

TSIOULAKIS, Ioannis; HYTÖNEN-NG, Elina (Ed.). **Musicians and their audiences**: performance, speech and mediation. Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2017. 226 p.

## Fabiana Stringini Severo

Doutoranda do PPGAS da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)  
E-mail: [fabiana.stringini.severo@gmail.com](mailto:fabiana.stringini.severo@gmail.com)

Como se dão as relações entre o(s) músico(s) e seu(s) público(s)? Quem constitui e como se constitui a audiência de uma performance? Essa seria apenas uma divisão conceitual? Como essa separação é negociada? Quais os conflitos que emergem dessas relações? Como o público afeta a escolha dos repertórios? A performance pode ser o resultado de uma ação criativa entre as duas partes? Quais as expectativas envolvidas e como são avaliadas as experiências?

Essas são algumas das perguntas que perpassam os ensaios da obra *Musicians and their audiences: performance, speech and mediation*, editada pelos etnomusicólogos Ioannis Tsioulakis, professor no departamento de Antropologia da Queen's University Belfast, e Elina Hytönen-Ng, pesquisadora da University of Eastern Finland. O livro divide-se em quatro seções, contando ainda com um prefácio, uma introdução escrita pelos editores e um posfácio. Os ensaios que compõem esse livro partem de uma perspectiva etnográfica cujo olhar atento do pesquisador não se depara apenas no músico ou performer, o que poderia ser mais evidente ao se etnografar uma performance, mas, olhando ao redor, busca ver as relações entre esses e seu público ou audiência.

Talvez pelo fato de a palavra “audiência” remeter-nos ao conceito de audição, à primeira vista é possível pensar na plateia ou na audiência como um receptor passivo. No prefácio do livro, escrito por Jonathan Stock<sup>1</sup>, o autor mostra que a experiência da audiência está muito

além da escuta, assim como os músicos “fazem mais do que produzir sons audíveis”<sup>2</sup> (p. xiv). Escutar é um ato que envolve “outras ações musicais e sociais” (p. xiv) e que, para ser produzido, depende de uma variedade de “afiliações de gosto e pontos de vista éticos” (p. xiv) e é “disputado” (p. xiv) por performers e sua audiência.

Na introdução escrita por Ioannis Tsioulakis e Elina Hytönen-Ng<sup>3</sup> também é possível relativizar o que compreendemos como audiência, público ou plateia. Os autores afirmam que os eventos musicais envolvem uma situação dinâmica de “[...] negociação de papéis e poder entre músicos e audiências” (p. 1). Nem sempre os músicos se deparam com uma plateia que os oferece suporte, muitas vezes são incomodamente neutras ou, ainda, hostis. Sem dúvida, para os autores, o sucesso de uma performance depende da forma como a plateia interage com os músicos. A interação possibilitada entre as duas partes também varia de acordo com o gênero musical, já que em alguns, como o jazz ou o rock, é permitida uma maior negociação, por exemplo, do repertório. Assim, olhar analiticamente para a audiência significa estar etnograficamente atento para o evento como um todo, o que “[...] não inclui apenas a performance atual mas também uma gama ilimitada de discursos paralelos, históricos e contemporâneos” (p. 3). Desse modo, Tsioulakis e Hytönen-Ng argumentam que performers e sua audiência “produzem um ao outro” em “diferentes contextos” produzindo “diferentes relações” (p. 3).

A primeira parte do livro trata da questão do engajamento entre público e performer e é aberta pelo ensaio de Bruce Johnson<sup>4</sup> sobre performance vernacular. O autor elabora esse conceito para se referir às atividades musicais cujos “‘performers’ são também a audiência de outra pessoa” (p. 29), ou seja, o público e os músicos “são idênticos” (p. 29). Como exemplo o autor traz a performance de um coro de igreja ou, então, um fato comum no cotidiano das pessoas que é cantar enquanto faz o serviço doméstico. Para o autor, esse tipo de performance sobrepõe “as categorias de consumidor e produtor” (p. 29).

