação por sua necessidade de constituir signo e que se referem a um objeto “concreto”. São os sons ambientais, passos, barulhos de motores, de chuva, sinos, ou ainda efeitos produzidos eletrônica ou digitalmente
3. Representativo: Predominam como representação as vozes, os diálogos entre os personagens, as locuções de um narrador etc. Estas vozes inserem-se num universo híbrido composto pela linguagem verbal e a oralidade. São formas representativas convencionadas pela língua, pelo sotaque e pela entonação (CARVALHO, 2007, p. 3).

Levando-se em conta essa divisão proposta, é possível identificar na peça *CALADO!* os dois primeiros pontos em predominância: existem sons não-representativos e figurativos; em contraste, sons representativos já são muito menores, se considerarmos que não há uma voz de narrador. Esta foi substituída por uma outra semiose - o texto. As vozes aparecem na peça, sim, em diversos momentos, e tratadas de diversas formas. Há a questão de inverter o áudio em diversos trechos, além de subverter falas de políticos, editando sua ordem. Mas a predominância do texto como o elemento que traz a palavra é um fato pensado para a construção de uma narrativa sem narrador evidente, como numa voz 'em off'. Mesmo assim, é preciso atentar para essa semiose da imagem textual como Primeira Pessoa, trazendo um fio condutor da narrativa, constantemente entrecortado pela manipulação sonora do contrabaixo.

Portanto, a proposta de conceituar o trabalho musical feito em *CALADO!* não como uma trilha sonora original para um suporte videográfico, mas como uma testemunha sonora, o que na realidade se distancia das ideias elencadas acima, aproximando-se mais da experiência de uma construção artística forjada na vivência de um fato político. Algo que tem relação com atividades prévias deste autor, principalmente as que aconteceram junto ao Coletivo Urubus, de São Paulo⁴⁵, e que foram objeto da dissertação de mestrado de Carolina Pinzan Dias de Souza, uma das organizadoras do grupo, defendida na Universidade de São Paulo (SOUZA 2014). De modo geral, as ações performáticas do grupo partiam da vivência nas ruas e nos ambientes em que se desenrolavam. Como músico, a função deste autor sempre foi a de coletar sons dos ambientes, reações sonoras dos espectadores e trabalhar a improvisação em instrumentos associada ao material coletado, em tempo real, no momento da performance, como ocorreu em 2006 por ocasião do Festival Rio Cena Contemporânea, no qual se obteve o prêmio de Melhor Trilha Sonora (termo que curiosamente destoa da proposta conceitual aqui apresentada).

A proposta de *CALADO!*, portanto, opera sobre diversas linguagens e trata de modo diversificado os ingredientes destas, sendo possível estabelecer relações para compreender a construção da peça como produto artístico híbrido. Portanto, uma construção de narrativa que opera com som, imagem e palavra (textual ou verbal) num

⁴⁵ Disponível em <http://coletivourubus.blogspot.com/> e <https://www.youtube.com/channel/UCbQ42E0j1wR37pEMEHoerag> Acesso em 14/02/2022.

tempo dilatado, mas pontuado de ‘agoras’. É possível afirmar que a peça não é o produto final que encerrou-se em outubro de 2018, mas o próprio processo.

4.6 - *CALADO!* - Um Recital - Documentário para Contrabaixo, Eletrônica e Vídeo

A peça foi construída a partir do livro que conta a história do assassinato do jornalista e líder comunista Jaime Calado, em Fortaleza, 1949. O evento ocorreu em uma manifestação contrária à presença do líder integralista Plínio Salgado, que iria discursar no teatro José de Alencar, no dia 29 de julho, à noite. À tarde, por volta das 16 horas, reuniram-se em frente ao teatro, na Praça José de Alencar, diversos manifestantes, organizando o que seria um comício de protesto contra o evento do PRP (Partido de Representação Popular) liderado pelo integralista Plínio Salgado.

Um estudante - Gervásio Gurgel do Amaral Filho - teria sido agredido por “cinco ou seis partidários do sr. Plínio Salgado” após ser indagado sobre os motivos que o traziam ali. O estudante, saindo do teatro, encontrando na praça, dentre outros que organizavam o protesto, o jornalista Jaime Calado. Após relatar o episódio de agressão, o estudante Gervásio, Jaime e outros encaminharam-se ao hall do teatro, sendo recebidos por integralistas, o que gerou discussões e agressões verbais que evoluíram para a violência, quando um dos populistas sacou de uma arma e disparou contra os manifestantes, atingindo o jornalista no abdômen, que tombou em morte quase imediata.

Segundo, ainda, as declarações do estudante Gervásio Gurgel do Amaral Filho, este, ao chegar ali com seus companheiros, foi recebido pelos populistas no “hall” do Teatro, havendo neste instante violenta troca de ofensas. Em dado momento, um populista sacou seu revólver, fazendo fogo contra os comunistas, ferindo dois deles. Atingido no abdômen, o jornalista Jaime Calado caiu ao chão, bem junto à bilheteria, tendo morte quase imediata. Mais feliz, seu companheiro Aloísio Severo Peixoto recebeu apenas um ferimento no braço, enquanto um populista – o operário Pedro Ferreira, era ferido a faca (CALADO, 2019, p. 79).

O trágico acontecimento rapidamente degingolou em intervenção policial violenta, para dispersar os manifestantes, além de ter tido como consequência também a necessidade de reforço policial no necrotério para onde o corpo de Jaime foi levado, já que uma quantidade considerável de pessoas revoltadas com o acontecimento para lá se dirigia.

Mais tarde, por volta das 18 horas, a polícia removeu o cadáver de Jaime Calado para o Necrotério, para onde avançava uma pequena multidão. Informadas as autoridades de que alguns populares pretendiam invadir o Necrotério para carregar o corpo da vítima, foram enviados reforços para ali, ficando o local guarnecido por policiais (CALADO, 2019, p. 80)

Em que pesem as diferentes versões do acontecimento em si, o que chama muito a atenção é o fato de que não parecia haver ali nenhuma atitude de garantia da segurança por parte das autoridades locais, num evento que claramente suscitava ânimos exaltados.

Outro elemento bastante chamativo é a questão dos discursos e manchetes dos jornais sobre o acontecimento, que trazem sempre essa polarização entre ‘comunistas’ e ‘populistas’, algo que também ocorre muito, mas de forma diferente, no período eleitoral de 2018.

O processo de construção de *CALADO!* deu-se durante o ano eleitoral de 2018. A sequência de apresentações da peça é :

1 - 29/03/2018 - Estúdio Lâmina, São Paulo, SP

2 - 29/04/2018 - Estúdio Lâmina, São Paulo, SP
(<https://www.facebook.com/events/1896345067042671/?ref=newsfeed>) ;

3 - 22/06/2018 - Locadora de Vídeo Charada - Zona Leste, São Paulo, SP
(<https://www.facebook.com/events/631653267202331/>)
(<https://emails.estadao.com.br/blogs/sarau-luau-e-o-escambau/tem-show-de-paulinho-moska-festa-de-sao-joao-na-ocupacao-e-os-23-anos-da-charada-na-zl/>) ;

4 - 27/07/2018 - Laje - Zona Oeste de São Paulo, SP
([https://www.facebook.com/events/1468393556639839/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A\[%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D\]%7D](https://www.facebook.com/events/1468393556639839/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A[%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D]%7D))

5 - 28/10/2018 - Teatro Maria Lourdes Sekeff, Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, SP (https://www.youtube.com/watch?v=2foD_m3Qc5o&t=821s);

Após estas apresentações, a peça foi considerada como finalizada, não adicionando mais nenhuma parte videográfica. No entanto, continuou a ser apresentada no decorrer de 2019, e houve alterações musicais, notadamente no andamento e texturas eletrônicas que serão abordadas mais à frente.

Em 2019 a sequência de apresentações foi:

1 - 10/10/2019 - Jornada de Pesquisa em Arte UNESP PPG IA 2019, Instituto de Artes da Unesp (https://www.youtube.com/watch?v=2foD_m3Qc5o&t=21s). Esta apresentação contou com a participação de Vlad Calado;

2 - 27/10/2019 - Locadora de Vídeo Charada - Zona Leste, São Paulo, SP ([https://www.facebook.com/events/1443615589125959/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A\[%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D\]%7D](https://www.facebook.com/events/1443615589125959/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A[%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D]%7D));

Observe-se que os locais de apresentação foram majoritariamente espaços ‘alternativos’ da cena paulistana e as apresentações ocorreram sem fins lucrativos.

O livro foi lançado em São Paulo na ocasião da Jornada de Pesquisa mencionada acima, e no Rio de Janeiro no dia 20 de novembro de 2019 (<https://www.facebook.com/events/993504604328879/>). Nesta ocasião foi exibido o vídeo da última apresentação de *CALADO!* em 28/10/2019.

O evento no Rio de Janeiro contou com uma Mesa Redonda a respeito de relatos de familiares de mortos e desaparecidos políticos, bem como uma discussão sobre violência de Estado, impunidade e crescimento do autoritarismo no Brasil e na América Latina. A mesa redonda discutiu a “Violência de Estado, autoritarismo e impunidade no Brasil”. Contou com a presença de familiares de mortos e desaparecidos políticos: Andreia Prestes Massena, historiadora, neta de Luiz Carlos Prestes e filha do também desaparecido durante a ditadura militar João Massena Melo; Andrea Matos (Fórum Parem de nos Matar); Victória Grabois, diretora e fundadora do Grupo Tortura Nunca Mais RJ e filha de Maurício Grabois, um dos líderes da Guerrilha do Araguaia, onde também perdeu o irmão e o marido; Marat Calado, editor e filho de Jaime Calado, fundador do PT e da CUT, e Lindbergh Farias, ex-senador, deputado e prefeito de Nova Iguaçu por duas vezes.

4.7 - *CALADO!* - Construção da parte videográfica e temas musicais.

A proposta começou a nascer ainda em 2017, e o primeiro vídeo sobre o tema foi postado no You Tube em 22 de Outubro de 2017⁴⁶. O vídeo inicial, bem como as partes escritas de Contrabaixo permaneceram como a base para o subsequente desenvolvimento da peça.

O início deste vídeo traz os temas para contrabaixo escritos em 5/4 e 6/8:

⁴⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iXshbE0SAk&t=193s>, Acesso em 23/12/2021.

Calado!

Um Recital - Documentário para Contrabaixo, Eletrônica e Vídeo

Tema 1

Ricardo Bigio Calado

The musical score for 'Calado!' consists of two themes. Tema 1 is written in bass clef, 5/4 time, with a key signature of one flat. It begins with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. Tema 2 is written in treble clef, 5/4 time, with a key signature of one flat. It begins with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The score includes measures 1 through 50, with various musical notations including notes, rests, and bar lines.

Ricardo Bigio Calado

Figura 17 -Temas 1 e 2 de CALADO!

Logo se observa que os temas não têm a preocupação de se inserir em uma linguagem musical pós-tonal, ou trazem novidades em relação à escrita musical. Como já outrora mencionado, o compositor/performer aqui não está inserido em uma ‘tradição’ experimentalista americana ou de vanguarda européia - antes, assume a possibilidade de confluência entre diversos aspectos da história da música.

A escolha pelas formas de compassos alternados é uma decisão arbitrária, apenas tomando por referência o nome Jaime Calado (Jaime - 5 letras, Calado, 6 letras).

O tema 2 é uma inversão dos intervalos do tema 1. Ambos os temas marcam, respectivamente, a apresentação, no vídeo, do personagem principal da narrativa, o

jornalista Jaime Calado e de Stenka Calado, autor do livro. Os temas foram compostos antes de se pensar as imagens em relação a estes. São temas diatônicos menores, e nesse sentido vale a pena ressaltar que essa característica talvez tenha relação com a memória musical intuitiva, já que sempre tive uma certa inclinação para trabalhar com tons menores, seja em canções, seja em peças instrumentais. O primeiro registro em álbum de canções autorais que realizei foi no ano de 2000, junto ao grupo Sagarana, de Belo Horizonte, com o CD *Margens Flácidas*⁴⁷, em que boa parte das canções adotam tons menores. Em certa medida podemos aqui citar uma das ideias de Flo Menezes a respeito do ato composicional:

A composição oscila permanentemente entre cálculo e expressão, laborioso controle de estruturas e sentimentos que habitam as formulações. Uma espécie de matemática com alto teor expressivo. Lida com números e até fórmulas, mas ao mesmo tempo com emoções as mais inexplicáveis ⁴⁸(MENEZES, Flo. In: Folha de São Paulo, 2013, pp. 30-31).

Nesse sentido, Menezes traça em *Matemática dos Afetos*, seu tratado de (re) composição musical, uma longa e diversificada obra a respeito do ato de compor música, relacionando este a fenômenos discutidos na Linguística e na Filosofia. O fato de perceber que, mesmo em linguagens musicais complexas como no universo da música eletroacústica, por mais que o compositor faça escolhas musicais calcadas em cálculos deliberados, explicitando suas intenções estéticas, existe um campo dentro destas escolhas que refere-se à intuição ou ao sentimento, o que não é racionalmente explicado ou justificado, muitas vezes.

