

---

**Problemas de performance na música ao vivo:  
Presença, memória e fabulação<sup>1</sup>**

Thiago SOARES<sup>2</sup>

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, PE

Victor de Almeida Nobre PIRES<sup>3</sup>

Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Delmiro Gouveia, AL

**RESUMO:** O artigo debate um conjunto de “problemas de performance” (MADRI, 2009) na música ao vivo a partir da consagração e esvaziamento das *lives* musicais no contexto da pandemia do Coronavírus em 2020. Postula-se a partir da noção de presença, reconhecer o “ao vivo” como um estatuto de larga tradição nas configurações midiáticas (AUSLANDER, 2008 e PIRES, 2019) e apresentar os impasses estéticos promovidos por seu arquivamento na cultura digital. Debate-se zonas especulativas entre memória, invenção e simulação de três experiências geradas a partir de materiais ao vivo de música: a presença de hologramas em espetáculos musicais, a retransmissão de espetáculos arquivados em plataformas digitais no contexto da pandemia e a criação de novas ambiências sonoras para materiais pré-gravados.

**PALAVRAS-CHAVE:** performance; presença; música ao vivo; *live*; memória.

A proliferação das *lives* durante a pandemia do Coronavírus, a partir do mês de março de 2020, no Brasil, instaurou regimes de presença em que o tempo presente, a simultaneidade e a conexão entre sujeitos eram importantes estatutos de capacidade de interação para romper com o isolamento social. As *lives* eram, portanto, aberturas de canais para interações ao vivo em redes sociais digitais, em geral, para instaurar pactos de conversação, entretenimento e debate a partir de tácitos acordos entre participantes.

No amplo conjunto de possibilidades, foi no contexto da música que as *lives* promoveram aberturas de zonas de contato através de redes sociais digitais e plataformas de compartilhamento de vídeo e ganharam adesão mercadológica. Segundo pesquisa de opinião da empresa de tecnologia especializada em pesquisa digital MindMiners, 76% do público que assistiu a alguma live musical durante a pandemia “gostaria que o formato

---

1 Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2 Professor e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), coordenador do grupo de pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop (Grupop), Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq Nível 2, e-mail: [thiago.soares@ufpe.br](mailto:thiago.soares@ufpe.br).

3 Professor da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), membro do Laboratório de Análise da Música e Audiovisual (LAMA/UFPE), e-mail: [victor.pires@delmiro.ufal.br](mailto:victor.pires@delmiro.ufal.br).

---

continuasse a existir” em contexto pós-pandêmico<sup>4</sup>. Ao mesmo tempo, o uso excessivo do formato também pautou um suposto esvaziamento das audiências, devido à “saturação” das *lives*, atreladas aos planos de reabertura das cidades durante a pandemia. Gêneros musicais como o sertanejo e o samba geraram forte adesão de público.

Para além destes questionamentos e diante de um amplo espectro de especulações, a proposta deste artigo é reconhecer um conjunto de práticas existentes da indústria musical como centrais no entendimento, adesão e ampla lógica de mercantilização das *lives* no contexto das redes sociais digitais. Aposta-se em três movimentos interpretativos para a compreensão da importância que a apresentação ao vivo musical possui na cultura do entretenimento na medida em que acionaria estados emocionais constituídos pela noção de presença. Num primeiro momento, é importante definir as bases do que se pode chamar de “aovivismo” (PIRES, 2019), ou seja, os pactos materiais, discursivos e afetivos da experiência de música ao vivo, retirando de cena a ideia de que haveria uma “pureza” ou uma ontologia do “ao vivo” em espetáculos presenciais – argumento já defendido por Auslander (2008) ao reconhecer que mesmo uma ida a um show ao vivo é repleto de atividades mediadas (assistir ao espetáculo por telões, celulares ou mediado por inúmeras tecnologias audiovisuais).

Num segundo momento, debater as performances ao vivo implica em reconhecer as bases da noção de presença no campo da Comunicação (GUMBRECHT, 2010; MARTINS e CARDOSO FILHO, 2010; FECHINE, 2008), a partir dos paradoxos em torno tanto da ideia de que estar ao vivo instauraria intensificações na experiência de fruir música quanto no princípio de que o arquivamento de performances musicais em plataformas digitais implicaria em múltiplas ativações a partir das zonas de contato com os materiais arquivados. Ou seja, a perspectiva é detalhar que dentro de uma cultura do arquivamento (TAYLOR, 2013) nas redes sociais digitais e diante da plataformização da cultura (POELL, NIEBORG e VAN DIJCK, 2020), os regimes de presença se modulam a diferentes materialidades comunicacionais, abrindo espaço para fabulações, invenções e manipulações sobre “estar ao vivo” diante de espetáculos musicais.

---

4 A cantora sertaneja Marília Mendonça conseguiu arregimentar um pico de audiência com a conexão de 3,3 milhões de espectadores simultâneos em sua *live* realizada dia 16 de abril, em seu canal no YouTube. No dia seguinte, já eram 5,4 milhões que tinham assistido ao espetáculo arquivado, com retorno para marcas apoiadoras através de ativação de compras online, incentivo ao e-commerce e contribuição para ajuda a causas humanitárias. Dados presentes na reportagem: <https://www.cnnbrasil.com.br/business/2020/04/17/lives-musicais-sao-caminho-sem-volta-na-relacao-entre-marcas-e-consumidores>. Acesso em 6 de agosto de 2020.