Outro ensaio da parte inicial do livro é o de Laura Leante<sup>5</sup>, cujo trabalho etnográfico se baseia na observação das interações entre músicos e plateia em performances de música norte-indiana clássica. A plateia é composta de pessoas que conhecem profundamente esse

tipo de música, como outros músicos do gênero, e costuma agir de maneira “responsiva” (p. 37). A presença de outros músicos garante um alto padrão de qualidade da performance, que não se realiza visando agradar ao público em geral, e possibilita a existência de um “senso de *communitas*” – no sentido descrito por Turner – que “contribui para o sucesso da performance” (p. 47).

O ensaio de Mary Louise O’Donnell e Jonathan Henderson<sup>6</sup> mostra uma relação completamente diferente entre músicos e plateia. Os pesquisadores partem de sua experiência como músicos para refletir sobre o papel dos músicos que tocam em eventos cuja performance não é o centro das atenções, chamados de músicos de “background”. Nesses eventos a audiência não está presente com o propósito primário de estar atenta à performance: estão presentes para conversar, beber, comer, etc., e a música tem apenas um papel secundário de entretenimento. Eles tocam o que se designa por “muzak”: música agradável que não é intrusiva. O repertório é composto de uma variedade de gêneros musicais como a música clássica de concerto, jazz e música irlandesa ou celta. Os autores mostram os “desafios” e as “estratégias” empregados para estabelecer “uma relação com um público que frequentemente não os ouve” (p. 51).

A segunda parte da obra “Musicians and their audiences”, também formada por três ensaios, traz o debate sobre as negociações envolvidas entre músicos e audiência em performances ao vivo. No ensaio de Elina Hytönen-Ng<sup>7</sup>, uma das editoras responsáveis pela organização do livro, a autora escreve sobre as relações entre músicos e público no contexto da cena de jazz britânico contemporâneo, uma relação que implica em “expectativas e desejos” (p. 69). A partir das narrativas dos músicos sobre seu público, a autora busca compreender os tipos de negociações e relações de poder que estão envolvidas para que sejam estabelecidos os limites entre performer e audiência. Ela destaca o fato da performance se caracterizar como um “ato de comunicação” cujas “dinâmicas de poder” (p. 70) possibilitam que os músicos lidem com seu público estabelecendo uma relação de intimidade ou uma relação de indiferença. Os músicos utilizam diferentes estratégias para se aproximar do público como, por exemplo, recorrer ao humor ou contar

fatos sobre as músicas. Além disso, outros fatores como o tipo de local onde a performance ocorre – um pub ou uma sala de concertos – e o valor monetário atribuído à performance influenciam a forma como as relações são estabelecidas e negociadas com o público.

O texto de Barbara Bradby<sup>8</sup> trata das interações, entre músicos e audiência, que acontecem nas performances ao vivo. A autora analisa os tipos de saudações e agradecimentos e as variadas formas de aplausos que funcionam como um diálogo entre as duas partes. Mostra também como essas interações variam de acordo com o gênero musical e figuram como rituais que são “recriados” (p. 88) a cada evento, ou seja, existem múltiplos tipos de experiência como público para diferentes tipos de performance. Essa comunicação entre músicos e público evocam sentimentos coletivos e se caracterizam como “rotinas” de “interação”, além de possuírem uma “organização sequencial” (p. 101).

Andrew Pace<sup>9</sup> escreve sobre a tradição do *għana*, uma forma tradicional de canto acompanhado por violão que continua acontecendo no interior dos bares e lares malteses. Sua etnografia é realizada em alguns festivais de música tradicional maltesa, especialmente acompanhando as performances do grupo Etnika, formado por uma comunidade acadêmica de músicos que busca resgatar as formas tradicionais de música das ilhas, em um “contexto de *world music*”, cujo sucesso está atrelado à “complicidade de seu público em construir e consumir um produto patrimonial” (p. 106).

