

**LIVES MUSICAIS: O ARROUBO DO STREAMING EM TEMPO REAL DURANTE
A PANDEMIA DA COVID-19**

***LIVES MUSICALES: LA ATRACCIÓN DEL STREAMING EN EL TIEMPO REAL
DURANTE LA PANDEMIA DEL COVID-19***

***MUSICAL LIVES: THE STRIKE OF REAL TIME STREAMING DURING THE COVID-
19 PANDEMIC***



Felipe Saldanha ODIER
Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)
e-mail: mamutte.arte@gmail.com



Robert MOURA
Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)
e-mail: robertmoura@gmail.com



Lúcia Campos
Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)
e-mail: luciapcampos@gmail.com

| 1



Como referenciar este artigo

ODIER, F. S.; MOURA, R.; CAMPOS, L. Lives Musicais: O arroubo do streaming em tempo real durante a pandemia da Covid-19. **Revista Hipótese**, Bauru, v. 8, n. esp. 1, e022019, 2022. e-ISSN: 1982-5587. DOI: <https://doi.org/10.47519/eiaerh.v8.2022.ID408>

Submetido em: 10/03/2022

Revisões requeridas em: 05/05/2022

Aprovado em: 01/07/2022

Publicado em: 01/12/2022

RESUMO: Abordamos neste artigo a circulação e a escuta de música gravada e amplificada, considerando também as experiências audiovisuais e a formação de público relacionadas às performances musicais. Desde uma perspectiva etnomusicológica, visamos refletir sobre o advento das lives, fenômeno popularizado durante a pandemia da Covid-19. A partir dessa prática de música ao vivo, em streaming em tempo real, observaremos seus efeitos sobre a estética musical e a sociabilidade gerada entre os espectadores nos chats de interativos durante as performances, bem como das incoerências de ordem econômica para os músicos nesse formato. Observamos nesse modo de fruição a presença de redes de sociabilidade relacionadas a conformações do gosto musical contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Lives musicais. Música popular cantada. Cena musical.

RESUMEN: *En este artículo abordaremos la circulación y escucha de música amplificada y grabada, considerando sus experiencias audiovisuales y la formación de audiencias para estos productos que tocan la imagen de las interpretaciones musicales a lo largo del tiempo. Desde la perspectiva etnomusicológica, buscamos reflexionar sobre el advenimiento de las vidas, fenómeno popularizado durante la pandemia del Covid-19. A partir de esta práctica de música en vivo, en streaming en tiempo real, observaremos sus efectos sobre la estética musical y la sociabilidad que se genera entre los espectadores en los chats interactivos durante las actuaciones, así como las incursiones económicas para los músicos en este formato. En este modo de disfrute, observamos la presencia de redes de cooperación en estos contextos sociales, lo que nos parece indicativo de conformaciones del gusto musical contemporáneo.*

PALABRAS CLAVE: *Lives musicales. Canción. Escena musical.*

| 2

ABSTRACT: *In this article, we will address the circulation and listening of amplified and recorded music, considering the audiovisual experiences and audience formation related to musical performances. From the ethnomusicological perspective, we seek to reflect on the advent of lives streaming, a phenomenon popularized during the Covid-19 pandemic. From this live music practice, in real-time streaming, we will observe its effects on musical aesthetics and sociability generated among viewers in interactive chats during performances and economic currencies for musicians in this format. In this mode of fruition, we observe the presence of sociability networks related to contemporary musical tastes.*

KEYWORDS: *Musical lives. Popular song. Musical scene.*

Introdução

Imagina-se algo muito distante para o ouvinte contemporâneo ter a música ao vivo como principal fonte de experiência musical, como ocorria até as primeiras décadas do século XX, quando começavam a se difundir e a se popularizar as primeiras formas de gravação e reprodução sonora mecânica e elétrica. Antes disso, a música executada ao vivo era a única forma de apreciação musical. Para uma pessoa ouvir música, ela mesma teria que tocá-la ou ir ao encontro de quem a tocasse. Assim, excetuando as audições-execções solitárias dos musicistas ou de ouvintes valendo-se de fones de ouvido, a música é um importante fator de socialização (leia-se socialização aqui como reunião na qual as pessoas compartilham a experiência de escuta de música). No entanto, a circulação e escuta da música amplificada e gravada promoveu uma nova experiência que viria a se tornar preponderante ao longo do século XX. Não obstante, o interesse do público pela música ao vivo se manteve. Mais recentemente, o advento das *lives* musicais, fenômeno popularizado durante a pandemia da Covid-19, nos levou a refletir sobre essas experiências.

As gravações surgiram com Thomas Edison em 1877¹, que criou o fonógrafo de cilindro, que permitia a gravação e a reprodução sonora em processo mecânico e obteve êxito em sua comercialização. O processo de venda de música gravada cresceria com a invenção do disco e do gramofone por Emil Berliner. Após os primeiros discos de acetato, surgiram, nos anos 1900, os discos de 78 r.p.m. (rotações por minuto) de goma-laca, e depois os discos de vinil (inventado pelo húngaro Peter Carl Goldmark, nos anos 1940) em 45 r.p.m. e 33 r.p.m. Em meados dos anos 1970, aparecem a fita cassete magnética e o cartucho (este último alcançou um grande mercado nos EUA, mas a fita cassete conquistou um mercado maior em plano mundial, tendo também maior longevidade) (LEBRECHT, 2008, p. 101-102). O som digital do *compact disc*, ou como é conhecido em sua forma abreviada CD, começou a ser desenvolvido pela Philips em 1969, mas só atingiu o mercado no final dos anos 1970 e começou a ocupar o lugar do vinil na preferência dos ouvintes nos anos 1980².

Posteriormente, já na virada do milênio, vieram os formatos independentes de mídia física como *WAV* ou *WAVE* (*Waveform Audio File Format*), *mp3* (*MPEG-1 Audio Layer 3*), *AAC* (*Advanced Audio Coding*), *WMA* (*Windows Media Audio*) ou *FLAC* (*Free Lossless Audio Codec*), entre outros que se popularizam rapidamente, sendo também utilizados nas mais

¹ “É comumente aceito que a gravação do som teve seu início em 1877, quando o inventor Thomas Alva Edison, com voz esganiçada, entoou a canção infantil ‘*Mary had a little lamb*’ num fonógrafo; e que alcançou o mercado de massas pela primeira vez em 1902, com o tenor Enrico Caruso [...]” (LEBRECHT, 2008, p. 19-20).