Assim, a escolha racional e calculada de criar temas cujas formas de compasso são decididas levando em consideração o número de letras do nome Jaime Calado, como exposto acima, contrapõe-se à escolha de construir esses temas diatonicamente, em tom menor. O cálculo contrasta com aquilo que talvez possa ser encontrado no campo da reminiscência, ou da memória afetiva. Novamente ressaltando, a escrita dos temas

⁴⁷ Por razões ligadas a direitos autorais conexos, não há um link para o álbum inteiro, mas algumas das canções podem ser encontradas aqui - Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4woRPCtaGyE> ; https://www.youtube.com/watch?v=LXwkeF_tSyg&t=1s e <https://www.youtube.com/watch?v=zERtEzRcnnQ&list=PLVs7Gu8-gVIGetdAhx8eqFNUVMdqIQgNW> . Acesso em 21/02/2022.

⁴⁸ **Cálculo e expressão – 6 perguntas para Flo Menezes.** In: Folha de São Paulo (Guia da Folha), São Paulo, Agosto, 31, 2013, pp. 30-31.

antecedeu a escolha das imagens, o que talvez explique um certo tom melancólico na escolha e sequenciamento destas últimas, na parte videográfica da peça.

O vídeo traz uma linha de tempo fragmentada. Começa com o assassinato de Jaime Calado, em 1949, passa por um outro livro de Stenka em 2010 - *Um Novo Espírito Santo - Onde a Corrupção veste Toga*”, escrito em parceria com o também jornalista e ex-vice-governador do Espírito Santo, Rogério Medeiros, e salta para o ano de 2017. A partir daí, a narrativa é contada de trás para frente, criticando e ironizando fatos como o discurso de Temer, já presidente, sobre as denúncias contra ele, o julgamento da chapa Dilma-Temer pelo TSE, o Impeachment de Dilma Rousseff, as manifestações pró-impeachment e contra Temer, até as manifestações de 2013, onde vejo o início de um processo histórico que alguns autores consideram como o prenúncio do bolsonarismo:

A eleição de Jair Bolsonaro à presidência da república é a culminância de um tenso processo político e social iniciado no ano de 2013 com as massivas manifestações populares que tomaram conta do país em junho daquele ano (COELHO, 2018)

Particularmente, rejeito uma linha de raciocínio direto entre o que ocorreu no Brasil em 2013 e a eleição de Bolsonaro em 2018. No entanto, é preciso reconhecer que aquela movimentação inaugurada em São Paulo em junho de 2013 foi cooptada e utilizada como uma forma de avançar no processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff, o que desestruturou o panorama político do país, a partir de então.

O vídeo inicial de *CALADO!* traz nos seus primeiros 2 minutos e 20 segundos, textos explicativos e curtos sobre o acontecimento do assassinato, e em seguida, imagens em preto e branco que remetem à época e, como alusão aos acontecimentos, um trecho de áudio invertido, já referenciado anteriormente. Obviamente este trecho da fala de Plínio Salgado é ininteligível e ali se encontra como ironia ao político integralista. Também há, nestes primeiros minutos do vídeo, as imagens de manchetes dos jornais da época, que tratavam do ocorrido, os quais foram levantados na Biblioteca Estadual do Ceará pelo jornalista Stenka.

Os primeiros 3 minutos e 40 segundos, portanto, trazem na parte videográfica uma apresentação do trágico acontecimento, além de musicalmente apresentar o primeiro tema, em compassos alternados, bem como efeitos sonoros obtidos através do software de produção musical Ableton Live. No próximo capítulo exporei o *set up* que foi construído no Ableton Live.

Na sequência, o vídeo traz uma apresentação do autor do livro, Stenka Calado, fazendo um breve resumo de sua carreira jornalística, a partir de uma entrevista concedida ao jornal da ABI (Associação Brasileira de Imprensa) em 2012. Este trecho traz o segundo tema musical já referenciado e também uma breve alusão ao título de seu primeiro livro, chamando a atenção para o subtítulo - *Onde a Corrupção veste Toga*, fazendo uma ligação com os acontecimentos de junho de 2017, no que tange ao julgamento da chapa Dilma-Temer pelo Tribunal Superior Eleitoral. As falas de alguns dos juízes deste processo, nomeadamente Admar Gonzaga, Napoleão Nunes Maia e Gilmar Mendes são referenciadas e colocadas, após apresentadas, também de trás para frente, numa tentativa de ironizar os discursos. Particularmente neste momento a atitude do juiz Napoleão, com uma referência ao Alcorão e o gesto de ‘cortar o pescoço’ causaram grande polêmica, à época, na imprensa nacional. A ideia aqui também foi a de ironizar as falas jurídicas, já que o linguajar dos tribunais, em geral, mostra-se muitas vezes incompreensível para a maioria da população. Esse trecho posteriormente emprestou de *Abstracts* uma parte musical escrita, o que será explicado mais à frente:



Figura 18 - Tema ‘emprestado’ de *Abstracts* para fala de juízes em CALADO!

Na sequência, o vídeo apresenta o discurso em cadeia nacional proferido pelo já presidente Michel Temer, no entanto editado propositadamente para trazer outro significado à fala do político. Aqui, chamo a atenção de que a edição ‘construiu’ frases a partir da fala do ex-presidente, subvertendo o que este disse. Dessa forma, vemos Temer proferir algumas frases:

“Fora do compromisso com a realidade... só regimes de exceção...o Brasil pode estar trilhando esse caminho”. “Tudo que afirmei... - ilações, provas forjadas, depoimentos mentirosos, ...sem base em fatos e nenhuma conexão com a verdade...”. “Tenho convicção...que os

parlamentares...todos são culpados...”. “Luto e lutarei...para deixar impunes...os maiores criminosos confessos do Brasil”.

Aqui também há a intenção clara de ironia sobre o discurso original de Temer, proferido em setembro de 2017, após a eclosão de um escândalo - um de seus assessores próximos carregando uma mala de dinheiro, filmado por agentes da Polícia Federal⁴⁹.

Na sequência, o vídeo traz imagens também editadas do juiz Ricardo Lewandowski por ocasião da sentença proferida sobre o impeachment da presidente Dilma Rousseff, em agosto de 2016. Um dos trechos é o juiz proferindo no Senado Federal a sentença por ocasião do ‘crime de responsabilidade’ que teria sido cometido, seguido de uma frase que, na realidade, Lewandowski emitiu em uma brincadeira com o senador Lindbergh Farias, e que foi retirada de seu contexto, apenas para gerar, novamente, a ironia em relação à condenação - “há controvérsias quanto a isso”.

Seguindo na edição do vídeo, há imagens de um protesto na Avenida Paulista, em setembro de 2016, em que o *slogan* “Olê, olê, olê olê, Fora Temer” aparece na fala da multidão lá presente. Este áudio é colocado na próxima cena, novamente ao reverso, desta vez como acompanhamento de imagens de março de 2015, também da Avenida Paulista, desta vez, em um protesto contra a então presidente Dilma Rousseff, e que foi em larga medida, tido pelos parlamentares do Congresso Nacional como ‘termômetro’ para o impeachment que veio a acontecer no ano seguinte. Já ali aparecem inúmeras bandeiras do Brasil, bem como camisetas da seleção brasileira de futebol que vieram a ser símbolos nacionais completamente cooptados pelo bolsonarismo.

Logo após esta sequência, o vídeo traz imagens de 17 de junho de 2013, quando eclodem as chamadas ‘jornadas de junho’ em São Paulo, e que vão se espalhar rapidamente pelo país, após a movimentação contra o aumento de passagens de ônibus na capital paulista, capitaneadas pelo Movimento Passe Livre (MPL).

Esse trecho também traz o áudio ao reverso e algumas imagens são bastante interessantes, pois vemos cartazes que trazem constantemente frases como ‘movimento dos sem - partido’, ou ‘afasta de mim esse cale-se’, ‘Brasil, mostra a sua cara’ (referência a uma canção de Cazuza, dos anos 1980), ‘nenhum partido me representa’, ‘saímos do facebook’, ‘podem censurar, prender, matar - não é assim que vamos nos calar’, ‘ninguém

⁴⁹ https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/2017/07/politica/571432-ex-assessor-de-temer-rocha-loures-deixa-a-prisao.html

vai nos calar’, entre outras frases escritas em cartazes nas imagens daquela movimentação.

Este primeiro vídeo termina com a volta do tema 1 e uma breve recapitulação sobre a vida de Jaime Calado e de Stenka Calado, o autor do livro, procurando fazer uma ponte de reflexão com o momento em que o vídeo era postado. Daí a ideia de refletir sobre o fato de que Jaime Calado havia sobrevivido à ditadura de Getúlio Vargas, mas não sobreviveu ao Integralismo de Plínio Salgado, assim como Stenka Calado como profissional do jornalismo sobreviveu à ditadura militar a partir de 1964, e vivenciou diversos episódios históricos da política brasileira, como as Diretas Já, o período Collor, a ascensão do Partido dos Trabalhadores ao poder executivo, tendo denunciado escândalos de corrupção do poder Judiciário do Estado do Espírito Santo, mas não havia vivido tempo suficiente para testemunhar os episódios abordados no vídeo.

Essa primeira narrativa videográfica e musical tornou-se a base para todas as performances vindouras, e foram-se acrescentando imagens no decorrer de 2018, à medida em que eventos importantes aconteciam.

Dessa forma, a primeira apresentação de março de 2018 contou somente com o vídeo inicial, parando, portanto, nas imagens das chamadas Jornadas de 2013.

A segunda apresentação, em abril de 2018, já incluiu vídeos sobre o assassinato de Marielle Franco, que ocorreu em 14 de março de 2018. Particularmente há um vídeo realizado pela jornalista Ana De Cesaro, e que alcançou mais de 100.000 visualizações no Youtube, até o momento⁵⁰. A autora autorizou a utilização do vídeo. Esta parte do vídeo também traz dados de mortes de líderes comunitários e ativistas ocorridos entre 2014 e 2018. Acrescentaram-se partes musicais que contavam com um canto de Candomblé para a divindade Xangô, presente no áudio de uma das imagens aproveitadas, e a partir daí, um improviso de contrabaixo a partir do canto em questão.

Esta segunda apresentação também incluiu imagens do episódio da prisão de Lula, até então tido como possível candidato à presidência pelo Partido dos Trabalhadores. A prisão de Lula ocorreu em São Bernardo, após três dias em que o ex-presidente abrigou-se na sede do Sindicato dos Metalúrgicos. O episódio foi amplamente coberto pelas redes de TV, que, no entanto, não puderam aproximar-se do local, ficando as imagens mais

⁵⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vkyMJUYjhgU> e <https://www.anadecesaro.com.br/>. Acesso em 26/01/2022.

próximas do evento a cargo de fotógrafos e cinegrafistas autorizados pelo partido a estarem no local.

A terceira apresentação incluiu imagens da greve dos caminhoneiros ocorrida a partir de 24 de maio de 2018, evento que foi amplamente aproveitado pela propaganda bolsonarista, já em plena atividade de campanha (de forma não oficial) para a eleição presidencial. Nessa sequência, o vídeo apresenta notícias sobre como grupos favoráveis a uma intervenção militar no país procuraram influenciar os rumos da greve, que causou problemas de abastecimento em todo o país. Também aí foram incluídas imagens de 25 de maio de 2018, em que mostram-se notícias sobre a intervenção militar no Rio de Janeiro, que àquela altura completava 100 dias.

A quarta apresentação ocorreu um dia após o segundo turno das eleições, portanto, quando a eleição já havia sido definida. Nesta, a parte videográfica inclui acontecimentos de 24 de junho de 2018, notadamente a morte do estudante de escola pública no Rio de Janeiro, Marcus Vinícius da Silva, em uma operação da polícia civil em plena intervenção militar⁵¹. Também acrescentou-se a notícia de 09 de julho de 2018, em que houve uma batalha judicial que quase resultou na libertação de Lula⁵². Acrescentou-se ainda a notícia de 14 de julho de 2018, abordando o número de candidatos militares ou policiais a diversos cargos políticos naquela eleição⁵³.

Também aí nessa sequência há imagens de 06 de setembro, em que o candidato Jair Bolsonaro sofre uma facada em Juiz de Fora - MG. Esse episódio foi extremamente polêmico e até hoje desperta discussões sobre sua veracidade. O fato é que o evento catapultou o nome do candidato, apesar de colocar o mesmo fora de qualquer debate e afastado da campanha eleitoral nas ruas. No entanto, as notícias e compartilhamento nas redes sociais cresceram exponencialmente. Também após esse evento, há imagens do evento chamado “Ele Não”, conjunto de manifestações ocorridas em 29 de setembro daquele ano na Avenida Paulista.

⁵¹ Disponível em <https://sul21.com.br/opiniao/2018/06/parem-de-nos-matar-sobre-dor-e-necropolitica-no-brasil-por-suelen-aires-goncalves/> . Acesso em 12/01/2022.

⁵² Disponível em <https://mais.opovo.com.br/jornal/reportagem/2018/07/lula-e-mantido-presos-apos-dia-de-guerra-judicial.html> . Acesso em 12/01/2022.

⁵³ Disponível em <https://www.poder360.com.br/eleicoes/militares-se-unem-e-devem-lancar-117-candidatos-nestas-eleicoes/> . Acesso em 12/01/2022.