---

Num terceiro momento, propõe-se a interpretação de diferentes materiais musicais com a finalidade de debater as zonas especulativas entre memória, invenção e simulação de três experiências geradas a partir de materiais ao vivo de música: 1. a presença de hologramas em espetáculos musicais como o imbricamento entre memória e invenção na cultura musical, em que trejeitos, ações e expectativas operam sobre comportamentos e corpos restaurados (SCHECHNER, 1988); 2. a retransmissão de espetáculos arquivados em plataformas digitais no contexto da pandemia como a narrativização da memória e a ativação de uma presença que se faz a partir de regimes de presença em torno da simultaneidade; 3. a possibilidade de fabulação sobre uma performance ao vivo, a partir da inserção de camadas sonoras como aplausos, barulhos e ambiências sonoras como estratégia de produção de presença num momento histórico de fratura de uma cultura presencial. A partir deste conjunto de episódios, podemos pensar sobre as articulações da música, seu segmento ao vivo e as suas materialidades nas recriações de experiências junto ao público.

### ***Lives musicais e problemas de performance***

Discutir as lives musicais significa apresentar o entrelaçamento de problemas de pesquisa tanto do campo da Música quanto da Comunicação, mais precisamente os enlaces entre performances musicais ao vivo e seus inúmeros processos de midiaticização. É preciso reconhecer um conjunto de “problemas de performance” (MADRID, 2009) no tocante à execução da música ao vivo em plataformas digitais. Na produção acadêmica sobre cultura musical, o estudo da performance significou “uma ampla variedade de paradigmas de fazer música, desde as visões ortodoxas que separam composição e performance ao questionamento dessa dicotomia, às especulações práticas e filosóficas trazidas pela prática da performance movimento dos anos 1970 e 1980 nas tradições ocidentais e não ocidentais” (MADRID, 2009, p.1). Assim, segundo Madrid, as questões de performance abordadas por estudiosos do campo da musicologia orbitaram em torno da interpretação de textos musicais, acessibilidade da música aos ouvintes, performances musicais como textualidades e improviso – por exemplo. “A performance não existe para apresentar obras musicais, mas sim, as obras musicais existem para dar ao intérprete algo para representar”, atesta Madrid.

---

Planejamento de espetáculos musicais, técnicas e execuções, roteiros de shows, dispositivos técnicos, repertórios, entre outros, são questões que ajudam a entender como os espetáculos musicais são pensados para serem exibidos em plataformas online. Do campo da Comunicação e mais detidamente dos processos de midiaticização, debater as lives musicais implica em reconhecer a plataformização da cultura, as ingerências das materialidades dos meios de comunicação como importantes ambientes reguladores das performances e também questões que orbitam sobre os conglomerados de mídia e suas ações mercadológicas em contextos digitais. As problemáticas de investigação sobre as lives convergem para o reconhecimento de que se trata de desdobramentos da música ao vivo, de um novo estágio da plataformização da música e da formação de redes sócio-técnicas a partir de gêneros musicais.

A música ao vivo apresenta um largo e profícuo campo de estudos tanto na área de Comunicação quanto na Música, evidenciando potências e limites das abordagens interdisciplinares. Para além dos aspectos musicológicos em torno das performances ao vivo, Phillip Auslander (2008) cunha o termo “liveness” para refutar qualquer abordagem binária que reivindicassem a “pureza”, o essencialismo ou a ontologia da performance ao vivo de música. Para o autor, os estados de fruição e consumo da música ao vivo em shows já são experiências mediadas por inúmeros dispositivos: telões, aparelhos de celulares, distribuição de caixas sonoras, entre outros. Forma-se, segundo o autor, um contínuo de ações simultâneas ao ato de experienciar música, apontando para um esgarçamento da ideia de estar presente a um espetáculo musical. Ou seja, estar ao vivo num espetáculo presencial não significaria estar “mais presente” na sua relação com a música, uma vez que haveria uma série de mediadores tecnológicos humanos e não-humanos que incidiriam sobre a fruição do espetáculo. A proposta de Auslander é retirar de cena o argumento de que a experiência midiática, gravada, registrada e arquivada, seria “menor” que aquela ao vivo. Na concepção do autor, são experiências de produção de sentido e de sensibilidades distintas, apontando para quadros complexos que incidem sobre agências dos sujeitos em suas relações com materiais sonoros.

