

“Put that shit away”: concertos ao vivo, mediatização e incômodo

“Put that shit away”: Live concerts, mediatization and annoyance

Victor de Almeida Nobre Pires¹
victoranpires@gmail.com

RESUMO

Este artigo tem como objetivo discutir questões relativas ao uso de dispositivos móveis, como *smartphones*, *tablets* e câmeras, para o registro de *shows* e *performances* ao vivo, bem como o incômodo causado por sua prática. A partir de questões levantadas pela crítica musical especializada, como a hierarquia entre experiências “ao vivo” e “midiáticas”, analiso como a *performance* musical contemporânea não pode ser entendida se segregarmos os actantes tecnológicos, os processos midiáticos e as dimensões performáticas do público. Sendo assim, é proposta uma problematização de questões sobre a ontologia plana, dentro do contexto da Teoria do Ator-Rede, como uma perspectiva teórica para se discutir e pensar a música ao vivo em suas dinâmicas de rede.

Palavras-chave: música ao vivo, dispositivos móveis, consumo musical.

ABSTRACT

This article aims at discussing issues related to the use of mobile devices, such as smartphones, tablets, and cameras for the recording of live shows, as well as the inconvenience caused by this practice. From questions raised by specialized music criticism, such as the hierarchy between “live” and “mediatic” experiences, I analyze how the performance of contemporary music cannot be understood if we segregate the technological actants, the mediatic processes and the performance of the audience. Thus, it is proposed a problematization of questions about the flat ontology, within the context of Actor-Network Theory, as a theoretical perspective to discuss and think live music in its network dynamics.

Keywords: live music, mobile devices, musical consumption.

Introdução

Poucas experiências musicais geram tanta expectativa nos fãs quanto aqueles minutos que precedem a entrada da banda ou artista no palco. As luzes estão apagadas, o palco montado, instrumentos afinados. Tudo pronto para o show. Quando a banda sobe ao palco, uma prática tem se tornado bastante rotineira: parte do público saca seus *smartphones*, *tablets* e câmeras fotográficas na expectativa de fotografar ou filmar parte do show, músicas

inteiras e momentos marcantes do espetáculo que acaba de começar.

Essa prática tem se tornado cada vez mais frequente com a crescente popularização dos dispositivos móveis portadores de câmeras fotográficas e filmadoras, a maior interação desenvolvida pelos usuários nas redes sociais, surgimento de novas plataformas para compartilhamento de fotos e vídeos, bem como, a “necessidade” dos fãs de fazer o registro para posterior recuperação/recordação. Com isso, temos percebido como é difícil ir a um show e não ver os celulares, câmeras e filmadoras ao alto.

¹ Universidade Federal de Alagoas. Av. Lourival Melo Mota, s/n, Tabuleiro do Martins, 57072-970, Maceió, AL, Brasil.

Sem levantar juízo sobre essa questão, não é o caso aqui de defender ou condenar o uso de celulares nos shows ao vivo, como também afirmar posição de consumir música sem as alegadas distrações tecnológicas, mas, de fato, perceber como essas práticas tensionam as estabilizações da ideia música ao vivo e colocam em cheque modos de consumo naturalizados. Nessa direção, não cabe aqui criar uma dualidade colocando de um lado uma “política de comportamento” nos shows versus os fãs consumidores de música que fazem uso de seus *smartphones*, gravam vídeos, tiram fotos e compartilham esse material. Acredito ser mais produtivo e interessante, pensar e identificar, a partir dessa “cultura do incômodo” – que emerge a partir de fãs e ganham vulto no discurso midiático, sobretudo da crítica musical – controvérsias que nos levem a analisar de maneira particular o papel desses actantes não-humanos que, em certa maneira, transformaram nossa forma de vivenciar e consumir um show.

O presente artigo é parte de uma pesquisa que busca entender as novas conformações da música ao vivo, sobretudo o caráter midiático dos shows contemporâneos. O objetivo maior, além de perceber as construções de valor a partir da crítica e do jornalismo musical no tocante às hierarquizações de formas de consumo ou de modos de comportamento, é também localizar a influência dos dispositivos midiáticos nos modos de produzir e consumir concertos.

Para tanto, proponho uma reflexão a partir reportagens e críticas de shows que versam sobre o uso de dispositivos móveis para a gravação de shows ao vivo e/ou seu compartilhamento nas redes sociais, tema que tem sido bem recorrente no jornalismo musical contemporâneo. Nos últimos tempos, a temática tem ganhado tanta atenção que tem pautado outras áreas da cultura pop e se tornado, inclusive, tema de discussão pública inspirando até programas de humor.

Percebendo como essa discussão acontece e visualizando suas construções valorativas, sobretudo, nas dualidades real vs midiático e consumo atento vs distração tecnológica, é pretendido pensar a música ao vivo além do show em si, buscando incorporar a agência dos fãs e dos dispositivos midiáticos móveis como elementos constituintes e significadores dos shows. Assim, são incorporadas aqui duas questões, a primeira diz respeito ao entendimento da ontologia plana, como proposta na Teoria do Ator-Rede, para que possamos levar em consideração a agência de dispositivos midiáticos como agentes importantes na conformação dos fenômenos socioculturais contemporâneos. A segunda é relativa à

performance musical em si que, sob a influência dos trabalhos de Auslander e Taylor, será trabalhada a partir da impossibilidade de se entender separações estanques das formas “ao vivo” e “midiatizadas”, percebendo a mútua influência que exercem e como o significado da própria performance depende, em certo grau, de ambas.