² Grove Dictionary.

Lives musicais: O arroubo do streaming em tempo real durante a pandemia da Covid-19

recentes plataformas digitais de música como *Spotify, Deezer, Google Play, YouTube Music, Apple Music, iTunes* ou *Tidal* para ficarmos em poucos exemplos das quase duas centenas disponíveis. No campo audiovisual, o grande público teve experiências com o VHS (*Video Home System*) a partir dos anos 1970, e as inovações do século atual, DVD (*Digital Video Disc*) e Blu-Ray (de qualidade superior ao DVD, o nome faz referência à cor “*blue*”, abreviado para “*blu*” do raio ou “*ray*” emitido pelo aparelho durante a leitura e gravação dos dados no disco), rapidamente ultrapassadas pelos serviços de *streaming*³.

Além desses meios de audição de música, as evoluções tecnológicas do século XX proporcionaram aos ouvintes a possibilidade de ouvir música através das transmissões por rádio e televisão. Umberto Eco considera que

o rádio e a televisão constituem um *meio técnico* apto para transmitir sons ou imagens à grande distância, e em segundo lugar (aspecto esse que foi alvo de muitas discussões), um *meio artístico* que, como tal, promove a formação de uma linguagem autônoma e abre novas possibilidades estéticas (ECO, 1979, p. 315, grifos do autor).

Segundo Eco (1979, p. 316), “os meios audiovisuais nasceram e cresceram com o rádio como meio de difusão”. Por volta dos anos 1920,

[...] um pesquisador da Westinghouse, Frank Conrad, com um transmissor que construía à guisa de passatempo numa garagem de Pittsburgh, começou a transmitir, a título de experiência, notícias lidas dos jornais e música de disco. Gradativamente se formou um público de radioamadores que acompanhava aquelas transmissões ao acaso e começou a escrever-lhe, pedindo para ouvir suas músicas preferidas. Em seguida, nas lojas de Pittsburgh, começaram a aparecer aparelhos rádio receptores, apresentados como particularmente adaptados “para ouvir a Westinghouse Station” (ECO, 1979, p. 316).

Ainda de acordo com Eco (1979, p. 316), “os ouvintes de Conrad não demonstravam particulares inclinações estéticas: queriam apenas ouvir música em casa”. Assim, “o rádio pôs à disposição de milhões de ouvintes um repertório musical ao qual, até bem pouco tempo, só se podia ter acesso em determinadas ocasiões” (ECO, 1979, p. 316). O próprio Umberto Eco (1979, p. 318) ao questionar se o rádio, como instrumento de informação musical, teve efeitos positivos ou negativos, acredita que para chegar a uma resposta é necessário examinar fatores culturais, sociológicos e econômicos. Em relação ao audiovisual, o autor observa que as exigências do espetáculo na televisão (em se tratando da música popular) deram preferência aos “executantes

³ Descartamos aqui formatos como fita de rolo, ADAT e Laser Disc, por eles não terem sido direcionados ou não terem alcançado um consumo de massa.

Felipe Saldanha ODIER; Robert MOURA e Lúcia CAMPOS

dotados de maior talento cênico, e a imprescindível exigência de atualidade a que esse meio, mais do que o radiofônico, está submetido” (ECO, 1979, p. 319).

Apesar de todos esses recursos para a audição de música gravada ou, a partir das transmissões radiofônicas, televisivas e mais recentemente através da *internet*, as apresentações musicais ao vivo nunca deixaram de estar no primeiro plano do público. A socialização, que surge da interação das pessoas, a partir das audições coletivas de música ao vivo, independente do ambiente, sejam elas reuniões informais domésticas, pequenas ou grandes casas de shows, estádios, salas de concerto, pode ajudar a explicar um pouco o fenômeno das *lives online* decorrente do isolamento social imposto pela pandemia da Covid-19. Disso, deriva a seguinte questão: ainda que o público possua em casa gravações em áudio e vídeo de alta qualidade (em mídias físicas ou através de acessos *online*) e possam reproduzi-las em equipamentos igualmente de alta definição, por que as *lives* foram tão bem recebidas?⁴ Há de se observar, ainda, que essa adesão às *lives* ocorreu apesar da baixa qualidade audiovisual em geral, sendo inerentes à própria plataforma, como o caso do Instagram, que não fornece um bom suporte para a realização das mesmas ou em razão de uma transmissão insuficiente. Até que ponto essa audição *online* coletiva e a interação gerada através de compartilhamentos e comentários nos *chats* visam e conseguem reproduzir a sensação de conexão física ou mental com o outro? Voltamos a Umberto Eco que, ao descrever a situação do ouvinte de rádio, destaca que:

| 5

Falta, portanto, ao ouvinte a ligação com o executante (solista ou conjunto orquestral), a ligação que se concretiza naquele particular “magnetismo”, que pode ser variamente definido, mas não ignorado; falta, ademais, ao ouvinte a ligação direta, física, com o grupo dos que escutam com ele. Ora, o magnetismo do executante e o magnetismo do público são parte essencial de uma audição musical tradicional, introduzindo na audição uma cota de ‘teatralidade’ que não nega, mas caracteriza o rito musical (ECO, 1979, p. 319-320).

Considerando a qualidade de áudio e vídeo, há de se observar o despojamento, mesmo de músicos famosos e com estrutura profissional, que realizaram *lives* em casa, muitas vezes valendo-se apenas do som do celular, sem o recurso a equipamentos audiovisuais que utilizam em seus shows. Além dos elementos relacionados à aparência e à socialização, surge também uma reflexão sobre a subsistência dos músicos que se viram impedidos de exercerem sua atividade profissional devido ao isolamento e as possibilidades de remuneração através da monetização das *lives* e de editais de instituições culturais.

⁴ Como destacou, por exemplo, o Portal Uai em sua retrospectiva do ano de 2020. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2020/12/22/noticias-musica,266318/retrospectiva-2020-lives-dominaram-o-ano-e-brasil-e-destaque-mundial.shtml>. Acesso em: 03 mar. 2022.

