

(Re)mediações da pandemia nas lives musicais

Mario Alberto Pires de Arruda
Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS
marioarruds@gmail.com

Marcelo Bergamin Conter
Doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS)
bconter@gmail.com

Victor de Almeida Nobre Pires
Doutor em Comunicação pela UFPE e Professora da UFAL
victor.pires@delmiro.ufal.br

Resumo

O presente artigo propõe analisar o fenômeno midiático popular das lives musicais durante o período de isolamento social no início da pandemia de COVID-19. Observando diferentes gêneros musicais, limitações e potencialidades de diversas plataformas e dispositivos comunicacionais (sejam eles dispositivos móveis, aparatos de gravação, ou, ainda, redes sociais como o Instagram, repositórios audiovisuais como o YouTube e softwares de reuniões como o Zoom), analisamos as lives como desdobramentos tecnomidiáticos dos shows presenciais. Apontamos para possibilidades de entendimento do impacto social e cultural das lives musicais, assim como da música ao vivo em sentido amplo, levando em consideração as materialidades desses processos comunicacionais.

PALAVRAS-CHAVE:

lives musicais, remediação, materialidades da comunicação, mídias

Abstract

This paper aims to analyze the popular music media phenomenon of live stream concerts during the period of social isolation at the beginning of the COVID-19 pandemic. Observing different musical genres, limitations and potential of different communication platforms and devices (mobile devices, recording devices, or even social networks such as Instagram, audiovisual repositories like YouTube and meeting softwares such as Zoom), we analyze live stream concerts as a techno mediatic unfolding of presential musical concerts. We point to possibilities of understanding the social and cultural impact of live stream concerts, as well as live music in a broad sense, considering the materiality of these communicational processes.

KEYWORDS:

live stream concerts, remediation, materialities of communication, medias

Dezembro/2021, v.9 n.2

ISSN 2178-5368

DOI 10.53987/2178-5368-2021-12-07

introdução

O isolamento social provocado pela pandemia de Covid-19 e suas sérias consequências para o mercado da música mundial se apresentam como um tema que provavelmente irá perdurar por anos nos debates dos estudos de música e comunicação. Trata-se de uma crise em que todo tipo de músico teve de se adaptar, desde as grandes celebridades até os amadores, que mesmo produzindo em casa desde sempre, também precisaram repensar suas estratégias de divulgação.

Se não há "cura" para que se retome os shows presenciais, há, pelo menos, um "remédio": a remediação proporcionada pelas lives transmitidas pelos mais diversos suportes e redes sociais como o Instagram e o Facebook; em websites com *streaming* de vídeo embedados na página, como é o caso do YouTube; ou até mesmo na TV aberta ou a cabo. Nesse sentido, o termo remediação vai na direção de expressar que, para além de todos os aparatos mediatizantes já tradicionais em uma performance musical ao vivo, neste caso há uma (ou mais) mediações adicionadas. Esta consideração, bem como a nomenclatura 'remediação', deriva diretamente das reflexões proporcionadas por Marshall McLuhan (2007) e buscam dar a ver a agência de um novo meio sobre um meio mais antigo. O desafio, portanto, é o de dar a ver a influência dessas remediações sobre a performance musical ao vivo. Para isso, discutiremos brevemente a teoria sobre a mediação de McLuhan (2007) e alguns de seus desdobramentos, para em seguida focarmos no que há de inédito em relação a esta questão na experiência do show ao vivo, função que atribuímos às lives musicais que aconteceram durante a pandemia, observadas especificamente no Instagram e no Youtube.

Logo no início da pandemia¹, ao invés de acompanhar a produção visual e sonora das introspectivas e simplistas lives de artistas internacionais, artistas do nosso sertanejo contemporâneo preferiram lives luxuosas e pouco preocupadas com responsabilidade social, contando com diversos enquadramentos de câmera, clima de festa, grandes equipes técnicas (gerando aglomerações) e até garçons². Após críticas, os artistas deste gênero rapidamente migraram para outro formato que lembra um karaokê: na tela, vemos apenas um membro da banda cantando por cima de uma trilha instrumental de suas composições. Essa foi uma das práticas mais comuns dos artistas vinculados aos gêneros massivos no Brasil.

Já artistas da música eletrônica apresentaram uma prática bem distinta, que é a de fazer shows ao vivo se filmando em plano médio fixo enquanto mixavam em suas mesas. Enquanto isso, músicos nas cenas independentes de rock e pop, devido às limitações técnicas, optaram por *sets* mais reduzidos, limitando-se a um instrumento musical, para que a sua live fosse mais compreensível.

Acontece que, enquanto um show ao vivo se apresenta como um fenômeno multissensorial e de envolvimento total do corpo do espectador para com o evento, além da interação social que ocorre nestes eventos, a live se apresenta como uma espécie de "funil"³ onde os artistas precisam planejar o que irá passar por esse canal espremido de dados (afinal, vídeo e áudio tem resolução comprometida para que possam ser transmitidas pela

internet) e que seja compreensível ao espectador, independentemente da quantidade de equipamento e investimento que o artista tenha disponibilidade. É claro que há, ainda, elementos multissensoriais (um produto audiovisual também é háptico), mas é notável o atenuamento de sensações, como por exemplo, a inexistência de sons graves vibrando nossos corpos.

É notável, dentro da cultura midiática da música, uma tradição de transmissão de shows ao vivo pela Internet, seja através de transmissões de festivais e concertos ao vivo através de plataformas audiovisuais digitais (BITTENCOURT, 2017; SÁ e HOLZBACH, 2010) seja como o YouTube, com o passar do tempo, se configura como um repositório contemporâneo de conteúdos audiovisuais do universo da música (SÁ, 2016). Outra questão também é o próprio uso das redes sociais como espaço de compartilhamento de conteúdos musicais, através da divulgação e recomendação musical possibilitadas pela interface com plataformas de *streaming* musicais e pelo compartilhamento de registros audiovisuais de shows e eventos ao vivo (PIRES, 2017). Esses exemplos só ilustram a complexa teia de fenômenos musicais aos quais as lives estão vinculadas, ao mesmo tempo em que demonstra diferentes usos das tecnologias digitais de comunicação a partir do seu enraizamento social (MIÈGE, 2009).