Acredito que essas questões dizem muito sobre os próprios contextos aqui analisados, contribuindo para uma problematização mais complexa da música ao vivo em si e como esses modos de consumo de música são valorizados (ou não) no universo da música popular massiva.

“Nós estamos desconectados da música”: dispositivos móveis e música ao vivo

Em um especial do site da CNN chamado “Our Mobile Society”, o jornalista Jarrett Bellini discute na sua coluna “Apparently this matters” a influência que as mídias móveis, sobretudo os *smartphones* e *tablets*, exercem sobre nossa cultura. Em um dos temas trabalhados por Bellini, ele apresenta a questão do incômodo que o registro, feito por fãs através do celular, causa nas outras pessoas.

Claro, os telefones celulares irritantemente bloqueando a sua visão em shows não é nada novo e, mesmo, reclamar sobre eles (como eu estou aqui) tem se tornado cada vez mais um clichê. No entanto, isso parece estar piorando. [...] Mas não importa o incômodo de ter de olhar para o palco através de um mar de visores brilhantes. Ainda mais do que isso, está tudo se tornando meio triste. Nós estamos desconectados da música. (Bellini, 2013, traduzido pelo autor, on-line)

É interessante notar esse fenômeno através da fala de Bellini. Além do incomodo causado na audiência, que tem a visão modificada pelo número de aparelhos que são levantados pelos outros fãs, existe também quem fale sobre um grau de distração que, segundo os críticos dessa prática, acomete os fãs durante o ato de gravação. Essa questão inclusive tem despertado algumas reações de artistas como foi o caso do grupo norte-americano Yeah Yeah Yeahs.

Então, recentemente, a banda de indie rock Yeah Yeah Yeahs decidiu tentar algo. Eles colocaram um

cartaz: “POR FAVOR, NÃO assista ao show através de uma tela NO SEU SMARTPHONE/CÂMERA. DEIXE ESSA MERDA GUARDADA como uma cortesia à pessoa atrás de você e ao Nick, Karen e Brian. MUITO AMOR E MUITO OBRIGADO! Yeah Yeah Yeahs”. Isso tudo saiu duas semanas atrás, quando uma foto do cartaz no Webster Hall, em Nova York, foi twittada pela revista Spin e rapidamente obteve repercussão na Internet (Bellini, 2013, traduzido pelo autor, on-line).

Em um post para o blog do The Guardian, Michael Hann também repercutiu o caso tentando entender a utilidade desse tipo de registro por parte dos fãs e problematizando a questão do registro como forma de guardar uma “memória” ou recordação da performance ao vivo.

É difícil opor-se ao fã que tira um par de fotos. O problema está na pessoa que produz um extenso material filmado – clipes que, provavelmente, nunca serão vistos novamente e, se forem, acabam por ser ter a imagem borrada, escura e com uma qualidade de áudio que faria Simon e Garfunkel soarem como o Slayer. O incômodo causado pela visão bloqueada, então, é multiplicado pela inutilidade do que está bloqueando.

E assim muitos vão agradecer Yeah Yeah Yeahs pelo seu ataque preventivo. Até agora, aqueles que desejam ver o show, não a tela, tiveram de contar com músicos que pedem do palco uma multidão sem câmera [...]. Em maio passado, por exemplo, Ian Brown disse à multidão, em um show de abertura para os Stone Roses em Warrington: “Se você colocar suas câmeras para baixo você pode ser capaz de viver o momento em que você tem uma memória, não algo que você gravou e nunca viveu” (Hann, 2013, traduzido pelo autor, on-line).

Mais uma vez na reportagem, Bellini vai reiterar através de uma experiência pessoal a questão como o registro audiovisual em dispositivos móveis, na verdade, no lugar de guardar a lembrança vivida, a distração ou o fato de ver um evento ao vivo através da tela do celular, impede que esse fã assista ao show diretamente em prol de uma visão construída através da tela do celular. O que de certa maneira, além de uma controvérsia possível, constrói uma dualidade entre o saudosismo ou purismo nos concertos em contraponto à incorporação de novas possibilidades tecnológicas no consumo musical.

A verdadeira revelação para mim foi no ano passado, quando eu vi Roger Waters apresentar “The Wall”. Foi incrível. Esse show teve explosões. E coisas brilhantes. E aviões caindo do céu. Foi sobrecarga sensorial completa, e quando cheguei em casa, eu decidi que minha vida precisava de mais lasers.

[...]

“The Wall” foi simplesmente incrível. No entanto, muitas pessoas perderam todo o show. E eles estavam literalmente ali. No meio de toda a loucura de ópera do clássico álbum duplo do Pink Floyd, em todo lugar que eu olhava, as pessoas estavam assistindo através de 3 polegadas de vidro em seus telefones. Um dos maiores espetáculos de rock foi realizado na frente deles, mas eles realmente tomaram a decisão consciente de ter uma experiência visual pior (Bellini, 2013, traduzido pelo autor, on-line).

É possível perceber que existe um jogo muito mais tenso em curso. Muito além de tentar reforçar as dualidades entre real x midiático, atenção x distração ou criar hierarquizações entre os modos de consumo de música ao vivo, que, para os discursos observados acima, a experiência ao vivo seria mais “real” ou “melhor” e a experiência midiaticizada uma “distração” ou algo “menor”, proponho percorrer um caminho alternativo e visualizar como as duas dimensões se correlacionam e coexistem no processo de consumo musical.