A próxima cena aborda o dia do primeiro turno da eleição, em que o mestre de capoeira Moa, em Salvador, em 08 de outubro é morto após uma discussão política com um eleitor de Bolsonaro. Também a entrevista de Fernando Haddad, candidato pelo Partido dos Trabalhadores que passou ao segundo turno contra Bolsonaro, no próprio 08 de outubro, é abordada. Imagens de manifestações ocorridas em 10 de outubro, em São Paulo, fazem parte dessa sequência. Em 18 de outubro há a denúncia de manipulação de informações via o aplicativo WhatsApp, por parte de empresas apoiadoras de Bolsonaro. Esse episódio também foi conhecido como “Caixa Dois de Bolsonaro”.

Em 20 de outubro o periódico britânico The Guardian trouxe uma matéria sobre a morte do jornalista Eduardo Merlino, assassinado em uma sessão comandada por Carlos Alberto Brilhante Ustra, então chefe do DOI-Codi, principal órgão de repressão da ditadura civil-militar. A partir daí segue-se a notícia da terceira morte sob os gritos de “Bolsonaro”, em Sergipe, notadamente uma mulher transsexual, bem como a morte da também transexual Priscilla, em São Paulo, em 16 de outubro. Essa sequência fecha com a notícia de que Bolsonaro havia ganho o segundo turno da eleição presidencial, em 28 de outubro de 2018.

A apresentação de 29 de outubro de 2018, no Instituto de Artes da Unesp, marca a finalização da parte videográfica de *CALADO!*, a qual não mais sofreria modificações.

4.8 - *CALADO!* - Organização do set up no Ableton Live.

Toda a parte eletrônica de *CALADO!* foi criada e executada no software de produção musical Ableton Live, versão 9. Trata-se de um programa criado por Gerhard Behles, Robert Henke e Bernd Roggendorf, em Berlim, Alemanha, e sua primeira versão comercial foi lançada em 2001⁵⁴. O programa foi desenhado como uma ferramenta apropriada para a utilização em performances ao vivo, bem como uma interface de produção e gravação em estúdio. Este programa teve profundo impacto em como a música eletrônica é produzida mundialmente a partir dos anos 2000.

⁵⁴ Disponível em <https://www.ableton.com/>. Acesso em 12/01/2022.

O programa possui duas interfaces, ou *views* - *Arrangement view* e *Session view*. Aqui tratarei a primeira como interface horizontal e a segunda, como interface vertical. A interface vertical do Ableton Live demonstrada na figura 17 permite que loops sejam gravados ao vivo ou programados previamente. Quando o usuário abre a interface do Ableton Live, encontra o programa com uma aparência que lhe mostra os canais de entrada e saída de áudio; onde estão os efeitos de áudio que poderão ser combinados; pistas de áudio e MIDI; a localização dos instrumentos virtuais que poderão ser utilizados; os patches (ou presets)⁵⁵; clips (pequenos trechos sonoros já prontos) e outros recursos do programa que o usuário poderá combinar de diversas formas. Cada um dos retângulos coloridos corresponde a um loop, os quais podem ser gravados ao vivo e acionados através de um controlador MIDI⁵⁶, ou programados para serem disparados em determinado tempo. Isso é feito sem a necessidade de códigos de programação. No entanto, assim como outros programas, é necessário que o usuário aprenda sobre os controles e suas funções. A argumentação aqui apresentada apenas procura demonstrar que a interface do *Ableton Live* já está pronta, o que pode ser considerado por alguns como fator otimizador e por outros como fator limitante da criação sonora.



Figura 19 - Interface vertical do programa Ableton Live (*Session View*).

⁵⁵ Preset significa predefinição, ou seja, trata-se, neste caso, de um efeito ou patch pré-definido dentro do programa. No entanto, no Ableton Live esses presets dão ampla liberdade de manipulação.

⁵⁶ Existem diversos dispositivos denominados controladores MIDI, que servem, no caso de dispositivos computacionais, como aparelhos que permitem controlar parâmetros e eventos em diversos programas.

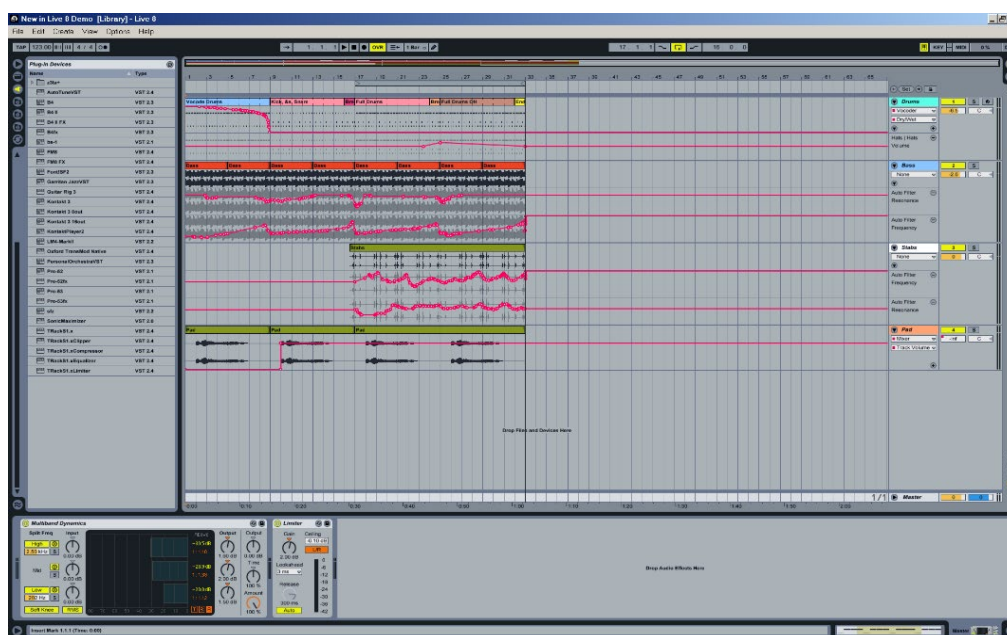


Figura 20 - Interface horizontal do programa Ableton Live (Arrangement View).

A interface horizontal do Ableton Live permite que o programa seja usado como gravação multipista⁵⁷, assim como outros programas de produção musical da categoria. Nessa interface, abrem-se canais e os eventos podem ser programados dentro de uma timeline, que pode ser medida por compassos ou por minutos e segundos. A programação desses eventos está representada graficamente na figura 7 pelas linhas de cor rosa, que são desenhadas com o mouse pelo usuário. Diversos parâmetros podem ser programados desta forma – volume, intensidade, efeitos sonoros, espacialidade, altura do som (pitch), entre outros.

As caixas inferiores em ambas as interfaces servem para criar e combinar plugins⁵⁸ de efeitos, os quais podem tornar-se dispositivos personalizados. Essas caixas também servem para manipular os loops diretamente, alterando as frequências sonoras manualmente, através do mouse, do teclado do computador ou através de um controlador MIDI.

A peça, portanto, utiliza o programa e o organiza de acordo com as demandas da performance, combinando a utilização das duas interfaces. A interface horizontal também

⁵⁷ Gravação multipista ou multicanal é um método de gravação sonora que permite o registro em separado de múltiplas fontes de som, que serão posteriormente mixadas para se chegar ao produto final.

⁵⁸ Um plugin é um programa acessório, utilizado em combinação dentro de um programa de áudio mais abrangente. Pode gerar efeitos sonoros diversos.

permite a inserção de vídeo, o que facilitou a logística de apresentações. Nas duas primeiras apresentações de *CALADO!* foi utilizado um segundo computador somente para exibição do vídeo. Com a inserção do vídeo dentro do programa houve uma maior possibilidade de precisão em determinados momentos da peça.

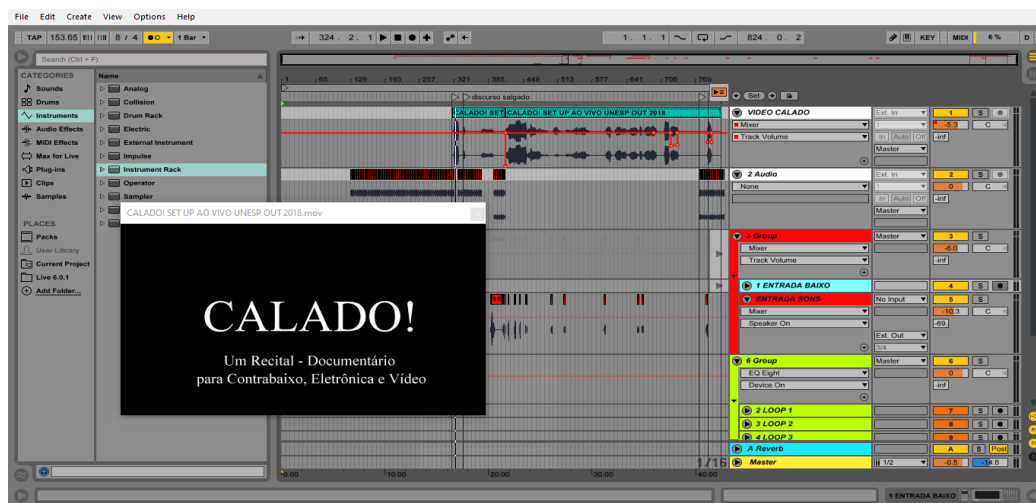


Figura 19 - Interface horizontal com janela de exibição do vídeo.

Na figura 19 percebe-se que o primeiro canal, nomeado *Video Calado*, é a faixa de vídeo mostrada na caixa de diálogo em destaque. Essa janela é arrastada para uma segunda tela, quando conectado o computador a um projetor, via HDMI.

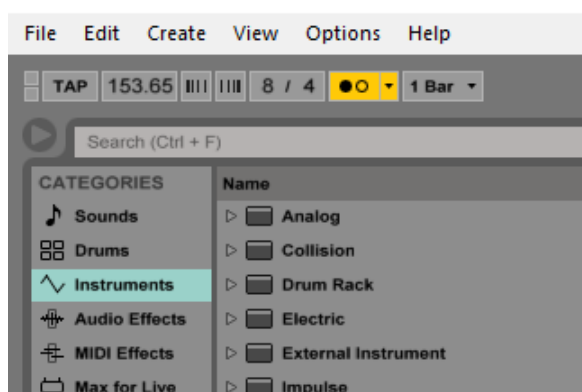


Figura 20 - Detalhe de andamento e fórmula de compasso.

Na figura 20 vemos um detalhe do set up em que há a definição de andamento (153.5) e da fórmula de compasso (8/4), e a figura em amarelo é o metrônomo, que é audível somente para o performer. A definição de andamento não ocorreu de forma aleatória. No decorrer das apresentações e do processo de criação, vários andamentos

foram experimentados, e esse foi o que restou como definitivo. Daí porque não se trata de um número exato. A forma de se chegar a esse andamento foi através do botão TAP (figura 20), que pode ser acionado através do teclado do computador ou de um pedal. No caso, nas diversas vezes em que os temas iniciais foram praticados esse recurso foi acionado para testar os diversos andamentos.

Atente-se para a fórmula de compasso 8/4, que na realidade é uma forma de tentar ludibriar o computador, já que a alternância entre um compasso de 5/4 e outro de 6/8 demandaria marcar em toda a linha horizontal essa alternância.

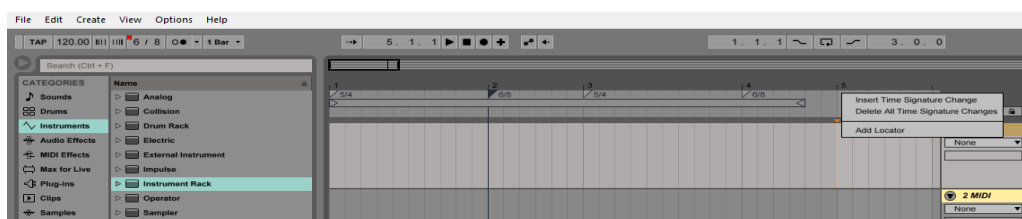


Figura 21 - Detalhe de como programar fórmulas de compasso alternados na interface horizontal.

Como podemos observar na figura 21, é possível marcar cada alteração de fórmulas de compasso, um por um, clicando com o botão direito do *mouse* e na frase *Insert Time Signature Change*. No entanto, isso torna a interface horizontal totalmente vinculada a essas trocas de compasso, o que não é muito efetivo ao tratarmos o arquivo de vídeo, pois este também seria vinculado a essas trocas, o que alteraria a velocidade de reprodução do mesmo. Portanto, a solução foi um cálculo simples do que significa essa alternância de compasso na prática. o somatório de 5/4 e 6/8 é perfeitamente substituível por um grande compasso de 8/4. Assim, a definição dessa fórmula de compasso no geral do set up garantiu a exibição do vídeo na velocidade original deste, e permitiu uma utilização mais livre de ferramentas como o *plugin Looper*, como veremos à frente.

Observe-se que ainda na figura 19 a faixa de áudio nomeada *Vídeo Calado* contém um arquivo de vídeo com a representação de ondas sonoras na imagem. Isto porque parte do áudio do primeiro vídeo foi utilizada como parte integrante da peça. A linha vermelha ali presente significa o volume do áudio da faixa de vídeo, e foi desenhada de forma a delimitar os trechos de áudio que são audíveis pela platéia ou não.