O que pretendemos com o presente artigo é pensar esse fenômeno das lives a partir de seus tensionamentos na interface da música e das mídias, articulando esse fenômeno dentro de um cenário de múltiplas mediações culturais e sociotécnicas e que tem nos gêneros musicais e nas sonoridades uma centralidade importante. Portanto, analisaremos o contexto das lives como uma remediação da performance ao vivo em três casos de estudo específicos: o primeiro deles mais ligado a artistas do *indie*, a partir do caso de uma live de Lou Barlow (Dinosaur Jr., Sebadoh); o segundo exemplo vem de artistas ligados ao *mainstream* musical brasileiro, como Raça Negra e Ivete Sangalo; e outra mais ligado à música eletrônica, a partir dos casos de festas realizadas na plataforma Zoom.

1. remediações da performance ao vivo

Para demonstrarmos o modo como compreendemos a remediação das performances ao vivo durante a pandemia, é importante demonstrar como entendemos a comunicação e o significado. Para isso, tomamos as reflexões de Marshall McLuhan (2007) acerca dos meios de comunicação. Para o autor canadense, um meio não transmite meras mensagens, mas agencia toda uma lógica semiótica que lhe é subjacente. É nesta perspectiva que ele defende que o meio é a própria mensagem.

McLuhan (2007) propõe que são os meios que instauram os *ethos* de inteligibilidade de uma época. Em seus termos, a um meio se relaciona todo um ambiente estrutural, ou seja, “a ‘mensagem’ de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas” (McLUHAN, 2007, p. 22). Um meio, então, agencia todo um ambiente constituído de códigos de interpretação, modos de relação com a informação, velocidades, visibilidades, modos de enunciação, modos de produção, enfim, todo um modo de existência específico.

Quando ocorre, portanto, a emergência de um novo meio de comunicação, instaura-se uma semiose que transforma os modos comunicativos em uma reação em

cadeia. Vinícius Andrade Pereira (2002) afirma que a evolução tecnológica nem sempre é pautada por rupturas, mas por continuidades de um determinado modelo cultural. “De fato, quando se observa a evolução das tecnologias comunicacionais compreende-se que cada nova etapa tecnológica se apropria da anterior estendendo-a, tomando-a como conteúdo e, em parte, aperfeiçoando-a” (PEREIRA, 2002, p. 142). Como veremos no decorrer das análises efetuadas neste artigo, os avanços tecnológicos desenvolvidos nas técnicas de produção de lives musicais nos sites de redes sociais condicionados pela pandemia não só transformam o modo de relação com a performance ao vivo como também tem efeitos sobre o modo de produção da música ao vivo.

Sendo assim, há uma teoria latente sobre a mediação já em McLuhan (2007). Bolter e Gruzin (2000) a desenvolvem, traduzindo a teoria do autor canadense em relação a problemas que lhe eram contemporâneos - a proliferação da internet e seus efeitos. Diante disso, falam que um meio é aquilo que remedia, ou seja, aquilo que se apropria de técnicas, formas, significados sociais de outras mídias de modo a remodelá-los a partir de seus termos. Com isso, demonstram como todo meio já é, em si, um aglomerado de outras mídias, e como um meio mantém invisível a remodelação efetuada. Trata-se de uma leitura rente à teoria mcluhaniana que nos parece justificar a um primeiro momento a investigação das lives pandêmicas enquanto um modo de discernir a remodelação efetuada pelos sites de redes sociais em relação às performances ao vivo.

Até aqui concordamos com Bolter e Gruzin (2000). Entretanto, os autores colocam essa remodelação enquanto um processo de representação: “chamamos a representação de uma mídia em outra de mediação, e argumentaremos que a mediação é uma característica definidora da nova mídia digital” (BOLTER; GRUZIN, 2000, p. 45). Talvez um pequeno detalhe, mas que afasta nossa perspectiva semiótica em relação à da dupla. Ao nosso ver, um novo meio não opera necessariamente de modo representacional. Não consideramos que um meio mais novo representa um mais antigo, pois, na medida em que é introduzido um novo meio, todos os ambientes com que ele se relacionam são também modificados. O referente “original”, “puro”, é perdido enquanto tal. Ou melhor, sequer pode existir enquanto “puro”. Um meio só aparece quando já perspectivado por outro meio. Em suma, o efeito da tradução de uma tecnologia mais antiga a partir de outra é que possibilita a compreensão da mais antiga. É o efeito que possibilita a compreensão da causa, e não o contrário.

Logo, quando a performance ao vivo aparece nas lives online, já não é mais a mesma tecnologia de performance. Ela já está mediada, traduzida, recriada. Assim, consideramos que a mediação das performances musicais seja um processo que efetuou a recriação da performance ao vivo. Para o momento, cabe verificar as características que estas performances possuem para que se possibilite um trabalho diacrônico de comparação em futuros artigos que se verifique que características sensíveis, poéticas, éticas e semióticas permanecerão nas performances ao vivo mesmo quando voltarem os shows presenciais.

Muito embora as mediações tecnológicas não sejam nenhuma novidade nos modos como produzimos e consumimos música ao vivo, Auslander (2008) afirma que a performance ao vivo é a categoria da produção cultural mais afetada pela dominação

mediática. Ele sugere que existe uma relação mútua entre a performance ao vivo e suas formas de apropriação midiática.

O primeiro ponto de Auslander é que se faz necessário entender essas duas formas de maneira relacional, não a partir de separações estanques. Para o autor, as diferenças não emergem a partir das características específicas de cada formato, mas, sim, como resultados de processos históricos, culturais e semióticos, ou seja, no lugar de pensarmos essas diferenças para organizar e imaginar as dinâmicas do “ao vivo”, se faz necessário reconhecer a dependência entre as formas, já que é possível que as formas “mediatizadas” introduzam certos modos de produção nas formas “ao vivo”.

Podemos apontar tanto o teatro quanto os shows musicais como exemplo de produtos culturais de entretenimento que foram apropriados pelos modos de produção midiáticos, principalmente após o surgimento e popularização da televisão. Desde essa virada, acompanhamos como a televisão se coloca como opção que se assemelha à experiência do consumo de entretenimento ao vivo (AUSLANDER, 2008). Os artifícios de edição e multicâmeras, que aparecem como maneiras de recriar o olho e foco de atenção do espectador em uma apresentação ao vivo, são práticas produtivas das formas mediatizadas da performance que foram influenciadas pelas experiências e modos de se consumir as formas ao vivo.