Nesse sentido, proponho levar essa questão um pouco mais a fundo para tensionar mais essas relações entre fãs, dispositivos midiáticos e consumo de música ao vivo. Com a intenção de não apenas mostrar como a tecnologia e as mídias não podem ser entendidas como aspectos exteriores às redes da música ao vivo, mas, principalmente, mostrar como podemos tirar reflexões importantes sobre o atual significado de se pensar a música ao vivo, dentro de uma perspectiva inspirada na Teoria do Ator-Rede (TAR), percebendo os actantes, seus rastros e suas associações.

Tecnologia e a ontologia plana a partir da música ao vivo

Em um jogo de associações e reagregações ao redor de formas de produzir e consumir a música ao vivo, percebemos como pensar esse segmento, suas práticas, processos e dinâmicas é algo que vai muito além da mú-

sica em si. Começamos a ver como o desenvolvimento tecnológico tem transformado o jeito como consumimos e nos relacionamos com a música ao vivo e a maneira como nos comportamos nesses eventos.

Práticas como o registro fotográfico e em vídeo têm gerado uma série de desdobramentos e reações por partes de outros fãs que prezam por outras práticas e modos distintos de consumo de shows ao vivo. Como vimos, as práticas apontadas pelos próprios actantes como “dispersivas” têm levado a reações de artistas (como o caso do Yeah Yeah Yeahs e Jack White que, inclusive, tem banido o uso de dispositivos midiáticos), de profissionais da mídia (a exemplo do jornalista Jarret Berrini) e dos próprios fãs.

Tendo essas questões em vista, a TAR nos oferece uma possibilidade de se analisar esses fenômenos, como apontado anteriormente, a partir do acompanhamento dos rastros de actantes, que tanto podem ser humanos (indivíduos, fãs de música, jornalistas, produtores culturais, músicos, dentre outros) ou não-humanos (tecnologias, dispositivos móveis, aplicativos, por exemplo). Aqui, interessa observar as associações pensando esses mediadores em igual patamar, já que o interesse maior está na análise da ação e consequências das agências. Pensamos, assim, o pressuposto de simetria ou ontologia plana.

É o pressuposto de que se deve dar a mesma importância a sujeitos e objetos, mais ainda, deve-se tomá-los, propõe Serres, como “quase sujeitos” e “quase objetos”. Assim, actantes humanos e não-humanos estão no mesmo plano. Esse princípio foi o que diferenciou a TAR dos outros Estudos de Ciência e Tecnologia (Science and Technology Studies – STS) e lançou uma alternativa à sociologia estruturalista, fugindo dos grandes enquadramentos teóricos explicativos do social e identificando redes, mediadores e intermediários em movimento, atuando em uma determinada associação (Lemos, 2013, p. 52).

Levanto essa questão, pois, acredito que exista uma dimensão midiática com grande relevância na maneira como a música ao vivo se mostra ou se faz mostrar. Essa dimensão que, por vezes, é obliterada em detrimento de outras variáveis do entretenimento ao vivo precisa ser colocada à vista, pois sem ela, perdemos a chance de

observar fenômenos interessantes e de avaliar actantes tão importantes.

Na ANT² e na cartografia de controvérsias, nós nos referimos a esses seres pelo genérico termo de “atores”. O significado deste termo é o mais abrangente, é claro: um ator é qualquer coisa fazendo algo. Essa definição é um pouco tautológica, mas isso vem com um teste prático: quando você se perguntar se alguma coisa está agindo em uma controvérsia, somente se pergunte se a sua presença ou ausência faz diferença. Se faz e essa diferença é sentida percebida pelos outros autores, então isso é um ator (Venturini, 2010, traduzido pelo autor; p. 266).

Entender isso é, de fato, muito importante pois nos vai fornecer possibilidades de visualizar não só o uso de dispositivos móveis em contextos de entretenimento ao vivo, mas também saber que esses mesmos dispositivos propiciaram práticas antes não possíveis ou não tão acessíveis. Entender a importância dos objetos como atores no processo é crucial, mas também, precisamos entender o processo cultural em que se dão essas transformações. Ou seja, entender o que são esses processos que nos levam a fazer uso desses dispositivos e fazê-los agir.

Isso, é claro, não significa que os partícipes “determinem” a ação, que os cestos “provoquem” o transporte de comida ou que os martelos “imponham” a inserção do prego. Essa inversão no rumo da influência funcionaria apenas como o meio de transformar os objetos nas causas cujos efeitos seriam conduzidos pela ação humana agora limitada ao papel de mero intermediário. Ao contrário, significa que devem existir inúmeros matizes metafísicos entre a causalidade plena e a inexistência absoluta. Além de “determinar” e servir de “pano de fundo” para a ação humana, as coisas precisam autorizar, permitir, conceder, estimular, ensinar, sugerir, influenciar, interromper, possibilitar, proibir etc. A ANT não alega, sem base, que os objetos fazem coisas “no lugar” dos atores humanos: diz apenas que nenhuma ciência do social pode existir se a questão de o quê

² Tradução do termo Teoria do Ator-Rede (TAR) para o inglês Actor-Network Theory (ANT). Aqui, uso da forma empregada pelo autor citado, mas durante o texto, faço uso do termo em português.

e quem participa da ação não for logo de início plenamente explorada, embora isso signifique descartar elementos que, à falta de termo melhor, chamaríamos de não-humanos (Latour, 2012, p. 108-109).

