

Juliana Freire Gutmann
Universidade Federal da Bahia
– UFBA
ORCID:<https://orcid.org/0000-0002-4760-670X>
Email: jugutmann@gmail.com

Leonam Dalla Vecchia
Universidade Federal
Fluminense – UFF
ORCID:<https://orcid.org/0000-0001-8849-4401>
Email: leonamvecchia@gmail.com



Este trabalho está licenciado sob uma
licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou reprodução

ISSN: 2175-8689

**Lives Musicais em Performance:
Mise-en-scène e encenações audiovisuais
do “ao vivo” em Billie Eilish**

*Musical Lives in Performance:
Mise-en-scène and audiovisual stagings of the
“live” in Billie Eilish*

GUTMANN, J.; DALLA VECCHIA, L. Lives Musicais em
Performance: mise-en-scène e encenações audiovisuais do “ao
vivo” em Billie Eilish. **Revista Eco-Pós**, v. 25, n.1, 274 - 300,
2022. DOI: [10.29146/ecops.v25i1.27855](https://doi.org/10.29146/ecops.v25i1.27855).

RESUMO

O estudo investiga o caráter performativo das *lives* em meio às audiovisuais e interfaces do campo musical contemporâneo. Objetiva-se compreender disputas, modos de concepção e de reconhecimento dessa forma musical/audiovisual em relação aos sentidos de “ao vivo”, de gravado e de transmissão. O corpus analítico é composto por quatro apresentações da cantora estadunidense Billie Eilish e investe em protocolo teórico-metodológico que articula a noção de performance ao conceito de *mise-en-scène*. A análise apresenta pistas para a reflexão sobre como a ideia subsumida à palavra *live* foi esgarçada para acomodar formas audiovisuais distintas, mas que não deixam de reiterar modos de organização espacial, pictórica e performática que convocam senso de presença no espectador.

PALAVRAS-CHAVE: *Live; Audiovisual; Música; Performance; YouTube.*

ABSTRACT

This paper attempts to investigate the performative dimension of the live amidst the audiovisualities and interfaces of the contemporary musical field. The purpose of this study is to understand disputes, modes of conception and recognition of this musical/audiovisual form in relation to the meanings attached to the "live", recorded and/or broadcasted material. The analytical corpus consists of four performances presented by the American singer Billie Eilish. The analysis of this corpus was carried out by means of a theoretical-methodological protocol that articulates the notion of performance and the concept of *mise-en-scène*. The results of the research present clues for the reflection on how the idea subsumed to the word live was reconfigured to accommodate different audiovisual forms that reiterate modes of spatial, pictorial and performative organization that summon a sense of presence in the spectator.

KEYWORDS: *Live; Audiovisual; Music; Performance; YouTube.*

RESUMEN

El estudio investiga el carácter performático de los conciertos virtuales (*lives*) a través de las audiovisuales e interfaces con el campo musical contemporáneo. Busca comprender disputas, modos de concepción y de reconocimiento de esa forma musical/audiovisual en respecto a los sentidos acerca del "directo", de lo grabado y de la transmisión. El corpus analítico se construye a partir de cuatro presentaciones de la cantante estadounidense Billie Eilish y se invierte un protocolo teórico-metodológico donde se articula la noción de performance y el concepto de *mise-en-scène* (puesta en escena). El análisis presenta pistas para pensar sobre cómo la idea subsumida a la palabra "live" ha sido retorcida para acoger distintas formas audiovisuales que reitera modos de organización espacial, pictórica y performática que hace saltar un sentido de presencia en los espectadores.

PALABRAS CLAVE: *Conciertosvirtuales; Audiovisual; Música; Performance; YouTube.*

Submetido em 20 de março de 2022
Aceito em 17 de maio de 2022

Introdução

Durante a pandemia do Coronavírus, especialmente em sua primeira onda, as chamadas *lives musicais*, transmissões ao vivo de shows difundidas pelas plataformas de redes sociais, tornaram-se centro de disputas por efeitos de presença entre artistas da música pop. Com a impossibilidade de aglomerações, que tornou os eventos presenciais praticamente impossíveis, as *lives*, apesar de não serem novidade, atuaram como forma audiovisual emergente de produção, circulação e consumo da música. Seus usos se transformaram na pandemia e seguem em processo de ressignificação de modo articulado às diferentes plataformas e formas musicais (canções, videoclipes, *podcasts* etc.), constituindo redes comunicacionais heterogêneas e altamente conectadas em torno dos e das artistas. Mas o que são efetivamente as *lives musicais*? Em que elas se distinguem dos vídeos gravados, uma vez que, muito frequentemente, constituem arquivos em circulação nas plataformas? Quais reiteraões e rupturas as *lives* nos fazem ver em relação ao "ao vivo" televisivo e às transmissões em tempo real?

Diante dessas questões, o argumento deste trabalho busca sublinhar o peso performativo e cultural que a *live* carrega e o seu lugar em meio às audiovisualidades e interfaces no campo musical contemporâneo, o que nos leva a afirmar a produtividade da noção de performance (Taylor, 2013; Frith, 1987; Auslander, 2008, 2012) para a compreensão do fenômeno, em articulação com a noção de *mise-en-scène* (Bordwell e Thompson, 2016; Lyotard, 2017) como aporte conceitual para a análise audiovisual. Isso justifica a ênfase dada, no estudo empírico, aos planos e enquadramentos de câmera e aos elementos cênicos e gestualidades dos corpos, que identificamos como encenações do "ao vivo", de modo imbricado às posições assumidas pelo público na cena. Nas *lives* em circulação nas redes digitais, tais posições são materializadas na forma de comentários permanentemente atualizados nas plataformas. Portanto, a análise audiovisual empreendida busca, pelo sentido de encenação, compreender a *live* como uma experiência em performance, que transita entre o direto, o gravado, os sentidos de presença, de copresença e de conectividade, acenando para transformações do "ao vivo" – e do nosso entendimento sobre ele – no contexto da fruição em rede.

Nos dedicamos à análise articulada de audiovisualidades musicais (oficiais e extraoficiais) acionadas em torno da cantora estadunidense Billie Eilish, as quais articulam, a

partir de distintas nuances, formas da *live* no campo da música. A artista possui mais de 11 bilhões de visualizações em seu canal oficial do *YouTube*, o qual conta com mais de 45 milhões de inscrições¹. Estes números, somados às visualizações dos conteúdos extraoficiais, tornam o *YouTube* um local privilegiado para a discussão proposta. Para se ter uma ideia do seu alcance, diariamente, 1 bilhão de horas de conteúdo são assistidos no *YouTube* e cerca de 500 horas de material audiovisual são publicadas a cada minuto na plataforma².

Como *corpus* de análise, coletamos quatro apresentações feitas pela artista entre 2020 e 2021, anos em que a pandemia estava em seu período mais agudo. São elas: uma *livestream* realizada em abril de 2020 diretamente da casa de Billie Eilish; a transmissão de um concerto realizado em outubro de 2020 diretamente de um estúdio situado em Los Angeles e transmitido pelo site oficial da artista; o audiovisual da música *my future*, batizado com o nome de *live* no canal oficial da cantora no *YouTube* e lançado em agosto de 2020; e a apresentação “ao vivo” de Billie Eilish e do irmão Finneas no programa *The Late Show with Stephen Colbert*, veiculado pelo canal de televisão estadunidense CBS em maio de 2021. Acreditamos que essas audiovisualidades indicam chaves de acesso para a reflexão sobre como a ideia subsumida à palavra *live* foi esgarçada para acomodar diversas formas audiovisuais e modos de reiteração espacial, pictórica e performática que configuram e reconfiguram sentidos de tempo presente e de presença.

A escolha pelo *YouTube* se justifica, principalmente, pela intenção de observarmos reiterações e rupturas nas formas audiovisuais contemporâneas em suas estreitas relações com a televisão, cujas convenções constituíram, historicamente, dimensões materiais, modos de consumo e modelos de negócio atualizadas pela plataforma. Também por conta do problema de pesquisa investigado, incluímos entre os objetos de análise um concerto realizado de modo remoto, transmitido ao vivo pelo site oficial da artista³ e cujo registro não foi posteriormente disponibilizados pelo canal, mas posto em circulação de modo extraoficial no *YouTube*⁴ pelos fãs.

¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/c/BillieEilish/about>> Acesso em 17/03/2022.

² Disponível em: <<https://blog.youtube/press/>> Acesso em 17/03/2022.

³ <https://www.billieeilish.com/>

⁴ O *YouTube* é tomado não só como espaço privilegiado para a análise dos audiovisuais disponibilizados pelos canais oficiais, mas também como local de coleta dos registros extraoficiais que circulam pela plataforma como memória audiovisual para os fãs da artista que não presenciaram as *lives* em tempo real.

Na primeira parte do artigo, buscamos compreender historicidades da ideia de *live* na relação com o “ao vivo”, acionando convenções televisivas e suas transformações operadas a partir do *YouTube*. Na segunda parte, apresentamos discussões sobre o conceito de performance e a importância desta categoria para a compreensão do fenômeno de modo articulado à noção de *mise-en-scène*. Num terceiro momento, analisamos como os formatos audiovisuais investigados podem suscitar questões pertinentes para a apreensão das *lives* e de seus processos de transformação e disputa. Neste trabalho, ao considerar os audiovisuais analisados sob o prisma da performance, afirmamos o lugar de interação como dimensão material distintiva das *lives* em circulação nas ambiências digitais (Gutmann, 2021). No contexto atual, convenções do “ao vivo” ganham outros contornos com as plataformas de redes sociais, reconfigurando relações existentes entre as performances, pré-gravadas ou transmitidas em tempo simultâneo, as quais são frequentemente arquivadas e permanentemente atualizadas pela recepção.

1. Sobre *lives*, o “ao vivo” televisivo e o lugar da transmissão audiovisual

Ao refletirmos sobre as performances musicais “ao vivo” e “gravadas”, é importante demarcarmos que tais categorias não são mutuamente excludentes. No lugar de considerá-las de modo antagônico, podemos entendê-las “em termos de um conjunto de variáveis temporais e espaciais na relação entre os intérpretes e o seu público” (Auslander, 2008, p. 109, tradução nossa). Tal percepção se complexifica ainda mais no contemporâneo, ao vermos a própria indústria se apropriar do termo para designar audiovisualidades que, a rigor, não foram produzidas a partir de um evento ao vivo.

O significado atribuído à categoria *live*, portando, é contingente e depende de seus contextos históricos/culturais/tecnológicos. “Emergindo no discurso público com o surgimento das tecnologias de gravação e de transmissão das mídias de massa, (...) a palavra ‘ao vivo’ começou a ser utilizada na década de 1930 para significar a alternativa aos fonogramas gravados e transmitidos pelo rádio” (Holt, 2010, p. 244-245, tradução nossa). Ganha relevo aqui o debate, anterior ao surgimento das tecnologias de transmissão direta, sobre as demarcações valorativas entre o “não-mediado” e o “mediado”. Quando compreende a “reprodutibilidade técnica” como dimensão de mudança não apenas na forma da obra de arte,

mas nas estruturas sociais e modos de percepção de uma época, Walter Benjamin (2012) já reconhecia efeitos de presença na fotografia e no cinema. Segundo o autor, tais tecnologias já tensionavam o sentido de “aqui e agora”, configurando novos modos de perceber e sentir o mundo, ou seja, novos modos de percepção de presença.

Nessa perspectiva, ao assumir o problema da relação entre o “aqui e agora” e o “reproduzível tecnicamente” numa perspectiva historicizada, entendemos porque se repete e se reitera, ao mesmo tempo em que se atualiza o debate sobre as demarcações valorativas entre o “ao vivo” e o “gravado” de modo atrelado às condições tecnológicas e culturais de uma época. No caso específico das *lives* musicais, a emergência do debate em torno da suposta “mágica do ao vivo” – um momento simultâneo de troca mútua entre fãs e artistas e entre fãs e fãs, em um dado espaço físico que circunscreve a experiência sensório-afetiva da música – está relacionada não apenas à introdução de novas tecnologias de gravação, mas aos seus modos de uso no contexto de formação da indústria fonográfica impulsionada pelo advento do rádio e, posteriormente, da televisão.

Auslander (2012) sustenta a premissa de que “o *ao vivo* não é uma condição ontologicamente definida, mas um efeito de mediação historicamente variável” (Auslander, 2012, p. 3, tradução nossa). A partir desse entendimento, a mera emergência das tecnologias analógicas de gravação e reprodução sonora não trouxe imediatamente à tona – nos discursos da época sobre as transformações midiáticas em voga – o termo *live*. Isso porque “novas formas de se pensar e de se falar sobre um novo meio não surgem até que se instale uma necessidade social para isso” (Auslander, 2012, p. 04, tradução nossa). Assim, a princípio, não houve necessidade de distinção entre performances ao vivo e performances gravadas, já que os cilindros de cera dos primeiros fonógrafos e gramofones eram artefatos utilizados apenas para fins de preservação, e não como objetos análogos às performances ao vivo (Auslander, 2012). Esses usos se alteram como o advento do rádio em 1920 e com a consequente mudança nos modos de produção, difusão e consumo midiático. É a partir deste momento que se institui socialmente a necessidade de diferenciação entre o que era produzido “ao vivo” nas estações de rádio e o que era apenas transmitido – através da tecnologia *broadcast* – a partir de uma gravação previamente feita.

Com o advento e popularização da televisão, a noção do “ao vivo” foi ampliada para acomodar a nova tecnologia, a qual introduziu a possibilidade de simultaneidade temporal da

forma audiovisual com o público. Nesse sentido, a transmissão direta passa a constituir marca distintiva da experiência audiovisual neste meio. No caso dos eventos musicais, agora era possível que uma grande quantidade de público espectador fruisse um determinado show, em tempo simultâneo a tal acontecimento, ainda que este público não estivesse necessariamente em um mesmo espaço físico. Interessante observar que a televisão se constitui, em sua origem, como meio audiovisual essencialmente “ao vivo” (Auslander, 2008). Ou seja, este novo dispositivo tecnológico permitia a transmissão de eventos em tempo real: o conteúdo apresentado pela televisão ocorria de modo simultâneo à sua realização. No entanto, com o posterior advento do videoteipe⁵ e a consequente possibilidade de gravação da imagem e do som nesse dispositivo, os usos do “ao vivo” se deslocam mais uma vez e este ganha contornos de formato relacionado ao tipo de transmissão que coincide com o tempo do evento transmitido, o que se distingue das transmissões de programas de ficção, por exemplo (Bourdon, 2000).

A noção de transmissão televisiva é aqui compreendida pelo sentido ou efeito de simultaneidade comunicativa, isto é, “pela possibilidade de inserir emissão e recepção em um mesmo intervalo de tempo, incluindo numa mesma duração de veiculação a enunciação dos programas e o consumo” (Gutmann, 2014, p.72). Nesses termos, a veiculação direta organizaria, numa mesma dimensão temporal, a experiência do telespectador (Carlón, 2004), o que levou Eco (1979) a afirmar que a forma televisiva se encontra “em aberto”, pois tem-se sempre uma duração em andamento através da qual os programas vão sendo organizados. Machado (2000), quando discute o “ao vivo” televisivo, investe numa distinção entre o que seria “tempo real” – quando o instante do evento veiculado coincide com o instante do acontecimento – e o “tempo presente” - operação própria da TV que apresenta o tempo da transmissão, independentemente do tempo do conteúdo, como um momento presente ao espectador. Daí porque a programação televisiva, mesmo quando gravada, incorpora traços do “ao vivo”.

Os efeitos de presença na TV, portanto, residem na própria performance da transmissão. Esta performance, conforme Fachine (2008), é configurada pela ideia de

⁵ O videoteipe consiste numa fita de material plástico usada para o registro de imagens, que foi logo incorporado nas rotinas produtivas da TV. Seu uso permitiu a gravação prévia de programas e sua edição para transmissão em tempo posterior.

presentificação, ou seja, a sensação do momento presente possibilitada pela veiculação direta se relaciona a uma dimensão mais ampla e complexa de temporalidade ancorada nos regimes de presença e de copresença. Fala-se de uma espécie de poética do “ao vivo”, cuja singularidade não estaria simplesmente ancorada pela técnica, mas pelas performances dos corpos em cena enquadrados pela composição audiovisual (Gutmann, 2014). Nessa perspectiva, sentidos de simultaneidade podem ser forjados tanto em relação a uma ação previamente gravada e veiculada naquele instante quanto em relação a uma ação que ocorre no mesmo tempo de sua veiculação.