Ao traduzir para português o termo “aovivismo”, Pires (2019) incorpora uma dinâmica de intimidade e de produção de presença ao termo na fruição de espetáculos musicais no contexto brasileiro. Festivais de música independente que mobilizam espaços privados como casas, salas de estar e adaptam o ambiente doméstico para a fruição de um espetáculo ao vivo de música, como é o caso da plataforma Sofar Sounds, aderem ao

---

debate sobre produção de música ao vivo a partir da rubrica da poética do cotidiano, da produção do espaço íntimo como aquele também “artístico” e musical. O “aovivismo” seria uma condição de experiência que insere o espaço privado como “espetacular” e especular, um pacto de regimes de presença regulados e tecidos por convenções de gêneros musicais, de performances e de valores construídos dentro das culturas musicais – seja em espaços mais consagrados como arenas, casas de espetáculo (como pensa Auslander), seja na domesticidade da casa (como aponta Pires).

Ainda sobre a noção de “aovivismo”, Pires articula a construção de temporalidades complexas da performance documentada a partir de uma constante presentificação, um sentimento de “agoridade” (TAYLOR, 2013), geradas pelos arquivos das performances em processos de reativação (AUSLANDER, 2018). Ou seja, pensar o “ao vivo” não se reduz apenas a levar em consideração a condição de produção do produto midiático – em tempo real, sem edição ou “em direto” – mas também às relações com audiências, práticas de consumo e estratégias de divulgação. Como as lives musicais são construídas de maneira heterogênea (articulando diversos suportes, plataformas, formatos, práticas produtivas, práticas de consumo, técnicas de gravação, territorialidades e sonoridades), entende-se que esta heterogeneidade permite reconhecer que se trata de um texto em situação (FECHINE, 2008). Sendo assim, pensemos que um show musical gravado em 2018 e transmitido durante a pandemia numa plataforma digital em 2020 e apresentado como uma “live musical” apresentaria uma nova condição de “ao vivo”, na medida em que reivindicaria uma nova produção de presença.

Se as dimensões de espacialidade (a diferença entre espaços públicos e privados) agem sobre a produção de sentido e de presença nas performances de música ao vivo, as temporalidades também precisam ser pensadas neste contexto. Problematizar a midiática da experiência musical ao vivo nas lives na cultura digital implica em reconhecer a existência e a potência de um tempo vivido compartilhado. A simultaneidade e a concomitância das ações midiáticas apontam para aquilo que Yvana Fachine (2008) chama de semiotização da presença, algo que já ocorre principalmente nas transmissões de televisão ao vivo, e que também se espalha nas experiências audiovisuais da cultura digital. De alguma forma, estamos reconhecendo que apreender as lives musicais no contexto de pandemia implica em reconhecer traços de estudos sobre a condição do “ao vivo” no campo da música e suas relações com a ideia de suportes e técnicas midiáticas bem como sobre uma história das transmissões ao vivo em outros dispositivos

---

audiovisuais, neste caso, especificamente a televisão. Do ponto de vista da performance musical,

“uma das principais funções da televisão ao mediar eventos é reforçar o significado do espetáculo e, ao mesmo tempo, criar uma forma própria de representá-lo, e isso é perfeitamente compreendido pelos atores do evento: os artistas e o público; este compreendido tanto pelas pessoas que foram conferir o evento in loco quanto pelas que o assistem pela televisão em qualquer lugar e em qualquer tempo”. (PEREIRA DE SÁ e HOLZBACH, 2010, p. 151)

A noção de intimidade com o artista a partir das relações entre fãs e ídolos (mesmo em espaços públicos repletos de mediações tecnológicas) pressupõe o reconhecimento de que “a performance musical supõe gestos ao mesmo tempo altamente estudados e estilizados e outros apropriados para traduzir a emoção daquele momento, revelando à plateia uma dimensão íntima do músico/performer” (PEREIRA DE SÁ e HOLZBACH, 2010). Trata-se, assim, segundo as autoras, de uma situação em que pensar e fazer estão juntos, combinando, na mesma cena, o gesto de espontaneidade e de encenação de um artista. Esta dinâmica é um elemento central da experiência de fruição de um show pelo público, ao avaliar sua qualidade a partir de parâmetros tais como adequação, autenticidade, técnica e emoção.

Para além da semiotização da presença através num regime temporal de concomitância, as lives musicais nas redes sociais digitais apresentam o “problema do arquivamento” (TAYLOR, 2013). Os espetáculos musicais gerados ao vivo são arquivados em plataformas digitais, tornando-se acessível imediatamente após o final, promovendo novos regimes de presença a partir do acionamento e intervenção nestes arquivos com comentários de espectadores que podem intervir, reacionar ou fruir dos efeitos de presença em situação. Este conjunto de problemáticas permite que se faça um gesto em torno da reflexão sobre a trajetória da cultura da música ao vivo em tempos de plataformização da cultura, como debateremos a seguir.

### **Plataformização da música**

A este conjunto de postulações, acrescenta-se outro apontado por Micael Herschmann (2007 e 2010) em torno do potencial mercadológico da música ao vivo. Desde a virada da década de 2000, com a crise da indústria fonográfica gerada a partir do

---

ambiente de consumo digital da música, foi o negócio da música ao vivo quem sustentou economicamente artistas, produtoras de espetáculos e toda cadeia produtiva em diferentes contextos culturais. A crise dos formatos de venda de música sustentou o indicador de que seria possível a fusão de negócios da indústria fonográfica com produtoras de espetáculos, gerando um ambiente favorável a fusões, incorporações e estratificação desta cadeia produtiva.

