intexto
E-ISSN 1807-8583

UFRGS
PPGCOM

Artigo

O tempo da escuta musical: o ao vivo na música a partir da dimensão temporal da escuta conexa

Victor de Almeida Nobre Pires
Universidade Federal de Alagoas, Campus Sertão, Delmiro Gouveia, AL, Brasil
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3891-3273

Resumo

O presente trabalho propõe uma reflexão sobre a dimensão temporal da escuta conexa a partir do "aovivismo" musical. Entenderemos a escuta conexa, não como um modo particular de se escutar e consumir música, mas como um modo de entender a escuta musical em sentido mais amplo atentando para suas camadas "não-musicais", ou seja, como uma prática comunicacional acionada através do engajamento entre o corpo humano e tecnologias de reprodução em regimes de conectividade em rede e através de plataformas digitais. Com base em três breves relatos de transmissões de shows recentes e seus desdobramentos nas mídias sociais propõe-se um debate sobre o "ao vivo" na música além uma condição técnica da gravação e transmissão, mas, sim, como um efeito construído através de agenciamentos das assincronias e temporalidades complexas da performance gravada, entendendo a escuta musical como um elemento temporalizador e agenciador de um tempo presente.

Palavras-chave

escuta conexa; aovivismo musical; shows online; plataformas digitais

1 Introdução

Kendrick Lamar, a sua gravadora PGLang e a plataforma Amazon Music anunciaram a transmissão de um show ao vivo da nova turnê do *rapper* estadunidense através do serviço de *streaming* Amazon Prime Video e da plataforma Twitch. Com o lançamento do álbum *Mr. Morale & The Big Steppers*, Lamar iniciou uma grande, e disputada, turnê pela América do Norte e Europa. O show escolhido seria realizado em Paris, no dia 22 de outubro de 2022.

A iniciativa não apenas marcava a continuidade de uma estratégia da Amazon no segmento de transmissão de concertos ao vivo, mas, também, mostrava como o rap assumia protagonismo na empreitada. O show de Lamar entrava no hall de *live streamings* do Prime Video após transmissões passadas de artistas como Tyler the Creator (PETSKI, 2022), Kanye West e Drake (MURPHY, 2021). Além da transmissão ao vivo disponível para usuários do serviço ao redor do mundo, a Amazon produziu eventos em algumas cidades selecionadas para, em conjunto com organizações e comunidades criativas, oferecer uma experiência audiovisual da performance (SANTOS, 2022). Dentre as cidades estavam: Brooklyn, nos Estados Unidos; Accra, em Gana; Paris, na França e Rio de Janeiro, no Brasil.

No Brasil, o evento gratuito foi realizado no Viaduto de Madureira, na Zona Norte do Rio, e contou com a distribuição de ingressos através da plataforma Sympla (NOBREGA, 2022). O Rio de Janeiro, mais especificamente a região de Madureira, assim como as outras locações, não foram escolhas aleatórias. Todas as cidades escolhidas tinham como característica uma importante expressão da criatividade negra. Como mostra Oliveira (2018), Madureira é um polo para compreensão dos bailes e da cena *black* na cidade.

Em cobertura do evento (Figura 1), o portal Rap Gol escreveu que a performance teatral fazia jus ao status conferido a Kendrick pela revista *Rolling Stone* de "maior *rapper* vivo". O texto ainda destacava que o show realizado em Paris, as transmissões globais e os eventos em pontos selecionados, realizavam, segundo o autor, uma visão de Kendrick Lamar para o show: "Pessoas espalhadas pelo mundo curtindo a mesma *vibe* ao vivo" (CRIAA, 2022). Aqui vale pensar que show de Kendrick Lamar parece apontar para a superação de uma dicotomia, segundo Auslander (2018), improdutiva entre o espetáculo presencial e o midiático. Além disso, coloca em pauta diversas temporalidades que se sobrepõem na construção das experiências da performance.

Casos, como o descrito acima, estão longe de serem exemplos isolados dentro do espectro da cultura pop. Aqui, eles ilustram uma situação em que a noção de "ao vivo" na música tem ganhado novos contornos e significados, não só se limitando ao aspecto técnico da transmissão de concertos em tempo real – seja através de canais de TV ou plataformas de *streaming* – ou, ainda, da gravação e arquivamento da performance sem cortes, herança da indústria fonográfica que se valia de registros de concertos para venda de produtos editoriais como discos de vinil, CDs, DVDs e Blu-rays, por exemplo.

Figura 1 - Transmissão do show de Kendrick Lamar em Madureira

Fonte: Criaa (2022).

É importante situar aqui que essa breve narrativa já expõe a complexidade dos agenciamentos nas transmissões dos concertos musicais, principalmente se levarmos em consideração os seus meios de comunicação, suas tecnologias de gravação e transmissão, suas experiências audiovisuais, seus gêneros e rótulos musicais e, em uma abordagem mais ampla, suas ecologias midiáticas que acionam de modo enredado (GUTMANN, 2021) a construção desses concertos. Por exemplo, poderíamos falar aqui sobre a centralidade das plataformas digitais (D'ANDRÉA, 2020; POELL; NIEBORG; VAN DIJCK, 2020) na produção dessas performances; das temporalidades complexas que essas apresentações modulam a partir de suas transmissões (AUSLANDER, 2008, 2018; PIRES, 2021); ou, ainda, como os shows presenciais apontam para hibridismos que, de certa maneira, dão conta de uma fluidez cada vez maior nas fronteiras entre performances midiáticas e incorporadas (BITTENCOURT, 2017; SÁ; HOLZBACH, 2010; PIRES, 2018).