Contudo, quando pensamos nas experiências de transmissão no contexto digital, acompanhamos o argumento de Auslander (2012). O autor atesta que o sentido de “ao vivo” não pode ser mais definido em termos de presença simultânea de atores humanos “vivos” a partir de interações entre eles ou de relações físicas e temporais. “A definição emergente da noção de ‘ao vivo’ pode ser construída principalmente em torno da experiência afetiva do público. Na medida em que os sites e outras entidades virtuais respondem a nós em tempo real, eles parecem ‘vivos’ para nós, e este pode ser o tipo de ‘ao vivo’ que agora valorizamos” (2012, p. 06, tradução nossa).

Nas redes, há uma dinâmica temporal ainda mais complexa assentada na ideia de conectividade, “que independe do tempo da transmissão direta do audiovisual, pois é ancorada e atualizada permanentemente pelos sentidos de múltiplas presenças” (Gutmann, 2021, p. 70). Daí porque se torna fundamental a compreensão das posições acionadas pelo outro (os seguidores de um dado canal, por exemplo) no tempo-espço da conexão. As *lives* – termo comumente utilizado no Brasil e que não possui expressão correspondente na língua portuguesa – usada em referência às dinâmicas do “ao vivo” na cultura digital, nos parecem potentes quando compreendidas enquanto performances: *lives* são “formas audiovisuais em performance” (Gutmann, 2021, p. 90).

Nesse mesmo sentido, a ideia de *live* pode ser pensada como uma categoria cultural e afetiva que envolve naturalizações e ressignificações no modo de operação das imagens, sons e informações narrativas a partir de efeitos de presença. Entendimento este que nos parece útil “para compreendermos a persistência do uso do termo *live*, e algumas das tensões que o rodeiam” (Couldry, 2004, p. 02, tradução nossa). Concordamos com Nick Couldry (2004) quando ele não posiciona a *live* como um termo meramente descritivo, mas como uma

categoria: “um termo cujo uso depende do seu lugar dentro de um sistema mais amplo, ou no interior de um padrão estruturado, de valores que trabalham para reproduzir a nossa crença em algo mais aberto do que a mera descrição carregada pelo significado do termo” (Couldry, 2004, tradução nossa). A partir de Jane Feuer (apud Couldry, 2004), o autor toma a *live* como um “termo ritual”, ou seja, uma categoria posta em uso em várias formas de ação que também nos dizem sobre relações de poder mais amplas.

Parte do nosso argumento sustenta, alinhado às premissas de Couldry, que a palavra *live* faz mais do que descrever um formato audiovisual que captura uma performance “ao vivo”, mas aponta para uma “categoria” (cultural, discursiva, afetiva) que pode englobar performances realizadas e transmitidas ao vivo, mas que não estão limitadas a estas. Ou seja, procuramos argumentar que as *lives* são categorias que acionam afetos relacionados aos modos corporais e gestuais que são encenados e recebidos em um determinado enquadramento midiático, mesmo que tal enquadramento ocorra de modo (espaço-temporalmente) assíncrono. Esse argumento justifica o lugar que as noções de performance e de *mise-en-scène* ganham nesse estudo, atuando como operadores da análise audiovisual empreendida.

2. Performance e *mise-en-scène*: dimensões analíticas das *lives*

Especialmente no campo dos estudos da performance, há uma forte celebração da “não-mediação” que a experiência situada na coabitação de artista e público no mesmo espaço-tempo supostamente proporciona, ainda que grande parte de eventos desse tipo sejam intensamente mediados (por telões, microfones, amplificadores de som, etc.). Contudo, não nos parece profícuo o debate valorativo sobre a maior veracidade dos shows em relação às *lives*: ao contrário, interessa-nos compreender os modos de funcionamento dessas audiovisualidades em articulação às diferentes dinâmicas das performances musicais. Isso reforça o argumento de que não são as tecnologias que estão “entrando” no terreno das performances “ao vivo”, são as *lives* que estão sendo organizadas, cada vez mais, para circularem nas plataformas. Tal afirmação desloca o significado do termo “ao vivo”, em termos espaciais e temporais, do

conceito clássico da transmissão. A suposta "ontologia do ao vivo" se torna uma questão sobre o peso discursivo e semântico de "nomear" ou "catalogar" tais audiovisualidades como *live*⁶.

Quando a música existe como música ao vivo (ou seja, quando está associada à categoria discursiva da música ao vivo), a perspectiva de análise é ampliada da própria música para questões sobre como, quando e entre quem a música é criada, executada e ouvida em relação às práticas de mediação tecnológica utilizadas (Holt, 2010, p. 245, tradução nossa)

A performance é aqui tomada como processo comunicativo ancorado em corporeidades, materialidades midiáticas e regras de sociabilidade, uma vez que supõe convenções negociadas e partilhadas. Pereira de Sá e Holzbach (2010), no contexto de emergência do *YouTube* no Brasil, observam como essa rede digital reconfigura a experiência massiva de assistir a um show "ao vivo". Elas reconhecem diferentes modalidades dessa performance frutos de distintas mediações tecnológicas: o show presencial, o show televisionado, o show gravado em DVD, o videoclipe e a transmissão pelo *YouTube*. A noção de performance de Simon Frith (1996), compreendida enquanto categoria agenciadora da fruição musical que evoca um sentido corpóreo presentificado e atualizada no contato com as obras, é atualizada para dar conta dessa outra experiência, incorporando a dimensão narrativa e participativa dos fãs (aqui vistos como atores e também *performers*).

Nas redes sociais digitais, quando nos relacionamos com as *lives*, seja no momento da transmissão ou a partir do acionamento posterior de um arquivo, nos colocamos em interação com outros corpos, que atualizam aquela ação à medida que se conectam. As performances, nessas ambiências, revelam-se por formas expressivas diversas (gestualidades, figurinos, cenários, falas, enquadramentos), as quais se articulam às interfaces destas plataformas (botões, comentários, curtidas, emojis). É caro aqui a compreensão da performance enquanto forma em ação (Schechner, 2006) que implica, além do corpo em cena, a presença de um "outro". Tais práticas envolvem imitações, repetições, treinamentos incorporados: o que Richard Schechner (2006) denomina de "comportamentos restaurados". Essa chave analítica nos auxilia a identificar convenções e lógicas partilhadas de reconhecimento por parte dos interlocutores.

⁶ Em decorrência da pandemia global de covid-19 deflagrada no Brasil em março de 2020, cada vez mais artistas musicais brasileiros utilizaram o termo para demarcar as apresentações ao vivo que ocorrem em plataformas de *streaming* audiovisual.

Simon Frith (1996) sublinha a performance enquanto ato social e comunicativo indissociável de sua audiência, argumentando que sua existência implica um conjunto de atores que irão interagir com ela e interpretá-la segundo um conjunto de referências contextuais. Essas referências dizem respeito aos endereçamentos da indústria fonográfica, às convenções dos dispositivos midiáticos, aos gêneros musicais e às relações afetivas do público com as obras e artistas. Ou seja, a performance necessita de uma "leitura disciplinada" dos seus atores sociais.

O problema, portanto, não está na pergunta "o que é performance?", mas no que ela nos permite ver, para além do que a gente já reconhece como arquivo. É nessa perspectiva que Taylor (2013) investe nas noções de arquivo e repertório como dimensões distintas, porém interdependentes para pensar a performance como episteme. Seu argumento se sustenta na crítica ao modo como o arquivo (vídeos, fotografias, livros etc.) foi sempre forjado enquanto fonte histórica, ao passo que os repertórios incorporados (a fala, a dança, os rituais etc.) foram e são geralmente associados ao efêmero. Para a autora, a apreensão da performance implica abordar repertórios e arquivos enquanto dinâmicas em constante estado de relação. Pautada nesse pensamento, Gutmann (2021) afirma que os vídeos arquivados no *YouTube* constituem práticas incorporadas/performadas a partir de variados repertórios quando atualizados na relação com um "outro" (processo de fruição que inclui comentários, curtidas, compartilhamentos etc.).