Com base no desenvolvimento das formas “ao vivo” e “mediatizadas”, Auslander (2008), então, vai apresentar que, após um primeiro momento em que o desenvolvimento das formas mediatizadas estavam atreladas à uma tentativa de emulação das formas ao vivo, seria possível testemunhar um movimento também inverso, quando as formas ao vivo se basearam nas linguagens e formas de produção e consumo das formas mediatizadas. Muito além de pensar uma possível influência das presenças dos telões, vídeos e linguagens multimídia nos shows e concertos contemporâneos, percebemos como a própria influência mediática transforma tanto a maneira de se produzir e consumir um espetáculo, como também a maneira como nós entendemos o que seja um evento ao vivo. De certa maneira, a performance necessita da mediação da ação do artista, do local geográfico, dos equipamentos de propagação do som, das luzes de palco e outros elementos para criar significado. Então, Auslander sugere que a performance ao vivo contemporânea é uma recriação de si mesma baseada nas suas reproduções. Não se trata apenas de pensar o emprego da tecnologia na construção da performance ao vivo, mas, de maneira mais profunda, como as mediações transformam nossos modos de relação e percepção da performance.

Uma das proposições aqui é que existe um processo de remediação das performances ao vivo nas formas mediatizadas (como os vídeos e a transmissão de shows e festivais armazenados no YouTube ou veiculados pelo Instagram, por exemplo). Portanto, pensar formas mediatizadas, como o caso das lives, por si só é perceber como são recombinadas as ideias de performance ao vivo e a narrativa audiovisual para a criação de algo diferente ou “novo”.

Em continuidade às teorias de McLuhan (2007), não se trata apenas de pensar numa oposição binária entre formas ao vivo e formas mediatizadas, mas sim, em

remediações, reapropriações, ressignificações e releituras. Para compreender esses processos de remediação da performance musical é necessário também reconhecer que a participação da tecnologia transforma nossa percepção. Benjamin (1987) aponta que o nosso senso de percepção não é determinado apenas por questões biológicas, mas, sobretudo, pelas circunstâncias históricas. A nossa maneira de perceber o mundo é mutável, visto o surgimento de novas tecnologias e mediações. A música é um exemplo notório dessa afirmação.

Isso pode ser justificado se começarmos a prestar atenção tanto nas transformações que a incursão das formas midiáticas causaram nas práticas produtivas da música ao vivo quanto na questão do uso dos aparelhos celulares em concertos ao vivo. (...) Desde mudanças estruturais, como a disposição de telões e grandes sistemas de som em shows à transformações na forma como entendemos o concerto ao vivo, ou pela “naturalização” da sonorização processada (por exemplo, como acreditamos que a voz que ouvimos em um show seja a voz “natural” do cantor, muito embora sejam processados efeitos, como equalização e reverb). Como também, poderíamos inferir mudanças culturais como nos casos de pessoas que acabam “assistindo” o show através dos telões disponíveis nos eventos ou das suas próprias telas de celular como práticas costumeiras durante o consumo da música ao vivo. (PIRES, 2018, p. 164-165)

Posteriormente, Auslander (2018) vai propor uma apropriação do conceito de reativação, também proposto por Benjamin, como uma forma de analisar o consumo das performances em suportes midiáticos pelo público. A proposição está em que as formas de midiaticização das artes não *são* e não substituem um suposto “objeto original”, mas de certa maneira o trazem para o contexto do receptor em seu contexto temporal e espacial. Ou seja, a documentação midiática não substitui a performance, mas ela a reativa.

A reprodução de uma performance não me permite ter a experiência da performance em suas circunstâncias originais; ela não me transporta para o tempo e o local onde ocorreu. Entretanto, ela traz a performance até mim, para ter a experiência em meu contexto espacial e temporal. [...] Mesmo sabendo que esses eventos ocorreram em outro tempo e outro espaço, eu tenho a experiência deles como performance aqui e agora, comigo mesmo como audiência. (AUSLANDER, 2018, p. 46, tradução nossa)

O que estamos propondo aqui é que o estudo comunicacional da performance musical precisa ser atrelado ao estudo de seus processos de midiaticização, bem como, suas materialidades, novas formas de uso e processos de ressignificação. Ou seja, que a avaliação crítica das lives atuais levem em consideração como os processos de mediação e remediação presentes nos shows musicais e nos seus processos de documentação podem alterar nossa forma de consumir a música e os concertos ao vivo.

Essas discussões sobre a proliferação das camadas midiáticas da performance musical ao vivo são importantes não apenas para pensar formas de relação da audiência com a música, mas também para reconhecer o papel central que a performance midiaticizada tem no consumo musical como um todo, ainda mais dentro do contexto de estudo das lives contemporâneas. Diversos autores, dentre eles Frith (1996), reconhecem justamente a performance midiaticizada como uma forma amplamente disponível em comparação com as performances ao vivo. Ainda mais se pensarmos que nesses tempos de isolamento social, onde os concertos sequer são permitidos, esses produtos midiáticos tornam mais do que um mero produto, mas uma demanda recorrente do público.

No caso das lives atuais, a reativação da performance ao vivo ganha novas camadas de mediação. Se de saída já existe um forte agenciamento performático e poético devido à mediação da música pelas tecnologias constitutivas dos sites de redes sociais utilizados para veicular as lives (sendo eles, principalmente, o Instagram, o YouTube e, de forma mais emergente, o aplicativo de reuniões virtuais Zoom), esse agenciamento se torna ainda mais complexo pela adição de outras tecnologias que mediam o artista e as plataformas dos sites e aplicativos.

Veremos que há, entre a performance ao vivo e sua mediação pelos sites de redes sociais, mídias de tradução como webcams, microfones de celular, aplicativos e softwares de edição de imagem ou som. Sendo assim, o campo de possibilidades de enunciação, visibilidade, performance e produção é tanto dado pelas tecnologias de comunicação quanto é recriado por estas amálgamas sociotécnicas (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 33) constituídas pelas lives atuais. Sendo assim, os limites e potencialidades estariam intimamente conectados ao ato comunicativo de produção de interfaces entre diferentes suportes. Ou seja: a apropriação estética de um suporte seria a produção de um novo meio através da aproximação ou de possibilidades de usos de diferentes suportes.

É, antes, na interface criada entre “suportes” diferentes, nos laços tecidos entre o poema e sua tipografia ou ilustração, entre o teatro e seus decoradores e grafistas, entre o objeto decorativo e o poema, que se forma essa “novidade” que vai ligar o artista, que abole a figuração, ao revolucionário, inventor da vida nova (RANCIÈRE, 2015, p. 23).