Outro ponto é como as transmissões ao vivo, sem dúvida, se transformaram após o crescimento vertiginoso (VELOSO, 2020) do formato nos últimos anos. Desde 2020, foi possível verificar como muitos trabalhos problematizaram as *lives* musicais (ARRUDA; CONTER; PIRES, 2021; GUTMANN; DALLA VECCHIA, 2022; JANOTTI JR; QUEIROZ, 2021; PIRES; JANOTTI JR, 2022b; PIRES; SOARES, 2022) dentro de um cenário marcado pelo isolamento social,

decorrente da pandemia de covid-19, tentando entender o lugar desses produtos dentro de uma cultura midiática ampla; suas formas de produção e consumo; e, também, como a profusão de apresentações ao vivo em diversos meios e plataformas ajudaram a solidificar o termo "*lives*" como um produto cultural distinto que teve uma ascensão durante esse período histórico. No lugar de assumir esses produtos como "datados" ou "frutos" da pandemia, vale a pena, além de reconhecer a longa tradição das transmissões de concertos ao vivo (tanto pela televisão *broadcast*, quanto pelas diversas plataformas digitais), reparar como o breve relato do caso listado acima aponta para perspectivas mais recentes do formato midiático e, até, para um futuro possível das *lives* musicais em ambientes digitais.

Assim, o presente artigo pretende levantar uma discussão sobre uma temática que tem me parecido central no entendimento desse "aovivismo" musical que é como esse "ao vivo", muito mais que uma característica meramente técnica da transmissão, pode ser entendido como *efeito* de uma construção que negocia com a dimensão coletiva da escuta que é simultânea, conectada e ambientada digitalmente através das mídias sociais e plataformas de *streaming*.

Para tanto, este trabalho propõe um trajeto baseado na interpretação de três casos (o primeiro que abre este texto e outros dois que aparecerão mais à frente) a partir da ideia de escuta conexa (JANOTTI JR, 2020; JANOTTI JR; QUEIROZ; PIRES, 2022). Os casos aqui citados são exemplos recentes e foram escolhidos por agenciarem de maneiras diferenciadas a articulação entre performance musical ao vivo, as suas práticas de transmissão e consumo, bem como os formatos midiáticos e seus regimes de simultaneidade. Interessa aqui, além da questão técnica, verificar os acionamentos e os rastros da ideia de "ao vivo" através de comentários, interações em redes sociais e coberturas midiáticas como parte significante desses produtos audiovisuais em rede, como proposto por Gutmann (2021).

A noção de escuta conexa parece bastante produtiva, pois abre caminhos para que possamos entender a escuta musical como uma prática comunicacional acionada através do engajamento entre o corpo humano e tecnologias de reprodução (KASSABIAN, 2013) em regimes de conexão em rede (GUTMANN, 2021; VAN DIJCK, 2013a) e através de plataformas digitais (D'ANDRÉA, 2020; POELL; NIEBORG; VAN DIJCK, 2020). Assim, o presente trabalho busca promover um debate acerca das temporalidades complexas dos produtos midiáticos em questão e da escuta musical a partir do agenciamento de diferentes conformações do "ao vivo". Espera-se discutir que – além da performance e suas materialidades – as práticas de escuta conexa também são elementos fundamentais para a compreensão e construção de um tempo presente (ANDRADE, 2020) do aovivismo musical.

2 Performance midiática e temporalidades complexas da música ao vivo

No dia 19 de janeiro de 2023, o músico estadunidense Josh Tillman, mais conhecido pelo seu pseudônimo Father John Misty, transmitiu através de seu canal no YouTube um show gravado no célebre *The Ryman*, em Nashville. Pouco antes do vídeo estrear, uma contagem regressiva aparece na tela e quando o show finalmente inicia, um fã faz uma pergunta na caixa de mensagens do chat, situada ao lado direito do vídeo: "isso é ao vivo? ". Outro fã comenta mais a frente: "Eu estava nesse show" (FATHER, 2022b).

A performance em questão, de fato, não estava sendo transmitida simultaneamente à sua gravação e nem era a primeira vez que esse show em específico era exibido online. Parte da turnê de divulgação do álbum *Chloë and the Next 20th Century*, o show foi transmitido no dia 06 de outubro de 2022 pela plataforma Mandolin. Os ingressos para assistir a transmissão online foram vendidos, na época, por US$ 10 (FATHER, 2022a).

Criada em 2020, a Mandolin é uma empresa que propõe a criação de experiências híbridas de entretenimento ao vivo a partir da transmissão online, geralmente paga, de concertos e festivais de música presenciais, oferecendo à artistas, produtoras e casas de show a possibilidade de geração de receita extra junto a fãs dispersos globalmente. Segundo números da própria empresa, que teve grande crescimento durante o período de isolamento social decorrente da pandemia de covid-19, mais de 1 mil artistas já realizaram shows dentro da plataforma que, também, conta com cerca de 621 mil fãs cadastrados.

O detalhe é que ao ser postada na plataforma YouTube, a gravação da performance do *The Ryman* foi disponibilizada através da ferramenta "estreia" (em inglês, o recurso se chama "premiere"). Segundo Kurt Wilms, gerente de produto do YouTube, a ferramenta surge como uma resposta a programação de televisão baseada em horário e é vista, tanto pela plataforma quanto pelos produtores de conteúdo, como um recurso capaz de gerar engajamento junto ao público. Além disso, a implementação do recurso parece trazer um aspecto residual (WILLIAMS, 2009) das práticas produtivas do *broadcast* televisivo como o "*live on tape*" (FECHINE, 2008), ou seja, programas que são gravados sem cortes como se fossem ao vivo, mas que não tem simultaneidade entre seu registro e transmissão.

Ao contrário da TV, o modelo de negócio do YouTube era baseado em uma construção de arquivo, após ter surgido como um repositório audiovisual digital e que ganhou popularidade com a oferta de conteúdo sob demanda (SÁ; BITTENCOURT, 2014; JANOTTI JR; ALCANTARA, 2018). Tanto é que, após a transmissão das quase duas horas de show, um fã comenta no vídeo: "que performance maravilhosa. Vale o replay instantâneo" (FATHER,

2022b). Outro fã escreve no bate papo: "[...] no YouTube para a perpetuidade" (FATHER, 2022b).