A noção de performance nos leva a refletir sobre o modo como os corpos atuam num dado processo de interação. Obviamente, no contexto deste trabalho, não é possível saber de que forma os corpos dos espectadores estão dispostos enquanto assistem às *lives* analisadas, mas temos como esmiuçar de que forma as performances artísticas de Billie Eilish e sua equipe constituem posições, ainda que virtuais, para esses interlocutores a partir das diferentes maneiras com que as materialidades (humanas e não-humanas) estão dispostas. Nesse sentido, a categoria de *mise-en-scène* nos parece um conceito produtivo para pensarmos sobre como o sentido de "ao vivo" é materializado e presentificado em um determinado audiovisual. *Mise-en-scène* é tomado aqui como dimensão de análise da performance (Cardoso Filho; Gutmann, 2019).

O conceito, originário do teatro e apropriado pelos estudos do cinema e do audiovisual, refere-se aos modos de encenação regulados pelo corpo, pelo texto, pelo cenário, pelas luzes,

pelos figurinos, pela duração temporal da obra etc (Aumont, 2010). Tal como aponta Lyotard (2017), *mise-en-scène* significa “transmitir significantes de um espaço 'primário' para um outro espaço” (2017, p. 43, tradução nossa). É atributo de qualquer trabalho dramático (seja ele teatral ou audiovisual), cuja função é fundar o espaço cênico no qual determinada ação irá ocorrer. Portanto, diz respeito à forma como estes corpos irão se movimentar por este espaço e como eles irão interagir com os outros elementos que perfazem o entorno deste local. Em resumo, a *mise-en-scène* “dá vida” (Lyotard, 2017) à performance artística de qualquer tipo, reunindo elementos que, conjuntamente, interpelam e suscitam emoções nos corpos dos espectadores.

Para a apreensão da *mise-en-scène* nas *lives*, propomos um segundo nível conceitual de articulação da performance a partir da noção de *cinematic staging* (Bordwell, 2005)⁷. Com esta noção, Bordwell discorre sobre a importância da composição do plano cinematográfico e da qualidade expressiva dos enquadramentos (fixos ou em movimento) para a composição do estilo de um dado audiovisual. Essa perspectiva nos parece essencial para a reflexão sobre a forma de composição das *lives* e suas condições de efeitos de presença, copresença e conectividade (Van Dijck, 2013) em redes. Para o estudo das audiovisualidades musicais, essa ideia nos permite refletir sobre a forma com que os corpos em cena e todos os seus acessórios – humanos e não humanos – são dispostos em determinado enquadramento e constituem, a partir de uma dada composição visual, posições para um “outro”.

Assim, ao compreendermos *live* enquanto performance e a *mise-en-scène* como uma categoria de análise desses modos de incorporação e reiteração, os enquadramentos de câmera constituem, neste estudo, lugares de encenação do “ao vivo”. As convenções estéticas reiteradas por essas audiovisualidades na plataforma engendram suas próprias composições, considerando sempre a performance musical do artista (seja ela transmitida, seja ela gravada). Há um movimento aqui de remediação com a organização espacial e pictórica do plano em relação às formas de organização da performance musical localizada em um palco e em suas reiterações e disrupções, e nos outros variados espaços de encenação do ao vivo: estúdio, espaço doméstico, ambiente externo, entre outros.

3. *Lives* em performances de Billie Eilish

⁷ “Encenação audiovisual”, em tradução livre.

O *corpus* empírico desta análise é composto por quatro formatos diferentes de apresentações denominadas *live* pela instância de produção e postas em circulação no *YouTube* durante os anos de 2020 e 2021, período em que a pandemia de covid-19 estava em seu período mais agudo. A partir da análise dessas audiovisualidades, observamos como a ideia associada a este termo se transforma através de um movimento que contempla continuidades e disrupções de formas do “ao vivo” e do “gravado”. Deste material, dois audiovisuais foram disponibilizados no canal oficial da artista no *YouTube* e outras duas transmissões foram postas em circulação de forma extraoficial pelos canais Gone Viram Entertainment e МаксимХррх.

Tabela 1 –Tabela com a ordem cronológica das datas em que cada *live* foi realizada/disponibilizada no *YouTube*

Título	Data
Billie Eilish and Finneas Livestream Concert - Verizon Pay it Forward	22/04/2020
Billie Eilish - my future (Live)	19/08/2020
Billie Eilish - Where Do We Go (The Livestream)	24/10/2020
Billie Eilish - Your Power (Live on The Late Show with Stephen Colbert/2021)	11/05/2021

Fonte: elaboração própria.

As músicas selecionadas para análise abrangem um período entre o fim da promoção do primeiro álbum de estúdio da cantora (intitulado *When We All Fall Asleep, Where Do We Go*, disponibilizado no mercado em março de 2019) e o lançamento do seu segundo álbum de estúdio (o *Happier Than Ever*, lançado em julho de 2021). Acreditamos que este período, que coincide com a explosão da pandemia, pode nos fornecer pistas interessantes sobre como a artista e sua equipe lidaram com as dificuldades na realização de shows e apresentações em programas televisivos, especialmente em um momento crucial de transição entre obras fonográficas. Em 2020, a artista iria correr o mundo com a turnê mundial de seu primeiro disco, a *Where Do We Go? World Tour*. No entanto, após apenas três shows, a turnê foi interrompida por conta do espriamento da pandemia global.

Já no contexto de isolamento social, em 22 de abril de 2020, a artista e o irmão Finneas (que também é o seu produtor) realizaram uma apresentação ao vivo no *YouTube* com músicas do aclamado álbum de estreia. A *livestream* foi realizada em parceria com a empresa de telecomunicações estadunidense Verizon, como parte do projeto "Pay It Forward Live"⁸, série de apresentações transmitidas pelo canal oficial da empresa no *YouTube*⁹. A série de *lives*, de caráter beneficente¹⁰, teve como objetivo angariar fundos para pequenos negócios afetados pela pandemia¹¹.

A transmissão foi feita diretamente da casa de Billie Eilish e de sua família (Fig. 1). Na cena, a câmera é fixa e está posicionada em um dos cantos da pequena sala, enquadrando o corpo de Finneas ao teclado no primeiro plano e o corpo de Billie sentada ao sofá, no segundo plano. Podemos perceber uma profusão de instrumentos musicais que circundam a dupla, bem como os dois microfones posicionados em hastes em frente aos artistas. O despojamento da cantora pode ser notado pelas vestimentas casuais, pelo posicionamento corporal sobre o sofá (ela se apoia nas almofadas, deita-se, põe o pé sobre a mesa de centro) e pelo modo como conversa com o irmão, rindo e comentando sobre as composições cantadas. Em certo momento, a mãe é convocada para falar sobre a causa que estão apoiando com a ação beneficente promovida pela Verizon. Durante sua fala, em que se dirige de modo mais sério para a câmera, Billie começa a desenhar e é advertida pela mãe. Essa *mise-en-scène*, que inclui mãe e filhos no mesmo quadro numa situação cotidiana e espontânea, reforça um certo ar de intimidade, característica marcante das *lives* transmitidas "de casa" nesse período, e que envolvem situações domésticas e uma composição audiovisual mais amadora.

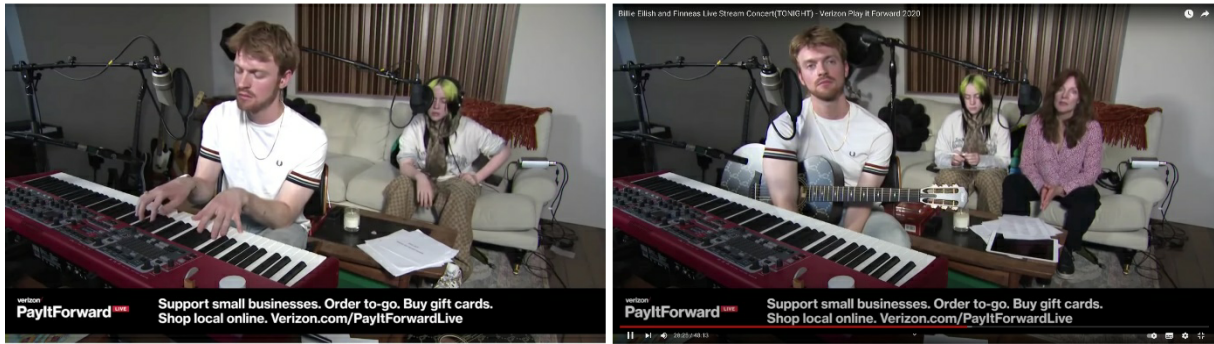
Figura 1–*Live stream* de Billie Eilish e Finneas realizada para a "Verizon's Pay It Forward"

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ArYGNSUuilg&ab_channel=GoneViralEntertainment> Acesso em 05/03/2022.