Nessa perspectiva, é possível considerar que as interfaces possuam uma potência inventiva de novas formas de expressão e ocupação de espaços. Reside aqui o caráter produtivo das lives atuais. Mas os seus efeitos e características, além de bastante opacos, são bastante heterogêneos. As concepções semiótico-estéticas destas amálgamas variam muito entre si, constituindo diferentes éticas, formas e funções em relação aos sentidos colocados em jogo. Ao nosso ver, não há maneira eficaz de descrevê-las de modo geral, sendo mais produtivo destrinchar as especificidades de diferentes concepções de lives.

Portanto, acreditamos que analisar a performance musical e a construção da música ao vivo em tempos de isolamento social é fugir de categorizações competitivas. Mas é importante perceber como a música ao vivo tem sido performatizada, documentada e consumida dentro desse contexto histórico. Refletir sobre isso nos leva a notar como as cadeias da música são interligadas e diretamente dependentes. Casos como os discutidos no presente artigo não apenas ilustram “novas” práticas de produção, circulação e consumo, mas colocam em evidência a centralidade e o protagonismo da música ao vivo no atual cenário midiático.

2. tensões entre o *mainstream*, o *underground* e as festas live de música eletrônica

Buscaremos sugerir algumas dessas concepções de lives de modo a relacioná-las com as tecnologias utilizadas no seu desenvolvimento. Organizamos nossa descrição a seguir em torno 1) do caráter estético das lives, indo na direção de observar quais são as características sensíveis que emergem em cada concepção, o que pode ser exemplificado com a descrição de timbres ou texturas visuais; 2) o caráter poético das lives, questionando que modelos de representação estão sendo utilizados – se buscam representar um show ao

vivo ou um programa de TV, por exemplo; e 3) o caráter ético das lives, perguntando quem pode – e por que pode – realizar cada um dos tipos de lives, levantando questionamentos acerca da classe social ou do caráter *mainstream* ou *underground* dos artistas, por exemplo.

2.1 o precário show íntimo

Vamos observar primeiro o que ocorre com o artista independente, que tem o sistema mais precário para transmissão de live: se ele não comprou nenhum item específico para tornar suas lives mais atraentes, ele conta apenas com o seu celular para fazer a transmissão de áudio e vídeo. Embora numa situação dessas, a qualidade da imagem não seja muito importante (estamos em um estágio tecnológico que o vídeo ainda não é transmitido em alta definição ao vivo em plataformas gratuitas como o Instagram), o microfone também se apresenta como um limitador técnico. Microfones de celular são omnidirecionais, isto é, eles captam todos os sons ao seu redor, “sujando” o sinal com reflexões sonoras, reverberação e distorções provavelmente indesejadas.

Além disso, *smartphones* tem recursos de análise de som que comprimem tanto as ondas sonoras (para reduzir a variação dinâmica) quanto os dados em um arquivo codificado (às vezes é o popular *.mp3, às vezes são outros formatos, *.ogg, *.acc etc.), o que é bom para mandar áudios no WhatsApp, por exemplo, mas não é o mais indicado para registrar música, pois a compressão das ondas sonoras impossibilita um trabalho mais livre de mixagem enquanto que a compressão de dados reduz a resolução, limitando a amplitude do espectro sonoro. Há uma porção de frequências removidas ou simplificadas, o que força a percepção do ouvinte a recriar psicoacusticamente estas frequências (STERNE, 2010). Tal situação demanda mais esforço cognitivo para recriar mentalmente as parciais harmônicas suprimidas, ao mesmo tempo que demanda menos esforço corporal, pois a música torna-se menos tátil por ter poucas frequências graves e agudas (GOODMAN, 2012).

A imagem 1, retirado de uma live de Lou Barlow⁴ exemplifica o método mais comum de live na cena independente. Importante notar a falta de perspectiva visual, o descaso com uma direção de fotografia e a sobreposição de comentários e ícones da interface geradas pelo aplicativo do Instagram, que poderia até ser apontado como uma poética recorrente desse tipo de apresentação. Assim, artistas vem precisando reduzir a quantidade de elementos para que esse funil tecnológico não acabe arruinando a experiência sônica para os espectadores. Lou Barlow contou com a ajuda de sua esposa para a exibição, que o filmava segurando o celular com as mãos e às vezes mostrava a filha do casal e alguns desenhos (imagem 2) que esta realizou durante a live.

Imagens 1 e 2: Live de Lou Barlow no Instagram



Fonte: *print screen* dos autores.

Um recurso importante para que este tipo de live seja possível é a câmera frontal do celular. Com ela, o artista que se encontra sozinho em casa pode se enquadrar por conta própria, bem como observar os comentários que são enviados pelos usuários e, assim, ter uma noção do interesse do público pela live. Como uma via de mão dupla, a câmera frontal e a tela do celular permitem a interação com o público e a interação com sua própria imagem. O formato da tela em pé também privilegia o enquadramento em plano americano (dos joelhos para cima), formato interessante para cantores/compositores que tocam violão ou piano, como podemos ver nas imagens a seguir dos artistas brasileiros Rita Oliva⁵, que toca o projeto Papisa (imagem 3), e Ale Sater⁶, membro da Terno Rei (imagem 4). Neste caso, todas as imagens são fixas e os artistas interagem com o público lendo os comentários que vem por texto, respondendo-as verbalmente. Os enquadramentos são similares e parece haver certa preocupação com tons de luz e vestimenta.

Imagens 3 e 4: Lives de Rita Oliva (Papisa) e Ale Sater (Terno Rei)



Fonte: *print screen* dos autores.

Há aqui no caso de artistas da cena independente uma tentativa de criar um registro de intimidade, de proximidade com o público. Papisa conectou seu teclado sintetizador e microfone para voz em um monitor de áudio que aparece ao fundo, numa tentativa de melhorar a qualidade sonora da performance; Ale emprega uma tática mais direta, apenas cantando e tocando violão, sem o auxílio de equipamentos elétricos. Nota-se uma aproximação do *ethos* punk do *do it yourself*, nos processos de enquadrar a si próprio, de criar estratégias de achatamento da hierarquia entre músico e fã.