Em trabalhos anteriores (PIRES, 2021; PIRES; JANOTTI JR, 2022b; PIRES; SOARES, 2022), a temática da temporalidade das performances transmitidas em tempo real (ou não), tem sido um assunto recorrente para pensar como o ao vivo musical, a partir das *lives*, poderia ser construído através de complexas articulações entre tecnologias, técnicas de gravação e transmissão, ecologias midiáticas, conectividade e práticas de escuta em ambientações digitais.

Um primeiro ponto que caberia atentar é que antes da música gravada, a música executada presencialmente era a forma proeminente de execução e consumo musical (WEHELIYE, 2005), ou seja, música era algo que se *fazia* (BYRNE, 2014). Outro ponto é que as ideias de "ao vivo" são elementos formadores e importantes mediadores da performance e gravação musicais (ATTALI, 1985). Por exemplo, desde o surgimento da música gravada as performances eram registradas buscando emular a sensação de uma performance em show, enquanto também é possível dizer que as performances em show negociam com a previsibilidade e fidelidade aos arranjos do registro fonográfico. Como coloca David Byrne,

> [...] a música ao vivo tenta imitar o som da gravada [...]. Mas agora estamos tão acostumados ao som das gravações que acabamos esperando que um show ao vivo soe exatamente igual ao disco – seja de uma orquestra ou de uma banda pop –, e essa expectativa faz tão pouco sentido hoje quanto fazia naquela época. E não esperamos apenas poder ouvir os mesmos músicos e arranjos existentes nos nossos discos, e sim que tudo passe pelos mesmos filtros sonoros tecnológicos – os vocais anasalados dos fonógrafos Edison, o sub-baixo super-forçado das gravações de hip-hop ou ainda o tom perfeito dos cantores que corrigem eletronicamente a afinação durante o processo de gravação. (BYRNE, 2014, p. 120).

Ao refletir sobre as relações e a influência dos processos midiáticos na construção da música ao vivo contemporânea, muito do meu entendimento da performance "ao vivo" foi inspirado pelas proposições de Auslander (2008, 2018), Taylor (2013), Zumthor (2007) e Frith (1998) para pensar a performance tanto como prática comunicacional, quanto suas conformações midiáticas. Assim, vale a pena destacar como os conceitos de arquivo e repertório (TAYLOR, 2013) e reativação (AUSLANDER, 2018) foram fundamentais para superar o dualismo entre performance incorporada e midiatizada, além de situar o entendimento de diferentes temporalidades que estariam se sobrepondo a partir do registro da performance.

> 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. Quando eu escuto gravações de Woodstock, assisto ao filme de Brian de Palma sobre o grupo de performance Dionysus nos anos 1970 ou olho para as fotos de Chris Burden presumidamente sendo baleado, esses eventos são reativados – ou reencenados, por assim dizer – na minha sala de estar ou estudo [...]. 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).[1]

Reconhecer a complexidade temporal da performance e suas interfaces midiáticas foi um primeiro passo para entender o que Taylor (2013) aponta como o constante estado de "agoridade", ou seja, da temporalidade do presente da performance documentada. Não se trata aqui de negar o passado, ou o registro histórico da performance em si, mas perceber que esse *passado* documentado é agenciado numa leitura no *futuro* e processado, também, como um tempo *presente*.

> A temporalidade complexa é intrínseca à documentação da performance, como performances são gravadas ou documentadas para fazê-las disponíveis para audiências futuras, primeiramente. O passado documentado pode se tornar presente para nós em nosso próprio tempo através da reativação, e todo presente documentado já está sempre no passado. Precisamente, essa complexa temporalidade das performances documentadas ou gravadas é o que eu estou tentando focar considerando o modo como o engajamento das audiências com um documento reativa uma performance passada no tempo presente sem enfatizar o passado da performance. (AUSLANDER, 2018, p. 53, tradução nossa).[2]

Trazer esse debate e propor o cruzamento dessas questões com os estudos de televisão é um movimento que permite pensar estatutos sobre o ao vivo em relação às condições técnicas de produção e transmissão, entendendo esse ao vivo como um "texto em situação" (que pode ser lido enquanto é escrito) e construído a partir de efeitos de presença (FECHINE, 2008). Ou, também, levando em consideração os "sentidos de simultaneidade" que poderiam ser

[1] Do original: "Reproduction of a performance does not allow me to experience the performance in its original circumstances; it does not transport me to the time and place in which it occurred. Rather, it brings the performance to me, to be experienced in my temporal and spatial context. When I listen to recordings from Woodstock, watch Brian De Palma's 1970 film of the Performance Group's Dionysus in 69, or look at photos of Chris Burden presumably being shot (Shoot, 1971), these events are reactivated—or restaged, so to speak—in my living room or study [...]. Even though I know these events occurred at another time and in another place, I experience them as performances in the here and now, with myself as audience. "

[2] Do original: "Complex temporality is intrinsic to performance documentation, as performances are recorded or documented primarily to make them available to future audiences [...]. The documented past can become present to us in our own time through reactivation, and the documented present is always already in the past. Precisely this complex temporality of documented or recorded performances is what I am trying to address in considering the way an audience's engagement with a document reactivates a past performance in the present moment without effacing the performance's pastness."

produzidos a partir de uma programação pré-gravada (GUTMANN, 2014). Ou seja, além da natureza puramente técnica – transmissão concomitante com o registro – o entendimento do ao vivo nos produtos televisivos também agenciam presenças e sentidos de simultaneidade produzidos "midiaticamente".

Embora muito instigantes, nessas discussões (assim como nas problematizações anteriores) a preocupação estaria, me parece, mais voltada para epistemologias sobre o arquivo e registro da performance e suas complexidades enquanto produto midiático. Ou, ainda, voltadas para tecnicidades e análise dos meios. Penso que haveria um outro movimento a ser feito que levasse em consideração também as ecologias midiáticas das *lives* musicais, entendendo como essas temporalidades poderiam ser analisadas em suas negociações com as plataformas e suas *affordances* (D'ANDRÉA, 2020), ou seja, os usos possíveis e apropriações e criativas das funcionalidades das plataformas digitais por parte dos usuários. Exemplos interessantes são visualizados nos modos como usuários se apropriaram de funcionalidades da plataforma Zoom para a produção de festas de música eletrônica durante a pandemia (ARRUDA; CONTER; PIRES, 2021) e como fãs da cantora Teresa Cristina fizeram usos criativos do chat do Instagram durante as *lives* da artista, criando o que a cantora batizou de "Cristinder" (QUEIROZ, 2022).