Como se pode perceber, tanto os dispositivos tecnológicos como também seus usos e ações vão interessar bastante para perceber como dentro de um contexto cultural particular podemos ter o surgimento de novas práticas de produção e consumo musical. Visualizar todas essas dinâmicas incluídas nesses processos não seria possível se estivéssemos pensando a música apenas em si mesma. Em outras palavras, não podemos entender a música ao vivo apenas como um mero evento ou, mesmo, como uma categoria concebida *a priori*, a qual acreditamos já ser bem resolvida e que não necessite discussões. O significado da música ao vivo, em suas diferentes problematizações, será entendido a medida em que forem sendo analisadas as suas associações. O significado da música ao vivo está nas redes de produção e consumo musical, ou melhor, como poderia sugerir Bruno Latour, na análise da formação das redes.

Sempre que falamos sobre este importante segmento da indústria da música e suas materializações, estamos, na verdade, falando sobre contextos específicos em que a noção de música ao vivo é articulada. Cabe, então, construir a ideia de música ao vivo, para que ao invés de entender esse segmento como algo dado ou resolvido, possamos perceber quais são as dinâmicas específicas que tensionam a música em contextos específicos. Além disso, é importante analisar essas questões identificadas num contexto mais amplo sobre a música ao vivo e escapar de alguns lugares-comuns para entender as transformações deste segmento.

Neste contexto, proponho uma análise continuada da questão que venho discutindo sobre a “distração” dos fãs que consomem a música ao vivo e registram através de dispositivos móveis. Além do incômodo em si gerado em outras pessoas, mas indo em busca de aspectos que nos levem a encontrar os rastros dessa prática como algo não apenas específico da música ao vivo em si, mas como traço de uma cultura contemporânea. Assim, pretendo ir além do discurso tradicional sobre a performance ao vivo que falam na “mágica do show ao vivo” ou na “energia que existe entre músico e audiência” dentro de um dado evento. Mesmo que essas ideias ainda estejam presentes de maneira muito forte no discurso do jornalismo cultural, dos artistas e, de maneira ainda mais incisiva, dos fãs,

usá-los para explicar o que entendemos sobre música ao vivo é reduzir o debate a binarismos que, em certa medida, pouco explicam as transformações no universo da música.

Precisamos, então, rever o que entendemos sobre as formas de performance ao vivo e as formas midiatizadas, caso ainda acreditemos que se tratam de duas categorias opostas e excludentes. Rompendo com a ideia, historicamente construída, de que apenas o “ao vivo” é “real” enquanto as formas midiatizadas – o “gravado” – são apenas secundários e, de algum modo, reproduções artificiais do “real”. E, também, discutir a heterogeneidade das formas ao vivo em relação ao antagonismo entre performance ao vivo x simulação.

Indissociabilidade entre música ao vivo, dispositivos midiáticos e performance

Uma das possibilidades que acredito serem produtivas para visualizar melhor as agências do público e de seus dispositivos multimídia é pensar essas ações a partir de uma noção que pode nos fornecer possibilidades para colocar em questão esses agentes, procedimentos e modos de comportamento. Nessa direção, acredito que a noção de performance pode ser proveitosa para se pensar, não só as agências dos actantes em questão, mas dar uma profundidade maior ao debate.

Entenderei aqui a perspectiva da performance muito além do âmbito da “performance artística”, da “performance ao vivo” ou da “simulação”. Busco um entendimento de performance, em acordo com Diana Taylor (2013), como um processo, um modo de intervir no mundo, uma realização ou, ainda, ato de transferência.

As performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina “comportamento reiterado”. Em um primeiro nível, a performance constitui o objeto/processo de análise nos estudos da performance, isto é, as muitas práticas e eventos – dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais – que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais /apropriados para a ocasião (Taylor, 2013, p. 27).

Um outro ponto que cabe frisar aqui é que também a noção de performance, ainda de acordo com Taylor, está

alargando seu alcance a outros actantes, normalmente não entendidos como “performers”, ou seja, atores que ficam à margem do ato performático, como, por exemplo, o público.

A crença de antropólogos como Geertz de que “fazer etnografia é como procurar ler [...] um manuscrito – estrangeiro, descolorido, cheio de elipses” e de que a cultura é um “documento performatizado” vai contra os princípios dos estudos da performance, que insistem na participação ativas de todos. Estamos todos presentes nesse quadro, somos todos atores sociais em nossos dramas sobrepostos, limítrofes, litigiosos. Até mesmo o distanciamento de Brecht se apoia na ideia de que os espectadores estão fortemente ligados aos acontecimentos no palco, não por meio da identificação, mas da participação, e de que eles são frequentemente chamados a intervir e mudar o curso da ação (Taylor, 2013, p. 40).

Pensar em todo o entorno do ato performático é importante pois esses atores são fundamentais no fenômeno como um todo. Sem audiência, o show ou a apresentação perde parte do seu significado. A presença e agência do público são parte integrante da performance como um todo. Por exemplo, Godlovitch (1993) em seu trabalho sobre performance na música clássica descreve o que, segundo ele, seriam as “condições de integridade” que precisam acontecer antes da música começar que constituem o que ele chama de “continuidade do ritual” e fazem parte da performance desse tipo de música. Para o autor, a condição de se ter a “calma continuada do público” durante a execução musical, por exemplo, é um dos pré-requisitos para o acontecimento e continuidade da performance de música clássica.

Outro exemplo, desta vez posto por Philip Auslander (2006), descreve a impossibilidade de se pensar a famosa performance dos Beatles no Shea Stadium, em Nova York no ano de 1965, sem pensar a dimensão performática e participativa dos fãs. Segundo ele, é interessante perceber que a única coisa que não se consegue ouvir é justamente a performance musical dos Fab 4.