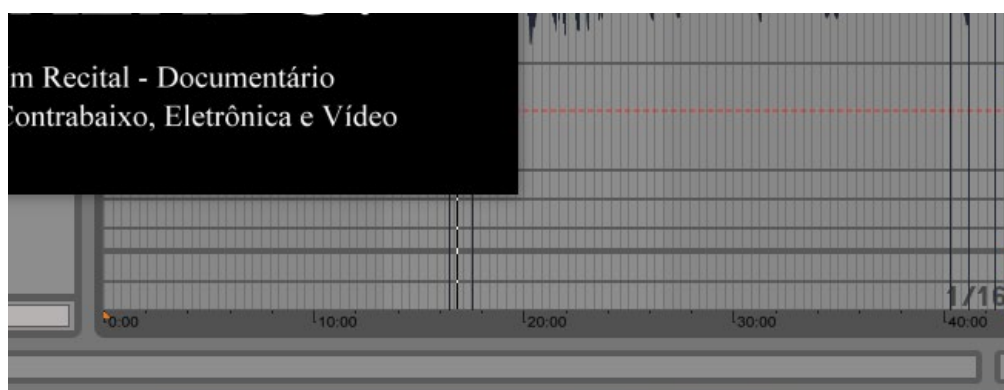


Figura 22 - Detalhe inferior do setup - minutagem do projeto.

Na figura 22 vemos em detalhe a minutagem da peça, que chega a cerca de 40 minutos. Essa seção é importante para marcar momentos do projeto em que a sincronização seja necessária. Há no canto inferior direito uma fração - 1/16. Isso significa que cada uma das linhas verticais que podemos observar significa uma duração de semicólcheia. Isso é particularmente útil quando lidamos com *loops* que necessitam de precisão, como podemos observar na figura 23. Ali, em vermelho, há a marcação de áudio do primeiro *loop* executado na peça, o qual é uma frase rítmica executada percussivamente no corpo do contrabaixo.

Esse *loop* percussivo é a base para os temas 1 e 2 da peça, mas também é utilizado para uma introdução feita a partir da primeira apresentação. A figura 24 traz esse loop inicial escrito, apenas como uma linha mestra para se trabalhar. Não há a necessidade de reproduzir exatamente o que está escrito, apenas respeitar-se a precisão exigida pela sequência de compassos alternados.

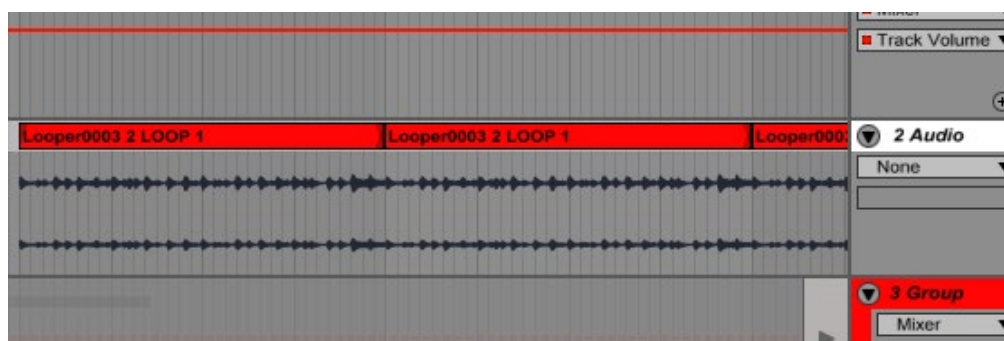


Figura 23 - Loop percussivo inicial da peça.

Loop percussivo inicial de CALADO!

Ricardo Bigio Calado



Figura 24 - Loop percussivo inicial

Sobre esse *loop* inicial, sobrepõe-se camadas de frases ao contrabaixo. A sequência de execução destes é do mais grave para o mais agudo, ou seja, de baixo para cima.



Figura 25 - Loops iniciais de Contrabaixo.

As articulações ficam a cargo do intérprete, portanto, novamente tais temas são uma sugestão, não algo para ser tocado estrito senso como escrito.

Para executar em tempo real este material utiliza-se uma ferramenta do *Ableton Live* chamada *Looper*. Essa ferramenta é baseada em pedais de *loops* como os que a Boss

produz⁵⁹. Sua interface permite direcionar seus comandos para um *foot controller* MIDI, no caso utilizado o FCB1010 da Behringer⁶⁰.

Looper é um efeito de áudio baseado em dispositivos clássicos de looping em tempo real. Ele permite que você grave e loope o áudio, criando overdubs intermináveis que são sincronizados com o seu conjunto. Se o Set não estiver sendo reproduzido, o Looper pode analisar o áudio recebido e definir o tempo do Live para combiná-lo. Você também pode definir um comprimento de loop antes da gravação e o tempo do Live será ajustado para que seu loop se encaixe no número especificado de barras. Além disso, o áudio pode ser importado para o Looper para criar um fundo para o material recém-overdubbed ou exportado do Looper como um novo clipe. (DESANTIS, 2016, p. 331)



Figura 26 - Looper configurado para CALADO!

Na figura 26 há a ferramenta *Looper* já configurada para o setup da peça. As barras verticais de cor cinza representam cada um dos tempos do compasso 8/4, portanto, representam uma sequência de compassos alternados - um compasso de 5/4 e outro de 6/8. Observe-se o comando 'Record - x bars', que significa que pode-se gravar um número quase ilimitado de compassos. O limite de gravação é determinado por tempo, que nesse caso são 4 compassos de 8/4, ou quatro sequências de dois compassos alternados de 5/4 e 6/8. Ao lado do comando 'Record - x bars', vemos em verde a palavra

⁵⁹ Disponível em https://www.boss.info/br/categories/loop_station/?gclid=CjwKCAiA24SPBhB0EiwAjBgkhpjB9n5K2dGSpS9KZX3IqfMlk9AV5cQBDARtTZgGyuci17GO_NfILBoCJVcQAvD_BwE. Consultado em 14/01/2022.

⁶⁰ Disponível em <https://www.behringer.com/product.html?modelCode=P0089>. Consultado em 14/01/2022.

‘then’ e um triângulo, símbolo universalmente conhecido como ‘play’. Ou seja, após a gravação desse trecho, o que foi gravado será reproduzido em *loop*.

Esta ferramenta está inserida em quatro canais, sendo que três deles têm o áudio do contrabaixo direcionado, e o último recebe sinal de áudio do grupo de instrumentos MIDI utilizados.



Figura 27 - Canais com a ferramenta Looper (7 a 10) e instrumentos MIDI (11 Group e canais 12 e 13).

Na figura 27 vemos a seção *Audio From*, ou seja, o sinal de áudio que ali entra vem do *Group 3*, que é a entrada externa do contrabaixo, e no canal 10 o sinal de áudio vem do *Group 11*, ou seja, dos instrumentos MIDI *Armstrong* e *Impulse*, respectivamente canais 12 e 13.

Os instrumentos MIDI utilizados são apenas dois. O primeiro é um *patch* do Max for Live, programa da Cycling ‘74⁶¹, que produz o programa MaxMSP, amplamente usado na música mista e em diversos tipos de manifestações artísticas, desde instalações a peças de *sound design*. Na interface do Ableton esse instrumento, que é um sintetizador, aparece como *Armstrong First Steps* e quando abrimos a face interna do Max for Live, vemos todo o *patch* configurado, como código aberto. Ou seja, apesar de ser um instrumento virtual já criado, é possível manipular seu código de forma personalizada.

⁶¹ Disponível em <https://cycling74.com/>, Acesso em 15/01/2022.

de coração, som de um avião pousando e pés andando em solo com folhas secas e gramado. Cada um desses *samples* foi obtido de formas diferentes, desde gravações caseiras até trechos de áudio retirados do *website* freesound.org, atualmente fora do ar. Tratava-se de um ambiente virtual em que diversos colaboradores disponibilizavam gratuitamente arquivos de áudio diversos, desde gravações de sons na natureza até sons sintetizados e produzidos eletronicamente.

Portanto, o *Impulse* traz esses sons que são manipulados através de um outro controlador MIDI, um pequeno teclado da MIDITECH⁶².



Figura 30 - Instrumento *Impulse*.

Cada um dos parâmetros que vemos (*Start*, *Transpose*, *Stretch*, *Drive*, *Frequency*, *Response*, *Decay*, *Pan*, *Volume*, *Time* e *Velocity*) na figura 30 pode ser controlado em tempo real pelo teclado MIDI. Isso é feito no Ableton, ao pressionar no canto superior direito o botão MIDI, o que torna os parâmetros passíveis de serem controlados na cor azul escuro, como vemos na figura 31. No caso, há um *midi mapping*, ou seja, mapeamento de controles MIDI. Quando esses parâmetros estão em azul, ao clicarmos em um deles e em seguida tocarmos uma nota do teclado ou apertarmos um dos pedais do *Foot Controller*, automaticamente aquele parâmetro passa a ser controlado por essa nota do teclado ou pedal. A intensidade com que acionamos a tecla ou pedal, neste instrumento, também define a intensidade do som, portanto, a dinâmica do mesmo.

⁶² Disponível em <https://miditech.de/en/portfolio/i2-control-37-black-edition/> . Acesso em 15/01/2022.

O teclado MIDI utilizado também possui botões (*knobs*) que podem ser configurados da mesma forma. Ou seja, tanto o *Impulse* como o *Armstrong* constituem-se em instrumentos de fato, a serem tocados em tempo real, ao vivo.



Figura 31 - parâmetros em azul são controláveis em tempo real.

O canal de entrada de sinal de áudio do contrabaixo está na figura 32, e aqui há algumas possibilidades de se configurar a entrada e a saída de áudio no Ableton. A possibilidade utilizada foi de colocar a maioria dos efeitos utilizados dentro do próprio canal do contrabaixo, com exceção de um *Reverb*, que está no canal A, em que vemos no campo *Sends*. O canal identificado como *Entrada Sons* na realidade é um canal em que

foram gravadas instruções para guiar o performer na apresentação ao vivo. Portanto, são audíveis somente para o performer, que deve utilizar um fone para ouvir tanto o metrônomo como estas instruções. São trechos de áudio que indicam algumas entradas ou mudanças das imagens do vídeo, para que o performer fique mais livre cenicamente, não necessitando ter visão do vídeo para tocar a peça. Essa forma só foi adotada após muitas apresentações, as quais foram constantemente avaliadas após ocorrerem.

Esse recurso só foi utilizado na última apresentação de *CALADO!*, por ocasião da Jornada de Pesquisa do Instituto de Artes da UNESP, em 2019.



Figura 32 - Canais de entrada de áudio do contrabaixo e de instruções para o performer.

Observamos o campo *Audio from*, indicado como *External In*, ou seja, sinal de áudio externo. Este sinal é enviado para o canal *3 Group*, e daí para o P.A. ou seja, para a platéia. Já o canal *Entrada Sons* tem o campo *Audio from* com a indicação *No Input*, que indica que não há sinal externo de áudio. No entanto, os sons deste canal estão na *timeline* da interface horizontal, e são enviados no campo *Audio to* para saídas externas da interface de áudio externa utilizada, no caso, uma Focusrite 6i6, com duas entradas balanceadas e duas entradas P10, além de quatro saídas de áudio. Desta forma, os sons de

instruções, bem como o metrônomo, são direcionados para canais externos que podem ser ouvidos somente nos fones e não pela platéia. Esse tipo de configuração também permite ao performer ter um retorno de áudio independente do que é enviado para a platéia.

Quanto ao conjunto de efeitos sonoros usados em tempo real, a maioria foi configurada dentro do canal de áudio do contrabaixo, mas também foi necessário configurar alguns efeitos no canal de grupo denominado *6 Group*, que agrupa todos os canais de *Looper* utilizados para os diversos *loops* do instrumento.

A sequência de efeitos escolhidos é a seguinte:

- 1 - *Bass Punch and Parallel*: é um compressor desenhado para frequências graves.
- 2 - *Ping Pong Delay*: é um efeito de *delay* que permite a escolha de diversos parâmetros, desde frequência à quantidade de repetições, ou distância do *delay* (atraso sonoro).
- 3 - *Grain Delay*: O efeito Grain Delay corta o sinal de entrada em partículas minúsculas (chamadas de "grãos") que são atrasadas individualmente e também podem ter diferentes tons em comparação com a fonte de sinal original. A afinação aleatória e o tempo de atraso podem criar massas complexas de som e ritmo que parecem ter pouca relação com a fonte.
- 4 - *EQ Eight*: O efeito EQ Eight é um equalizador com até oito filtros paramétricos por canal de entrada, útil para alterar o timbre de um som.
- 5 - *Bass Roundup*: simulador de amplificador de baixo.
- 6 - *Wiggle*: é um modulador de ondas sonoras.
- 7 - *Cathedral*: um reverb que simula a acústica de uma catedral, como diz o nome.
- 8 - *Squiggles*: é um *patch* do Max for Live; também é um *delay*, mas traz parâmetros de espacialização. Seu resultado sonoro são como pequenas 'caudas' das notas originais, e ondas bastante diferentes da nota tocada no contrabaixo.
- 9 - *Out of Sync*: é um *pitch shifter*, *patch* do Max for Live de síntese granular.
- 10 - *Limiter*: O efeito Limiter é um processador de faixa dinâmica que garante que a saída de áudio não exceda um nível especificado. Um limitador é essencialmente um compressor.