Os editais e a experiência do *streaming* em tempo real

Com o aumento das *lives*, as cenas musicais, fundamentalmente as formadas por artistas independentes do *lowstream*⁵, tomaram estas plataformas como intento de trabalhar remuneradamente por meio dessas “redes de cooperação” (BECKER, 2010) – sistema de trabalho e fruição observado pela sociologia da arte sobre nichos e cenas musicais, por exemplo, que são nomeados de “Mundos da Arte” – que se tornaram as *lives* musicais. Nesse sentido, as instituições do poder público e privado se articularam em iniciativas que contemplassem a circulação virtual dos profissionais das artes em geral, de forma mais expressiva por meio de *streamings* de audiovisual.

Os editais e chamamentos lançados pelas instituições culturais⁶ em 2020, primeiro ano da pandemia da Covid-19, entendem que as transmissões ao vivo (o *streaming* em tempo real) difundidas e popularizadas sob a nomeação de *live*, que implicavam em potenciais transtornos de conexão de internet, com prejuízos principalmente na qualidade sonora das *performances*. Diante do dilema colocado, um simulacro de transmissões ao vivo é compactuado com a cena artística, no sentido de que as apresentações seriam substituídas pela entrega do arquivo audiovisual previamente gravado. Porém, seriam transmitidas em dia e hora marcada, pela primeira vez, com o *chat* ao vivo e a interação do público em tempo real, um modelo bem comum, afinal estamos no “país da televisão”, que sempre negociou intercaladamente programações gravadas e ao vivo. | 6

No modelo em questão, o que interessa é a interação do público – o que interessa é o entretenimento do público – pois, concordamos com Guy Debord (1997, p. 16): “No mundo *realmente invertido*, a verdade é um instante do que é falso.” E, nesse engodo da presença, produzida desde a sociedade contemporânea, compulsória ao *modus* dos algoritmos das redes sociais, em tempos reais descompassados, a sincronia se basta na experiência ao vivo da narrativa ficcional criada para (entre)ter a audiência de telespectador, pois: “O espetáculo se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível. Não diz nada além de ‘o que aparece é bom, o que é bom aparece’. A atitude que, por princípio, ele exige é a da aceitação passiva [...]” (DEBORD, 1997, p. 16-17), uma passividade extremamente ativa em aceitar as produções de presença em uma *sociedade do espetáculo*, mas cancelá-las por meio de suas manifestações de aprovação e concordância com tudo aquilo que se apresenta no *espetáculo*.

⁵ Refere-se ao nicho de mercado da música antagônico ao *mainstream*, o nicho *underground* (ou *lowstream*), de artistas independentes, com pequeno ou médio alcance de público.

⁶ Alguns exemplos serão citados adiante, tomando *lives* musicais viabilizadas por meio de editais de iniciativas público-privadas, na cidade de Belo Horizonte.

Felipe Saldanha ODIER; Robert MOURA e Lúcia CAMPOS

Não nos referimos aqui ao espetáculo entendido como *performance* de um artista, mas o espetáculo (espetacularização societária) que é, por exemplo, visto nas redes sociais, da imagem fútil e futilizada do que se tornou ser artista nesse contexto líquido⁷ das imagens “em crises de narrativas” (NASCIMENTO, 2011), do contemporâneo. E os sons? Desde a perspectiva etnomusicológica, levantamos a hipótese de que já não são mais escutados, o que parece importar para o grande público das *lives* é a produção de presenças (virtuais) e narrativas (durante as transmissões).

Conforme as reflexões sociológicas de Antoine Hennion (2004, 2002, 2011) sobre o gosto musical, a partir de sua teoria dos *attachements*, vínculos ao objeto do gostar, o que posicionaria aquele que gosta como um “amador” é prazer da fruição do que se escuta/se vê, na emergência do gosto e do gostar. Segundo o sociólogo francês:

A escuta não é só o instante, ela é também história. Sua reflexividade é também sua capacidade em se construir como o âmbito de sua própria atividade. Não mais, desta vez, no presente de um contato com sons que passam, mas na duração improvável de uma lenta invenção, aquela de uma arte e de uma técnica da escuta pela escuta. Produção de espaços e de durações próprias, de cenas e dispositivos “dedicados”, constituição progressiva e evolutiva de um repertório, treinamento dos corpos e espíritos, formação de um meio de profissionais, de um ofício de crítica e de um círculo de amadores, é o outro viés de sua reflexividade: a música como delegação do poder de nos emocionar a um conjunto de obras, que tornam-se alvo de uma escuta privilegiada (HENNION, 2004, p. 17-18).

No entanto, já não podemos mais considerar apenas a escuta e só ela, como objeto de *attachements* do público (amadores) que gosta de música, no contexto da pandemia e dos acessos aos *streamings* em tempo real, que privilegiam mais a imagem e o instante de afeto da *performance* do artista, na transmissão audiovisual, do que o que se escuta no sentido forte da produção sonora musical. Tudo isso também envolve a “escuta” de que fala Hennion, a invenção de uma escuta.

Segundo Howard Becker (2010, p. 76), “O público familiariza-se com as novas convenções através do contacto directo com a obra e, frequentemente, através das vivências partilhadas com os outros em torno dessas obras. Ele vê e entende elementos inovadores nos mais diversos tipos de contextos”, efeitos e significantes que são ensinados pelos artistas, ou melhor, pelas cenas musicais. Essas produções de gosto pela moda que vem sendo publicizada, pois no mercado da música, o que se consome é o que é veiculado em massa pelas curadorias e produtoras que detêm os “meios de produção”, para usar o discurso marxista no qual o *métier*

⁷ BAUMAN, Z. Modernidade líquida. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

Lives musicais: O arroubo do streaming em tempo real durante a pandemia da Covid-19

cultural tem fluência, leia-se também meios de comunicação ou ainda número de seguidores em redes sociais e capital de publicidade paga (na era do rádio e da TV, como principais difusores do mercado música, nomeava-se esses “meios de produção” de “jabá”). É necessário marcar, sobre a gestão da sociedade de classe, “[...] que *a burguesia é a única classe revolucionária que sempre venceu*; ao mesmo tempo, é a única para quem o desenvolvimento da economia foi causa e consequência de seu domínio sobre a sociedade” (DEBORD, 1997, p. 57).