⁹ Foi transmitido ao vivo pelo canal oficial da empresa no *YouTube*, no *Twitter* oficial da empresa, no *Yahoo*, na página do *Facebook* da Verizon, e nos canais Fios Channel 501, AXS TV e FOX NOW. Os fãs também puderam sintonizar a apresentação nas rádios iHeart e SiriusXM.

¹⁰ O caráter beneficente foi uma característica marcante das *lives* que ocorreram no primeiro semestre de 2020.

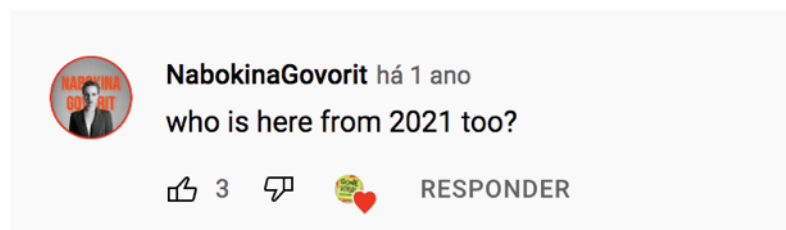
¹¹ Disponível em: <<https://www.billboard.com/pro/billie-eilish-finneas-verizon-pay-it-forward/>> Acesso em 05/03/2022.



Fonte: print da livestream de Billie Eilish no YouTube

Nessa encenação de “ao vivo”, corpos despojados apresentam músicas de uma maneira quase artesanal. Durante os quase 50 minutos de apresentação, o enquadramento não é alterado: não há movimentos de câmera, cortes ou qualquer outro tipo de projeção. Os corpos dos artistas também não se deslocam espacialmente durante a ação: os dois permanecem sentados durante a *live* enquanto executam as canções. O enquadramento único, sem cortes, reforça o lugar comum da conversação e um intervalo temporal contínuo entre os interlocutores. Na plataforma, a sensação de copresença é potencializada pelos comentários que atualizam continuamente o tempo da fruição, como pode ser observado na Fig. 2. Nesse audiovisual, transmitido em tempo direto, arquivado na plataforma e cuja temporalidade é permanentemente atualizada pela recepção, a experiência da *live*, pensada como categoria afetiva, dá-se pelos sentidos de intimidade, despojamento, imprevisto e conversação.

Figura 2 – Comentário feito por seguidor de Eilish e Finneas na *live* realizada para a “Verizon's Pay It Forward”



Fonte: YouTube

Já a *live* realizada em outubro de 2020, intitulada *Where Do We Go: The Livestream*, foi desenvolvida para ser um concerto que contemplasse a turnê cancelada no começo do ano.

Aqui podemos perceber uma produção mais robusta, que contou com venda de ingressos e foi realizada diretamente no site oficial de Billie Eilish através da plataforma interativa Maestro¹², empresa multimídia que também acompanhou a artista durante os seus concertos antes da pandemia. O palco projetado para o show foi completamente circundado por telões 3D, os quais exibiam conteúdos diversos relacionados ao universo estético da artista – especialmente de seu primeiro álbum –, e projetavam efeitos especiais, inclusive à frente do corpo de Billie e dos músicos que a acompanhavam¹³.

A *mise-en-scène* deste espetáculo se ampara em gestualidades, movimentações de palco, sonoridades (como a reprodução de aplausos ao fundo) de um show com presença de plateia. A composição cênica da banda é bastante minimalista com apenas três corpos em cena: Billie e dois músicos. Como dimensão convencional de uma banda em show, o corpo da cantora está sempre centralizado. De um lado, vemos Finneas no comando do teclado, guitarra e violão; do outro lado, o baterista Andrew Marshall, músico que, por vezes, se ausenta do palco. Os três corpos em cena são tomados por projeções e enquadramentos de câmera variados, que ora ampliam o espaço cênico da apresentação, dando profundidade de campo à cena, ora reduzem, inserindo a cantora num quadro mais próximo e intimista (Fig. 3). Nessa transmissão, assim como na *live* anterior, Billie Eilish está com o cabelo preto e verde, elemento estético característico da fase em que trabalhou o primeiro álbum.

O traço de superprodução é potencializado pelos usos feitos dos enormes telões e suas projeções, que forjam espaços-tempo variados. Num momento somos levados, via performance de Billie, para a beira do mar; em outro instante estamos imersos num longo corredor com múltiplas portas, ou em uma floresta de desenho animado. Os movimentos de câmera passeiam pelos quadros propostos; ao passo que a iluminação utilizada se altera conforme a música executada. Em certo instante, nos deparamos com Billie sentada em um banco, elemento cênico que remete ao videoclipe da canção *xanny*; assim como a chuva e a floresta reproduzido em traços gráficos de desenho animado são marcas plásticas do videoclipe oficial de *my future*. Assim como nestes dois exemplos, outras projeções fazem referência aos videoclipes oficiais da

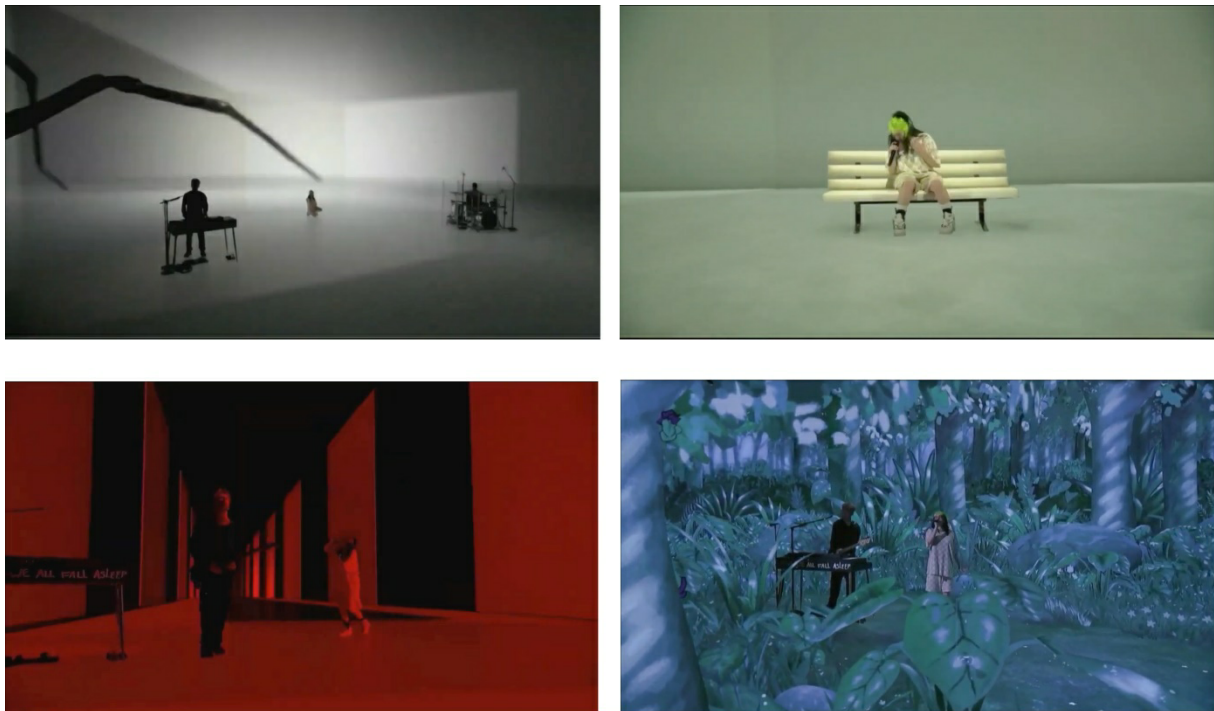
¹² Plataforma de *streaming* interativa que possibilita a venda de ingressos para concertos ao vivo. A transmissão teve produção da Lili Studios, que desenvolve e produz experiências de *streaming* ao vivo, e foi patrocinada pelas organizações Global Citizen, NIVA, Postmates e Verizon.