A terceira parte do livro tem como ponto central abordar a questão da mediação tecnológica que ocorre no caso das performances que abrangem conteúdos virtuais/digitais e a relação desses com o público. O artigo de Tsioulakis<sup>10</sup> visa responder ao seguinte questionamento: “[...] como músicos populares e seu público dialogam sobre política na Grécia contemporânea?” (p. 151). No contexto da atual crise econômica e social grega, o autor pretende analisar os posicionamentos políticos – alguns de esquerda, outros de extrema direita – que cantores populares, figuras importantes para a cena de música popular grega, fazem em suas publicações online e a recepção dessas opiniões por sua audiência, manifesta por meios digitais e, também, presencialmente durante as performances. Tsioulakis argumenta que os diálogos em torno de

questões políticas “redefinem a natureza e a qualidade do contato” (p.154) entre os artistas e seus fãs. Para o autor, o domínio virtual atua como um “[...] facilitador de experiências sócio-políticas e musicais contemporâneas [...]” (p. 163) ao permitir que artistas e seus públicos interajam diretamente.

O texto de Hillegonda Rietveld<sup>11</sup> analisa as diferentes maneiras de DJs manipularem sons e realizarem performances – a analógica, baseada no uso de vinis e CDs, e a digital, baseada no uso de *laptops* –, traçando um histórico do uso dessas tecnologias. Para a autora, a “experiência de autenticidade” (p. 129) do público é uma noção importante para compreender a qualidade e o sucesso da performance de DJs que recorrem aos meios digitais, já que a música eletrônica digital é “[...] criada, gravada e produzida em estúdio” (p. 129), ou seja, só é possível que seja reproduzida de uma forma mediada. O critério de autenticidade se define de duas maneiras distintas em relação à performance do DJ: de um lado, pelo “risco e improvisação”, por meio do uso de meios analógicos, que possibilita criar “um senso de presença ao vivo” (p. 132); e, de outro modo, pela “mediatização do trabalho de produção”, no caso dos DJs digitais, cuja performance é “[...] comparada pela audiência com produções pré-existentes do performer [...]” (p. 132) como as gravações que costumam circular fora do ambiente de performance. Assim, para os DJs digitais a participação do público no momento da performance é fundamental para “alcançar um ‘autêntico’ senso de presença” (p. 132).

Richard Osborne<sup>12</sup> parte da pergunta “como você aprende a performar?” (p. 134), que se aplica tanto aos músicos quanto às audiências, para compreender a importância das “fontes mediadas” (p. 134) como, por exemplo, os vídeos e filmes de apresentações musicais, na constituição da performance de ambas as partes. Osborne também busca entender como o uso da televisão e dos celulares impactou as relações entre artistas e fãs e como ambos “exageram seu comportamento” (p. 137) nessas situações. Além disso, o autor investiga como as representações em vídeo criam e reforçam uma divisão de gênero entre homens e mulheres no meio musical.

A última parte do livro traz dois ensaios sobre as relações entre performers e seus fãs nos bastidores. No texto de Nancy Bruseker<sup>13</sup>, a autora propõe analisar as relações do público com a celebridade Vesta Tilley, conhecida por fazer comédia representando personagens masculinos no período eduardiano (entre o final do século XIX e o início do século XX). Para isso a pesquisadora analisa uma coleção de cartas escritas por fãs, as quais eram, em sua maioria, mulheres da classe trabalhadora inglesa que viam Tilley “como uma delas” (p. 168) devido a sua origem social. Apesar das “desvantagens sociais” (p. 170) de suas fãs, as cartas mostram, para Bruseker, que essas mulheres “sentiam-se empoderadas para escrever” (p. 170), pois eram encorajadas por Tilley, produzindo, assim, “uma relação recíproca” (p. 170) entre artista e fãs.