O filme era extraordinário, não apenas por que era praticamente impossível ouvir os Beatles tocarem: a trilha sonora era completamente dominada pela barreira de gritos ininterruptos da audiência. Tomadas dos próprios Beatles mostravam eles

olhando confusamente uns aos outros e tentando tocar mesmo que ninguém estivesse ouvindo e eles quase não pudessem ouvir os outros através do barulho. (Você pode ter um senso do efeito ao ouvir a gravação dos concertos dos Beatles no Hollywood Bowl. Mesmo que editado para ser audível, a música é acompanhada por uma constante, não-diferenciada onda de barulho emanando da audiência) (Auslander, 2006, traduzido pelo autor, p. 266)

A partir desse exemplo extremo, Auslander vai questionar que, para ele, não se trata de uma apresentação onde os artistas conseguiram performar para o público, dada à limitação tecnológica do sistema de som do show, bem como, devido ao barulho que cobria a música que saía das caixas. Auslander advoga uma possível inversão de papéis onde o público é que conseguiu performar para os Beatles.

Eu não consigo pensar em nenhum exemplo fora do mundo da música popular no qual é convencional para audiências se comportarem de uma maneira que seja basicamente impossível para os artistas performarem. Nós normalmente assumimos que as audiências atendem a performance em ambas as maneiras: estando presente nelas e devotando atenção nelas. Indo mais longe, como Erving Goffman aponta, audiências normalmente vão se dobrar para ajudar o artista a alcançar o desempenho [...] (Auslander, 2006, traduzido pelo autor, p. 266).

Ou seja, parto, em acordo com Taylor, Godlovitch e Auslander, de uma perspectiva que, assim como venho construindo com base na TAR, para os estudos de performance não é apenas a música ou a performance musical em si que interessam, existe todo um entorno que não só merece ser levado em consideração como também pode ser entendido como parte integrante e significativa da própria performance em sentido amplo.

Então, com base no que foi dito aqui e na abertura deste artigo, reparo que algumas das “condições de integridade” da performance musical passaria, além das performances musicais voltados para sonoridades particulares, por atores (tanto humanos, quanto não-humanos) que, geralmente, não são associados com a performance ao vivo em sentido estrito. Pensando que, dentro desse caso específico, uma parte significativa da performance

aqui discutida passa pela mediação, ou agência, dos artefatos midiáticos e seus produtos.

Um ponto que eu proponho refletir agora é que, a partir da possibilidade de entender a agência do público, através dos registros midiáticos da performance musical como parte integrante da agência dos actantes. Sendo assim, precisamos superar o dualismo entre “real” e “simulado”, nas relações entre processos midiáticos e performance ao vivo.

Nessa perspectiva, os trabalhos de Taylor e Auslander propõem discussões que podem nos oferecer pontos de partidas muito interessantes. Penso, então, pontos que nos levam a crer na indissociabilidade entre a performance ao vivo ou “incorporada” e o desenvolvimento das práticas “arquivais” ou dos processos midiáticos no consumo musical.

Sendo assim, parto de duas perspectivas:

- (i) De acordo com Auslander, a performance que entendemos como “ao vivo” é reflexo dela mesma, resultado de uma influência mútua entre sua forma presencial e sua forma midiatizada;
- (ii) De acordo com Taylor, para pensar performance em sentido amplo precisamos entendê-la em suas duas dimensões: arquivar e repertorial.

Embora não seja de agora que a tecnologia influencia na maneira como pensamos as expressões ao vivo, já há muito tempo ela também transforma nossas maneiras de produzir e consumir música. “A performance ao vivo é a categoria da produção cultural mais afetada pela dominação midiática” (Auslander, 2008, l. 106). A presente afirmação abre as discussões de Auslander em seu livro “Liveness: Performance In A Mediatized Culture”, quando o autor busca traçar paralelos entre as performances ao vivo, em suas diferentes manifestações, e os processos midiáticos presentes na cultura contemporânea. Mesmo sendo uma afirmativa de difícil comprovação – visto as grandes transformações que diversos fenômenos midiáticos têm feito na indústria da música, particularmente nos últimos 50 anos – o autor vai pontuar que tanto o desenvolvimento da performance ao vivo, em suas diferentes variações, como também as transformações das rotinas produtivas de algumas formas midiatizadas são influenciadas mutuamente.

Para perceber essas influências mútuas, é necessário superar a oposição entre as duas formas. Para o autor, essa separação não emerge a partir das características intrínsecas de cada uma, mas, como resultado de proces-

sos históricos e culturais, argumentando que, ao invés, de pensarmos nessa diferença como um balizador para se imaginar as dinâmicas do “ao vivo”, precisamos pensar a dependência mútua entre as formas, o que vai desafiar a ideia de que o “ao vivo” precede o “midiatizado”, já que, como entenderemos mais à frente é possível que as formas “midiatizadas” introduzam certas práticas e modos de produção nas formas “ao vivo”.

Eu vou além do discurso no qual a teoria da performance continua a caracterizar a relação entre o ao vivo e o midiatizado como uma oposição, no lugar da erosão de diferenças entre eles.

Embora eu tenha afirmado que a relação entre o ao vivo e o midiatizado é uma oposição competitiva no nível da economia da cultura, eu não vejo essa oposição como derivada das características específicas das formas ao vivo e midiatizadas, mas de preferência, como determinadas por contingências culturais e históricas (Auslander, 2008, traduzido pelo autor, l. 284).