¹³ Disponível em: <<https://consequence.net/2020/10/live-review-billie-eilish-livestream/>> Acesso em 05/03/2022.

artista, imprimindo uma certa continuidade entre as diferentes audiovisualidades que perfazem o universo estético de Billie Eilish.

Nesta *live* a câmera não é fixa, aliás, não há apenas uma câmera, e sim várias câmeras que enquadram a cantora a partir de diversas perspectivas. Tais dispositivos recortam o corpo de Billie Eilish em plano médio ou planos próximos; e em outros momentos se afastam a fim de captar a grandiloquência do palco imersivo. É possível identificar muitos cortes (entre câmeras) no decorrer do show, permitindo que os espectadores captem detalhes dos corpos em cena, do figurino da artista e das projeções mostradas nos telões. Em muitos momentos do show, podemos perceber que as câmeras (as quais certamente estão dispostas em gruas), movimentam-se verticalmente sobre o palco/estúdio, mostrando a *mise-en-scène* de ângulos pouco usuais em *lives* desse tipo.

Figura 3 – Telões e projeções 3D fazem com que esta *live* seja uma experiência profundamente imersiva



Fonte: YouTube

As projeções abundantemente exploradas configuram uma experiência de imersão naquele ambiente cênico, de modo distinto da experiência de um show, no qual a sensação de estar “aqui e agora” envolve a presença do público e da artista não apenas num mesmo

intervalo temporal, mas também num mesmo espaço físico. Neste caso, as projeções são usadas para forjar essa sensação de copresença (*o estar juntos na plateia*) obliterada pela distância espacial entre o público – que se encontra disperso em contato com o concerto a partir de suas telas – e os músicos no palco. Em um dos momentos finais do show, enquanto a artista canta a música *everything I wanted*, os espectadores que estão assistido em tempo real ao espetáculo são mostrados nos telões do palco, tendo sua presença inserida na própria performance musical (Fig. 4). A *mise-en-scène* aqui envolve corpos distintos numa mesma duração temporal, reiterando, a partir da duração da transmissão, o sentido de presença e de copresença de um show. Diferentemente do despojamento e da intimidade que configuram o audiovisual anterior enquanto uma *live*, os sofisticados recursos desta apresentação transmitido ao vivo, porém executado num espaço outro do da recepção, forjam uma experiência de tempo-espaço compartilhada.

Este concerto não foi arquivado oficialmente no *YouTube*, o que nos leva a refletir sobre o arquivo e o repertório explorados nas primeiras seções do artigo. Ao não ficar registrado de forma oficial na plataforma, podemos presumir que o seu *status* enquanto *live* torna-se ainda mais latente, já que esta foi uma experiência "única" para o público que adquiriu o ingresso e esteve presente naquele específico intervalo de tempo referente à transmissão realizada no dia 24 de outubro de 2020. O fato de não haver a possibilidade de reproduzi-lo indefinidamente acaba conferindo uma certa aura de unicidade ao concerto. Concomitantemente, podemos perceber que a heterogeneidade e complexidade das ambiências digitais ainda permitem que fissuras possam ser postas em prática pelos usuários, já que muitos fãs (e até mesmo os autores deste trabalho) tiveram acesso ao arquivo desta *live stream*. Ou seja, nós e quem não esteve em tempo real no show, também pudemos nos colocar neste enquadramento midiático e experimentar como a construção estética do "ao vivo" se fez presente, mesmo em um registro audiovisual acionado em outra temporalidade (a da conexão em rede).

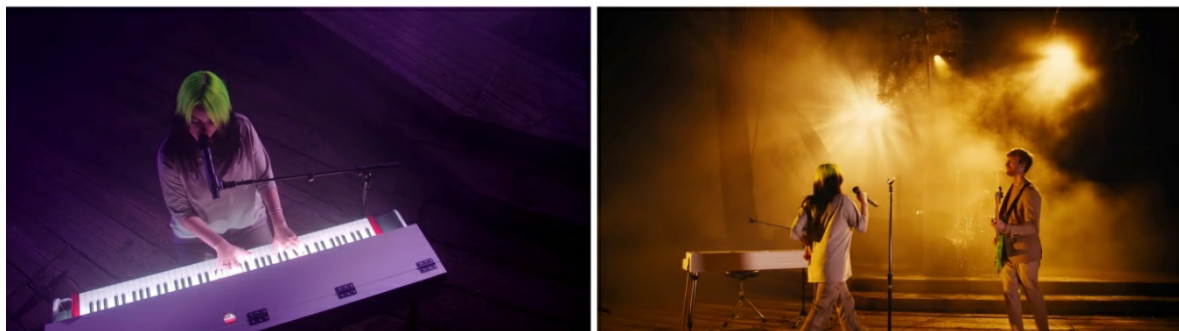
Figura 4 - Os fãs são projetados nos telões 3D do palco interativo proposto pela *live*



Fonte: YouTube

Em 2021, a cantora lança, ainda num contexto de isolamento social e impedimento de aglomerações por conta da pandemia, seu segundo álbum de estúdio, *Happier Than Ever* (2021). Mas o processo de divulgação do novo trabalho começou no ano anterior, em 2020, quando a artista pôs em circulação uma gravação audiovisual (apresentada como *live*) de *my future*¹⁴, segundo *single* de trabalho do novo álbum. O audiovisual contou com um trabalho de montagem na pós-produção, ou seja, foi gravado previamente, editado e disponibilizado no canal oficial da artista no *YouTube*. Trata-se da gravação feita em um palco com a mesma composição cênica da transmissão do show (Fig. 5). À sua esquerda está Finneas tocando guitarra e em posição mais próxima da irmã. Já o baterista é posicionado mais ao fundo, camuflado por placas de acrílico. A postagem é intitulada no canal da artista da seguinte forma: *Billie Eilish–my future (Live)*.

Figura 5 –Imagens da *live* para a música "my future", disponibilizada diretamente no canal oficial de Billie Eilish no YouTube



Fonte: YouTube

¹⁴ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1FvEDuWeB4A>> Acesso em 10/03/2022.

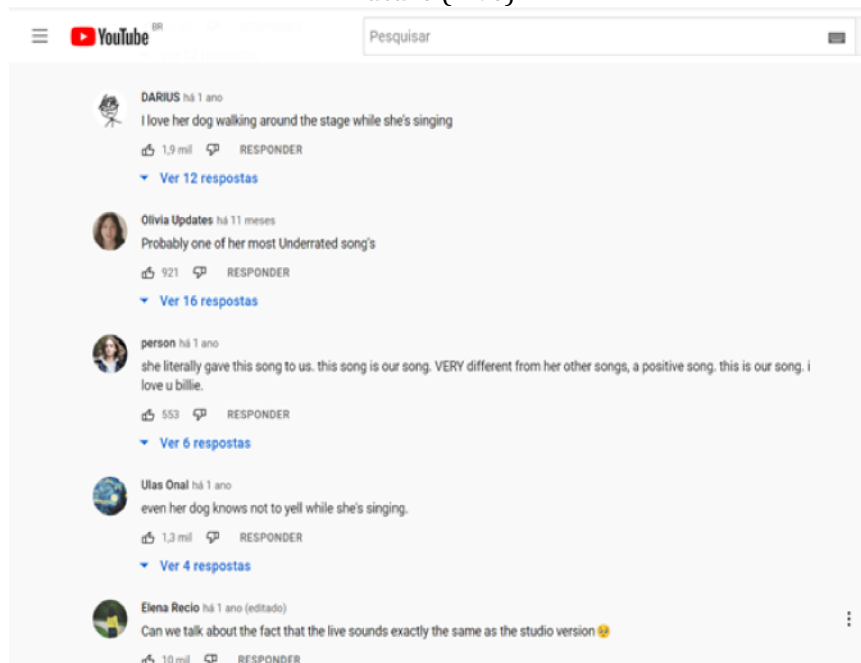
A encenação audiovisual aqui se vale de variados movimentos de câmera (muitos deles são imagens aéreas provavelmente captadas por guas), em conjunção com a intensa movimentação da artista pelo palco, numa gestualidade que remete à apresentação realizada em shows. A apresentação começa com Billie cantando enquanto toca teclado. A luz azul ao fundo do palco incide sobre a artista enquanto ela entoa os primeiros versos seguidos de uma versão melancólica do refrão. Quando a música incorpora os outros instrumentos tocados por Finneas e Andrew, ela se levanta, retira o microfone da haste e caminha em direção ao meio do palco. A movimentação da câmera permite que acompanhemos a ação por um ângulo mais próximo ao corpo da artista. Durante a execução da canção, os planos se alternam de forma acelerada, entre imagens aéreas, planos médios e também *close-ups* que enquadram o rosto de Billie Eilish de forma mais íntima. Um recurso curioso utilizado é a presença, em cena, do cachorro de estimação da artista, que atravessa o palco num dado momento. O fato confere um ar de imprevisibilidade e intimidade à performance, e é reconhecido pelos fãs nos comentários (Fig. 6). Este elemento do “acaso” em meio às configurações planejadas deste audiovisual soa como uma estratégia de deslocamento da experiência do gravado pela sensação de inusitado.