As lives musicais durante a pandemia de Coronavírus integram um novo estágio do que podemos chamar de plataformação da música. Antes de propriamente debater a plataformação da música, é importante ressaltar o largo percurso de estudos sobre “plataformação” que debatiam principalmente dimensões institucionais, infraestruturas de dados, mercados e formas de governança através de plataformas digitais (POELL, NIEBORG e VAN DIJCK, 2020). Segundo os autores, é notável a ausência de análises de como as plataformas transformam práticas culturais e vice-versa, como as práticas em evolução transformam plataformas como construções sociotécnicas específicas. As diferentes perspectivas sobre plataformação, que derivam das várias tradições de pesquisa, sugerem que esse processo se desenrola em três dimensões institucionais: infraestruturas de dados, mercados e governança. “A partir de uma perspectiva dos Estudos Culturais, a plataformação leva à (re)organização das práticas culturais em torno de plataformas, enquanto essas práticas moldam simultaneamente as dimensões institucionais de uma plataforma” (POELL, NIEBORG e VAN DIJCK, 2020, p. 5).

Entender as lives musicais sob o espectro da plataformação da cultura implica na compreensão das infraestruturas de dados que regem o acesso a internet, as dinâmicas de software implicadas nestes processos, como os mercados agem e regulam estas práticas e de que maneira ocorrem as regulações políticas e mercadológicas neste contexto. É preciso, portanto, compreender a trajetória de estudos sobre as relações entre música e cultura digital em diferentes ambientes. Neste sentido, cabe retomar a ideia de que a música encontrou nas práticas digitais diversos entraves, desde a ausência de regulação, pirataria, downloads ilegais e a existência de plataformas para pirateamento de conteúdos passando pelas taxonomias e organizações em torno dos produtos musicais em ambiências digitais (AMARAL e AQUINO, 2009) até a organização em torno de plataformas de vídeo e áudio como o Youtube (PEREIRA DE SÁ e HOLZBACH, 2010) e a consagração mercadológica do streaming (VICENTE, KISCHINHEVSKY e



---

MARCHI, 2016), a reconfiguração dos mercados de mídia sonora e desafios à diversidade musical no Brasil.

Importante pontuar a ambiência do Youtube como central para a possibilidade de transmissões ao vivo – como se tornaram rotineiras durante a pandemia de Coronavírus. Embora constituído como uma plataforma de armazenamento e compartilhamento de materiais audiovisuais pré-gravados, o Youtube já passou por diversas experiências de transmissões ao vivo que o consagraram como o principal ambiente para transmissão de lives musicais. No ano de 2009, o grupo U2 realizou a transmissão de um show ao vivo que teve um alcance de mais de 10 milhões de espectadores, sendo um marco na história da transmissão de espetáculos musicais em plataformas de compartilhamento de conteúdos (PEREIRA DE SÁ e HOLZBACH, 2010). Esta experiência mobilizou diferentes redes sociais digitais a partir de comentários, temporalidades e compartilhamentos de relatos que se assemelham às práticas espetatoriais das lives musicais no contexto de isolamento social.

Da primeira transmissão de um espetáculo musical em escala global no Youtube em 2009 para a eclosão das lives musicais igualmente transmitidas maciçamente pela mesma plataforma em 2020 se vão onze anos de experimentos mais e menos bem-sucedidos de transmissão e monetização do espaço da plataforma. Se, na ocasião da transmissão do espetáculo do grupo irlandês U2, em 2009, o debate se dirigia para a ambivalência entre as transmissões pela internet e pela televisão; durante a pandemia de Coronavírus, os debates recaíram sobre as transmissões de lives musicais entre as plataformas do Youtube e Instagram. Se o Youtube já contava com experiências de transmissões musicais ao vivo até em escala global, o Instagram, uma rede social digital para compartilhamento de fotografias e fragmentos de vídeos em esfera privada, apareceu como nova plataforma para possibilidades de realização de espetáculos musicais. Questões sobre qualidades técnicas de transmissão aliadas principalmente à aderência sonora além do reconhecimento da possibilidade de mais fácil monetização, consagraram o Youtube como principal plataforma para transmissão de lives musicais durante a pandemia de Coronavírus no Brasil<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> A consagração do Youtube pôde ser percebida em função da alta adesão mercadológica de marcas e patrocinadores às lives musicais que ocorriam na plataforma, em detrimento ao caráter mais “caseiro” e íntimo dos espetáculos musicais transmitidos pelo Instagram. A forte adesão ao Youtube na transmissão das lives musicais gerou a disputa pela audiência ao vivo e a criação de contas falsas e links “fakes” que não monetizavam os canais dos artistas ou grupos protagonistas das lives.