Por exemplo, Auslander sugere pensar a relação entre o teatro e o surgimento do cinema. Para o autor, não se trata de pensar de que o desenvolvimento da atuação e edição cinemática em 1910 queria criar bases para um modo específico de narrativa, mas, sim, perseguir uma meta de se fazer “teatro com novos significados”. Assim, uma das propostas que o autor advoga é que existe um processo de remediação das performances ao vivo – seja o teatro ou concertos ao vivo, por exemplo – nas formas midiatizadas, como o cinema e a televisão (poderíamos pensar também vídeos e as transmissão de shows e festivais armazenadas no Youtube, por exemplo). Portanto, pensar formas midiatizadas, como a televisão, por si só é perceber como são recombinadas a ideia de performance ao vivo e a narrativa cinemática para a criação de algo diferente.

A ideia de remediação que uso aqui parte de Marshall McLuhan (2002). Para McLuhan, com o surgimento das tecnologias digitais, é possível observar como as mídias tradicionais se apropriam das linguagens das novas mídias e como essas novas mídias se valem das anteriores, em uma reformulação de seus conteúdos e das práticas pelas quais as informações são produzidas e consumidas com o objetivo de se ampliar os serviços de comunicação e entretenimento. A partir dessa perspectiva, podemos perceber como não se trata de uma substituição direta ou uma oposição dualista entre formas ao vivo x formas

mediatizadas. Vinicius Andrade Pereira (2002) aponta para o fato de que a evolução de diferentes tecnologias nem sempre são rupturas, mas continuidades e releituras cognitivas e subjetivas 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).

Seguindo nesta direção, podemos também pensar essa noção de remediação em paralelo com as ideias de midiatização, propostas por José Luiz Braga (2007), para pensar não só esse processo apropriação de um meio de comunicação sobre os outros, mas também, pensar a releitura desse meio sobre outras formas e modelos culturais como uma característica dessas transformações midiáticas e das próprias culturas contemporâneas. Neste caso, acredito que podemos ampliar o escopo de entendimento das formas ao vivo e das formas mediatizadas se pensarmos ambas dentro do processo de midiatização. Neste caso, a midiatização não pressupõe mais uma separação entre atores e meios ou, ainda, formas ao vivo e mediatizadas.

Na sociedade em midiatização tudo “vem misturado” em um ambiente de cotidianidade e de situações banais. Tanto no nível da percepção criadora como no que se refere aos processos descritivos de eventuais experiências estéticas, não há distinções fortemente preestabelecidas. Reduzido o grau de foco e de atenção, o processo se modifica. A questão que se coloca aqui não é desvalorizar essa situação por contraste a um envolvimento intencionalmente preocupado com questões estéticas. Trata-se diversamente de se perguntar sobre as modificações que tal situação faz incidir sobre a experiência estética (Braga, 2010, p. 77).

Como podemos perceber, é visível que os processos midiáticos têm se tornado cada vez mais complexos, a ponto de que não podemos mais pensar, como apontado por Braga, separações estanques entre os processos midiáticos e transformações culturais. Cada vez mais imbricados, ambos os processos passam a exercer uma influência maior um sobre o outro.

Auslander sugere pensar, então, essa influência mútua a partir de duas constatações, sendo a primeira delas a de que, originalmente, os modos de produção das formas midiáticas tiveram influência dos modos de

produção e consumo das formas ao vivo. Tanto o teatro, shows de música, programas de auditório, por exemplo, são exemplos de produtos culturais de entretenimento foram apropriados pela linguagem midiática, sobretudo após o surgimento da televisão e seu processo de popularização. De maneira mais direta, a partir do surgimento da televisão, que, diferentemente do cinema, teria como característica inicial a performance no presente, acompanhamos debates de como o televisivo poderia se assemelhar à experiência do consumo de entretenimento ao vivo. Os artifícios de edição e multi-câmeras, que surgem como técnicas para recriar o olho e foco de atenção do telespectador em uma apresentação ao vivo, são exemplos de como as práticas produtivas das formas mediatizadas foram balizadas pelas experiências e modos de consumo atreladas às formas ao vivo.

Com base no desenvolvimento das formas ao vivo e mediatizadas, Auslander, 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 baseariam 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 midiática 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 para criar significado. Então, Auslander sugere que a performance ao vivo contemporânea é uma recriação de si mesma baseada nas suas reproduções.

Mas a midiatização não é somente uma questão do emprego do emprego da mídia tecnológica; também é uma questão do que deveria ser chamada de epistemologia da mídia. “Não deveria ser entendida como a nossa visão de mundo está sendo constantemente dominada pelos equipamentos técnicos. Mais importante ainda é que o fato de que nós, geralmente, percebemos a realidade através da mediação de máquinas (microscópio, telescópio, televisão) [...]” (Auslander, 2008, l. 655).

Isso pode ser justificado se começarmos a prestar atenção tanto nas transformações que a incursão das formas mediatizadas causaram nas práticas produtivas da

música ao vivo quanto na questão do uso dos aparelhos celulares em concertos ao vivo. Para Auslander, essas mudanças podem ser sentidas em vários aspectos. 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*³). 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.

Eu vou começar notando a ênfase de Benjamin na ideia de que o “senso humano de percepção [...] é determinado não somente pela natureza, mas também, pelas circunstâncias históricas” [...]. Muitos aspectos da nossa relação com a performance sugerem que a midiáticação teve um poderoso efeito em formatar a norma sensitiva para o presente momento histórico (Auslander, 2008, l. 686).