Ao mesmo tempo, o uso da montagem reforça o fato de que este produto audiovisual contou com seleção e ordenamento das imagens na ilha de edição, pós-produção esta que provavelmente dispôs de um arsenal com várias tomadas de um mesmo plano¹⁵. O mesmo ocorre em relação à banda sonora cuja reprodução da canção não destoa da gravada, difundida no álbum. Além disso, os variados cortes de imagem usados na *live* não se restringem apenas a cortes entre câmeras que captam um mesmo evento ao vivo. Os planos selecionados para o corte final parecem ter sido utilizados a partir de tomadas diferentes. Ou seja, muito provavelmente Billie Eilish e sua banda tiveram que executar mais de uma vez a performance musical no processo de produção e gravação desta versão “*live*” de *my future*. Portanto, não identificamos aqui nem a transmissão em tempo real da performance musical, nem a gravação da ação no intervalo de tempo real de sua execução, muito menos a presença de um público no local, fato que poderia funcionar como indício da performance ao vivo. Tais ausências tornam ambíguo o lugar de *live* convocado para o audiovisual.

¹⁵ Trecho de filme ou vídeo rodado ininterruptamente. Refere-se à captura feita de um determinado plano, ou seja, é a ação de rodar um plano.

A gravação é arquivada no *YouTube* e permanentemente atualizada, como ocorre com os demais materiais analisados, porém observamos que a disputa em relação ao sentido de *live* extrapola a forma audiovisual. Para além das evidências de gravação, manipulação das imagens e montagem, os comentários evidenciam este incômodo com o fato deste audiovisual ser apresentado como *live*. Um dos seguidores questionam: “Can you talk about the fact that the live sounds exactly the same as the Studio version” (“poderia falar sobre o fato de que o som ao vivo é exatamente igual à versão em estúdio”, em tradução livre) e imprime na tela um emoji com cara de decepção (Fig. 6). Nesse sentido, ainda que se tente construir um apelo discursivo subsumido na experiência do “ao vivo”, esta apresentação atende aos requisitos do que a indústria chama comumente de “videoclipe oficial”.

Figura 6 – Comentários no canal oficial da cantora no YouTube sobre a postagem “Billie Eilish - my future (Live)”



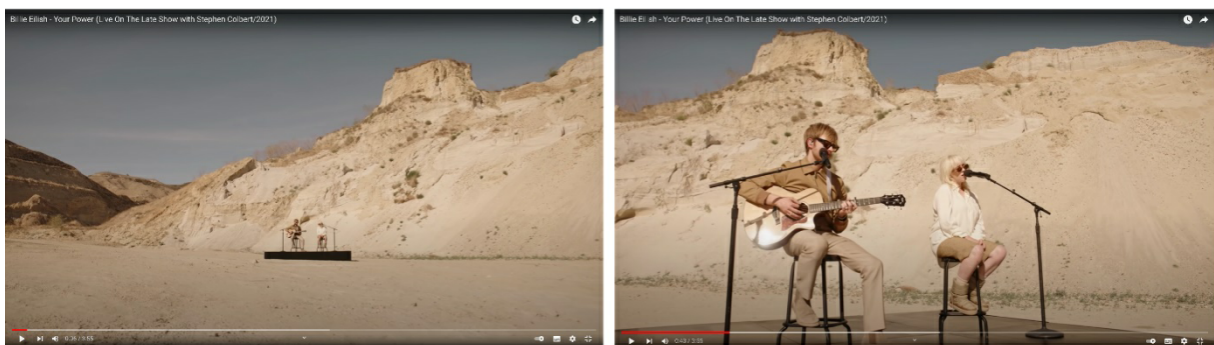
Fonte: YouTube

Ainda sob as limitações da pandemia, a cantora dá prosseguimento aos trabalhos de divulgação do seu segundo álbum. Em abril de 2021, Billie Eilish lançou o videoclipe oficial¹⁶ do terceiro *single* do disco, *Your Power*. Neste estudo, vamos nos deter ao registro da *live*

¹⁶ Disponível em: < <https://youtu.be/fzeWc3zh01g> > Acesso em 23/10/2021.

realizada¹⁷ para o programa de televisão estadunidense *The Late Show with Stephen Colbert*¹⁸, a qual foi exibida no dia 10 de maio de 2021 na televisão e publicada no dia 11 de maio no canal oficial da artista no *YouTube*. A composição imagética da apresentação para o programa de TV (Fig. 7) reitera e atualiza construtos plásticos do videoclipe oficial da canção em um ambiente pretensamente "ao vivo": cores e iluminação quentes, tom ocre-terroso dos figurinos, o cabelo da cantora que agora surge como fios intensamente platinados.

Figura 7 – Imagens da *live performance* de "Your Power" no programa de televisão *The Late Show with Stephen Colbert*



Fonte: YouTube

Constatamos que não há nenhum corte durante toda a duração da performance, a qual parece ter sido gravada em um plano sequência único que ora se aproxima e ora se afasta de Billie e de seu irmão. Os dois aparecem em um palco situado no meio de um terreno amplo e árido, também numa remissão ao espaço cênico do clipe. Identificamos elementos que materializam a produção do som e sua apresentação ao vivo para uma suposta audiência: palco, microfones em seus pedestais, bancos em que Billie e seu irmão se sentam, o violão tocado por Finneas.

A presença do irmão/produtor/músico constitui traço de reiteração desta e de todas as *lives* analisadas. Este corpo atua como uma instância corpóreo-material que dá concretude aos aparatos tecnológicos que produzem o som da performance musical apresentada, assim como os microfones, instrumentos musicais e palco. Sua presença incorpora a experiência da música

¹⁷ Disponível em: <<https://youtu.be/dcBKEEVna-g>> Acesso em 23/10/2021.

¹⁸ *Famosotalk show* estadunidense apresentado por Stephen Colbert e transmitido pela CBS, a rede de televisão mais assistida dos Estados Unidos.

executada ao vivo, funcionando como espécie de camada material de legitimação do tocar “aqui e agora” (seja a partir do acionamento de bases pré-gravadas, abundantemente exploradas nos shows da cantora, seja na execução da música com um instrumento).

O tempo da apresentação desta *live* localizada numa área externa, a céu aberto e em plena luz do dia, contrasta com o tempo de exibição do programa, transmitido tarde da noite¹⁹. Identificamos aqui uma disrupção com a noção de “tempo real” entre ação executada e veiculada, ao passo que ratificamos o lugar da transmissão que articula, pelo tempo de duração da emissão televisiva, o apresentador em estúdio, o telespectador e a cantora e músico em atuação. É perceptível também a ausência de audiência no local da performance, comum nos programas televisivos, cuja temporalidade parece não estar situada no momento exato em que o programa é transmitido²⁰.

Um aspecto importante para a produção desse efeito de tempo presente é que a exibição pública deste material gravado foi realizada durante a transmissão do programa. O audiovisual só é disponibilizado no canal oficial da artista no *YouTube* em momento posterior à exibição da TV, com a alcunha: “Billie Eilish–Your Power (Live On The Late Show with Stephen Colbert/2021)”. Aqui podemos pensar sobre o potencial de arquivamento que o *YouTube* possui em articulação com sua dinâmica de atualização temporal. A distância espaço-temporal entre as instâncias de produção e consumo deste *live* é atualizada, na televisão, pela transmissão e, na plataforma, a partir das dinâmicas de conectividade dos seguidores do canal. Neste caso, o uso do plano-sequência durante toda a apresentação é um recurso audiovisual que potencializa, no momento da fruição, esse efeito de simultaneidade próprio da *live*, ainda que enquanto audiovisual gravado e arquivado.