Em trabalhos mais recentes, Gutmann (2021) aponta para essa outra dimensão dos produtos audiovisuais em ambientes digitais, assumindo uma dinâmica temporal ainda mais complexa a partir da ideia de conectividade e acionamento de múltiplas presenças. Ao sugerir pensar os enredamentos do audiovisual, a autora propõe caminhos para analisar esses produtos como formas audiovisuais em performance *em* rede – formadas por agenciamentos complexos nas práticas de se produzir, circular e consumir esses produtos – e *na* rede – levando em consideração as mediações de plataformas e ambientes digitais, além de produtos e usuários em conectividade.

É justamente aqui onde acredito que a ideia de escuta conexa pode ser útil para entender a construção de temporalidades do "aovivismo" musical. Muito mais do que pensar o ato corriqueiro de ouvir música, vale pensar esses acionamentos dos concertos ao vivo transmitidos e disponibilizados em plataformas digitais a partir de quatro pontos: (1) da escuta (e sua narrativa) disparada pelo produto musical; (2) de seus regimes de engajamento, conectividade e partilha; (3) do tempo presente inaugurado pela escuta musical conectada; (4) das negociações com as ferramentas e hibridismos das plataformas digitais na construção de regimes de simultaneidade dos concertos musicais.

3 Problematizando a escuta conexa a partir da dimensão temporal da experiência e o "ao vivo" como efeito

"Inimiga do trabalhador brasileiro" (MATURANA, 2022), escreveu um fã da cantora britânica Dua Lipa no Twitter. "Ela só é famosa por causa de nós CLTs que apoiam (sic) o trabalho dela. ÓDIO!" (MATURANA, 2022), continuou outro fã. Um terceiro arremata com ironia: "bom dia chefe desculpa o atraso eh (sic) q (sic) a dua lipa atrasou 30 minutos a transmissão no multishow" (MATURANA, 2022). Não faltaram exemplos (que ganharam status de meme nas redes sociais) para ilustrar o descontentamento do público brasileiro que acompanhava a transmissão do Rock In Rio 2022 – por meio da plataforma de *streaming* Globoplay e do canal Multishow – e esperavam a entrada ao vivo do show da turnê *Future Nostalgia* no festival carioca.

Pouco antes do horário da apresentação começar, o apresentador Marcos Mion anunciou, direto dos estúdios do Multishow, que a produção da cantora, atração principal do último dia do festival (e talvez um dos mais concorridos), havia solicitado que a transmissão da performance, realizada 11 de setembro de 2022, fosse atrasada em 30 minutos. Sem dar mais detalhes, Mion explicou aos fãs que, apesar do atraso, o show seria exibido na íntegra. Enquanto o apresentador falava, era possível ver ao fundo o palco iluminado, o telão ligado e o espetáculo acontecendo.

Inicialmente, o atraso foi rotulado pelo diretor dos canais Globo, Boninho, através de sua conta no Twitter como "um piti de estrela". Boninho, inclusive, abordou que, caso houvesse algo a ser editado, não daria tempo. Embora a equipe de produção de Dua Lipa não tenha se manifestado oficialmente, houve fãs que defenderam a iniciativa da produção de ganhar tempo entre a gravação do show em si e sua exibição (OLIVEIRA, 2022).

Memes, críticas e defesas a parte, quando a transmissão do show finalmente começou, a produção do canal Multishow retirou o selo de "ao vivo" do canto superior esquerdo da tela. Uma outra fã escreveu, também através do Twitter: "a graça da transmissão é ser simultânea com o show lá no rock in rio. dua lipa tirou toda a graça" (RIBEIRO, 2022). Aqui, me parece que a dimensão de uma escuta musical em regimes de simultaneidade (e conectividade) parece ganhar importância para o fã que consome o show do sofá de casa.

A discussão sobre a escuta musical tem uma longa trajetória. Mais do que retomar discussões sobre a fenomenologia da escuta (OBICI, 2008; SCHAEFFER; NORTH; DACK, 2017), o intuito do presente trabalho é pensar agenciamentos a partir da prática da escuta musical. Sendo assim, parte-se do pressuposto de assumir a escuta musical, a partir da noção de

Kassabian (2013), como um processo de engajamento entre (e através) de tecnologias e corpos humanos modulados por sons e experiências musicais.

A ideia de escuta conexa (JANOTTI JR, 2020) reverbera o entendimento sobre esses engajamentos e propõe entender os atos de escuta como narrativizações e percursos de consumo musical ao levar em consideração, tanto aspectos mais amplos das culturas midiáticas contemporâneas, quanto tecnologias e mediações que modulam o consumo de produtos musicais em ambientes digitais. Ou seja, não se trata de conceber a ideia de escuta conexa como um modo particular de escutar música, mas, sim, como um conceito que entende processos mais amplos e camadas não-musicais (PIEKUT, 2014) como parte dos processos de fruição e escuta musical.

> Mas por que mantermos a ideia de "escuta", uma vez que se parte do reconhecimento dos aspectos narrativos e sinestésicos presentes no consumo musical? Bem, nosso pressuposto é de que, ao longo da história da música gravada, expressões ditas "não-musicais" foram abalizadas a partir do universo da música e incorporadas como parte dos processos de escuta musical. Neste contexto, adicionar às dimensões da escuta as ideias de narrativa, territorialidade e conectividade nos permite incorporar aos atos de ouvir música tanto a presença dos artefatos de consumo musical quanto os engajamentos heterogêneos que integram música, videoclipes, entrevistas, apresentações ao vivo, lives, biografias, quiprocós nas redes sociais e modos de acesso aos conteúdos em *streaming* através dos aplicativos das plataformas digitais, sem desconsiderar as corporeidades que perpassam os feitios estéticos e tecnológicos do ecossistema de mídias de conectividade. (JANOTTI JR; QUEIROZ; PIRES, 2023, p. 18).