É nesse contexto que as manifestações sentimentais surgem sobre e sob a *performance*, uma *timeline* de inscrições, escritas incorrentes e recorrentes sobre a imagem (uma espécie de palimpsesto que se sobrepõe na tela) e suas sonoridades que ali se apresenta nas transmissões. Percepções verificáveis nos rastros que sobram para a posteridade, pois aquilo que se apresenta sobra no arquivo morto e ressuscitável da imensa nuvem (acúmulos limbos⁸) virtual.

De um modo geral, os artistas exploram progressivamente as suas próprias inovações e elaboram assim uma série de convenções peculiares ao seu trabalho. (Muitas vezes, os artistas colaboram no desenvolvimento de inovações no seio de grupos, e as escolas ou as <<capelas>> artísticas que se formam elaboram então convenções que lhes são próprias). Aqueles que cooperam com os artistas, principalmente o público, fazem a aprendizagem dessas convenções mais singulares e originais em contato com as obras isoladas ou com um conjunto delas (BECKER, 2010, p. 76).

8

Com esse pacto que também possibilita aos artistas a escolha de como e quando registrar suas *performances*, as instituições contratantes também não se responsabilizam pela qualidade das produções audiovisuais. As mesmas tampouco custeiam, além do valor do cachê, o ônus para a realização da gravação e edição audiovisual. Outro seguimento do mercado da arte, que fomenta a ausência da técnica do “espetáculo” (som, iluminação, cenotécnica, produção executiva, etc), cuja morte dos bastidores nos parece ter sido imposta, pelos valores e propostas de entrega do produto artístico-cultural por meio do vídeo.

De qualquer modo, a sobrevivência aqui é uma urgência, tanto no sentido financeiro por parte dos artistas que necessitam dessa remuneração para arcarem com suas despesas mais básicas, como alimentação, ou para a existência de seus “corpos utópicos”, como elucidada Tatiana Lima (2020) a partir de Michel Foucault, nas redes sociais, na cena musical e no tempo, como artistas sobreviventes do apocalipse pandêmico dos sem palco. “O espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 1997, p. 25), é sobre essa

⁸ Metáfora sobre a condição da nuvem da internet, em referência ao fenômeno meteorológico *cumulonimbus* (cúmulo-nimbo), uma das maiores massas de nuvem em acumulações verticais com mais de quinze quilômetros de altura.

Felipe Saldanha ODIER; Robert MOURA e Lúcia CAMPOS

sobrevivência também que tocamos, além da subsistência do corpo que suporta a imagem e suas *performances*.

Um breve panorama sobre *streamings (main, lown e live)*

Para apresentar um panorama sobre como as *lives* movimentaram o cenário musical no Brasil, selecionamos, no caso do *mainstream*, artistas de diferentes gêneros musicais que aderiram ao formato e tiveram uma grande audiência: Roberto Carlos e Gilberto Gil, cantores e compositores da MPB, originalmente ligados aos movimentos musicais dos anos 1960, Jovem Guarda e Tropicália, respectivamente; o cantor e compositor Hyldon que surgiu nos anos 1970 associado a *soul music*; a cantora e compositora Adriana Calcanhotto, também inserida na MPB, mas com carreira oriunda dos anos 1990; Teresa Cristina, cantora com uma trajetória artística marcada pelo samba a partir dos anos 2000; e surgida na década de 2010, a cantora e compositora de sertanejo Marília Mendonça. Pinçamos também a cantora lírica galesa Katherine Jenkins a fim de obter uma inserção de música clássica entre as *lives* selecionadas e o músico uruguaio Jorge Drexler por seu exemplo de uma abordagem diferente no tratamento da *live* que realizou, buscando uma estética mais cinematográfica.

A cantora Teresa Cristina tornou-se um fenômeno realizando *lives* diárias no Instagram⁹ com uma grande audiência, sendo coroada, simbolicamente, a “Rainha das *Lives*” (IZEL, 2020). A artista fez de forma improvisada, usando apenas a sua voz (e assim, continua, pois até o momento em que esse artigo é escrito, ela segue realizando *lives*, apesar de não ter mais a regularidade diária), cantando à capela, e também abrindo espaço para a participação de outros artistas interagirem no vídeo se apresentando também. Além de nomes famosos como Alcione ou Gilberto Gil, Teresa Cristina também permitiu a apresentação de artistas desconhecidos do grande público e que estavam ali a princípio como espectadores.

O cantor e compositor Hyldon que conquistou popularidade nos anos 1970, também se dedicou à realização de *lives* diárias em seu perfil no Instagram¹⁰. No evento realizado a partir de sua casa e batizado de *Live Improvisada*, o artista, além de cantar e se acompanhar ao violão, contava história das canções, de sua carreira musical, entre outros assuntos que eram levantados pelos espectadores através do *chat*. Hyldon ultrapassou o limite de cem *lives*. No perfil de Hyldon constam 132 *lives*, sendo que a última da lista foi realizada no dia 18 de fevereiro de 2021. Com uma audiência de proporção modesta durante a transmissão ao vivo, normalmente

⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/teresacristinaoficial/>. Acesso em: 10 jan. 2022.

¹⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/hyldon.oficial/>. Acesso em: 10 jan. 2022.

Lives musicais: O roubo do streaming em tempo real durante a pandemia da Covid-19

com uma média de pouco mais de duas dezenas de pessoas, sendo que, entre elas, aproximadamente metade compunha uma audiência regular¹¹ que interagiu entre si com as *lives* se tornando até mesmo um ponto de encontro. No entanto, as *lives* alcançavam algumas centenas de visualizações após a transmissão ao vivo, variando entre duzentas a oitocentas. Algumas vezes durante suas *lives*, Hyldon citou como essa atividade estava sendo boa para sua saúde mental, um compromisso que ele firmou com o público para o qual ele reservava tempo, inclusive, para preparar e ensaiar alguns números musicais, incluindo músicas que não eram de seu repertório habitual. Ao mesmo tempo, mantendo a ideia do improvisado, o artista se arriscava a tocar canções que eram pedidas na hora pelos espectadores, sem maiores preocupações quando não conseguia lembrar algum acorde ou verso da letra.