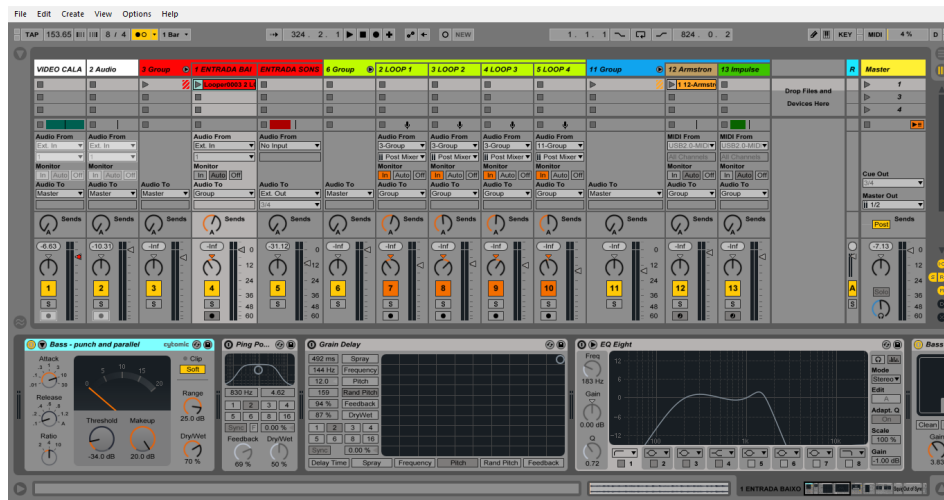


Figura 33 - Caixa de diálogos inferior mostra alguns dos efeitos listados.



Figura 34 - Continuidade dos efeitos utilizados



Figura 34 - últimos efeitos utilizados.

O que é importante notar a respeito da organização do setup do Ableton Live é o fato de que, apesar de cada um dos efeitos ser produzido por empresas e engenheiros, a escolha e combinação de todos esses efeitos pode ser de certa forma considerada uma configuração única, portanto uma parte integrante do processo composicional.

Musicalmente, os temas escritos servem, tal qual em determinadas correntes do Jazz, como temas principais, que são entrecortados por improvisos, sejam estes baseados em uma linguagem idiomática ou não. Apesar de *CALADO!* não apresentar uma característica de virtuosismo e encadeamento harmônico como no bebop, podemos dizer que essa estrutura de tema - improviso - tema, característica deste estilo de Jazz está presente na peça. “(...) a forma de apresentação Tema – Improviso – Tema é ternária e mais característica do jazz norte-americano” (LINHARES, BORÉM, 2011, p. 31).

Assim, o efeito de *Grain Delay*, por exemplo, é utilizado sobre articulações no contrabaixo como trêmolos de arco, *col legno* (utilizar a parte de madeira do arco percutindo sobre a corda), tocar com a crina as cordas após o cavalete, entre outras formas de explorar os sons do instrumento de forma não convencional.

Já o efeito *Cathedral*, um reverb de longa duração, é utilizado durante o improviso tonal sobre as imagens que abordam o assassinato de Marielle, procurando deliberadamente uma atmosfera lenta, solene.

O *patch Squiggles* é utilizado durante a fala dos juízes tanto na parte do julgamento da chapa Dilma-Temer quanto nas falas de Lewandowski por ocasião da sentença do Impeachment de Dilma. O tema usado já referenciado anteriormente - e que foi inicialmente criado para a peça *Abstracts* - aqui é uma proposta de execução livre, admitindo ser tocado sem necessariamente seguir exatamente as frases escritas. A utilização do *patch Harmonizer* sob o tema, que ocorre em *Abstracts*, em *Calado!* é substituída pelo *Squiggles* numa tentativa de emular sons de ‘ratos’, logo após as notas tocadas.

Os outros efeitos como *Ping Pong Delay* e *Wiggles* são utilizados em diversas partes da peça, livremente, sempre variando articulações do contrabaixo, procurando que a peça, apesar de possuir momentos marcados para eventos musicais específicos acontecerem, como em uma trilha sonora mais tradicional, tenha um campo bastante grande para a improvisação e para a criação musical em tempo real, flertando com a ideia de imprevisibilidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Esta tese procurou efetuar discussões aprofundadas sobre relações entre Música, Tecnologia e Política, através da pesquisa artística sobre o processo composicional de três obras autorais. O enfoque partiu de um questionamento: como o processo de construção de peças para contrabaixo e outras mídias pode levar a reflexões aprofundadas sobre a Música (Performance e Composição), a Tecnologia (cada vez mais indissociável da produção musical em geral) e a Política (no contexto brasileiro a partir de 2018), nestas primeiras décadas do século XXI?

A resposta a esse questionamento foi dada através da pesquisa artística, referenciada por López Cano, tendo como resultados três composições - *Abstracts*, *Micropeças Antivírus* e *Calado!* - cada uma destas permitindo o aprofundamento sobre Linguagens Musicais, Tecnologia e Política.

Os questionamentos específicos elencados no trabalho (Como a Composição e Performance Musical, permeadas pela Tecnologia dentro do contexto histórico atual, interagem, limitam-se ou se expandem? Como o contexto político brasileiro influenciou o processo artístico nas propostas aqui apresentadas?) foram respondidos tendo em conta o fato de que a primeira peça, *Abstracts*, constituiu-se em uma operacionalização de conceitos musicais e uma abordagem sobre a utilização da eletrônica em uma proposta cuja natureza composicional só é realizada, efetivamente, na performance. Ou seja, até o momento da apresentação da peça, não se sabe como os materiais serão arrançados e nem qual será o resultado da transformação sonora possibilitada pela eletrônica. A segunda proposta, na realidade duas pequenas peças audiovisuais chamadas *Micropeças Antivírus*, ajuda a responder, juntamente com *Abstracts*, a segunda parte do primeiro questionamento - a interação, a expansão ou limitação de uma linguagem musical permeada pela Tecnologia.

Pode-se dizer que essa segunda proposta composicional encontrou os problemas causados pela Pandemia de Coronavírus, em que ficamos totalmente dependentes da tecnologia para exercermos a atividade musical. A realização de *Micropeças Antivírus II* enfrentou a distância entre os músicos envolvidos, e ambas as micropeças também trouxeram o desafio de lidar com a questão da imagem, mas principalmente com a questão

do tratamento estético visual gerado pela Pandemia, bem como a inevitabilidade da utilização das redes sociais como meio exclusivo de propagação das mesmas.

Portanto, esta tese defende a ideia de que a relação entre Composição e Performance Musical permeadas pela Tecnologia não necessariamente levam a uma expansão somente pela utilização de aparatos e dispositivos eletrônicos, nem necessariamente há uma limitação por esta utilização. Mas certamente é necessário encarar o fato de que a Tecnologia não irá retroceder; pelo contrário, irá cada vez mais nos tornar dependentes dela, e isso, nas Artes como um todo, deve ser sempre encarado sob um prisma crítico. Portanto, torna-se fundamental que a Pesquisa acadêmica em Artes abra cada vez mais espaços para essa discussão, para a experimentação, avaliação e reavaliação dos processos nela envolvidos.

Já a última proposta composicional, *CALADO!*, ajuda a responder ao questionamento principal e ao segundo objetivo específico. Sendo uma peça construída efetivamente a partir das performances que foram realizadas ao longo do ano eleitoral de 2018, constituiu-se como uma espécie de obra híbrida, que permitiu a exploração tanto sobre as questões políticas nela imbricadas, quanto sobre as escolhas de materiais musicais, constituição da parte eletrônica e, sobretudo, a respeito da linguagem jornalística, a relação imagem - som e sobre o conceito de trilha sonora. O processo de realização desta peça encontrou o desafio de combinar elementos tão diversos dentro de uma linguagem que chegue a uma coerência artística.

No início do período do doutorado, durante o processo da disciplina Tópicos Especiais: questões estilísticas e de performance na música experimental da segunda metade do século XX e do século XXI, ministrada pelo Professor Doutor Fernando Rocha, sentiu-se a necessidade de pensar como a discussão sobre experimentalismo em Música, bem como os questionamentos que envolvem a performance como processo composicional, levaram a um aprofundamento sobre linguagens musicais que possuem características como improvisação, níveis de indeterminação (na escrita ou no percurso de criação) e utilização de ferramentas tecnológicas.

Esta tese encara as diversas possibilidades de linguagens musicais neste início de século XXI, permeadas pelos pontos descritos, como parcialmente resultantes de duas grandes vertentes da segunda metade do século XX. Estas vertentes estão ligadas à vanguarda européia e ao experimentalismo norte-americano. A argumentação apresentada é que ambas as correntes trouxeram contribuições tanto na ampliação de

possibilidades sonoras com o advento da música eletrônica e do desenvolvimento tecnológico do estúdio de gravação, quanto nas ideias que vão desde as *chance operations* até os aspectos performáticos envolvidos em obras e propostas consideradas experimentais. De modo geral, conseguimos perceber em ambas as correntes componentes que influenciam a atividade artística em muitos campos, desde o momento histórico de surgimento destas vertentes até os dias de hoje. As propostas composicionais aqui desenvolvidas não se pretendem alinhadas a uma ou outra corrente elencada, antes, assumem a experimentação com fatores de ambas.

As composições aqui apresentadas também centraram-se no papel de Performer-Compositor, procurando perceber os processos históricos que levaram a uma dissociação dos papéis dentro de um ‘fazer musical’ que traça uma distinção entre aqueles que compõem, aqueles que performam e, ainda, aqueles que ensinam música. O que procuramos demonstrar é que tais papéis parecem ter uma separação no século XX (devido, entre outras razões, ao próprio processo capitalista de especialização) mas que, no final do século XX e início de século XXI, está surgindo uma nova característica, que vem exigindo de músicos e artistas em geral um domínio técnico e de linguagem fora dos campos delimitados para essa separação de papéis mencionada. Isso tem uma influência direta não apenas na prática musical em si, mas em toda a cadeia de produção envolvida na música, desde a criação e execução de obras até o processo de divulgação e monetização da atividade musical e artística.

Aqui, portanto, defendemos a ideia de que esta influência traz um processo complexo e contraditório de ampliação de possibilidades artísticas e de exigências ‘mercadológicas’ sobre músicos e artistas que, em suas formações, estiveram atrelados a um campo de separação de papéis e expertises que parecem estar em rápida transformação.

Um desdobramento futuro possível desta parte da pesquisa é pensar como esta transformação pode ser abarcada pela comunidade acadêmica ligada à Música no Brasil; não como adaptação pura e simples às demandas referenciadas, mas discutindo espaços de ampliação da atividade artística colaborativa, buscando linhas de financiamento público dessas atividades abarcando em cursos de graduação e pós-graduação linhas de trabalho sobre essas transformações e sobre o papel do Performer-Compositor. Essa seria uma forma de incorporar esse processo de transformação sem se render a ele.

Para discutir especificamente a diversidade de linguagens musicais proporcionada pelo processo descrito acima, analisamos e discutimos obras permeadas por ingredientes tecnológicos, pela improvisação e pela indeterminação. Também foi feita uma discussão crítica sobre Tecnologia e Música, aprofundando-se em obras como a *Heart Chamber Orchestra* e a instalação *L'Échelle*.

Este eixo de discussão permitiu pensar criticamente sobre uma certa fascinação que a utilização de tecnologia em linguagens artísticas parece causar, o que foi abordado provocativamente como *fetiche*, além de pensar a obsolescência programada, dentro da dinâmica capitalista pós 2ª Guerra, como algo que influencia em larga medida a produção e atualização constantes de *softwares* nos dias de hoje, o que torna rapidamente obsoletos itens e dispositivos eletrônicos utilizados em obras musicais de pouco tempo atrás. A ideia de Performance Tecnologicamente Informada desenvolvida no capítulo dois procurou sumarizar o problema elencado.

O capítulo 3 trouxe duas das propostas composicionais - *Abstracts*, para contrabaixo e eletrônica e *Micropeças Antivírus*, para vários instrumentos, eletrônica e vídeo. A primeira proposta traz ingredientes de aleatoriedade, que sempre foram explorados na história da música⁶³, mas que aqui foram inspirados na discussão sobre as *chance operations* de John Cage, bem como nas ideias de experimentalismo abordadas no capítulo 2. *Abstracts*, no entanto, operacionaliza alguns aspectos, como a duração específica da peça e dispositivos de *Randomness* na parte eletrônica. Podemos dizer que o sorteio dos materiais musicais sugerido na peça é similar a tantas outras experiências musicais na história, enquanto o material musical procura explorar diversas possibilidades sonoras no contrabaixo, desde a utilização de *pizzicato* e *col legno* e articulações diversas e tradicionais, bem como a exploração percussiva do instrumento. *Abstracts*, portanto, foi uma proposta composicional que explorou a discussão efetuada no capítulo anterior, bem como proporcionou uma oportunidade de aprofundamento sobre ferramentas utilizadas no programa *Ableton Live*, que posteriormente ajudaram no *setup* da peça explorada no capítulo 4.

⁶³ Um dos mais famosos casos antigos deste raciocínio musical remonta a Mozart, com Musikalisches Würfelspiel (K.516F). Partitura disponível em https://musescore.com/song/musikalisches_wurfelspiel_k516f-2259181 . Acesso em 01/03/2021.