Em outras palavras, tanto os telões quanto os registros gravados em celular tentam, mais que despertar um efeito de presença do público nos espetáculos, trazer características da performance ao vivo em garantir uma certa proximidade entre público e artista, seja em grandes concertos ou numa sala de estar apertada.

Do mesmo jeito que o efeito de intimidade resulta da “videalização” do evento ao vivo ou das experiências com as imagens ao vivo antes de sua reprodução, isso faz que as performances ao vivo pareçam televisão, e assim possibilitar que os eventos ao vivo alcancem o desejo por reprodução que Benjamin nota. Até nas performances de arte mais intimista, nos quais nós estamos apenas a alguns metros dos performers, é frequentemente oferecido a nós a oportunidade de uma ainda maior intimidade assistindo os performers em

monitores de vídeo, como se pudéssemos experimentar a verdadeira proximidade apenas em termos televisuais (Auslander, 2008, l. 715).

Os vídeos dos shows gravados em alta ou baixa qualidade pelos fãs durante as performances mostram como tanto os limites entre a performance artística e a performance da audiência se confundem, quanto a própria performance ao vivo não parece estar desvinculada de seus produtos midiático. Nesse caso, acredito que as performances midiaticizadas são muito mais do que produtos secundários da performance “incorporadas” das bandas durante as apresentações. Elas, de fato, poderiam ser entendidas como parte fundamental da performance em si.

Portanto, um dos problemas de usar a performance, bem como seus falsos cognatos “performativo” e “performatividade”, vem do âmbito extraordinariamente amplo de comportamentos abrangidos pelo termo, que vão desde uma determinada dança até a performance mediada tecnologicamente ou o comportamento cultural convencional. Contudo, o fato de a performance ter camadas múltiplas indica as interconexões profundas entre todos esses sistemas de inteligibilidade e as fricções produtivas entre eles (Taylor, 2013, p. 31).

Superando essa rivalidade competitiva entre formas da performance ao vivo e da performance midiaticizada, Taylor vai apontar que, assim, não se trata de entender a cisão entre o que é performance “ao vivo”, personificada e presente com a sua antagonista, a performance midiaticizada, intermediada e simulada. Para a autora, vai se tratar de entender a performance nas suas dimensões de arquivo e repertório. Ou seja, entender os aspectos duradouros e documentais, bem como, as características efêmeras e de práticas e/ou conhecimento incorporados.

Então, entenderemos aqui arquivo como uma forma de documentação, um registro da realidade exterior ou, ainda, uma gravação, supostamente, resistente a mudanças. Na música, por exemplo, a dimensão arquivada⁴ se mostra através dos álbuns gravados em suportes físicos e digitais, nos filmes musicais, nos DVDs de shows, nas partituras ou, ainda, nos textos musicais, para citar apenas

³ Efeito de eco. Processado para dar sensação de espacialidade pela reflexão do som em ambientes fechados.

⁴ Poderia ser possível ainda pensar que tanto a dimensão arquivada e repertorial se confundam no universo da música. Se pensamos a dimensão de arquivo que sites como o Setlist.FM constroem – a partir da coleção de repertórios musicais dos mais diversos artistas – e como isso, de certa maneira, já antecipa e molda a dimensão incorporada da performance musical ao vivo seriada.

alguns. De outro lado, o repertório precisa ser entendido como a encenação da memória incorporada, ou seja, “performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto -, em suma, todos aqueles atos vistos como conhecimento efêmero e não reproduzível” (Taylor, 2013, p. 49).

Um vídeo de uma performance não é uma performance, embora frequentemente acabe por substituir a performance como uma coisa em si (o vídeo é parte do arquivo; o que representa é parte do repertório). A memória incorporada está “ao vivo” e excede a capacidade do arquivo de captá-la. Porém, isso não significa que a performance – como comportamento ritualizado, formalizado ou reiterativo – desaparece. As performances também replicam a si mesmas por meio de suas próprias estruturas e códigos. Isso significa que o repertório, como o arquivo, é mediado. O processo de seleção, memorização ou internalização e, finalmente, de transmissão acontece no interior de sistemas específicos de reapresentação (e, por sua vez, auxilia a constituir-los). Formas múltiplas de atos incorporados estão sempre presentes, embora em estado constante de “agoridade”. Eles se reconstituem – transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para outro. Os atos incorporados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento (Taylor, 2013, p. 51).

Portanto, Taylor vai pontuar que, em geral, o arquivo e repertório trabalham em conjunto. Ou seja, numa sociedade marcada pelos processos de midiaticização, precisamos tanto da esfera arquivar como também da incorporada. Exemplo disso é quando pensamos nos shows, onde os telões são ofertados ao mesmo tempo em que a performance incorporada está acontecendo, quando um artista apresenta um show de gravação de CD e/ou DVD ou, ainda, quando um fã registra a apresentação ao vivo de um show que está acompanhando presencialmente e disponibiliza seu material nas redes sociais.

A relação entre o arquivo e o repertório, a meu ver, certamente é não sequencial, como imagina Nora (para este, o primeiro ascenderia à preeminência depois do desaparecimento do segundo). Não se trata, tampouco, de verdadeiro versus falso, mediado versus não mediado, primordial versus moderno. Não se trata, ainda, de um conjunto

claramente binário – com o escrito e o arquivar construindo poder hegemônico e o repertório oferecendo o desafio anti-hegemônico (Taylor, 2013, p. 53).