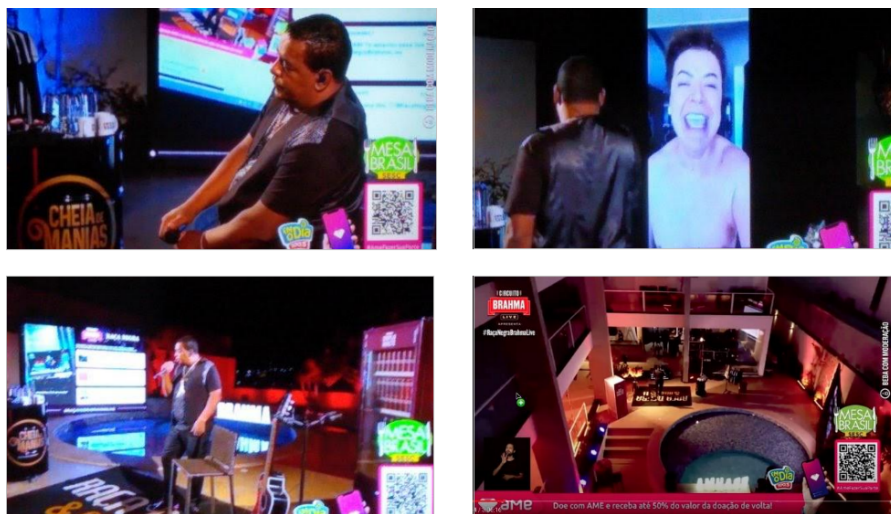
Ainda na imagem 1, podemos ver que uma mensagem está fixada na lista de comentários, postada pelo próprio Lou Barlow, sugerindo aos usuários que, caso desejem, que lhe paguem uma gorjeta pelo show via PayPal, uma das poucas alternativas dos artistas pequenos e independentes que não tem apoio de grandes patrocinadores (que é o caso dos exemplos que apresentaremos no item a seguir).

2.2 o show televisivo nos sites de redes sociais

Em um outro extremo, temos os artistas de grande expressividade massiva, com possibilidades muito maiores de captação de vídeo e áudio. Um caso bastante curioso é a live de Luiz Carlos, do conjunto de pagode Raça Negra. O evento foi ao ar no YouTube em 21 de abril de 2020⁷ direto do pátio de sua casa. Como o evento integrava o Circuito Brahma, a *mise-en-scène* (imagens 5 a 8) foi arranjada com geladeiras e barris cenográficos com o logotipo da cervejaria, bem como um telão ao fundo em que Luiz Carlos interage com outras pessoas famosas, que pedem músicas ao cantor. Além de pelo menos três câmeras simultâneas no *set*, a live conta com imagens tomadas por drones que sobrevoam a casa de Luiz Carlos, e em uma dessas imagens ocorre uma quebra de eixo em que

visualizamos pelo menos meia dúzia de pessoas integrando a equipe técnica responsável por filmar um homem aparentemente sozinho em seu quintal.

Imagens 5, 6, 7 e 8: Live do Raça Negra no Youtube



Fonte: *print screen* dos autores.

Quatro dias depois, foi a vez de Ivete Sangalo realizar uma live (imagens 9 e 10), também direto de sua casa. Vestindo pijamas e acompanhada de filho e marido na cozinha, a família é rodeada por diversas câmeras de topo o tipo. Há celulares registrando o evento em posições estratégicas; microcâmeras do tipo de vigilância presas em cantos da casa; e, inclusive, um *cameraman* inserido no ambiente para que movimentos de *pan*, *dolly* e *zoom* possam dar mais "naturalidade" em oposição às imagens fixas das demais câmeras.

Imagens 9 e 10: Live da Ivete Sangalo no Youtube



Fonte: *print screen* dos autores.

Em ambos os casos há a inserção de lógicas de montagem televisiva. Há, portanto, mediação de *software* de edição simultânea entre a performance ao vivo e sua transmissão no YouTube, remediação através da qual se estabelecem aproximações entre a televisão e as redes sociais.

Observemos agora os diferentes fluxos de informação que sobrepõem a experiência midiática das lives massivas. À trilha visual e sonora sobrepõem-se outros fluxos: a *thread* de comentários, a emissão de "joinhas", os *inserts* de artistas famosos e jogadores de futebol pedindo músicas: aqui também há uma experiência de verticalização do poder de fala. Os

fãs ordinários mandam coraçãozinho nos comentários; já os fãs que são celebridades têm inserção no fluxo audiovisual; há também o apoio publicitário como uma espécie de fluxo: se é pela Brahma (pagode e sertanejo, por exemplo) ou Heineken (gêneros como rap e eletrônica), há uma divisão de gênero musical dependendo de quem oferece o evento.

Na trilha visual, fica clara a diferença entre os grandes e os pequenos artistas. Os grandes dispõem de equipe de captura, montagem e pós-produção, elaboração do set, sistema de iluminação. Os pequenos têm que se virar com o que dispõem, e geralmente o fazem sozinhos. Os grandes trabalham com o enquadramento cinematográfico, horizontal, para ficar registrado *a posteriori* no YouTube, que pode ser rodado em qualquer tela, desde o celular até Smart TVs.

Na música eletrônica, como veremos a seguir, o cenário que se apresenta é outro.

2.3 a festa live

Como uma terceira via da experiência das lives, temos as estratégias dos coletivos e festas de música eletrônica que aconteciam em grandes cidades e tinham como gêneros principais o *techno*, o *acid house* e o *electro*, ainda que os mixem com diversos outros gêneros como funk carioca e ritmos brasileiros de percussão. Mamba Negra (SP), Sindiclubber (RS), ¼ Fest (Brasil-Portugal) e outros têm desenvolvido maneiras de manter as *naves* mesmo durante o isolamento, fazendo uma tradução criativa das características presenciais das festas para o ambiente digital.