A cantora e compositora sertaneja Marília Mendonça realizou sua primeira *live*¹² em 8 de abril de 2020, na qual realizava a *performance* vocal ao vivo como em um *karaokê* no qual o *playback*¹³ da banda é reproduzido em tempo real para a artista cantar, sentada em uma poltrona na sala de sua casa. Com a transmissão de imagem ao nível de produção televisiva, com cortes de câmera e muitas interações entre um *set* e outro de canções, havia ainda o apelo de mobilização de doações, por meio de *QR Code* exibida na tela da transmissão, para fins filantrópicos em troca da apresentação realizada de graça pela artista e oferecida ao seu público fiel e cativo. “Os cantores nacionais dominaram o ranking global de lives musicais no YouTube, divulgado pela plataforma. A artista em destaque é Marília Mendonça, que assumiu a liderança, com 3,31 milhões de espectadores simultaneamente.” (WERNECK, 2020).

A presença da artista e a popularidade de suas composições são o que verdadeiramente importam, afinal o *attachement* de seu público (amador) que a ama, se importa com a sua apresentação ao vivo, independente se a *performance* instrumental de sua banda é gravada e reproduzida como um *playback*.

A cantora lírica galesa Katherine Jenkins que se dedica ao repertório operístico, assim como ao *pop*, também realizou *lives* se valendo de *playback* em seu perfil no Facebook¹⁴. Jenkins realizava toda uma *mise-en-scène*, mesmo estando em casa, não se descuidando dos figurinos, sempre com vestidos longos. Considerando o universo da música clássica, no qual ainda existem certas resistências à tecnologia como a amplificação elétrica/eletrônica de

¹¹ Experiência vivenciada por um dos autores deste artigo.

¹² Disponível em: <https://youtu.be/s-aScZtOfbM>. Acesso em: 10 jan. 2022.

¹³ Base musical pré-gravada sobre a qual pode se cantar ou tocar um instrumento.

¹⁴ Disponível em: https://www.facebook.com/KJOfficial/live_videos. Acesso em: 10 jan. 2022.

Felipe Saldanha ODIER; Robert MOURA e Lúcia CAMPOS

instrumentos, percebe-se nesse caso, um abandono desse preciosismo musical em função de uma necessidade. Algumas de suas *lives* alcançaram mais de meio milhão de visualizações.

Adriana Calcanhotto fez sua primeira *live* por meio da programação do SESC em Casa¹⁵ que foi veiculado no canal do YouTube da instituição, em sua casa, num ambiente de paredes pretas, com duas redes cruzadas, uma azul sobre outra vermelha, sentada em um banquinho tocando violão. O som nos parece captado por um microfone condensador, que envia à audiência a sonorização da acústica da ambiência da sala em que a artista realiza sua *performance*. A preocupação com a imagem, de um modo mais amplo, se preocupa menos com a dimensão narcísica da presença de seu corpo diante da câmera, mas sim com a cena que se instaura ao compor um cenário possível com elementos habitados em sua residência e que se relacionam com seu trabalho anterior em curso até o início da pandemia.

A primeira *live* de Gilberto Gil e Família, *São João em Araras Ao Vivo*, foi realizada no quintal de sua casa, com a estrutura de um palco de show e com captação, edição e transmissão de imagem cuja qualidade se equipara a da produção de um e transmitida em seu canal do YouTube¹⁶. O evento manteve o padrão de um show de Gil, estritamente artístico, sem muitas interrupções, no qual a música, a *performance* e o som importavam em primeiro plano naquele acontecimento. A *live* junina de Gil, posteriormente, se tornou um EP¹⁷ distribuído em todas as plataformas de *streaming* de audição musical, por sua grandeza técnica de produção e de alto nível (*mainstreaming*) de *performance* musical.

Conhecido por suas preocupações com qualidade técnica de seus shows e discos, fato que o levou a partir dos anos 1970 a realizar suas gravações nos Estados Unidos da América (ARAÚJO, 2014, p. 62), Roberto Carlos também se rendeu às *lives*. No caso do artista, também recai a produção televisiva, e aqui literalmente, pois a transmissão foi feita pela Rede Globo, emissora com a qual o artista mantém um contrato de exclusividade. A *live* ocorrida no dia 19 de abril de 2020¹⁸, data de seu aniversário de 79 anos, foi realizada em seu estúdio particular *Amigo*, situado no bairro da Urca, no Rio de Janeiro, que proporcionou a qualidade de som de um estúdio profissional. Um diferencial na produção do cantor foi o fato de se apresentar acompanhado apenas por dois teclados executados por Tutuca Borba (músico de sua banda) e

¹⁵ Disponível em: https://youtu.be/y_rSFDWnxiQ. Acesso em: 10 jan. 2022.

¹⁶ Disponível em: <https://youtu.be/s6KB4dDmrcw>. Acesso em: 10 jan. 2022.

¹⁷ Sigla para *extended play* que correspondia ao disco de vinil, normalmente com quatro faixas, duas de cada lado e que no Brasil tornou-se conhecido como compacto duplo em contraponto ao compacto simples (ou *single*, em inglês) que apresentava duas faixas, sendo uma de cada lado. As denominações EP e *single* tornaram-se habituais no Brasil a partir do advento das plataformas digitais de música.

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q5AI6p5id-I>. Acesso em: 10 jan. 2022.

Lives musicais: O roubo do streaming em tempo real durante a pandemia da Covid-19

Eduardo Lages (regente de sua banda). Normalmente, a RC-9 (como é batizada a banda de Roberto Carlos) conta com quase duas dezenas de músicos. A formação reduzidíssima foi uma forma de cuidado com as restrições imposta pelos protocolos da pandemia. Uma segunda *live* foi realizada pelo cantor em comemoração ao Dia das Mães, e mais uma vez o artista optou por uma formação menor com apenas cinco músicos, Norival D'Angelo na bateria, Dárcio Ract no contrabaixo, Paulinho Ferreira no violão e guitarra, e Tutuca Borba e Eduardo Lages nos teclados. Vale observar que todos os músicos usaram máscaras, além de estarem separados uns dos outros por placas de acrílico. Obviamente, cantando sem máscara, Roberto Carlos chamou a atenção para o fato de que o distanciamento entre os músicos também estava sendo respeitado. Os primeiros 45 minutos foram transmitidos pela Rede Globo, e em sua íntegra no canal de TV a cabo, Multishow e na internet no site Globoplay e no canal oficial do artista no YouTube.