Já as *Micropeças Antivírus* foram realizadas num contexto de confinamento por ocasião da Pandemia de Coronavírus de 2020. Foram concebidas como uma forma de refletir sobre o contexto, mas também trazem o elemento Imagem para o centro da exploração da proposta. No entanto, o exercício aqui foi o de pensar a parte videográfica a partir da música. Dessa forma, em *Micropeças Antivírus I* a utilização de instrumentos à disposição no momento, bem como a captura e edição de imagens do cotidiano de um casal confinado em um apartamento do Centro de São Paulo, vem a procurar transmitir a vivência desse contexto de confinamento. No entanto, na escolha das imagens, também procurou-se um distanciamento daquilo que chamamos ‘estética da Pandemia’, numa alusão à proliferação de vídeos naquele momento em que os músicos que neles apareciam estavam quase sempre no enquadramento de ‘caixa’, típico da *selfie* de um celular.

Micropeças Antivírus II, como contraste, surge da improvisação ao vibrafone de Alisson Antonio Amador, somada ao improviso efetuado por este autor com dispositivos eletrônicos do programa *Ableton*. A parceria se deu à distância, ainda no contexto de confinamento, e novamente foi feito o exercício de construir a parte videográfica a partir da música, bem como uma escolha de imagens bem diferente da primeira peça e também procurando o distanciamento da referida estética pandêmica - os músicos não aparecem, apenas cenas em *close up* dos instrumentos utilizados, feitas pelos próprios performers.

O processo de ambas as peças constitui uma visão crítica sobre o contexto pandêmico e seu impacto no ‘fazer musical’, então totalmente vinculado à utilização da tecnologia, se não nas obras do momento em si, mas inevitavelmente na veiculação e na própria viabilização da atividade musical.

A última e principal proposta composicional desta tese é a peça *CALADO!* - *Um Recital- Documentário para Contrabaixo, Eletrônica e Vídeo*. Foi construída a partir do livro *CALADO!*, de autoria do jornalista Stenka do Amaral Calado, sobre o assassinato do também jornalista e ativista Jaime Calado, em Fortaleza, Brasil, em 1949, num episódio de violência política. O processo de construção da peça, no entanto, foi ao longo do ano eleitoral de 2018, e constituiu-se como testemunha e registro crítico do momento vivido, a partir de discussões e reflexões a respeito de alguns traços políticos identificados tanto no evento do assassinato de Jaime Calado quanto no discurso e acontecimentos que envolveram o pleito de 2018. A peça também se constituiu a partir das performances realizadas naquele ano. Ou seja, a cada apresentação, uma nova parte videográfica e novos materiais sonoros eram acrescentados, reagindo ao e registrando o momento

político, bem como toda a parte eletrônica e de organização do *setup* do *Ableton Live* utilizado ia sendo construída. A peça, assim, se constituiu a partir não apenas da reação ao momento político, mas da reflexão sobre questões e discursos que o construíram, bem como operacionalização de discussões sobre as diversas linguagens constitutivas deste processo artístico: linguagem jornalística, conceito de trilha sonora, linguagem de documentário, relação música - imagem, improvisação, determinação e indeterminação da escrita. A diversidade de pontos discutidos no processo de construção da peça possibilitou uma reflexão sobre o hibridismo de linguagens, pequenas observações sobre Semiótica e principalmente, uma discussão sobre a violência política e a polarização que caracterizaram tanto o pleito eleitoral de 2018 quanto o assassinato de Jaime Calado em 1949. Assim, os elementos discursivos do Integralismo e do bolsonarismo, bem como as ideias conservadoras brasileiras e o próprio contexto entre as chamadas jornadas de 2013, o *impeachment* de Dilma Rousseff em 2016 e a ascensão ao poder executivo pela extrema direita em 2018 foram discutidos, aproximando o processo artístico do campo epistemológico da Ciência Política.

Pode-se dizer que houve uma linha de trabalho aqui tratada - qual seja, atuar com o processo artístico composicional a partir de um fato político, tratar esse processo como pesquisa artística, associar esse processo com a experimentação musical com diferentes linguagens e chegar a um produto artístico crítico, com possibilidades de desdobramentos, tais como o que aconteceu tanto nas apresentações de 2019 da peça por ocasião da Jornada de Pesquisa mencionada anteriormente, quanto no lançamento do livro no Rio de Janeiro, em que houve a exibição do Recital-Documentário. Estes desdobramentos constituíram-se em espaços de discussão sobre o momento político, suas causas e possibilidades futuras de transformação do mesmo.

A proposta de CALADO! procurou também demonstrar como é possível, através da Música associada a outras linguagens, construir uma visão crítica sobre o Brasil, suas contradições e sua vida política, num aparente movimento eternamente pendular, entre o pensamento autoritário e o pensamento democrático.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, A. A mídia como “Poder Moderador”: uma perspectiva comparada. Trabalho apresentado no XVII Encontro da Compós. São Paulo, 3-6 jun. 2008.

ALMEIDA, P. R. D. (2001). A economia internacional no século XX: um ensaio de síntese. *Revista brasileira de política internacional*, 44, 112-136.

ALONSO, C. (2014). Enseñanza y aprendizaje de la improvisación libre: propuestas y reflexiones. Editorial Alpuerto.

AMORIM, Paulo Henrique. **O quarto poder: uma outra história**. São Paulo: Hedra, 2015

ARENDT, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press. 2nd edition, 1959.

BARBEITAS, Flavio Terrigno. Do Conservatório à Universidade: o novo currículo de graduação da Escola de Música da UFMG. **Revista da ABEM**, v. 10, n. 7, 2014.

BEHRMAN, David. O que a notação indeterminada determina. Valentina Daldegan (tradução). *Revista Vórtex*, Curitiba, v.4, n.2, 2016, p.1-17

BENKLER, Yochai. *The Wealth of Networks*. New Haven, CT: Yale University Press, 2006.

BENSON, B. E. (2003). *The improvisation of musical dialogue: A phenomenology of music*. Cambridge University Press.

BOLSONARO, Jair. “O caminho da prosperidade: proposta de plano de governo”. TSE, 2018. Disponível em <http://www.tse.jus.br/eleicoes/eleicoes-2018/propostas-de-candidatos>. Acesso em 12/06/21.

BOULEZ, Pierre. (2012) "O sistema e a ideia". In: ASSIS, Paulo de. (Ed.). *Pierre BOULEZ: escritos seletos*. Porto: Casa da Música/Centro de estudos de sociologia e estética musical, 2012. p.285-354.

BOWEN, J. A. (1999). "Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical". In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press.

BRACKETT, John. (2010). Some Notes on John Zorn's Cobra. *American Music*, 28(1), 44-75. doi:10.5406/americanmusic.28.1.0044

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. YouTube: Online video and participatory culture. Cambridge: Polity Press, 2009.

BURTNER, Matthew.(2008) Sxeak, for squeaky toys and trajectory-based computer interaction. Disponível em: <http://matthewburtner.com/sxueak/> . <acesso em 17/06/2018>.

CAGE, John. Silence. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

CALADO, Stenka do Amaral. *CALADO! - A reportagem do caso Jaime Calado*, 1ª ed. - Rio de Janeiro: Arquimedes Edições, 2019.

CANO, Rubén López. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. *ARJ–Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Artes*, v. 2, n. 1, p. 69-94, 2015.

CANO, W. (2012). Da década de 1920 à de 1930: Transição Rumo à Crise e à Industrialização no Brasil. *Revista de Políticas Públicas*, 16(1), 79-90.

CARVALHO, Marcia. A trilha sonora do cinema: proposta para um “ouvir” analítico. **Caligrama (São Paulo. Online)**, v. 3, n. 1, 2007.

CHALOUB, J., & PERLATTO, F. (2015). Intelectuais da nova direita brasileira: ideias, retórica e prática política. **39º Encontro Anual da ANPOCS**. Disponível em: <https://anpocs.com/index.php/encontros/papers/39-encontro-anual-da-anpocs/gt/gt19/9620-intelectuais-da-nova-direita-brasileira-ideias-retorica-e-pratica-politica?path=39-encontro-anual-da-anpocs/gt/gt19>

CHIANTORE, L. (2010). Beethoven al piano. Barcelona: Nortedur.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CONCEIÇÃO, Joelma Telese Pacheco; CONCEIÇÃO, Márcio Magera; ARAÚJO, Paulo Sérgio Lopes de. OBSOLESCÊNCIA PROGRAMADA – TECNOLOGIA A SERVIÇO DO CAPITAL. *INOVAE - Journal of Engineering, Architecture and Technology Innovation* (ISSN 2357-7797), [S.l.], v. 2, n. 1, p. 90-105, maio 2014. ISSN 2357-7797. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.fmu.br/index.php/inovae/article/view/386>>. Acesso em: 08 jul. 2019.

DAVIES, S., & Sadie, S. (2001). "Interpretation". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Mcmillian.

DE ALBUQUERQUE, Afonso. Um outro "Quarto Poder": imprensa e compromisso político no Brasil. **Revista Contracampo**, 2000.

DE MORAES, José J. **O que é música**. Brasiliense, 2017.

DE SOUZA COELHO, D. E. (2018). Brasil 2013-2018:: Do cidadanismo ao bolsonarismo. *Kalagatos*, 15(3), 70-80.

DESANTIS, Dennis et al. Ableton Reference Manual Version 9. **Ableton AG, Berlin**, 2016.

DOS SANTOS LEITE, Daniela. A PERMANÊNCIA DE MÚSICAS COM ELETRÔNICA EM TEMPO REAL. Anais do SIMPOM, v. 2, n. 2, 2012.

DUTRA, E. **O ardil totalitário**: imaginário político no Brasil dos anos 30. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

FOLETTTO, Leonardo Feltrin. Um mosaico de parcialidades na nuvem coletiva: rastreando a Mídia Ninja (2013-2016). 2017.

GENTILE, F. **A direita brasileira em perspectiva histórica**. **Plural**, 25(1), 2018, 92-110.

GONÇALVES, L. P. **Plínio Salgado**: um católico integralista entre Portugal e o Brasil (1895-1975). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2018.

GUARESCHI, Pedrinho Arcides. Mídia e democracia: o quarto versus o quinto poder. **Revista Debates**, v. 1, n. 1, p. 6, 2007.

HABERMAS, Jürgen. The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

HALLIN, D.; MANCINI, P. Un estudio comparado de los medios en América Latina. In: DIAZ NOSTY, B.(Ed.). **Medios de Comunicación**. El escenario iberoamericano. Madrid: Ariel, 2007. (Colección Fundación Telefónica). p. 91-93.

HASEMAN, Brad. 2006. "A Manifesto for Performative Research." Media International Australia Incorporating Culture and Policy 118: 98–106.

HOBSBAWM, E. (1995). Era dos extremos: o breve século XX. Editora Companhia das Letras.

HOBSBAWM, E. (2008). A era dos impérios: 1875-1914. Editora Paz e Terra.

HOUAISS, D. D. L. P. (2009). Editora Objetiva Ltda. Rio de Janeiro.

KALIL, I. O. **Quem são e no que acreditam os eleitores de Jair Bolsonaro**. Relatório do Núcleo de Etnografia Urbana e Audiovisual da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, out. 2018. Disponível em: <https://www.fespsp.org.br/upload/usersfiles/2018/Relatório%20para%20Site%20FESPS P.pdf>.

KEEFE, S. (2009). 'We hardly knew what we should pay attention to first': Mozart the Performer-Composer at Work on the Viennese Piano Concertos. *Journal of the Royal Musical Association*, 134(2), 185-242. doi:10.1080/02690400903109067

KOMLÓS, K. (2003). Mozart the performer. In S. Keefe (Ed.), *The Cambridge Companion to Mozart* (Cambridge Companions to Music, pp. 213-226). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521807340.018

LACLAU, E.. **A razão populista**. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

LACLAU, Ernesto. **Politics and Ideology in Marxist Theory**. Londres: NLB, 1977.

LEITE, Daniela dos Santos et al. Névoas & Cristais: recriação tecnológica e estudo performático. Uberlândia, 2013. 163f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2013.

LINHARES, Leonardo Barreto; BORÉM, Fausto. A composição e interpretação de Victor Assis Brasil em Pro Zeca: hibridismo entre o baião e o bebop. **Per Musi**, n. 23, p. 28-38, 2011.

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos, v. 1, 2014.

LORENZOTTI, Elizabeth. **Jornalismo século XXI: o modelo# mídiaNinja**. E-galáxia, 2014.

MACEDO, P. L. D. S. (2016). A preparação para performance de livre improvisação no contrabaixo. (Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes da UNESP). Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/141915>

MACHADO, R. P., & SCALCO, L. M.. Da esperança ao ódio: juventude, política e pobreza do lulismo ao bolsonarismo. **Cadernos IHU Ideas**, v.16, n.278, 2018, p.1-13. Disponível em: <http://w>

MORATO, Cíntia Thais. Estudar e trabalhar durante a graduação em música: Construindo sentidos sobre a formação profissional do músico e do professor de música. 2009.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. 2. Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

OLIVEIRA, R. M. (2005). Novas Tecnologias, novas Fronteiras de Criação Artística: percursos e desafios. *Livro de Actas*, 21.

PAPACHARISSI, Zizi. The Virtual Sphere 2.0. The Internet, the Public Shpere, and Beyond. In: CHADWICK, Andrew; HOWARD, Philip. *Routledge Handbook of Internet Politics*. New York: Routledge, 2009, p. 230-245.