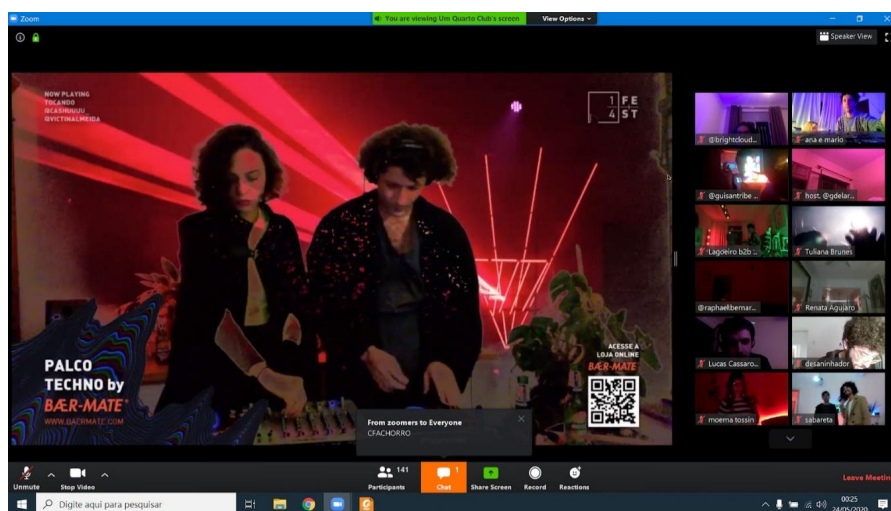
Dentre os vários formatos que encontramos, gostaríamos de destacar aqui uma prática realizada pela plataforma Zoom. Inicialmente utilizado para reuniões à distância, o Zoom passou rapidamente de suporte para pequenas reuniões de negócios ou pequenas reuniões de amigos para uma plataforma de festas à distância por causa do isolamento físico causado pela pandemia.

O Zoom tem capacidade de receber até mil participantes por sala⁸, que podem entrar gratuitamente, ainda que algumas festas que ocorreram no período analisado (março a dezembro de 2020) tenham cobrado pelo acesso, diante dos custos de produção. Os valores variam, em média, de R\$5,00 a R\$20,00. Na Mamba Negra, havia uma lista *free* para pessoas transgênero. Há, portanto, um recorte de público devido ao acesso à internet e ao valor das entradas, mas essa – e ainda outras listas *free* mais informais – busca contornar a situação. Isso se deve à importância do público nessas festas – fator diferencial em relação aos outros formatos de live, que tem hierarquicamente na figura do artista seu foco principal. No caso das lives analisadas isso é um fator muito importante, pois os coletivos que produzem essas *naves* possuem uma abordagem política que vai na direção de utilizar as festas como dispositivo de horizontalização, de produção de práticas decoloniais e de valorização de corpos tidos como minoritários e excluídos na sociedade brasileira.

Talvez por essa importância do público, o aplicativo utilizado para as festas seja o Zoom, que oferece aos seus participantes a possibilidade de customização ao vivo de sua imagem. O aplicativo disponibiliza um mecanismo de *chroma key* para adicionar fotos ou vídeos como *background* das imagens captadas pelo participante. É como se cada

participante se tornasse VJ^2 de sua própria imagem. Diante disso, pudemos observar na $\frac{1}{4}$ Fest, por exemplo, que recebeu por volta de 1.500 participantes em quatro diferentes salas, que grande parte dessas pessoas escolheu mostrar suas imagens ora com o filtro *chroma key* acionado, ora performando, montadas como *drags*, fantasiadas, com maior ou menor movimento, dançando, ou apenas sentadas observando etc.

Imagem 11: Festa online MAMBA NEGRA 7 ANIVERSÁRIO PLANO MÓDULO
ØLiNe no aplicativo Zoom¹⁰



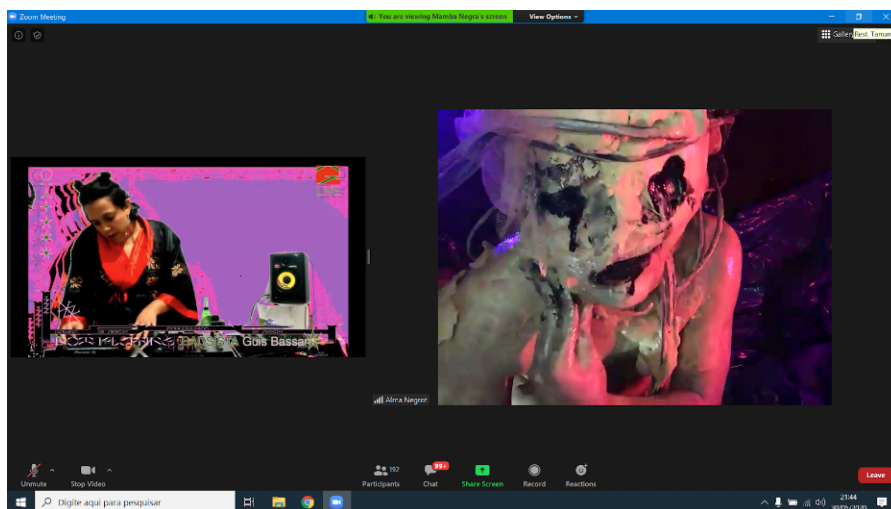
Fonte: *print screen* dos autores.

As festas vêm funcionando com som mecânico, que por vezes é operado em formato *DJ set*¹¹ e por vezes em formato *live set*¹². DJ's e produtores revezam-se, comandando a pista por volta de uma hora em média, normalmente ficando em plano principal na festa. O anfitrião da reunião tem a possibilidade de escolher quais perfis ganham destaque na festa, quando eles podem utilizar seus microfones – o que ocorre entre os *sets* normalmente – e se cada espectador pode escolher dar *zoom* nas miniaturas de cada um dos participantes da festa. Fica sempre aberta a possibilidade de se comunicar em um chat do aplicativo, escrevendo mensagens ao grupo todo ou para algum participante em específico.

Entretanto, a centralidade nos DJ's e produtores não é total e, por vezes, sequer acontece. Em todas as festas analisadas até agora, cada performance sonora foi acompanhada de performances corporais ou de atuação de *VJ's*. No caso da Mamba Negra, a reprodução em vídeo das performances sonoras foi sempre mediada por alguma intervenção de visual, contendo legendas e inserindo um efeito cromático caótico que tendia à produção da plástica *glitch*. Essa intervenção visual fez com que a transmissão do vídeo dos DJ's ficasse com o fluxo de troca de *frames* comprometido, apresentando imagens travadas, como se fosse resultado de um efeito estroboscópico¹³ em uma festa. O sensível da imagem era, portanto, direcionado a uma baixa definição, ainda que o Zoom funcione, de modo geral, com uma transmissão das filmagens dos participantes, que em sua maioria utiliza webcams.

Na Mamba Negra, as performances aconteceram simultaneamente à performance sonora. Oscilaram entre danças com diferentes estilos (*voguing*, *street dance*, dança contemporânea) e performances conceituais de montagem do corpo ao vivo. A esse segundo tipo nos referimos em especial à performance da *drag queer* Alma Negrot, que começou com uma roupa feita de lixo e terminou com outra montada durante a performance, que também contou com a produção de uma máscara de argila, tinta e *glitter*, como se pode ver na imagem 12.