Mas nem todas essas grandes produções se renderam à estética televisiva. Esse foi o caso de *Jorge Drexler em concierto por Live Stream*, realizada em 5 de julho de 2020¹⁹, que se deu como um plano sequência em preto e branco, registrando desde a chegada do artista do estacionamento do estúdio, que atravessa todo o percurso tocando uma caixinha de fósforo e cantando a primeira canção do repertório, passando pelos bastidores, revelando a equipe e entregando seu chapéu e trocando a caixinha de fósforo por uma guitarra, com a qual segue até o microfone e termina a canção. O músico cumprimenta o público telespectador e realiza todo o seu show (que já estava em turnê antes da pandemia em formato solo) contando com uma estrutura performativa composta com elementos cênicos, movimentos de palco e iluminação que criam ambiências sofisticadas e uma contundente experiência imagética, mas fundamentalmente sonora com texturas e *sound design* artístico. A presença do corpo no espaço e em movimento com os objetos de cena e em relação às *intermedialidades*²⁰ propostas em cena como nos aspectos do “tratamento da voz”, de acordo com Lívio Tragtenberg (1999), que se dá desde automações técnicas que contribuem com qualidades plásticas criadas pela expansão da presença vocal ao vivo:

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KnsFbj0Z-FI>. Acesso em: 10 jan. 2022.

²⁰ “O termo “intermidia” foi introduzido por Dick Higgins no ensaio pioneiro “Intermedia”, em *Something Else Newsletter*, v.1, n.1, 1966, publicado posteriormente em D. Higgins, *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984, p. 18-28. Nesse Ensaio, Higgins anunciou sua convicção de que “muito do melhor trabalho produzido atualmente parece cair entre mídias” (p.18). Sua maneira de entender o termo tornou-se relevante para as tentativas de se distinguirem as chamadas configurações intermídias (*intermídia*) de configurações mixmídias (*mixed-media*) e multimídia (*multimedia*). Higgins usa “intermedia” para se referir a obras “nas quais os materiais de várias formas de arte mais estabelecidas são ‘conceitualmente fundidas’ em vez de simplesmente justapostas” (E. Vos, *The Eternal Network: Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies*, em U. B. Lagerroth, *the Arts and Media*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1997, p. 325); a qualidade da justaposição midiática é atribuída às chamadas configurações mixmídias e multimídias.” (RAJEWSKY, 2012, p. 43).

Felipe Saldanha ODIER; Robert MOURA e Lúcia CAMPOS

Combinada a recursos de amplificação e processamentos como alteração de altura (*pitchchange*), timbre (alteração dos harmônicos, distorção, compressão, *chorus*, *flange*, etc.), espacialidade, duração e ambientação (reverberação curta, média ou longa, eco, *delay*, etc.), a voz no palco mais do que nunca é um objeto de elaboração do compositor de cena” (TRAGTENBERG, 1999, p. 110).

Sob esse aspecto, no caso dessas produções de *mainstreaming*, temos como um exemplo, a *live* de Drexler, na qual podemos identificar aspectos cênicos/performativos, em que “A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (*se metenplace*)” (FÉRAL, 2008, p. 208). E nesse sentido forte da *performance* quando é arte, para responder a questão de John Dewey (2010) que pensa a “arte como experiência” e indaga a *experiência estética* (quando é arte?), em um tempo societário e cultural da banalização, da liquidez e da descomplexificação das coisas e dos acontecimentos, é sempre bom lembrar que ainda há arte:

Resumindo, diferentes grupos e subgrupos possuem em comum o conhecimento das convenções em vigor numa disciplina artística e adquiriram-na de diversos modos. Quando as circunstâncias o permitem ou exigem, aqueles que partilham esse saber podem agir concertadamente segundo as modalidades inerentes à rede de cooperação em questão e, desse modo, criar esse mundo da arte (da sua divisão interna em diversos tipos de públicos, dos produtores e dos indivíduos que constituem o pessoal de apoio) é outra maneira de falar da distribuição dos saberes e do seu papel da ação coletiva (BECKER, 2010, p. 79).

13

Nesse sentido, a formação de *Mundos da Arte* é produzida pelo que é ensinado pelos meios de produção, difusoras de estéticas, produtoras de gostos e gostares, os *attachements* (HENNION, 2004). O público é de certa forma induzido (ou ensinado) a gostar, a se vincular e se apegar a determinado tipo de produção compulsória, televisiva, com padrões limitados de comportamentos e modos de ser. A indústria produz amadores, mas em coexistência com “mundos” que produzem experiências estéticas no sentido forte, como as de Jorge Drexler e Adriana Calcanhotto, que cuidam de todos os aspectos da imagem, com a cena e comportamento do corpo no espaço, seja no contexto do show como a *live* de Drexler, ou no ambiente doméstico como foi o contexto da *live* de Calcanhotto. Aspecto que pode contribuir para entendermos como opera o comportamento do público em relação aos produtos e produções oferecidas pelas cenas musicais:

As práticas dos amadores estudadas fazem variar de forma contrastante os elementos de base do gosto, que a análise traz à tona: a relação com o objeto,

Lives musicais: O roubo do streaming em tempo real durante a pandemia da Covid-19

o apoio em um coletivo, o cultivo de si, enfim, a constituição de um dispositivo técnico (entendido no sentido largo como um conjunto mais ou menos organizado de condições favoráveis ao desenrolar da atividade ou da apreciação). O gosto não é nem o consequente (automático ou educado) dos próprios objetos degustados, nem uma pura disposição social projetada sobre os objetos ou simples pretexto de um jogo ritual e coletivo, ele é um dispositivo reflexivo e instrumentalizado que coloca nossas produções à prova. Ele não é mecânico, é sempre, “tentativa”, é um acontecimento (HENNION, 2004, p. 11).

A sociabilidade que atravessa o gostar e o amor dos amadores, em seus *attachements*, está implicada não só ao som da música, mas com as “redes de cooperação” (BECKER, 2010) e de fruição, que se formam fundamentadas na degustação também do artista como objeto, na socialização que se inscreve nos *chats* das transmissões ao vivo, no entretenimento e na produção de presença individual que contém o gesto da interação e da escrita durante as *lives*. Há muitas possibilidades para o degustar dos amadores.