Pelo exposto até aqui, argumentamos que se os apelos da indústria musical em relação à experiência do show ao vivo buscam distinguir e diferenciar a performance *in loco* (no espaço do concerto) em relação aos modos de escuta das audiovisualidades arquivadas e acessíveis no *YouTube*, a subsidiária do poderoso conglomerado Alphabet-Google também se apropria do peso discursivo-afetivo da *live* como vetor corporativo e mercadológico, como uma forma de exercer um certo poder institucional sobre as expressões musicais que se abrigam sob o seu

¹⁹ Tradução literal de “late nigh”, expressão que se encontra no título do *talk show*.

²⁰ O uso de gravações externas e realizadas em um tempo distinto ao da gravação do programa foi um recurso utilizado no período mais crítico da pandemia, em que a presença de plateia nos estúdios foi proibida.

guarda-chuva tecnocultural. Portanto, as audiovisualidades sob a alcunha de *live* constituem estratégias de ganho de receita. Ao mesmo tempo, constituem redes vivas e habitadas por disputas, inclusive em relação aos seus modos de reconhecimento. Essas encenações gravadas do “ao vivo” geram visualizações para as instâncias produtoras, autorizam e certificam a forma audiovisual da *live* juntamente com formas audiovisuais consagradas como o videoclipe, mas também nos deixam ver, no processo de circulação em rede, outros modos de construção e reivindicação de presença por parte dos ouvintes/espectadores/seguidores, os quais podem endossar e/ou deslegitimar determinada *mise-en-scène*.

Considerações Finais

O intuito deste trabalho foi compreender, a partir da análise de materialidades audiovisuais, especialmente os planos, enquadramentos de câmeras e disposições corporais, disputas em torno da categoria *live*, tomada como um termo guarda-chuva que designa uma miríade de diferentes audiovisualidades musicais articuladas em redes sociotécnicas. Importante sublinhar que as convenções materiais e performativas das apresentações ao vivo em concertos e do “ao vivo” televisivo ainda constituem reiterações nos modos de construção e incorporação dessas *lives*. Ao mesmo tempo, sua emergência nas redes sociais digitais, seja enquanto arquivo de um material transmitido em tempo presente, seja enquanto material gravado e previamente editado, aponta para rupturas e tensionamentos com esses modos de configuração de presença.

Se na televisão a transmissão direta é marca distintiva do audiovisual, dispositivo configurador de tempo presente, nas ambiências digitais não nos parece ter mais sentido definir as *lives* enquanto transmissões. Nas redes sociais, a experiência de presença e copresença se dissipa em temporalidades múltiplas constantemente atualizadas pelo senso grupal de estar juntos no intervalo da conexão (independentemente do tempo de realização da ação performado por um ou uma artista). A *live*, pensada não como uma definição à priori, mas como categoria em constante tensão, evidencia, nas redes, formas que a torna ainda mais sensível à ideia de tempo presente, constantemente restaurado pela possibilidade de arquivamento da plataforma e pelos recursos de reações, comentários e compartilhamentos.

Daí porque posicionamos as *lives* enquanto formas audiovisuais/musicais em performance. “São performances de presença e de copresença, de intimidade, de simultaneidade, permanentemente atualizadas e ressignificadas” (Gutmann, 2021, p. 90). Nessa perspectiva, as noções de performance e de *mise-en-scène*, trabalhadas de modo articulado neste estudo, mostraram-se profícuas na medida em que guiaram nosso olhar para os espaços de interação, para as incorporações materializadas nas encenações audiovisuais selecionadas.

Por fim, sustentamos que o termo *live* responde mais a um propósito afetivo do que a uma suposta demarcação de pertença ao clássico conceito de “ao vivo”. “A vivacidade da experiência de ouvir ou assistir a uma gravação é principalmente afetiva: as gravações ‘ao vivo’ estimulam os ouvintes a se sentirem como parte da performance específica e acionam uma relação visceral com o público para aquela performance” (Auslander, 2008, p. 110). Isso explica porque certas *lives* podem ser mais autênticas do que outras. Não se trata aqui do tempo da emissão e de sua coincidência com a fruição, mas da habilidade em restaurar e acomodar materialidades comunicacionais distintas (do audiovisual e da plataforma) que reiteram e ressignificam, no processo de interação, formas espaciais, pictóricas e performáticas de presença.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. *Le Cinéma et la mise en scène*. 2^o Edition. Paris: Armand Colin, 2010.

AUSLANDER, Philip. Live and technologically mediated performance. In: Davis, T. (ed.), *The Cambridge Companion to Performance Studies* (Cambridge Companions to Literature, pp. 189-190). Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

AUSLANDER, Philip. Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective. *PAJ* 102, pp. 3–11, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 179-212. (Obras escolhidas, v. 1).

BORDWELL, David. *Figures traced in light: on cinematic staging*. Los Angeles: University of California Press, 2005.

BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. New York : McGraw-Hill Education, 2016.

- BOURDON, Jérôme. Live television is still alive: On television as na unfulfilled promise. *Media Cultura & Society*, v. 22, 531- 556, 2000.
- CARDOSO FILHO, Jorge; GUTMANN, Juliana Freire. Performances como expressões da experiência estética: modos de apreensão e mecanismos operativos. *Intexto*, Porto Alegre, n. 47, p. 104-120, 2019.
- CARLÓN, Mario. *Sobre lo televisivo: dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos Aires: la Crujía, 2004.
- COULDRY, Nick. Liveness, 'reality', and the mediated habitus from television to the mobile phone. *Communication Review*, v. 7, n. 4, p. 353-361, 2004.
- ECO, Umberto. Para uma investigação semiológica sobre a mensagem televisional. In: ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 365-386.
- FECHINE, Yvana. *Televisão e Presença: uma abordagem semiótica da transmissão direta*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.
- FRITH, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- GUTMANN, Juliana Freire. *Audiovisual em rede: derivas conceituais*. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021. (Ensaio; v. 1). 104p.
- GUTMANN, Juliana Freire. *Formas do Telejornal: linguagem televisiva, jornalismo e mediações culturais*. Salvador: Edufba, 2014. 346p
- HOLT, Fabian. The economy of live music in the digital age. *European Journal of Cultural Studies*, v.13, n. 2, p. 243-261, 2010. DOI: 10.1177/1367549409352277
- LYOTARD, Jean-François. The Unconscious as Mise-en-scène. In: JONES, Graham; WOODWARD, Ashley. *Acinemas: Lyotard's Philosophy of Film*. 2017
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. Editora SENAC, 2000.
- PEREIRA DE SÁ, Simone; Holzbach, Ariane. #u2youtube e a performance mediada por computador. *Galáxia*, v. 10, p. 146-160, 2010.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an Introduction*. New York & Londres: Routledge, 2006.
- TAYLOR, Diana. *O Arquivo e o Repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- VAN DIJCK, José. *Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*. Oxford: Oxford University Press. 2013.

Juliana Freire Gutmann

Universidade Federal da Bahia – UFBA

Professora da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFBA. Coordena o Grupo de Pesquisa Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades (CHAOS) e atua como pesquisadora docente no Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC).

Email: jugutmann@gmail.com

Leonam Dalla Vecchia

Universidade Federal Fluminense – UFF

Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense, com ênfase em Estéticas e Tecnologias. Integrante do Laboratório de Pesquisa em Culturas e Tecnologias da Comunicação (LabCult). Coordenador da equipe de tradução da Revista Contracampo. Mestre em Comunicação pela UFF e Bacharel em Cinema pela Universidade Federal de Santa Catarina, com Intercâmbio Acadêmico em Motion Pictures pela University of Miami.

Email: leonamvecchia@gmail.com

Financiamento

Parte deste estudo teve financiamento do CNPq através do projeto de pesquisa “Performance como dimensão de apreensão da cultura audiovisual nas ambiências digitais” (Universal/2019-2023). Projeto executado no âmbito do Grupo de Pesquisa Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades (CHAOS/ UFBA) que desenvolveu, como uma de suas ações, trabalho de cooperação científica com o Laboratório de Pesquisa em Culturas e Tecnologias da Comunicação (LabCult), na Universidade Federal Fluminense.