Imagem 12: Festa online ΜΑΜΒΑ ΝΕΓΡΑ 7 ΑΙΙΙΙΙΧ ΡΛΝΔΕΜδΝϕΛS
ØηLiNe no aplicativo Zoom



Fonte: *print screen* do autor.

Como demonstramos, o espaço visual em algumas lives privilegiou o público em muitos momentos. Como no caso das lives de artistas independentes (item 2.1), isso também remete aos valores *do it yourself* do punk, que propõe que a diferença entre artista e espectador seja anulada por uma participação ampla dos atores na produção, por exemplo, com a remoção do palco, colocando a banda no mesmo nível que o público, ou incentivando os membros da cena a participarem ativamente criando suas próprias bandas.

Na prática, isso se tornou bastante evidente na festa live Sindiclubber. Embora os DJ's estivessem sendo filmados com câmeras de alta resolução e tivessem uma boa transmissão – que matinha a qualidade e o movimento dos corpos, o *host* da festa permaneceu invariavelmente trocando de participante na tela principal, oscilando entre DJ's, performers e participantes em geral. Isso constituiu uma horizontalização que estimulou os participantes cada vez mais a performarem diante de suas webcams, ainda que não tivessem sido contratados pelas festas (imagem 13).

Imagem 13 – Performance do público na festa Sindiclubber no Zoom



Fonte: *print screen* dos autores.

3. considerações finais

Buscamos oferecer uma reflexão sobre diferentes materialidades da música ao vivo a partir de suas apropriações tecnológicas durante o contexto histórico da pandemia de Covid-19. Primeiramente, esperamos que esse artigo consiga exemplificar que não podemos pensar os múltiplos contextos das lives musicais como algo homogêneo. As diferentes articulações entre as lives, os artistas, os gêneros musicais, as plataformas, equipamentos de transmissão e público consumidor apontam para complexas articulações da música com a sociedade e a tecnologia. Também ilustram o rico cenário midiático e a centralidade que a música ao vivo assumiu durante o período de isolamento social.

Em um segundo ponto, nossa proposição de pensar as remediações da música ao vivo sugere refletir sobre as ressignificações dos palcos físicos e midiáticos ocupados por artistas, DJs, bandas e grupos performáticos dos mais diversos. Ou seja, articula as lives não como um fenômeno “novo” ou “inovador”, mas como um retrato de nossa relação histórica com o campo das mídias e da música. Cada formato de live que estudamos tenta recriar não apenas a experiência visual e sonora de um show ao vivo, mas também tenta recriar o *ethos* de cada circuito. Isto não se dá exclusivamente pelas tecnologias envolvidas, e sim por agenciamentos entre sociedade e tecnologias específicas (amálgama sociotécnico).

Com McLuhan (2007), compreendemos que estas remediações possam ser pensadas enquanto entrecruzamentos criativos de ambientes midiáticos distintos. A partir desta perspectiva, os efeitos das remediações tanto estendem ambientes pré-existentes quanto provocam notáveis transformações semióticas, que perpassam as materialidades dos sons, os modos de produção sonora e os significados e escutas que lhe são correlatos. Em suma, nos casos estudados, temos tanto a reificação de regimes sógnicos presentes em ambientes pré-existentes quanto a produção de novos signos.

Comparando os exemplos dos itens 2.1 e 2.2, observamos a manutenção (se não uma intensificação) do *status quo*, da dicotomia *mainstream/underground*: as transmissões *mainstream* são o “palco principal” dessa disputa política, enquanto que o Instagram é o “palco secundário”, onde artistas menores tentam mais visibilidade. Assim, as lógicas do mercado fonográfico se reproduzem nessa fase de isolamento. O quarto, a sala, a cozinha ou o pátio, apesar da ideia de intimidade que poderiam pretensamente oferecer ao

espectador, não passam de construtos midiáticos nestas lives, situação que é teatralizada de forma menos convincente nas lives de artistas consagrados por contar com equipes profissionais de gravação fora de campo.

Entretanto, se há alguma característica que aproxima as mais distintas lives musicais durante a pandemia, esta é a necessidade de simplificação do modo de produção sonora. Isso se deve ao fato de que a limitação de transmissão e recepção de dados seja uma condição intrínseca ao estágio tecnológico da internet. Tais limitações afetam tanto os trabalhadores da música quanto o público.

Primeiramente, isso se dá devido às intempéries da remediação das performances ao vivo pela internet. Sintomas disso são os *glitches* gerados pelo tráfego de dados, aqueles momentos em que o sinal trava, gerando falhas de codificação do vídeo e/ou do som. Ou, ainda pior, quando a live "cai", isto é, quando o artista perde conexão com a internet e precisa restabelecê-la. Outro fator importante é que a experiência da música ao vivo é remediada pelos *hardwares* caseiros de reprodução sonora (nos referimos à qualidade das caixas de som, dos fones de ouvido e das telas de vídeo do espectador).

Então, se há algo em comum nos três casos analisados, esse é a precarização da experiência sensorial, que afeta dramaticamente a relação que todos (músicos, espectadores, técnicos) têm com a música. Já que algumas nuances sonoras sequer poderão ser reproduzidas (como os graves intrínsecos aos grandes alto falantes presentes em shows presenciais), o modo de produção sonoro também acaba sendo simplificado. Todo artista é forçado a pensar em como simplificar a quantidade de informação que transmite devido a *ethos* de recepção e às limitações provocadas pela falta de retorno financeiro dos shows.

Neste sentido, a estratégia dos grandes artistas é similar à dos amadores: diminuir a quantidade de instrumentos, chegando a performar apenas com violão e voz ou através de trilhas sonoras. Com base nisso, podemos afirmar que nenhum dos casos analisados manteve seu modo de execução musical habitual das performances presenciais nas performances em *lives*.

Todas essas limitações justificam a curva de interesse em produzir e acessar lives. Nos primeiros meses da pandemia, entre março e agosto, as lives eram abundantes e muitos artistas inclusive procuravam manter uma certa regularidade; com a persistência do cenário pandêmico, o interesse do público pelas lives baixaram, procurando outras formas de entretenimento, o que também pode ser resultado de uma fadiga resultante da sobrecarga de tempo em frente ao celular ou computador, já que muitas pessoas que viveram o isolamento tiveram de trabalhar, estudar e se relacionar com amigos e familiares por estes dispositivos.