---

Ressalta-se o conjunto de dispositivos estéticos que ordenam a formação de redes sócio-técnicas a partir destes espetáculos. Aposta-se na premissa de que os gêneros musicais são importantes articuladores de engajamentos das lives musicais, sobretudo a partir dos horizontes de expectativas presentes nos gêneros musicais diante de dispositivos audiovisuais (SOARES, 2005). Neste sentido, cabe reconhecer que diferentes gêneros musicais geram balizas regulatórias, performáticas e, portanto, estéticas bastante particulares durante as transmissões das lives. A ostentação presente como um dos traços da música sertaneja (videoclipes exibindo mansões, carros esportivos além de ambientes de shows com enorme parafernália tecnológica) se materializa nas lives musicais de artistas deste gênero musical, como Gustavo Lima, Luan Santana, entre outros.

A seguir, propõe-se refletir sobre três experiências singulares de performance de música ao vivo durante a pandemia que acionam refletir sobre um conjunto de problemas de performance e de presença nestes espetáculos. A presença de hologramas em espetáculos musicais que apontam para a o imbricamento entre memória e invenção na cultura das lives musicais, permitindo fabular sobre a presença de um artista já morto em cena; a retransmissão de espetáculos arquivados em plataformas digitais no contexto da pandemia como ativação de um regime de presença em torno da simultaneidade; a possibilidade de especulação sobre uma apresentação musical ao vivo pré-gravada, a partir da inserção de camadas sonoras como aplausos, barulhos e ambiências sonoras como estratégia de produção de presença.

### **Memória e invenção nos hologramas musicais**

Chorão, vocalista do Charlie Brown Jr, falecido em 2013, completaria 50 anos em 2020. Para marcar a ocasião, o filho do cantor e parte da banda que o acompanhou durante o tempo de atividade organizaram uma turnê de celebração que teria início em abril de 2020 e contaria com a presença de outro vocalista - Egípcio da banda Tihuana. Com a pandemia de COVID-19 declarada em março, a necessidade de quarentena como medida preventiva e a proibição de aglomerações públicas, o plano foi adiado.

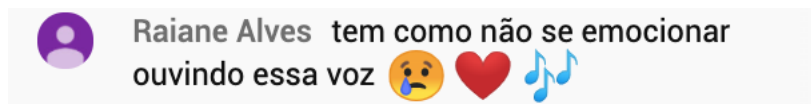
A alternativa encontrada pelos organizadores durante este período foi a realização de uma live através do YouTube. A transmissão do show que teve patrocínio da

Budweiser, Rappi e PayPal foi realizada no dia 30 de maio de 2020<sup>6</sup>. Quando o espetáculo tem início, a banda toca “Te levar”, música que ficou conhecida como trilha sonora da novela adolescente “Malhação” da Rede Globo nos anos 1990 e 2000. Palco escuro, músicos começando o show, um microfone colocado no centro do palco e sem vocalista. De repente, se ouve a voz de Chorão: “Sai do chão”. A banda dá prosseguimento à música, imagens do cantor começam a aparecer no telão colocado atrás do palco.

Por meio de edições de imagens dispostas no telão e playback da voz de registros ao vivo de Chorão cantando a música, a banda toca em sincronia para que a voz de Chorão possa se encaixar no andamento. O que impressiona não é apenas a recriação da performance do cantor por meio da edição audiovisual e sonora junto uma banda ao vivo, mas como essa edição se baseia numa tentativa de recriação também dos trejeitos de Chorão. Conhecido por falar no meio das músicas, a edição traz logo na primeira passagem instrumental da música após o primeiro verso uma saudação: “salve, salve família Charlie Brown”.

Esses atravessamentos entre mídia, tecnologia e performance ao vivo não são novidades no universo da cultura pop. Se pensarmos na história da música pop, muitos debates são travados sobre a legitimidade ou autenticidade de utilizar ferramentas e softwares para playback. Casos de bandas que se valem de trilhas de instrumentos pré-gravados ou de *samples* em seus concertos ou, ainda, cantores que dublam ou se valem de *autotune* em suas performances já colocavam em pauta o que fãs e críticos de determinados gêneros musicais entendem como limites de uma “aovivicidade”. A partir dos comentários de espectadores no Youtube, percebe-se que, em detrimento à aparição espectral de Chorão em áudio e visual, não há menção ao caráter pré-gravado daquela aparição. A emoção da voz (Fig.1), a louvação à tecnologia (Fig.2) e o apelo emocional da presença (Fig.3) são reações de espectadores.