Nesse sentido, analisar a performance musical ao vivo é fugir dos binarismos. Imergir nos seus processos nada mais é do que perceber como as redes da música são inter-relacionadas. Pois, ao mesmo tempo em que temos um processo de influência mútua das formas midiaticizadas e performance ao vivo, visualizamos um movimento contraditório que se coloca contra ao registro fotográfico e em vídeo dos concertos ao vivo como forma de legitimar o consumo ou escuta atenta da performance musical valorizada por músicos, fãs e críticos musicais. Assim, não se trata mais de pensar os dispositivos midiáticos, e seus produtos, como um elemento secundário do evento ao vivo, mas parte da rede complexa que forma o evento em si.

Considerações finais

Discutir a presença de dispositivos midiáticos em concertos ao vivo precisa ir além do alegado incomodo retratado pelo jornalismo musical. É necessário cada vez mais articular essa presença de celulares e câmeras como agentes importantes que também constroem a performance musical. Mesmo que essas práticas valorativas, desempenhadas pela mídia especializada, em relação aos modos de consumo dos concertos ao vivo sejam importantes para a construção dos fenômenos em questão, percebemos como a música ao vivo não se baseia em oposições dualistas entre performances incorporadas e mediadas, uma vez que os processos formadores de cada uma são dependentes e se apresentam, cada vez mais, imbricados.

Sendo assim, percebemos que o fenômeno analisado neste artigo é mais um capítulo de como as implementações tecnológicas no universo da música – sobretudo dentro do segmento historicamente conservador do rock – não surgem sem resistência dos seus músicos, jornalistas e fãs. Vemos, por exemplo, como o caso do combate ao uso de celulares durante os espetáculos por artistas roqueiros (como os citados Yeah Yeah Yeahs e Jack White) não está muito longe da valorização que o gênero faz da tecnologia de amplificação valvulada em detrimento dos emuladores sonoros digitais, da cultura de consumo do vinil relação às plataformas de streaming digitais e como artistas reivindicam uma escuta atenta de seus concertos no lugar das alegadas distrações tecnológicas, mesmo que

muitas vezes telões e outros recursos midiáticos estejam presentes em seus shows. Tendo a concordar com Gracyk (1996) quando fala sobre o processo de romantização da música como arte autêntica x o entretenimento como cooptação da performance ao vivo. Nesse sentido, parece que a música deveria ser consumida através de seu caráter performático, baseada na interação e espontaneidade, se separando do caráter fugaz, ensaiado e previsível da performance de entretenimento.

Esses processos de disputa e tensão em torno de determinadas práticas do consumo musical podem nos ajudar a visualizar questões que vão além à música em si e nos mostram uma gama significativa de agentes atrelados à construção dos espetáculos do entretenimento musical contemporâneo que por vezes podem ser deixados de lado pelos pesquisadores. Temos, então, uma visão mais ampla dos processos que estão inscritos na produção e consumo da música no seu segmento ao vivo e do que significa pensar os shows em um contexto permeado pela cultura midiática. Portanto, podemos ter uma visão interessante sobre a centralidade que a tecnologia, e seus dispositivos, ocupa na sociedade atualmente, sendo mais do que um mero objeto e, sim, um mediador importante de sociabilidades.

Referências

- AUSLANDER, P. 2006. Music as Performance: Living in the Immaterial World. *Theatre Survey*, 4(47):261-269. <https://doi.org/10.1017/S004055740600024X>
- AUSLANDER, P. 2008. *Liveness: Performance in a Mediatized Society*. New York, Routledge, [s.p.]. <https://doi.org/10.4324/9780203938133>
- BELLINI, J. 2013. Apparently This Matters: At concerts, put that cell phone down. *CNN*. Disponível em: <http://edition.cnn.com/2013/04/26/tech/social-media/apparently-this-matters-concert-phones/>. Acesso em: 01/05/2016.
- BRAGA, J.L. 2007. Mediatização como processo interacional de referência. In: A.S. MEDOLA; D.C. ARAÚJO; F. BRUNO (org.), *Imagem, Visibilidade e Cultura Midiática*. Porto Alegre, Sulina, p. 141-167.
- BRAGA, J.L. 2010. Experiência estética & mediatização. In: C. GUIMARÃES; B.S. LEAL; C. MENDONÇA (org.), *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, p. 73-88.
- GODLOVITCH. 1993. The Integrity of Musical Performance. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 4(51):573-588. <https://doi.org/10.2307/431890>
- GRACYK, T. 1996. *Rhythm and noise: an aesthetics of rock*. Durham, Duke University Press, 304 p.
- HANN, M. 2013. Yeah Yeah Yeahs launch pre-emptive strike at phone-wielding gig-goers. *The Guardian*. Disponível em: <http://www.theguardian.com/music/shortcuts/2013/apr/10/yeah-yeah-yeahs-phones-gigs>. Acesso em: 01/05/2016.
- LATOUR, B. 2012. *Reagregando o social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede*. Salvador, Edufba, 400 p.
- LEMO, A. 2013. *A comunicação das coisas*. São Paulo, Anablume, 310 p.
- MCLUHAN, M. 2002. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo, Cultrix, 408 p.
- PEREIRA, V.A. 2002. Tendências das tecnologias de comunicação: da escrita às mídias digitais. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXV, Salvador, 2002. *Anais...* [s.n.].
- TAYLOR, D. 2013. *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 430 p.
- VENTURINI, T. 2010. Diving in magma: How to explore controversies with actor-network theory. *Public Understanding of Science*, 19(3):258-273. <https://doi.org/10.1177/0963662509102694>

Submetido: 01/05/2017

Aceito: 29/05/2018