Sobrevivências possíveis e a diversidade de produções profissionais em vídeo na Cena Musical de Belo Horizonte

Para trazer um recorte das *lives* com artistas do *lowstreaming*, nos baseamos em artistas da cena musical de Belo Horizonte (cidade na qual residem os autores do presente artigo, sendo os mesmos observadores participantes dessa cena como músicos e pesquisadores) que travaram experiências com o formato das *lives*.

O projeto *Somos Um*, do músico Cliver Honorato, foi realizado como iniciativa independente, desde a criação de “redes de cooperação” e da associação do formato híbrido do *streaming* em tempo real, realizando duetos com convidados que enviavam suas participações gravadas previamente, para serem reproduzidas em tempo real com a *performance* ao vivo de Honorato, tocando violão e cantando juntos com o artista convidado. A transmissão era realizada com o apoio de um profissional técnico que captava o som da ambiência da sala do apartamento do músico por meio de um gravador e o enviava ao monitor de retorno dos duetos, que era escutado por um fone de ouvido de celular. Realizado de forma colaborativa com artistas e produtores locais, interestaduais e internacionais, as “redes de cooperações” criavam um engajamento que reunia diversos nichos de público e audiências diversas, contribuindo inclusive para a abrangência e promoção do trabalho de Cliver Honorato, desde a veiculação do *Somos Um*. Doações eram feitas pelo público por meio digital, de reais a euros, toda a equipe envolvida era remunerada a partir do rateio do cachê arrecadado pelo público durante o evento virtual. Após a transmissão ao vivo a *live* permaneceu no canal do artista, no entanto, a sua

Felipe Saldanha ODIER; Robert MOURA e Lúcia CAMPOS

primeira edição²¹ saiu do ar, pois foi selecionada na Convocatória de Ocupação do Memorial Minas Gerais Vale, cujo vídeo foi contratado e reexibido em segunda mão no canal da instituição, permanecendo exclusivamente como publicação do mesmo, ou seja, a contratação de uma *performance* musical para compor a programação do espaço de 2021 se tornou um acervo institucional.

O show inédito *Temperado*²² do artista Mamutte foi realizado em *site specific* mediante a classificação e contratação por meio do primeiro edital *Convocatória de Ocupação do Memorial Minas Gerais Vale* de maneira virtual, na programação do espaço que ocorreu no segundo semestre de 2020. Através de pesquisa de tecnologias possíveis para amenizar o prejuízo sonoro de transmissão do instrumento e da voz concomitantemente, foi utilizado um *mixer*²³, inspirado no modelo da marca Roland, produto esgotado em todo mundo diante do ineditismo pandêmico e da demanda por apresentações de *streaming* em tempo real. O tipo de equipamento utilizado foi desenvolvido por diversos engenheiros de áudio independentes e vendidos em vários modelos como *interfaces* para *streaming* de celular. Mamutte investe na direção de arte como potência da imagem no plano videográfico, instaurando um cenário no palco de seu quarto com uma composição de vasos de plantas no espaço e iluminação cênica de seu acervo técnico. Cada música foi gravada individualmente e, então, reunidas na pós-produção. O artista apresenta para a tela plana um jogo do corpo em movimento diante da câmera estática em apenas um plano fixo e oferece uma qualidade sonora captada por meio de linha desde a *interface/mixer*, cuidando com a dimensão sonora da *performance* musical.

| 15

A Universidade Federal de Minas Gerais também deu continuidade a sua programação de eventos artísticos por meio do *Circuito Cultural UFMG #EmCasa* que repetiu a mesma fórmula de transmissão empregada no Edital do Memorial Minas Gerais Vale, a de exibição em tempo real de um registro audiovisual gravado previamente e estreado no YouTube em horário e data marcada, como performatividade de ineditismo. Em destaque na programação, a cantora *Drag Queen Azzula*²⁴ apresenta-se acompanhada do músico André Resende em um vídeo capturado em plano fixo e áudio que também registra bastante da ambiência do espaço da casa em que realiza a *performance*. O “corpo utópico” e o *belting*²⁵ como potência do *attachement* agrada ao seu público, se impondo sobre os aspectos sonoros e visuais do espaço e do vídeo em

²¹ Disponível em: https://youtu.be/X_cdNYESI-M. Acesso em: 10 jan. 2022.

²² Disponível em: <https://youtu.be/8xp4tEx3pkE>. Acesso em: 10 jan. 2022.

²³ Streaming interface for smartphone IS5 Gold Pro @ric_cortezgoldpro

²⁴ Disponível em: <https://youtu.be/9Vs6v9iBdQk>. Acesso em: 10 jan. 2022.

²⁵ Ajuste vocal catalogado no contexto da música pop e gospel estadunidense, como técnica desenvolvida desde a estética da língua inglesa.

Lives musicais: O roubo do streaming em tempo real durante a pandemia da Covid-19

que se apresenta. O artista acaba ocupando um espaço de entretenimento ao se apresentar realizando uma *performance* que perpassa também, além do musical tácito, a dimensão de uma espécie de *entertainer*, pois afinal aquele vídeo previamente gravado deve ao público o oferecimento de um frescor de como se fosse ao vivo, a simpatia, a emoção, o carisma, deve (entre)ter. O ator que ali encarna a imagem e a forma de Azzula é um profissional da voz que executa com excelência e a exuberância o *punch belter* de seu canto, porém coexiste com a coerência da figura e presença performativa da *Drag Queen*, sendo sempre associada à ocupação de um lugar simbólico e performático de entretenimento, o que nesse contexto não é mais que uma especificidade atribuída ao artista em questão, mas a qualquer outro que ocupe a presença de se apresentar em transmissões de “*lives*” com *streaming* em tempo de simulacro do real, afinal a produção de presença deve ser a mesma (ficcionalizada) pela fantasia interativa nos *chats*, por parte do público, que deve esperar o mesmo do artista em sua *performance*.