**FIGURA 01** – Comentário de fã do Charlie Brown Jr no YouTube

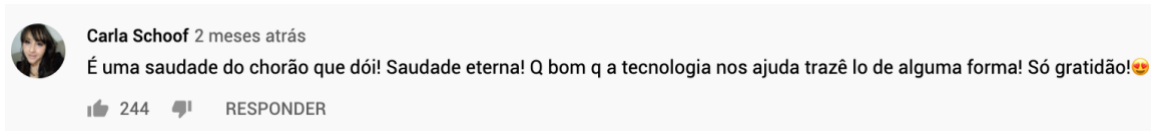


Fonte: Print Screen de comentário no YouTube, 2020<sup>7</sup>

6 Ver: < <https://youtu.be/6YOxrUKkHqQ>>. Acesso em 18 de julho de 2020.

7 Ver: < <https://youtu.be/6YOxrUKkHqQ> >. Acesso em 18 de agosto de 2020.

### FIGURA 02 – Comentário de fã do Charlie Brown Jr no YouTube



Fonte: Print Screen de comentário no YouTube, 2020<sup>8</sup>

### FIGURA 03 – Comentário de fã do Charlie Brown Jr no YouTube



Fonte: Print Screen de comentário no YouTube, 2020<sup>9</sup>

## Rever o arquivo, tocar no presente

No dia 08 de abril, a banda inglesa Radiohead anunciou nas suas redes sociais que a partir daquela semana iriam começar a transmitir uma série de shows ao vivo gravados em diversos momentos da carreira. A transmissão ocorreria através do canal da banda no YouTube e, ao contrário da característica sob demanda da plataforma, as apresentações tinham hora para começar: às 22h (horário de Londres) ou 18h (horário de Brasília). O primeiro show transmitido foi realizado em outubro do ano 2000 na cidade de Dublin. Entre abril e julho, ao todo, foram 13 concertos transmitidos pelo projeto.

O que chama a atenção na iniciativa do Radiohead não era necessariamente a transmissão de shows previamente gravados com hora marcada, mas no agendamento de apresentações que, inclusive, já estavam disponíveis na Internet através da plataforma criada pela banda, a Radiohead Public Library<sup>10</sup>. Era como se a banda trouxesse uma aura de ineditismo para conteúdos disponíveis e não inéditos, através de uma transmissão com hora marcada e com as possibilidades de interação do YouTube, como o chat durante a transmissão ao vivo e comentários.

A banda não foi a única a propor algo do tipo, festivais de grande porte, como o Lollapalooza por exemplo, também realizaram edições online e se utilizaram da reprise

8 Ver: < <https://youtu.be/6YOxrUKkHqQ> >. Acesso em 18 de agosto de 2020.

9 Ver: < <https://youtu.be/6YOxrUKkHqQ> >. Acesso em 18 de agosto de 2020.

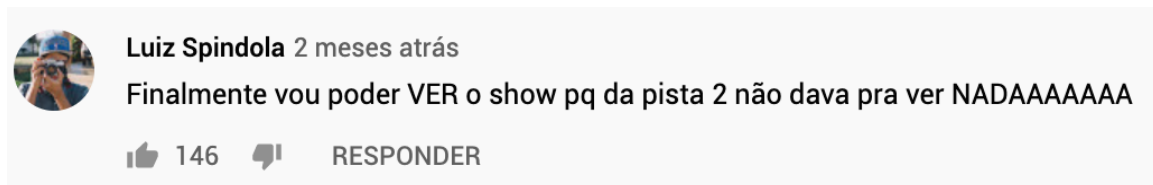
10 Repositório criado pela banda, em janeiro de 2020, para disponibilização de toda a discografia e videografia. Além de gravações de shows, aparições em programas televisivos e disponibilizações de gravações inéditas.

de conteúdos (shows históricos, melhores momentos) organizados em dias corridos e horários marcados como forma de ativar suas audiências online. O evento iniciado em Chicago nos Estados Unidos e realizado em outros sete países, entre eles o Brasil, revisitou seu arquivo de shows e selecionou shows de artistas que passaram por diversas edições do festival como Paul McCartney, The Cure, Tove Lo, Arcade Fire, Metallica, Ellie Goulding e Lorde.

Essas transmissões que tentam emular uma “aovivacidade” do show gravado, o “live on tape” (FECHINE, 2002), parecem articular a ideia de reativação da performance a partir de sua documentação, como colocado por Auslander (2018). Segundo o autor, influenciado por McLuhan, o documento da performance – nesse caso um vídeo, uma fotografia ou um registro sonoro, por exemplo – não seria a performance em si, mas sim um elemento que reativaria a performance original nas circunstâncias atuais. Ou seja, não se trata de levar o espectador pro contexto performance, mas trazer a performance para o contexto do espectador.

Não por acaso, é notável nos comentários dos espectadores como a transmissão de eventos passados ganham uma moldura nostálgica ou saudosa quando reativados. Voltando ao caso do Radiohead, um dos shows transmitidos foi justamente da última passagem da banda pelo Brasil, em abril de 2018. A apresentação realizada no Allianz Parque, em São Paulo, foi transmitida no dia 11 de junho de 2020 e contou com intervenções de fãs brasileiros no chat em tempo real e nos comentários durante a transmissão comentando justamente como foi o show que estavam (re)assistindo online, apresentando traços experienciais do dia do show (Fig.4) e de memórias de vida (Fig. 5) que se conectam à banda e ao contexto de origem do espetáculo transmitido.

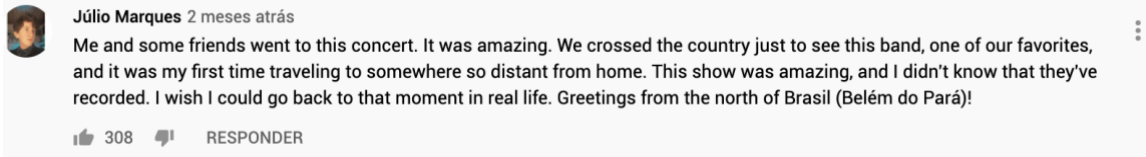
**FIGURA 04** – Comentário fã brasileiro em vídeo do show do Radiohead



Fonte: Print Screen de comentário no YouTube, 2020<sup>11</sup>

**FIGURA 05** – Comentário fã brasileiro em vídeo do show do Radiohead

<sup>11</sup> Ver: < <https://www.youtube.com/watch?v=T0uYhclh9f8> >. Acesso em 18 de agosto de 2020.