Abordar os processos de escuta conexa subtende levar em consideração diversos atravessamentos e articulações que são desvelados pelo ato de ouvir música. Analisar esses processos e produtos musicais a partir dos engajamentos da escuta conexa tem gerado interessantes debates sobre, por exemplo, agenciamentos tecnológicos em *playlists* através das práticas de *pre-save* (PIRES; JANOTTI JR, 2022a); corporeidades musicais (JANOTTI JR; QUEIROZ, 2021; JANOTTI JR; QUEIROZ; PIRES, 2022); atravessamentos raciais na construção da imagem midiática de artistas (QUEIROZ, 2022); práticas performativas interseccionais e acionamentos do corpo nos modos de escutar (e dançar) o funk (TENÓRIO, 2021).

> Cortejar a escuta como tessitura da intriga – inspiração oriunda da abordagem da narrativa feita por Ricoeur (1994) – pressupõe ir além da configuração temporal da narrativa. Então você chama os colegas para dançar, e junto com Bruno Souza Leal, afirma que: "A narrativa aqui não é entendida como uma modalidade textual, e sim como um modo através do

> qual experiências são organizadas e compartilhadas". (JANOTTI JR, 2023, p. 4).

Sendo assim, acredito que o debate sobre temporalidades pode ser bastante profícuo para se adensar a ideia de escuta conexa. Afinal de contas, pretendo defender a hipótese que parte do debate sobre a música ao vivo e temporalidades precisa passar pelos seus modos de recepção, não só pelas dimensões da performance midiatizada e técnicas de gravação e transmissão. Portanto, compreenderemos que escutar música também é uma forma de modular o tempo.

Simon Frith (1996, 1998, 2007) aborda a música como uma arte temporal e sugere que o tempo é um elemento central para o seu entendimento ao afirmar que "O que toda música oferece é uma maneira de estar presente; o que 'escuta musical' quer dizer é a experiência do 'tempo interior'. Isso [...] é o que torna a comunicação musical possível" (FRITH,1998, p. 145, tradução nossa)[3]. Em seus trabalhos, o autor discute como a música popular molda e manipula nosso senso de tempo de várias maneiras, seja por meio de variações de ritmo, duração de notas ou acordes ou, ainda, pausas e silêncios. Além disso, é possível compreender o tempo de forma mais ampla, sobretudo em seus aspectos históricos e culturais, por meio da análise da música e suas transformações.

Por exemplo, vale mencionar o fenômeno recente das "*speed-up versions*" de canções nas plataformas de *streaming* musical a partir do sucesso viral que remixes acelerados começaram a ter no TikTok. Em paralelo, não deixa de ser notável como fenômenos semelhantes acontecem em aplicativos como WhatsApp, YouTube e em aplicativos de reprodução de podcasts. Isso demonstra uma interessante aproximação entre o consumo musical e influência cruzada nos modos como aplicativos e plataformas digitais lançam (ou remixam, se podemos dizer assim) tendências do universo da música. O processo de acelerar as músicas entre 30% e 50%, algo que lembra o efeito de colocar um disco de vinil de 33 Rotação Por Minuto (RPM) para rodar em 45 RPM, já foi usado por artistas como SZA, Lana Del Rey e Steve Lacy (DEMOPOULOS, 2023). Além de produzir canções com uma afinação mais aguda, o que – de novo – lembra muito o processo de colocar os discos de vinil em uma rotação mais rápida, o ato de acelerar as canções, obviamente, também permite experimentar as músicas em menos tempo. Por exemplo, a música *Bad Habits* de Steve Lacy originalmente tem

[3] Do original: "What all music offers us is a way of being present; what "music listening" means is the experience of "inner time: This [...] it is what makes musical communication possible."

três minutos e cinquenta e dois segundos de duração (sua versão *speed up* tem três minutos e onze segundos).

Seguindo esse raciocínio da música como moduladora temporal, é possível perceber, nas breves narrativas do presente artigo, como os diferentes produtos musicais apresentados abrem debates sobre modos de se consumir música ao vivo *em* (e *na*) rede, de forma conectada, e no "presente". Seja através de um show gravado e transmitido com meia hora de atraso por meio do canal Multishow, na transmissão de um evento global da Amazon Music e consumido como um evento presencial ou, ainda, na retransmissão e arquivamento de performances híbridas através novas formas de disponibilizar e "estrear" conteúdos no YouTube.

Estamos falando aqui, então, sobre a escuta musical como fenômeno que modula temporalidades, ou melhor, que constroem o tempo presente (ou o "ao vivo") não como uma característica ou fenômeno de natureza técnica, mas como um *efeito* percebido pela audiência em que a conectividade (VAN DIJCK, 2013a) e a experiência afetiva do público (AUSLANDER, 2012) tem papel decisivo. Por exemplo, ao inaugurar a ferramenta "estreia", por que o YouTube, famoso pelo repositório sob demanda de vídeos, estaria preocupado em disponibilizar conteúdo pré-gravado e transmitido de forma simultânea para os usuários? O que o chat em tempo real (disponível durante a transmissão e arquivado junto com o vídeo) diz sobre a experiência do consumo desses produtos na plataforma? Por que parte dos usuários constroem suas experiências musicais com esses produtos repercutindo-as em suas mídias sociais? Parte da resposta a essas perguntas têm a ver com a construção de padrões de interatividade, ou seja, maneiras de se criar engajamento através do consumo audiovisual em plataformas digitais.