POLIFONIA RESEARCH WORKING GROUP. 2010. *Researching Conservatoires. Enquiry, Innovation and the Development of Artistic Practice in Higher Music Education* (Polifonia Research Working Group). Utrecht: AEC Publications.

PONTE, Cristina. **Leitura das Notícias** – Contributos para Uma Análise do Discurso Jornalístico. Lisboa: Livro Horizonte, 2004

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. **Revista da ABEM**, v. 25, n. 39, 2018.

RAY, Sonia. Ações, interações e transformações da Performance musical no confinamento. **Revista Música**, v. 20, n. 2, p. 283-296, 2020.

REQUIÃO, Luciana. “Eis aí a Lapa...”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2008.

RIBEIRO, Artur Andrés. Grupo uakti. **Estudos Avançados**, v. 14, n. 39, p. 249-272, 2000.

RIZZOTTO, Carla Candida. Constituição histórica do poder na mídia no Brasil: o surgimento do quarto poder. **Revista de Estudos da Comunicação**, [S.l.], v. 13, n. 31, nov. 2012. ISSN 1982-8675. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/estudosdecomunicacao/article/view/22403/21494>>. Acesso em: 12 fev. 2022. doi:<https://doi.org/10.7213/rec.v13i31.22403>.

ROCHA, F., & Malloch, J. (2009). The hyper-kalimba: developing an augmented instrument from a performer’s perspective. In *Proceedings of the 6th Sound and Music Computing Conference SMC* (pp. 25-29).

ROWE, R. (1999). The aesthetics of interactive music systems. *Contemporary music review*, 18(3), 83-87.

ROWE, R. (2006). *Arcturus*, for trombone and interactive music system. Disponível em: https://wp.nyu.edu/robert_rowe/scores/. <acesso em 17/06/2018>.

SANTAELLA, Lúcia. (1989). "Por uma classificação da linguagem visual". In: *Face 2* (1). São Paulo: Educ, pp.43-67

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. Brasiliense, 2017.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação da UNESP, 1991.

SMITH, Hazel y R. T. Dean. 2009. *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 1998.

SOUZA, Carolina Pinzan Dias de. **Árvore em derivações: abordagens relacionais entre a prática e o pensamento artístico contemporâneo**. 2014. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo.

SUN, Cecilia. 2013. *Experimental Music*. 2013. *The Grove Dictionary of American Music*, second edition, edited by Charles Hiroshi Garrett. New York: Oxford University Press.

TAVARES, Mirian Nogueira. Comunicação, poder e jornalismo—O quarto poder na era digital. **Âmbitos. Revista Internacional de Comunicación**, 40, 2018.

TRAQUINA, N. **O que é Jornalismo?**(1º ed.) Lisboa: Quimera Editores. 2002.

TRAQUINA, Nelson. **A Tribo Jornalística – Uma Comunidade Transnacional**. Lisboa: Editorial Notícias, 2004

VEJA. **O artigo em VEJA e a prisão de Bolsonaro nos anos 1980**. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/reveja/o-artigo-em-veja-e-a-prisao-de-bolsonaro-nos-anos-1980/>. Acesso em: 8 jun. 2021.

VILLAVICENCIO, C.M. *A Flauta Doce Historicamente Informada*. OuvirOuvir. Uberlândia, fev. 2012. Não paginado.

ZAMPRONHA, E. Notação, Representação e Composição: um novo paradigma da escritura musical. São Paulo: Annablume, 2000.

ANEXOS

Anexo 1 - Partitura de Abstracts

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-GgD_lwvkaE . Acesso em 03/03/2022

A ordem de execução dos materiais (1,2,3,4,5,6) deve ser sorteada na hora, bem como as dinâmicas (pp, p, mp, mf, f, ff)

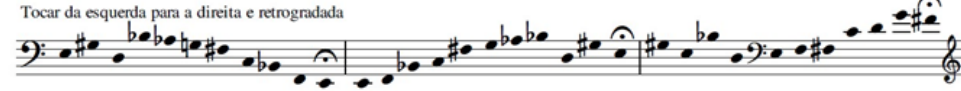
ABSTRACTS 1

Para Contrabaixo Acústico e Eletrônica

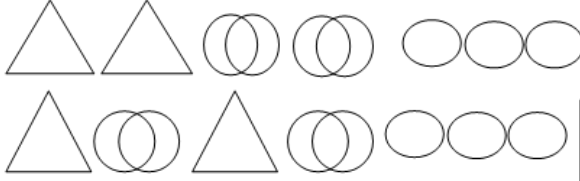
Ricardo Bigio

1. Trêmolo Sempre. Oscilações morrendo...

2. Spiccato (Siga o padrão e mude as cordas *a piacere*)

3. PIZZICATO (Ritmo - ad libitum)
 Tocar da esquerda para a direita e retrogradada

4. LEGATO (LENTÍSSIMO)

5. COL LEGNO (da esquerda para a direita) 6. PERCUSSÃO (da direita para a esquerda)



As Figuras Geométricas são uma representação do ritmo no material 5. Basta aplicar os acentos no início de cada figura geométrica

Anexo 2 - Partitura de Micropeças Antivírus 1

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qst-1bcSIcQ> . Acesso em 03/03/2022

Micro peças Anti Virus 1

Ricardo Bigio Calado

1 $\text{♩} = 64$

Sax soprano

Contrabaixo

Piano

Bateria

3

Sax soprano

Cb.

Pno

Bat.

5

Tpt. Bb

Sax soprano

Cb.

Pno

Bat.

7

Sax soprano

Cb.

Pno

Bat.

The musical score consists of two systems, each containing five staves. The first system (measures 5-6) includes parts for Tpt. Bb, Sax soprano, Cb., Pno, and Bat. The second system (measures 7-8) includes parts for Sax soprano, Cb., Pno, and Bat. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

9

Sax soprano

Cb.

Pno

Bat.

11

Sax soprano

Cb.

Pno

Bat.

13

Sax soprano

Cb.

Pno

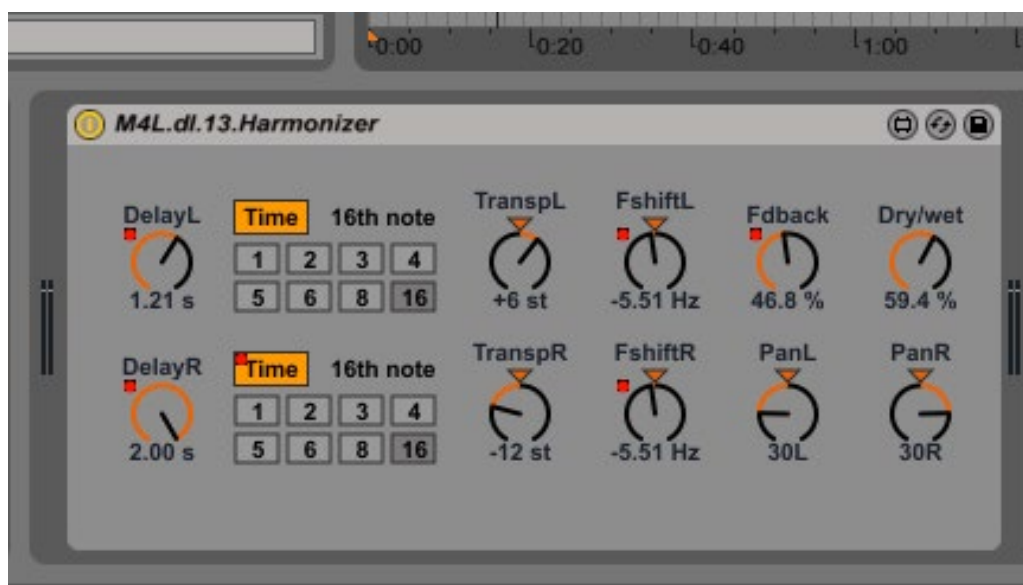
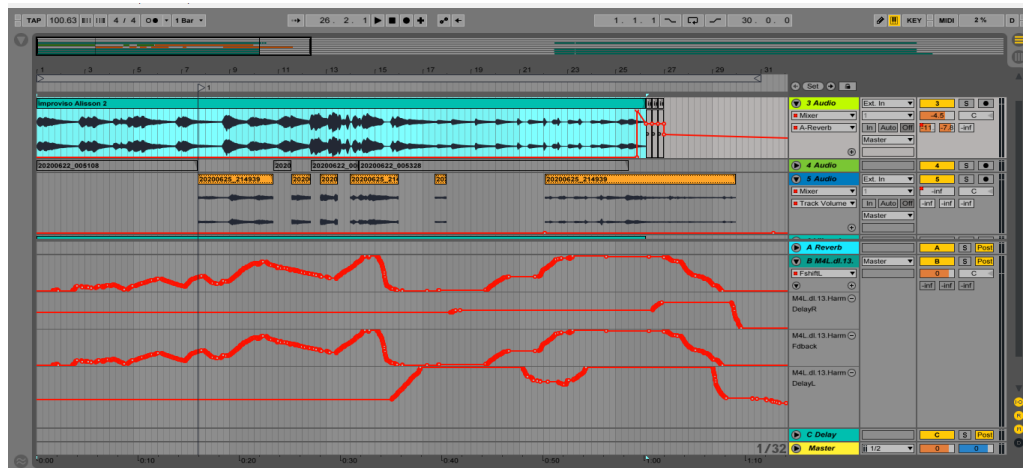
Bat.

The musical score for measures 13 and 14 is as follows:

- Sax soprano:** Measure 13 has a whole rest. Measure 14 has a whole rest.
- Cb.:** Measure 13 has a whole rest. Measure 14 has a whole rest.
- Pno:** Measure 13 has a whole rest. Measure 14 has a whole rest.
- Bat.:** Measure 13 contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, accented with 'x' marks. Measure 14 continues this pattern and ends with a double bar line.

Anexo 3 - Setup do Ableton Live em Micropeças Antivírus II

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Mt92whvEajA> . Acesso em 03/03/2022



Anexo 4 - Partituras CALADO!

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gSXzsPxqExo&t=106s> (2019) ;
https://www.youtube.com/watch?v=2foD_m3Qc5o (Out. 2018) ;
<https://www.youtube.com/watch?v=NxBfg2IGseM&t=26s> (Abril 2018);
<https://www.youtube.com/watch?v=iXshbE0SAtk&t=51s> (Dez 2017)

Loop percussivo inicial de CALADO!

Ricardo Bigio Calado



Loops Iniciais Contrabaixo



Calado!

Um Recital - Documentário para Contrabaixo, Eletrônica e Vídeo

Tema 1

Ricardo Bigio Calado

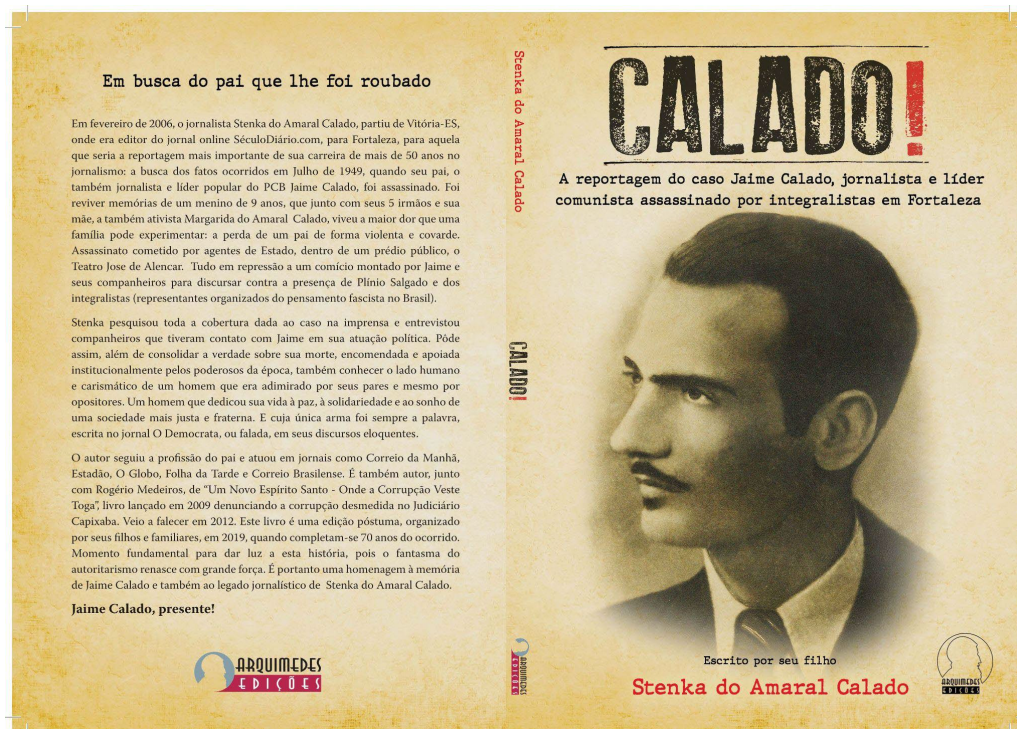


Ricardo Bigio Calado

CALADO! - Tema 'emprestado' de Abstracts.



Anexo 5 - Capa e contracapa do livro CALADO! e capa do livro ONDE A CORRUPÇÃO VESTE TOGA.