Fonte: Print Screen de comentário no YouTube, 2020<sup>12</sup>

### **“Ao vivo” imaginado**

Dia 30 de março de 2020, o vocalista da banda Tame Impala, Kevin Parker, anuncia nas redes sociais a publicação de um vídeo no Youtube do grupo. “The Slow Rush In a Imaginary Place” é uma remixagem ou uma reinterpretação do álbum “The Slow Rush”, que havia sido lançado no começo do ano, só que chamando a atenção para circunstâncias da “recriação”.

O vídeo traz o álbum inteiro e em ordem original, mas com diferenças: existem pessoas falando, a música reverberar mais longe, a voz apresenta ecos diferentes da mixagem original, é possível ouvir barulho de gritos distantes. A recriação de The Slow Rush de Parker é uma remixagem do álbum com o acréscimo de sons e barulhos que simulam uma apresentação ao vivo da banda. Colocando o ouvinte dentro de uma paisagem sonora imaginada, dentro de um cenário de um concerto, com aglomerações e os contornos de uma escuta musical presencial.

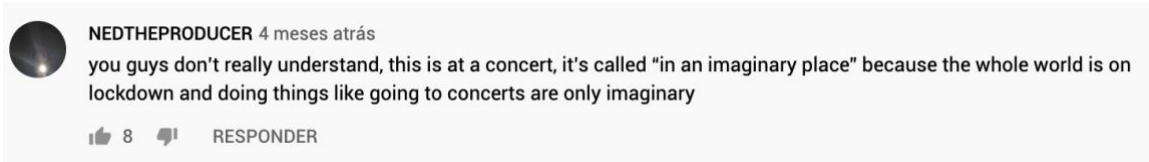
Esse lançamento vem na esteira de uma série de desdobramentos que temos acompanhado desde o começo da pandemia de COVID-19, sobretudo com a proibição dos shows ao vivo e aglomerações sociais. Com o álbum novo, o Tame Impala já estava com uma turnê organizada que se iniciaria em março com shows pelo estado da Califórnia, nos Estados Unidos, seguindo para shows no México e circuito de verão na Europa. O que o remix de “The Slow Rush” parece evocar é a importância da construção de ambiências sonoras imaginadas que se acoplam aos materiais pré-gravados. O que o Tame Impala chama de “Imaginary Place” assume a forma de festivais, shows em casas de show, festas com a música tocando. A utopia e a imaginação a partir da remixagem do álbum retratam possibilidades para essas escutas, como pode ser constatado em comentários de fãs no YouTube que ressaltam a conexão com ideais de shows ao vivo

---

<sup>12</sup> Ver: < <https://www.youtube.com/watch?v=T0uYhclh9f8> >. Acesso em 18 de agosto de 2020.

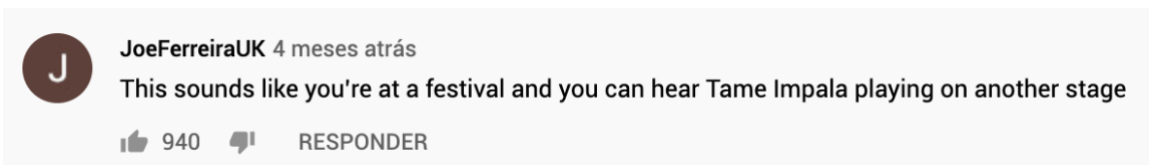
(Fig. 6), dimensões de espacialidades imaginadas de festivais (Fig.7) e traços de uma memória que conecta ao presente da pandemia (Fig.8).

#### FIGURA 06 – Comentário de fã do Tame Impala no YouTube



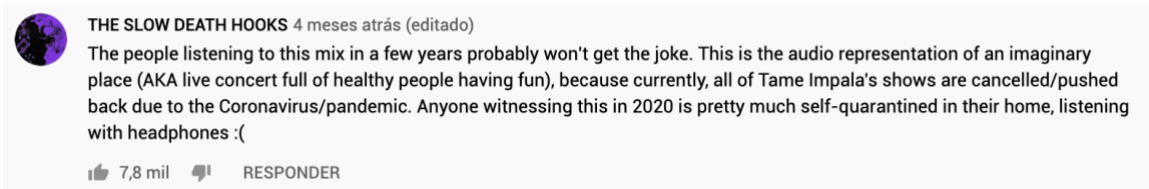
Fonte: Print Screen de comentário no YouTube, 2020<sup>13</sup>

#### FIGURA 07 – Comentário de fã do Tame Impala no YouTube



Fonte: Print Screen de comentário no YouTube, 2020<sup>14</sup>

#### FIGURA 08 – Comentário de fã do Tame Impala no YouTube



Fonte: Print Screen de comentário no YouTube, 2020<sup>15</sup>

A presença imaginada do Tame Impala e do público em shows, mesmo que fantasiosos, de certa maneira dialoga, segundo aponta Gracyk (1996), com a centralidade que a música ao vivo tem para alguns gêneros. O “ao vivo” sempre foi um balizador importante para o rock. Grande parte dos discos de rock mesmo sendo gravados utilizando técnicas que se baseiam na gravação multipista e não-simultânea, o objetivo ainda é atingir o sentimento da banda se apresentando ao vivo.