Van Dijck (2013b) demonstra que a conectividade, um processo central para se compreender o protagonismo das plataformas digitais em um ecossistema de mídias contemporâneo, se materializa com o desenvolvimento de tecnologias que alteram a natureza das interações, ou formas de conexão, humanas. Seguindo o raciocínio da autora, é possível dizer que a programação e os conteúdos das plataformas digitais, em certa medida, trabalham para a criação de conexões dos usuários entre si, com as funcionalidades e recursos das plataformas.

> Conectividade se tornou o fio material e metafórico de nossa cultura, uma cultura na qual as tecnologias moldam e são moldadas não apenas por quadros econômicos e legais, mas também por usuários e conteúdo. Uma sociedade enraizada em normas de conectividade empunha plataformas que simultaneamente constroem e refletem o valor de cultivar laços fracos e formalizar comunicação informal e autoexpressão - um processo complexo e

> em camadas que é constantemente modulado. O surgimento de plataformas de mídia social está no cerne de uma dinâmica em mudança, onde agentes de diferentes naturezas (humanos e não humanos, materiais e imateriais) e tamanhos variados (indivíduos, grupos, coletivos, sociedades) estão construindo um espaço conectivo para comunicação e informação. (VAN DIJCK, 2013b, p. 142, tradução nossa)[4].

Segundo Hui (2021), o processo de digitalização da sociedade inaugura uma forma de percepção do tempo mais fluida e fragmentada, ao contrário do que poderia ser entendido como um tempo físico (percebido pela passagem dos ciclos naturais, estações, dias e noites). Essa temporalidade do digital, muito marcada pela aceleração do tempo, negocia com uma perda do senso histórico e de continuidade, embaralhando passado, presente e futuro através da mediação da tecnologia. Por exemplo, é perceptível como sistemas de recomendação (SANTOS, 2020) ao sugerirem conteúdos novos – sejam vídeos no YouTube ou músicas no Spotify – estão, de fato, propondo futuros possíveis após a análise de nossos históricos de preferências do passado e o que estamos consumindo no presente.

Essa perspectiva ganha ainda mais relevância se incorporarmos a dimensão de pensar o presente, aqui agenciado pela escuta musical e pela conectividade. Se entendermos a escuta musical como uma prática comunicacional e um modo possível de experienciar o sensível, há de se considerar que a escuta é, também, uma prática da ordem da partilha (RANCIERE, 2005) e que inaugura um tempo presente (ANDRADE, 2020). Quando Gutmann (2021) aponta para a dimensão temporal da conectividade, poderíamos pensar, então, num presente inaugurado pela experiência coletiva em rede do conteúdo audiovisual. Nesse sentido, os espaços de sociabilidade, troca e partilha – sejam as mídias sociais, comentários feitos nos vídeos, mensagens deixadas nos chats ou, ainda, encontros e pelas conversas presenciais – seriam modos de exercitar esse presente inaugurado pela conexão e, de certa maneira, disparado pela escuta conexa.

> Esse presente da experiência estética, observamos, é um presente rápido, que passa como um sopro, apesar de intenso. Dura apenas um momento, mesmo podendo ser inesquecível. Mas talvez sua intensidade faça esse presente se alargar. Esse presente parece ser um presente ao qual não podemos nos agarrar, dado seu caráter de evento efêmero. Mas, ao mesmo tempo, essa temporalidade presente parece também ser bem diferente do presente

[4] Do original: "Connectivity has become the material and metaphorical wiring of our culture, a culture in which technologies shape and are shaped not only by economic and legal frames, but also by users and content. A society rooted in norms of connectivity wields platforms that simultaneously construct and reflect the value of cultivating weak ties and of formalizing informal communication and self-expression – a complex and layered process that is constantly modulated. The emergence of social media platforms is at the heart of a shifting dynamic, where agents of different nature (human and non-human, material and immaterial) and varied size (individuals, groups, collectives, societies) are building a connective space for communication and information."

> comumente observado pela temporalidade moderna. (ANDRADE, 2020, p. 41).

O que a escuta conexa pode apontar, mais do que a dimensão do tempo presente nos modos de se escutar música, é a complexidade temporal da produção dos concertos e de suas transmissões em ambientes digitais. Refletindo sobre a estreia agendada de vídeos no YouTube, transmissões de shows por plataformas como a Amazon Prime Video e o atraso na veiculação de concertos na TV (como o caso de Dua Lipa) podemos perceber como a assincronia seria um outro marco que também atravessaria todos os casos discutidos. Ao mesmo tempo que as escutas produzidas em coletividade, conectadas, partilhadas em horário marcado e em regimes de simultaneidade organizariam essas temporalidades e assincronias sobrepostas forjando um presente, um "tempo real" partilhado do qual fazemos parte em rede.

4 Considerações finais

O que o presente artigo quis trazer para a discussão é como a ideia de escuta conexa pode ser um importante articulador para pensar a sobreposição de temporalidades dos concertos musicais em ambientes digitais. Entender a escuta, primeiramente, como um engajamento entre corpos humanos e tecnologias e, posteriormente, como uma narrativa, nos permite ter uma ideia mais complexa de como esses shows transmitidos em tempo real (ou não) produzem e articulam uma temporalidade presente – por meio da mediação tecnológica e conectividade nas plataformas, mídias sociais e sociabilidades – ao fazem do "ao vivo" musical algo como um *efeito* da escuta conexa, indo além de uma característica técnica de produção e difusão dos produtos midiáticos.

Ressignificar o ao vivo musical levando em consideração os processos desencadeados pela escuta conexa, nos permite incorporar uma série de temáticas à uma agenda de pesquisa sobre a performance e seus processos de documentação e consumo. Aqui, acredito que abordagens que não foquem apenas no arquivo e no registro da apresentação musical em si podem sugerir caminhos interessantes para o debate sobre o consumo musical em ambientes digitais.

A vivência desse presente coloca em evidência também o ritmo da performance musical e uma limitação à temporalidade em que ela acontece, bem como, ao tempo da escuta conexa. Uma vez que, tecnicamente, ainda não é viável acelerar vídeos transmitidos ao vivo por canais de TV, plataformas de *streaming* audiovisual ou, ainda, em estreias no YouTube. Por mais que a tecnologia pareça avançar e que tendências apontem para modulações do tempo

através da música, o presente ainda parece se colocar como um tempo a ser vivido e experienciado. Ou melhor, escutado.