O texto que fecha essa seção é o de Mark Duffett<sup>14</sup>, cujo autor realiza um estudo de caso da repercussão do livro “Starlust”, de 1985, escrito por Fred e Judy Vermorel, obra de grande popularidade por apresentar uma coleção de cartas de fãs escritas para celebridades como David Bowie, Boy George e Barry Manilow. Duffett propõe uma abordagem para os fenômenos da cultura de massa que não os avalie apenas sob a ótica do consumo. Essa abordagem seria reducionista, permitindo ver os fãs como meros consumidores “sonhadores, enganados e viciados – distraídos, imaturos ou insanos” (p. 183), ou seja, indivíduos obsessivos e incapazes de distinguir entre fantasia e realidade. Assim, o autor parte de uma perspectiva neodurkheimiana para se contrapor à perspectiva dos críticos da cultura de massa e demonstrar que as relações dos fãs com seus ídolos apresentam características rituais como efervescência, ansiedade e excitação e “recompensas emocionais” (p. 193) devido ao valor social atribuído pelos fãs à “pessoa totêmica” (p. 190) que o ídolo representa. Para Duffett, fazer parte de um coletivo de fãs representa participar de “[...] uma economia simbólica compartilhada baseada em interesses totêmicos” (p. 193).

O livro “Musicians and their audiences” é concluído com um posfácio escrito por Walter Van de Leur<sup>15</sup>. O autor descreve uma apresentação emblemática de Duke Ellington e sua orquestra em um famoso festival de jazz em Newport, em 1956, cuja gravação tornou-se,

mais tarde, um disco de referência para a história do jazz, sendo o mais vendido na carreira do grupo mesmo sem conter sua música “mais acessível” (p. 197). Van de Leur afirma que esse evento é relevante para compreender o “papel ativo da audiência” que foi “reconhecido e fez parte da narrativa” (p. 195). O concerto não estava tendo o efeito desejado no público, que, aos poucos, estava deixando o local da performance. Uma inesperada intervenção de uma menina da plateia mudou essa situação: dançar em um concerto de jazz. Essa atitude trouxe de volta à plateia cerca de sete mil pessoas, transformando a performance em um “esforço colaborativo” (p.198).

Van de Leur conclui seu texto destacando a importância e a contribuição para o campo acadêmico de “Musicians and their audiences” que permite “[...] repensar como os diferentes papéis dos vários atores na música são forjados [...]”, quais as ideologias presentes e como os papéis mudam. Para mim a obra cumpre o papel de preencher uma lacuna até então existente nas produções na área da antropologia da música/etnomusicologia, trazendo exemplos etnográficos que permitem compreender a complexa questão da recepção na música a partir da análise de variadas relações, em múltiplos contextos, entre os músicos e seus públicos.

## Notas

- 1 Prefácio “Audiencing”.
- 2 Todas as citações foram traduzidas pela autora da resenha.
- 3 “Introduction to musicians and their audiences”.
- 4 “In the body of the audience”.
- 5 “Observing musicians/audience interaction in North Indian classical music performance”.
- 6 Ensaio “‘One step above the ornamental greenery’: a survivor’s guide to playing to an audience who does not listen”.
- 7 Ensaio “Contemporary British jazz musician’s relationship with the audience: renditions of we-relations and intersubjectivity”.
- 8 Ensaio “Performer-audience interaction in live concerts: ritual or conversation?”.
- 9 Ensaio “Refiguring maltese heritage through musical performance: audience complicity and the role of venues in Etnika’s stage shows”.
- 10 Ensaio “‘Soon you’ll wish they would shut up!’: the digitised political voices of music stars and their audiences in recession Greece”.
- 11 Ensaio “Authenticity and liveness in digital DJ performance”.
- 12 Ensaio “That’s me in the spotlight: audiences and musicians on screen”.

- 13 Ensaio “Where are the girls of the old brigade?: Vesta Tilley and her female audience in correspondence”.
- 14 Ensaio “From secret fantasies to social systems: re-reading *Starlust* as a portrait of the dedicated popular music audience”.
- 15 Posfácio “Moved to the point where she could no longer contain herself: Ellington and audience interaction at the Newport Jazz Festival”.

Recebido em 14/05/2018

Aceito em 15/05/2018