No presente artigo, não temos a pretensão de esgotar a discussão sobre as lives, muito menos traçar previsões futurísticas sobre a permanência e/ou migração definitiva desses formatos. Mesmo que o modelo, rapidamente propagado e popularizado pela internet, esteja apontando para uma saturação de produção e demanda, como é retratado pela mídia especializada¹⁴, acreditamos que os exemplos trabalhados são um retrato de 2020, marcado por um contexto histórico distópico de isolamento onde nossas relações

sociais e culturais com a música tiveram uma maior dependência das trocas e sociabilidades virtuais.

notas

1 O recorte deste artigo é de março a julho de 2020.

2 Fonte: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/04/04/por-coronavirus-garcom-usa-mascara-facial-em-live-de-jorge-e-matheus.htm>. Acesso 3 mar. 2021.

3 Trata-se de um "funil" porque a quantidade de dados no *streaming* é reduzida se comparada com um material pré-gravado para download, por exemplo. Retomaremos isto mais adiante.

4 Live realizada no Instagram em 6 de maio de 2020, publicada posteriormente no YouTube, neste endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=r5w7wT6-Uvo>

5 A performance foi realidade em live do Instagram em 15 de maio de 2020 e publicada posteriormente no YouTube neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=90Op6kjtF8E>

6 A performance foi realizada em live do Instagram em 8 de abril de 2020 e publicada posteriormente no YouTube neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=fE3fD-mJzBg>

7 <https://www.youtube.com/watch?v=07Z4mSI1PcU>

8 É possível abrir uma sala de reunião gratuitamente com até 100 participantes com duração de 40 minutos. O aplicativo oferece planos para a criação de salas com até 1000 participantes com tempo ilimitado. Os pacotes pagos são relacionados com a proposição de salas enquanto a participação é sempre gratuita, sendo necessário apenas fazer login e ter o link da sala para acessá-la.

9 VJ (abreviação de *video jockey*) é a denominação de artistas que desenvolvem performances visuais em tempo real.

10 A grafia do título da festa contém caracteres especiais. Mantemos a grafia original para que se mantenha o sentido relacionado com a materialidade das palavras.

11 DJ set é o formato em que um DJ faz a mixagem ao vivo de músicas prontas, produzindo um contínuo na pista de dança. A mixagem não se restringe a tocar uma música de cada vez, podendo tocar várias faixas de uma só vez, o que dá um caráter inventivo a esse formato.

12 O formato *live set* se refere ao modo de execução musical no qual um produtor dispõe de faixas sonoras de uma música em canais diferentes, o que proporciona a criação

de músicas no ato da mixagem. Isso quer dizer que a pessoa que executa o som tem faixas de bumbos, faixas de chipôs, faixas de vozes, faixas de sintetizadores separados e disponíveis em um computador ou em máquinas de sampleamento. Além disso, alguns produtores dispõem de instrumentos digitais ou orgânicos, tocando-os ao vivo. É o caso do produtor L_cio, que utiliza uma flauta doce em seus *live sets*. É possível observar o funcionamento disso na sua apresentação no festival TIME WARP, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bj_HW41LyME. Já o produtor Entropia-Entalpia se utiliza de sintetizadores analógicas em seus *live sets*, como pode ser observado na gravação do Boiler Room dedicado aos sete anos da festa Mamba Negra no dia 28 de maio de 2020, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zmuCeggWgRc&t=1268s>.

¹³ Tipo de luz branca que se assemelha a um *flash* fotográfico. Quando utilizada em um ambiente escuro parece produzir o congelamento dos movimentos em fotografias. Devido à sua velocidade de repetição, faz o movimento presencial se parecer com um filme produzido com poucos *frames*.

¹⁴ Ver: <https://g1.globo.com/pop-arte/lives/noticia/2020/05/28/lives-perdem-forca-artistas-voltam-com-audiencia-menor-e-indicam-que-pico-da-onda-passou.html>

referências bibliográficas

- AUSLANDER, Philip. **Liveness: performance in a mediatized culture**. London; New York: Routledge, 2008.
- AUSLANDER, Philip. **Reactivations: essays on performance and its documentation**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018
- BITTENCOURT, Luiza. Quem sabe faz ao vivo... e *online*: a transmissão de shows através de plataformas virtuais. IN: PIRES, Victor; ALMEIDA, Laís (Org.). **Circuitos urbanos e palcos midiáticos: perspectivas culturais da música ao vivo**. Maceió: Edufal, 2017. p. 253-277.
- BOLTER, J; GRUZIN, R. **Remediation** - understanding new media. Massachussets: First MIT Press paperback edition, 2000
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 2. São Paulo, Ed. 34, 2011
- FRITH, S. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996
- GOODMAN, Steve. **Sonic Warfare: sound, affect, and the ecology of fear**. Cambridge: MIT, 2012
- MCLUHAN, M. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem**. São Paulo: Cultrix, 2007
- MIEGE, Bernard. **A sociedade tecida pela comunicação: Técnicas da Informação e da Comunicação: entre inovação e enraizamento social**. São Paulo: Editora Paulus, 2009
- PEREIRA, V. A. **Tendências das tecnologias de comunicação: da escrita às mídias digitais**. Anais do XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador: [s.n.]. 2002
- PIRES, V. **Tensões entre o consumo musical ao vivo e o uso de dispositivos móveis na rede Sofar Sounds**. In: PIRES, V; ALMEIDA, L. Circuitos Urbanos e Palcos Midiáticos: Perspectivas culturais da música ao vivo. Maceió: Edufal, 2017
- PIRES, V. “Put that shit away”: concertos ao vivo, midiaticização e incômodo. **Revista Fronteiras (Online)**, v. 20, p. 157-167, 2018
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2015
- SÁ, Simone; HOLZBACH, Ariane. #u2youtube e a performance mediada por computador. **Galáxia**, São Paulo, v. 10, p. 146-160, 2010
- SÁ, Simone Pereira de. Somos Todos Fãs e Haters? Cultura Pop, Afetos e Performance de Gosto nos Sites das Redes Sociais. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 50-67, 2016
- STERNE, Jonathan. O mp3 como um artefato cultural. IN: SÁ, Simone Pereira de (org.). **Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Organizado por Simone Pereira de Sá. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 63-89