O que a experiência do Tame Impala coloca em pauta é justamente como o aovivismo é uma questão central para determinados gêneros musicais presentes no

13 Ver: < <https://youtu.be/EA9uRfOJgM0> >. Acesso em 18 de agosto de 2020.

14 Ver: < <https://youtu.be/EA9uRfOJgM0> >. Acesso em 18 de agosto de 2020.

15 Ver: < <https://youtu.be/EA9uRfOJgM0> >. Acesso em 18 de agosto de 2020.

---

universo da música contemporânea. E dentro desse contexto, não é a condição de produção e transmissão do produto midiático que confere esse caráter imaginário de ao vivo, a presença, mesmo que fabulada e criada por técnicas de mixagem, exerce, sim, um papel de destaque.

### **Considerações finais**

Mais que analisar as *lives* como um fenômeno contemporâneo das culturas musicais e midiáticas, postula-se um olhar que compreende a heterogeneidade desses produtos e como eles complexificam a construção do “aovivismo” na música. Pensar estatutos da presença dentro desses casos abre um campo interessante para pensar o “ao vivo” não como uma prática de produção, transmissão e consumo, mas como uma condição articulada dentro de uma rede sociotécnica complexa. Aqui reconhecemos que o ao vivo não é dado, ele é construído.

Sustenta-se que esta construção discursiva e situacional do “ao vivo” emerge de diferentes maneiras na cultura musical, abrindo frestas no debater das zonas especulativas entre memória, invenção e simulação. A presença de hologramas em espetáculos musicais opera na relação intrínseca entre memória e invenção na cultura musical, questionando valores inscritos nos gêneros musicais e ressignificando práticas dentro do espectro da cultura do rock. A retransmissão de espetáculos arquivados em plataformas digitais no contexto da pandemia opera sob a narrativização da memória e a dimensão experiencial que se faz a partir de regimes de presença em torno da simultaneidade. A inserção de ambiências sonoras simuladas do “ao vivo” criam a possibilidade de fabulação sobre uma performance ao vivo. Os problemas de performance e de presença complexificam as dimensões sensoriais, estéticas e políticas das mídias na comunicação e cultura contemporâneas.

### **REFERÊNCIAS**

AMARAL, Adriana; AQUINO, Maria Clara. “Eu recomendo... e etiqueto”: práticas de folksonomia dos usuários do Last.fm. **Revista Líbero**, ano XII, n. 24, p. 117-129, dez. 2009.



---

AUSLANDER, Phillip. **Liveness: Performance in a Mediatized Society**. New York: Routledge, 2008.

\_\_\_\_\_. **Reactivations: essays on performance and its documentation**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018.

FECHINE, Yvana. **Televisão e presença**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge MA: Harvard University Press, 1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir**. Ed. PUC- Rio, Rio de Janeiro, 2010.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2010.

\_\_\_\_\_. **Lapa: cidade da música**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

MADRID, Alejandro. Why Music and Performance Studies? Why Now?. **Trans – Revista Transcultural de Música**. v.13, n.1, 2009. Disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/1/why-music-and-performance-studies-why-now-an-introduction-to-the-special-issue>. Acesso em 22 de agosto de 2020.

MARTINS, Bruno e CARDOSO FILHO, Jorge. **Presença e materialidade na experiência contemporânea**. Revista Alceu.v. 11, n.21, jul./dez. 2010. p. 145 a 161.

PIRES, Victor. **Rastros da música ao vivo: dos palcos aos shows em salas de estar**. Curitiba: Appris Editora, 2019.

PEREIRA DE SÁ, Simone Maria Andrade; HOLZBACH, Ariane Diniz. #u2youtube e a performance mediada por computador. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 20, p. 146-160, dez. 2010.

POELL, Thomas; NIEBORG, David e VAN DIJCK, José. Plataformização. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, São Leopoldo (RS), n. 22, v. 1, p. 2-10, janeiro/abril, 2020.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. London, New York: Routledge, 1988.

SOARES, Thiago. **O videoclipe no horizonte de expectativas do gênero musical**. **E-Compós**, v. 4, 26 jun, 2005. p. 43-57.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório – Performance e Memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

VICENTE, Eduardo; KISCHINHEVSKY, Marcelo; MARCHI, Leonardo de. **A consolidação dos serviços de streaming: reconfiguração dos mercados de mídia sonora e desafios à diversidade musical no Brasil**. Anais da Compós. Goiânia: 2016.

---

Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002794283>. Acesso em 22 de agosto de 2020.