Referências

ANDRADE, R. Produção de presença: produção de presentes? *In*: ANDRADE, R.; AMORMINO, L. (ed.). **Experiências culturais do tempo**: espaço-tempo, tradições, narrativa. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020. p. 31-50.

ARRUDA, M. A. P. de; CONTER, M. B.; PIRES, V. de A. N. (Re)mediações da pandemia nas lives musicais. **Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista**, São Paulo**,** v. 9, n. 2, p. 76-96, 2021.

ATTALI, J. **Noise**: the political economy of music. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

AUSLANDER, P. **Liveness**: performance in a mediatized culture. 2nd. ed. London: Routledge, 2008.

AUSLANDER, P. Digital liveness. **PAJ: a Journal of Performance and Art**, New York, v. 34, n. 3, p. 3-11, 2012.

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

BITTENCOURT, L. Quem sabe faz ao vivo... e online: a transmissão de shows através de plataformas virtuais. *In*: ALMEIDA, L. B. F. de; PIRES, V. de A. N. (ed.). C**ircuitos urbanos e palcos midiáticos**: perspectivas culturais da música ao vivo. Maceió: EDUFAL, 2017. p. 253-278.

BYRNE, D. **Como funciona a música**. Barueri: Amarilys, 2014.

CRIAA. Performance teatral e bem sucedida de Kendrick Lamar em Paris pode ser acompanhada ao vivo no viaduto de Madureira, Rio de Janeiro. **RAPGOL Maganize**, [*s.l.*], 23 out. 2022.

DEMOPOULOS, A. Why is spotify full of faster versions of pop hits? Let's bring you up to speed. **The Guardian**, Londres, 10 Jan. 2023. Culture, Music.

D'ANDRÉA, C. F. de B. **Pesquisando plataformas online**: conceitos e métodos. Salvador: EDUFBA, 2020.

FATHER John Misty announces South American tour dates. **Relix**, Langhorne, 21 Sept. 2022a.

FATHER John Misty: live from The Ryman. **YouTube**, Nashville, 6 Oct. 2022b.

FECHINE, Y. **Televisão e presença:** uma abordagem semiótica da transmissão direta. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

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

FRITH, S. **Taking popular music seriously**: selected essays. Hampshire: Ashgate, 2007.

FRITH, S. Music and identity. *In*: HALL, S.; DU GAY, P. (ed.). **Questions of cultural identity**. Thousand Oaks: SAGE, 1996. p. 108-127.

GUTMANN, J. F. **Audiovisual em rede**: derivas conceituais. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021.

GUTMANN, J. F. **Formas do telejornal**: linguagem televisiva, jornalismo e mediações culturais. Salvador: EDUFBA, 2014.

GUTMANN, J. F.; DALLA VECCHIA, L. Lives musicais em performance: mise-en-scène e encenações audiovisuais do "ao vivo" em Billie Eilish. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 274-300, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.29146/ecops.v25i1.27855. Acesso em: 23 jun. 2023.

HUI, Y. Problems of temporality in the digital epoch. *In*: VOLMAR, A.; STINE, K. (ed.). **Media infrastructures and the politics of digital time**: essays on hardwired temporalities. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021. p. 2-13.

JANOTTI JR, J. **Gêneros musicais em ambientações digitais**. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

JANOTTI JR, J. O áudio que te entrega: escuta conexa e caligrafia de pesquisa de música pra tocar no paredão. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 32., 2023, São Paulo. **Anais** [...]. Campinas: Galoá, 2023.

JANOTTI JR, J.; ALCANTARA, J. A. **O videoclipe na era pós-televisiva**: questões de gênero e categorias musicais nas obras de Daniel Peixoto e Johnny Hooker. Curitiba: Appris, 2018.

JANOTTI JR, J.; QUEIROZ, T. A. Deixa a gira girar: as lives de Teresa Cristina em tempos de escuta conexa. **Galáxia**, São Paulo, n. 46, p. 1-17, 2021. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/1982-2553202150973. Acesso em: 23 jun. 2023.

JANOTTI JR, J.; QUEIROZ, T. A.; PIRES, V. de A. N. **Deixa a gira girar**: corporeidades musicais em tempos de escuta conexa. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2023.

JANOTTI JR, J.; QUEIROZ, T. A.; PIRES, V. de A. N. Um corpo rexistente: a gira poética de Giovani Cidreira. **Revista Trilhos**, Santo Amaro, v. 3, n. 1, p. 174-193, 2022.

KASSABIAN, A. **Ubiquitous listening**: affect, attention, and distributed subjectivity. Berkeley: University of California Press, 2013.

MATURANA, J. No Rock in Rio, Dua Lipa vira meme ao atrasar transmissão do show: "inimiga do trabalhador". **Purebreak**, Brasil, 12 set. 2022.

MURPHY, J. K. Kanye West and Drake's L.A. concert will be live streamed on Amazon prime video. **Variety**, Los Angeles, 07 Dec. 2021.

NOBREGA, J. E. (org.). [Sympla evento transmissão ao vivo em Rio de Janeiro-2023]. **Sympla**, Brasil, 22 out. 2022.

OBICI, G. **Condição da escuta**: mídias e territórios sonoros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

OLIVEIRA, J B. **Todo @rockinrio tem que ter um piti de uma estrela e esse ano o prêmio foi para@dualipa! [...]**. Brasil, 12 set. 2022. Twitter: @boninho.

OLIVEIRA, L. X. de. **A cena musical da Black Rio**: estilo e mediações nos bailes soul dos anos 1970. Salvador: EDUFBA, 2018.

PETSKI, D. Tyler the Creators call me if you get lost live concert event prime video. **Deadline**, Los Angeles, 29 Mar. 2022.