A programação SESC *convida*, viabilizada por edital nacional, transmitiu o show *Instante*²⁶ de Joana Bentes, pelo mesmo procedimento de registro previamente gravado. Essa estratégia minimizou os ruídos e quedas de conexão que estão sujeitos os *streamings* em tempo real, principalmente as pequenas produções. Realizada em dois de dezembro de 2020, Bentes, produtora musical, artista visual e iluminadora, cuida sempre das imagens das cenas nas quais se apresenta. O som captado em seu *home Studio JOB* foi cuidadosamente captado e mixado pela própria artista, que figura na tela em variações de planos e cores na edição de vídeo. Durante o show, a artista contou a história composicional de cada canção apresentada e deu um tom narrativo especial a seu vídeo-show.

| 16

Considerações finais

Podemos considerar que parte dos espectadores que aderiram às *lives*, assim como os ouvintes de rádio citados anteriormente por Eco (1979, p. 316), desejavam simplesmente ouvir música. Além disso, houveram aqueles que consideraram a necessidade de interação através dos bate-papos durante as *lives* e, inclusive, a interação direta com o artista, como uma demanda que emergiu devido ao isolamento social imposto pela pandemia.

Diferentes abordagens técnicas e estéticas foram adotadas pelos músicos, de acordo com possibilidades estruturais/econômicas ou por opção pessoal, em uma atitude de despojamento artístico, leia-se por forma-força da *performance* para a tela plana. As experiências descritas

²⁶ Disponível em: <https://youtu.be/Ko8Dck4rlBE>. Acesso em: 10 jan. 2022.

Felipe Saldanha ODIER; Robert MOURA e Lúcia CAMPOS

também apontam para o fator de que o público pode abrir mão de uma qualidade maior do audiovisual desde que a produção musical (repertório e execução musical) o agrade. Pois, segundo Anthony Seeger (2008), a música aqui é escutada mais pelo que toca como sinais de recordação do coração humano do que como exigência de qualidade sonora ou de execução, pois “[...] para entender os efeitos da música sobre uma audiência é necessário entender de que maneira as performances afetam tanto os *performers* quanto a audiência. De fato, música é mais que física [...]” (SEEGER, 2008, p. 244). Esses são aspectos da sociabilidade musical que fazem “[...] retrair com os ouvintes os ‘costumes, reflexões e miríades de circunstâncias’ que dotam a música de seus efeitos [...]” (SEEGER, 2008, p. 244).

Nesse caso, há de se considerar tanto a percepção musical auditiva de cada um, como diferentes qualidades de equipamentos reprodutores de músicas usados pelos ouvintes ao longo da vida, nem sempre de muita fidelidade sonora. A música é ouvida em diferentes formas decadentes de qualidade sonora, a imagem tem mais força, e ainda mais a presença marcada nos afetos epistolares que estão inscritos nos chats em tempo real e são eternizados nos vídeos na nuvem.

A *performance* se torna conteúdo e acervo de instituições por um valor irrisório. Os direitos de uso de imagem e som são obrigatórios e a perfeição das apresentações toma uma dimensão exaustiva na busca de um padrão de qualidade que supere a realidade errática e exposta aos imprevistos e titubeios do mundo real da arte ao vivo. As apresentações viram conteúdos, os shows se tornam acervos, os cachês cada vez se reduzem a valores absurdamente baixos e se submetem a inadmissíveis missões (impossíveis) de alimentar e custear toda uma cadeia produtiva que trabalha a serviço do acontecimento da *performance* musical no tempo real.

| 17

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, P. C. **O réu e o rei**: Minha história com Roberto Carlos, em detalhes. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BECKER, H. S. **Mundos da Arte**. Tradução: Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: O teatro performativo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n. 8, p. 197-209, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 18 set. 2022.

HENNION, A. Música e mediação: Para uma nova Sociologia da Música. Tradução: Flavio Barbeitas. In: CLAYTON, T.; HERBERT, R. **The Cultural Study of Music: A Critical Introduction**. London: Routledge, 2002.

HENNION, A. **Uma sociologia dos *attachements***: De uma sociologia da cultura a uma pragmática do gosto. Tradução: Lúcia Campos. 2004.

HENNION, A. Pragmática do Gosto. Desigualdade & Diversidade. **Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, Rio de Janeiro, n. 8, p. 253-277, jan./jul. 2011. Disponível em: https://desigualdadediversidade.soc.puc-rio.br/media/artigo10_8.pdf. Acesso em: 20 fev. 2021.

IZEL, A. Teresa Cristina, rainha das lives: "O que tem segurado a gente é a arte". **Correio Braziliense**, 2020. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2020/07/25/interna_diversao_arte,875107/teresa-cristina-rainha-das-lives-o-que-tem-segurado-a-gente-e-a-ar.shtml. Acesso em: 03 mar. 2022.

LEBRECHT, N. **Maestros, obras-primas & loucura**: A vida secreta e a morte vergonhosa da indústria da música clássica. Tradução: Rafael Sando. Rio de Janeiro: Record, 2008.

LIMA, T. **A Canção nas lives**: Mediações da música pop em tempos de pandemia. TV UFRB, 2020. 1 vídeo (61 min). Disponível em: <https://youtu.be/x2eggmG1T9Q>. Acesso em: 03 nov. 2021.

NASCIMENTO, J. P. C. **Abordagens do pós-moderno em música**: A incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. (org.). **Intermedialidade e Estudos Interartes**: Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SEEGER, A. Etnografia da Música. **Cadernos de campo**, São Paulo, v. 17, n. 17, p. 237-260, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695>. Acesso em: 12 ago. 2022.

WERNECK, N. Retrospectiva 2020: Lives dominaram o ano, e Brasil é destaque mundial. **UAI**, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2020/12/22/noticias-musica,266318/retrospectiva-2020-lives-dominaram-o-ano-e-brasil-e-destaque-mundial.shtml>. Acesso em: 03 mar. 2022.

Felipe Saldanha ODIER; Robert MOURA e Lúcia CAMPOS

SOBRE OS AUTORES

Felipe Saldanha ODIER

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Belo Horizonte – MG – Brasil. Mestrado em Artes.

Robert MOURA

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Belo Horizonte – MG – Brasil. Mestrado em Artes.

Lúcia CAMPOS

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Belo Horizonte – MG – Brasil. Professora. Doutorado em Etnomusicologia. École des Hautes Études em Sciences Sociales.

Processamento e edição: Editora Ibero-Americana de Educação.
Correção, formatação, normalização e tradução.