Anexo 6 - Cartazes de divulgação das apresentações de CALADO!

Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura e Estúdio Lâmina apresentam:

18a. Edição

la garçonnière

SÓ A AMIZADE NOS UNE

28.04.18
20 as 24 h
ESTÚDIO
LÂMINA

A FALA DA POESIA Juliana Frank, Marcelo Ariel, Cibely Aila Guadalupe, Adriana Furin, Bira, Daniel Minchoni, Giovanni Venturini. A POESIA DA FALA Djami Sezostre & Francesco Napoli. A MÚSICA DO AÇO Vanderley Mendonça, Henrique Rochel. A POESIA DA MÚSICA Sue-Elie Andrade-Dé, Ricardo Bigio Calado

Avenida São João, 108 - 4o. andar - São Paulo SP





23 ANOS VIDEO CLUBE CHARADA
2 ANOS A IDADE DA TERRA EM TRANSE

22/JUNHO/2018-19:00 hs
Abertura
Especial: **Rica Bigio Calado**
Cine Clube Charada: CINEMAGIA

23/JUNHO/2018-13:00 hs
Marcão e os Bolachões Voadores
Maumau & seus Demônios do Refresco Elétrico
Nyna Zêni-Maru-Jardim Secreto
Os Tulipas Negras - Os Artefactos

24/JUNHO/2018-13:00 hs
Romeu Rodrigues-Oskarface
Katia Aqkino & Rafael Cirilo
Dharma Samu - Capitão Bourbon
Continental Combo
Jonmata Doll e Os Garotos Solventes

Artistas:
Ana Clara-Flavio Andrade-Mademoiselle Marchand
Davi Rodrigues-Vander Bourbon- Marcello Della Dea

VIDEO CLUBE CHARADA
RUA JOSÉ ANTÔNIO FONTES, 62 SAPOPEMBA
JARDIM PSICODÉLICO PRODUÇÕES

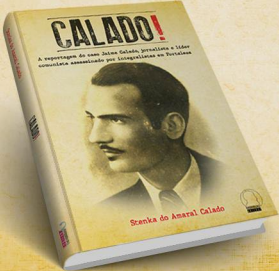
CALADO!

Recital Documentário
de Ricardo Bigio Calado
sobre a história de seu avô, Jaime Calado,
jornalista e líder comunista assassinado
por integralistas em Fortaleza, em 1949

Lançamento do livro
de mesmo nome que inspirou a
peça, escrito por seu pai,
Stenka do Amaral Calado

Concerto para Contrabaixo,
Live Eletronics

Quinta — feira,
10/10 - 19Hs
Teatro Lourdes
Maria Sekeff
Instituto de Artes - UNESP

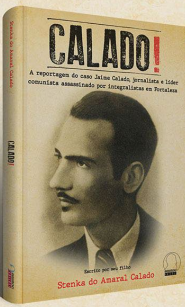



ARQUIMEDES EDIÇÕES Apresenta

JAIME CALADO PRESENTE!

70 ANOS do assassinato político do jornalista e líder popular Jaime Calado

 Lançamento do livro **CALADO!**
Livro póstumo do jornalista Stenka do Amaral Calado



Mesa Redonda
Violência de Estado, autoritarismo e impunidade no Brasil

Exposição
A memória viva de Jaime e Stenka

Exibição do
Recital-Documentário de Ricardo Calado

Show
Vlad Calado e convidados

Dia 20/11, quarta-feira (feriado) -
A partir das 17h - Casa de Luzia - Lapa
Rua Evaristo da Veiga, 149 (em frente aos Arcos da Lapa)

ARQUIMEDES EDIÇÕES Apresenta

JAIME CALADO PRESENTE!

Mesa Redonda
Violência de Estado, autoritarismo e impunidade no Brasil


Luiza Miriam Ribeiro Martins


Andreia Prestes Massena


Andrea Matos


Lindbergh Farias


Marat Calado


Claudia Vitalino

Relatos de familiares de mortos e desaparecidos e um debate sobre violência de Estado, impunidade e o crescimento do autoritarismo no Brasil e na América Latina.

Dia 20/11, quarta-feira (feriado) - A partir das 17h
Casa de Luzia - Lapa - Rua Evaristo da Veiga, 149

Anexo 7 - Capas de jornal da época do assassinato de Jaime Calado



HORAS DE GRANDE AGITAÇÃO

TIROTEIOS, PANICO E CORRERIAS LOGO EM SEGUIDA AO TRAGICO CONFLITO NO "HALL". DO TEATRO OFICIAL

Elementos anti-fascistas, tendo á frente os comunistas dispersados pela cavalaria da policia — Não pôde ser realizado o comicio de protesto contra o sr. Plinio Salgado — Detalhes dos sensacionais acontecimentos

da para a direita, os seguintes flagrantes: AO dos jornalistas companheiros de Jaime; — Em, Nelson" para o JORNAL DO CEARA'.

5 mil pessoas acompanharam o enterro de Jaime Calado

Em meio a vigorosas demonstrações de sentido revolucionário e anti-fascista foi sepultado o corno do heroi da classe operaria — "Unamo-nos todos os anti-fascistas numa grande Frente Unica para a luta contra a guerra imperialista"—disse um dos oradores—"Jaime foi o primeiro guerrilheiro cearense assassinado pela reação fascista"

Sabado 30 de Julho. — O heroi JAIME CALADO — enchendo de odio o covardemente "assassinado" coração do povo; reforçou a celebração de Faustino a sua combatividade levando a morreza o seu querido lider

Conselhos de Defesa da Paz na Construção Civil e no Arraial M. Brasil

Em atividade os advogados da viuva do jornalista Jaime Calado

O dr. Moacir Diogenes fala ao JORNAL DO CEARA' sobre o inquerito aberto na policia

Dona Margarida Calado, viuva de Jaime Calado, constituiu seus advogados os drs. Moacir Diogenes, Stelio Lopes Mendonça e Walter Gaspar de Oliveira. — "O inquerito foi ins-

lho, no hall do Teatro José de Alencar.

A proposito, o advogado Moacir Diogenes declarou o seguinte á reportagem desta folha:

— "O inquerito foi ins-

gado Presidente do Inquerito uma petição solicitando que fossem ouvidas no referido inquerito as seguintes pessoas: Gervasio Gurgel do Amaral Filho, Luiz Loureiro, Leonidas Augusto

conclusão do inquerito?

— "Possivelmente, prossegue o dr. Moacir Diogenes, uns trinta dias, porque as investigações serão minuciosas e o numero de testemunhas, provavelmente

JORNAL DO CEARÁ

Ano I - Fortaleza, 2 de Agosto de 1949 - N. 21

Associação Cearense de

O Município

Director: F. ESMERALDO DE MELO

Ano 1

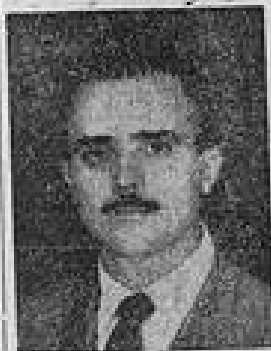
Crato—Ceará, 21 de Agosto de 1949

Núm. 3

ARREGANHOS DA AL- CATEIA STALINISTA

F. Esmeraldo de Melo

A vida de Plínio Salgado no Ceará foi um valioso teste para se aferir do progresso e despro-



velimento da quinta coluna vermelha, ao mesmo passo que pôz à prova, vitoriosamente, a altivez e coragem cívica do povo bom, hospitaleiro e patriótico da terra de Iracema.

Os acontecimentos da tarde de 29 de julho são por demais sintomáticos e atestam, de modo inequívoco, o acerto das reiteradas advertências dos populistas quando têm prevenido o povo e as autoridades contra o perigo de uma ação articulada dos assalariados soviéticos, pondo em risco a paz e segurança de nossa Pátria. A família cristã do Ce-

ará ficou sabendo a que perigos está exposta nos seus lares, em face da perpetuação desta política complacente adotada pelas nossas autoridades.

O comunismo, muito ao contrário do que se pensa, não está inerte ou desagregado com a supressão oficial de sua máquina política. Embora posto ou declarado fora da lei, continua perfeitamente articulado e man-

tém, nas boibas das autoridades inermes, os seus jornais ímpios em franca propaganda e contaminação das massas desprevenidas ou incautas. Curioso é o modo *rus generis* pelo qual se lê: uma organização comprovadamente anti-nacional, ostensivamente imperialista e reconhecido instrumento de expansão de uma potencia escravagista, e dei-

Continua na pág. 9

Canção das Águias

Eleva-te no azul! Corta-o, serena e forte...
Rasga o seio á amplidão! Embriga-te no arrêjo
Do vôo triunfal! Deixa que estruja o Norte,
Que o mar rebente em fúria e encarece no bojo
As potencias revêis e as ciladas da morte!
Atira-te no espaço!
E se um dia, singrando o céu, vieres de roça,
Rôtas as asas de aço,
Banhada em sangue, o olhar em febre, a alma descrente,
Não te abale o cansaço!
Do oceano atro e fatal não te sorva a torrente...
Grita, forceja, ansia, e combate e disputa...
Morre a lutar...
Morre na luta...
Mas...antes de morrer, tenta ainda voar!

PLÍNIO SALGADO.

CORREIO DE JUAZEIRO

ANO I

SEMANÁRIO INDEPENDENTE E NOTICIOSO
Juazeiro do Norte, 31 de Julho de 1949PREÇO: Cr\$ 1,00
N. 29

Guerra Em Fortaleza

Comunistas e Integralistas num choque de morte em praça pública enquanto a polícia abria fogo cerrado de metralhadoras e fuzis, a cavalaria de espadas. Um morto e 2 feridos.

Uma 6a. feira tragica em Fortaleza.

Fortaleza viveu uma tarde terrível, 6a. feira ultima quando o Partido de Representação Popular com a presença de Plínio Salgado, iniciavam no Teatro José de Alencar a reunião para a Convenção Populista. Naquela mesma hora, os comunistas promoveram naquela praça um comício, procurando evitar a palavra do líder do PRP.

Em determinado momento, os comunistas tentam invadir o Teatro de armas em punho, cerrando-se grande tiroteio em que perdeu a vida o individuo Jaime Calado e ainda dois feridos de metralhadoras.

Imediatamente a polícia cercou o ambiente dando rajadas de metralhadoras e fuzis enquanto que a cavalaria de espadas em punho, feria e dispersava a população.

Jamais se presenciou uma chacina de tal monta, pois que a Rádio Itacema retransmitiu todos os acontecimentos. Sabe-se também que, o cadaver de Jaime Calado ao ser levado para o

Necroterio foi atacado pelos comunistas que tentaram raptá-lo ao mesmo tempo que a polícia rebatia um ataque vermelho na Light, Empresa de Luz.

O líder P. Salgado abandonou o Teatro em companhia da Polícia e foi juntar-se ao General da 10a. Região Militar.

O morto conta 26 anos de idade, casado e deixa 6 filhos na orfandade, ignorando-se o autor do crime. Todas as guarnições policiais tomaram parte na carga de metralhadoras, fuzis e espadas. A calma voliou 2 horas depois sabendo-se que a Convenção Populista realizou-se.

O dep. Aristides Ribeiro culpa os intelectuais de Fortaleza que chamaram o povo para a praça pública, o que deu motivos a esta chacina política.

Informa-se que Plínio Salgado chegará a Juazeiro na proxima 5a. feira.

AI' VEM PLINIO SALGADO

O Partido de Representação Popular, Diretorio de Juazeiro, vem se movimentando no sentido de completar os preparativos para a recepção do seu líder, Plínio Salgado que, em visita especial ao Estado do Ceará, aonde tomou parte na Convenção do PRP ha poucos dias realizada em Fortaleza, fará uma tournée pelo

interior.

O líder cristão, autor de uma das mais belas obras literárias e religiosas da lingua portuguesa, deverá estar em Juazeiro no proximo dia 4, quinta-feira, tendo oportunidade, assim, de falar para o nosso publico, atravez da sua mentalidade de grande homem de letras.

RESPONDE EDMUNDO MORAES:

"O que faria V. S. se fosse Prefeito de Juazeiro?"...

Snr. Diretor do "Correio do Juazeiro"

Como homem eminentemente pratico, despedido de fantasias e de preconceitos, venho de dar á "enquete" aberta por esse jornal a seguinte resposta:-

Se eu fosse prefeito de Juazeiro applicaria honesta e eficientemente as rendas do municipio em melhoramentos que beneficiasse o povo e engrandecesse a cidade.

Eston certo que minha resposta muito deixa a desejar para satisfazer á curiosidade de alguns leitores do "Correio" mas, como não tenho qualquer pretensão de ocupar o cargo de prefeito, me esquivo de apresentar uma bo-

RESPOSTA:

nita "plataforma" cedendo lugar a outros que sonham e guerreiam por tão cubicado pôsto politico.

Atenciosas saudações

Edmundo Moraes

E assim prossegue a "enquete" do "Correio do Juazeiro" na sua campanha publica á procura do pensamento livre do nosso povo.

Feito o 2º sortelo, para a proxima semana foi escolhido o nome do Dr. Gregorio Callou que expressará nas colunas do nosso semanario, a mais palpitante pergunta do momento:

"O que faria V. S., em primeiro lugar, se fosse prefeito de Juazeiro?"