PIEKUT, B. Actor-networks in music history: clarifications and critiques. **Twentieth-Century Music**, Cambridge, v. 11, n. 2, p. 191-215, Sept. 2014. Disponível em: https://doi.org/10.1017/S147857221400005X. Acesso em: 23 jun. 2023.

PIRES, V. de A. N. A produção do "aovivismo": música, tecnologia e performance midiatizada em tempos de isolamento social. **ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 44, p. 152-171, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.46391/ALCEU.v21.ed44.2021.246. Acesso em: 23 jun. 2023.

PIRES, V. de A. N. "Put that shit away": concertos ao vivo, midiatização e incômodo. **Revista Fronteiras - Estudos Midiáticos**, São Leopoldo, v. 20, n. 2, p. 157-167, 2018. Disponível em: https://doi.org/10.4013/fem.2018.202.02. Acesso em: 23 jun. 2023.

PIRES, V. de A. N.; JANOTTI JR, J. "Listening is everything": percursos de escuta conexa nas articulações entre playlists, pre-saves e recomendações musicais no Spotify. **Culturas Midiáticas**, Paraíba, v. 16, p. 1-18, 2022a. Disponível em: https://doi.org/10.22478/ufpb.2763-9398.2022v16n.60663. Acesso em: 23 jun. 2023.

PIRES, V. de A. N.; JANOTTI JR, J. "Alive online": a ecologia das lives musicais no YouTube em tempos de pandemia. **E-Compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Brasília, v. 25, p. 1-19, 2022b. Disponível em: https://doi.org/10.30962/ec.2335. Acesso em: 23 de jun. 2023.

PIRES, V. de A. N.; SOARES, T. Problemas de performance no rock: presença, memória e fabulação durante a pandemia de covid-19. *In*: ALBERTO, T. P.; PILZ, J.; JANOTTI JR, J. (org.). **O rock errou?** Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2022. p. 163-180.

POELL, T.; NIEBORG, D.; VAN DIJCK, J. Plataformização. **Revista Fronteiras - Estudos Midiáticos**, São Leopoldo, v. 22, n. 1, p. 2-10, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.4013/fem.2020.221.01. Acesso em: 23 jun. 2023.

QUEIROZ, T. A. Teresa Cristina e suas lives - sobre modos de ver e tornar-se negra. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 45., 2022, Paraíba. **Anais** [...]. São Paulo, Intercom, 2022. p. 1-16.

RANCIERE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RIBEIRO, F. **A graça da transmissão é ser simultânea com o show lá no rock in rio. Dua Lipa tirou toda a graça**. Brasil, 12 set. 2022. Twitter: @fefenribeiro.

SÁ, S. P. de; BITTENCOURT, L. Espaços urbanos e plateias virtuais: o YouTube e as transmissões de espetáculos ao vivo. **Logos: comunicação e universidade**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 24, p. 1-15, 2014. Disponível em: https://doi.org/10.12957/logos.2014.13135. Acesso em: 23 jun. 2023.

SÁ, S. P. de; HOLZBACH, A. D. #u2youtube e a performance mediada por computador. **Galáxia**, São Paulo, n. 20, p. 146-160, 2010.

SANTOS, F. Amazon music e gravadora de Kendrick Llamar fazem evento no RJ para de exibição exclusiva da turnê Big Steppers ao vivo de Paris. **PortalRapmais**, Brasil, 21 out. 2022.

SANTOS, G. **O formato playlist**: a prescrição musical entre filosofias de programação radiofônica e engenharias da experiência musical automática. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2020.

SCHAEFFER, P.; NORTH, C.; DACK, J. **Treatise on musical objects**: essays across disciplines. Oakland: University of California Press, 2017.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2013.

TENÓRIO, W. Senta a bunda: a bunda performática em videoclipes de funk como indicativo de disputas interseccionais e de gênero musical. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 44., 2021, Recife. **Anais** [...]. São Paulo, Intercom, 2021. p. 1-15.

VAN DIJCK, J. **The culture of connectivity**: a critical history of social media. Oxford: Oxford University Press, 2013a.

VAN DIJCK, J. Facebook and the engineering of connectivity: a multi-layered approach to social media platforms. **Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies**, Thousand Oaks, v. 19, n. 2, p. 141-155, 2013b. Disponível em: https://doi.org/10.1177/1354856512457548. Acesso em: 23 jun. 2023.

VELOSO, D. Febre das *lives*: por que eles são o começo de um novo mercado no Brasil. **Forbes [Brasil]**, [*s.l.*], 8 jun. 2020.

WEHELIYE, A. G. **Phonographies**: grooves in sonic afro-modernity. Durham: Duke University Press, 2005.

WILLIAMS, R. **Marxismo y literatura**. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

The time of (live) music listening: the liveness in music and the temporal dimension of connected listening

Abstract

This paper proposes a reflection on the temporal dimension of connected listening through musical liveness. We will understand connected listening, not as a particular way of listening to and consuming music, but as a way of understanding musical listening in a broader sense, paying attention to its "non-musical" layers, that is, as a communicational practice activated through the engagement between the human body and reproduction technologies in networked connection regimes and through digital platforms. Based on three brief reports on recent live show broadcasts, we propose a debate on "live" music, not as a technical condition of recording and transmission, but as an effect constructed through the agency of asynchronies and complex temporalities of recorded performance, understanding musical listening as a temporalizing and agentic element of a present time.

Keywords

connected listening; musical liveness; online concerts; digital platforms

Autoria para correspondência

Victor de Almeida Nobre Pires
victor.pires@delmiro.ufal.br

Como citar

PIRES, Victor de Almeida Nobre. O tempo da escuta musical: o ao vivo na música a partir da dimensão temporal da escuta conexa. **Intexto**, Porto Alegre, n. 55, e-130524, 2023. DOI https://doi.org/10.19132/1807-8583.55.130524

Recebido: 01/03/2023
Aceito: 30/05/2023

Copyright (c) 2023 Victor de Almeida Nobre Pires. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.