

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

WELTON FLORENTINO PARANHOS DA SILVA

**O PERFORMER NO PALCO ON-LINE:
as transmissões ao vivo de Filipe Catto e Teresa Cristina
durante a pandemia.**

São Paulo

2024

WELTON FLORENTINO PARANHOS DA SILVA

**O PERFORMER NO PALCO ON-LINE:
as transmissões ao vivo de Filipe Catto e Teresa Cristina
durante a pandemia.**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Moran Fernandes.

São Paulo

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Silva, Welton Florentino Paranhos da
O performer no palco on-line: as transmissões ao vivo
de Filipe Catto e Teresa Cristina durante a pandemia /
Welton Florentino Paranhos da Silva; orientadora,
Patricia Moran Fernandes. - São Paulo, 2024.
135 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e
Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. performer. 2. live. 3. pandemia. 4. Filipe Catto.
5. Teresa Cristina. I. Moran Fernandes, Patricia . II.

Título.

CDD 21.ed. – 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

SILVA, Welton Florentino Paranhos da. **O performer no palco on-line: as transmissões ao vivo de Filipe Catto e Teresa Cristina durante a pandemia.** 2024. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. Versão Original.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Agradecimentos

Laroyê, Exu! Exu Mojubá!

Ao sagrado feminino e às mulheres da minha família: Miriam Albuquerque, Mirsa Paranhos e Michelle de Lima.

Aos coletivos artísticos e grupalidades que também me formaram.

A Stela Piconez, orientadora da iniciação científica na Faculdade de Educação – FEUSP.

A Rodolfo García Vásquez, Chico Medeiros (em memória) e todo o coletivo da SP Escola de Teatro.

À memória de Antunes Filho e ao coletivo do CPT/SESC.

A Lu Carion e todos do Curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna da PUC/SP.

Às artistas Filipe Catto e Teresa Cristina, musas da inspiração.

À ECA e PPGMPA.

A todos os professores das disciplinas da pós-graduação cursadas: Maria Thaís, Fabio Cintra, Luiz Fernando Ramos, Cynthia Gusmão, Cecilia de Mello, Cleomar Rocha e Silvia Laurentiz.

Aos Companheiros pesquisadores do Grupo de Pesquisa Poéticas do Audiovisual especialmente Lina Cirino e Rossana Foglia, colegas de toda a travessia no curso.

A Patrícia Moran, minha orientadora, pela confiança, parceria e generosidade.

RESUMO

SILVA, W. F. P. **O performer no palco on-line: as transmissões ao vivo de Filipe Catto e Teresa Cristina durante a pandemia**, 2024. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Esta dissertação investiga o trabalho do performer na passagem do espaço presencial para as plataformas on-line, processo catalisado pela circunstância da pandemia. Os estudos sobre o trabalho do performer vêm ganhando destaque por abarcar o trabalho de atores, cantores, dançarinos, performers das artes plásticas e outros artistas do corpo tanto em contextos presenciais (show, teatro, dança, performance e artes do palco em geral) quanto mediados. São realizados dois estudos de caso a partir da observação de transmissões ao vivo empreendidas por Filipe Catto e Teresa Cristina em plataformas on-line durante a pandemia. A pesquisa pretende colaborar para o campo dos estudos sobre o trabalho do performer ao investigar sua atuação em plataformas on-line (o celular como dispositivo de criação, telepresença, persona performática e musicalidade). A condição mediada de eventos até então fundamentados na presença ao vivo em espaços compartilhados, amplia o que vem a ser o palco e a própria poética. Na passagem do palco presencial para o novo palco on-line, entram em discussão paradigmas da arte ao vivo como as noções de convívio, presença, ao vivo e agência.

Palavras-chave: performer; live; pandemia; Filipe Catto; Teresa Cristina

ABSTRACT

SILVA, W. F. P. **The performer on the online stage: Filipe Catto and Teresa Cristina's live broadcasts during the pandemic.** 2024. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

This dissertation investigates the performer's work in the transition of the face-to-face space to online platforms, a process which has taken place due to the pandemic circumstance. Studies on the performer's work have been gaining prominence for encompassing the work of actors, singers, dancers, visual art performers and other artists of the body both in face-to-face settings (show, theater, dance, and performing arts in general) as in mediated contexts. Two case studies are carried out from the observation of live broadcasts undertaken by Filipe Catto and Teresa Cristina on online platforms during the pandemic. The research intends to contribute to the field of studies on the performer's work by investigating his performance on online platforms (the cell phone as a creation device, telepresence, performative persona and musicality). The mediated condition of events hitherto based on live presence in shared spaces, amplifies what comes to be the stage and poetics itself are. In the transition from the face-to-face to the new online stage, paradigms of live art are discussed as much as notions of conviviality, presence, live and agency.

Key words: performer, live, pandemic, Filipe Catto, Teresa Cristina

Lista de Figuras

Figura 1 – Teresa Cristina em suas transmissões ao vivo.....	19
Figura 2 – Filipe Catto em seu projeto <i>Love Catto Live</i>	20
Figura 3 – Vizinhança italiana canta <i>Bella Ciao</i> das janelas durante a pandemia.....	46
Figura 4 – Projeção em São Paulo pedindo o impeachment de Bolsonaro pela gestão da crise.....	46
Figura 5 – O palco pandêmico de Boris Dambly.....	47
Figura 6 – Filipe Catto em sua live “Bruxaria”.....	70
Figura 7 – Teresa Cristina com os convidados Mãe Dora de Oyá, Luiz Antônio Simas e Marcelo de Barros.....	71
Figura 8 – Rosto de Teresa Cristina com comentários sobrepostos.....	85
Figura 9 – Dois ângulos de Catto com filtros do <i>Instagram</i> sobrepostos.....	86

Sumário

1 INTRODUÇÃO	10
2 A OCUPAÇÃO DAS PLATAFORMAS ON-LINE POR ARTISTAS DO PALCO NO CONTEXTO DA PANDEMIA – AS PERFORMANCES DE FILIPE CATTO E TERESA CRISTINA	17
2.1 As performances queer/cuir de Filipe Catto	23
2.2 As performances ancestrais de Teresa Cristina	33
3 O PALCO ON-LINE E A DISCUSSÃO DE PARADIGMAS DA ARTE AO VIVO	44
4 O TRABALHO DO PERFORMER EM TELEPRESENÇA.....	63
4.1 Performer-ciborgue: o celular como dispositivo	73
4.2 Da presença à telepresença.....	78
4.3 A construção da persona performática	83
4.4 A musicalidade como arcabouço do performer	99
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS	115
Anexo A – Transmissões ao vivo de Filipe Catto no <i>Instagram</i> e <i>Youtube</i>:.....	122
Anexo B – Transmissões ao vivo de Teresa Cristina no <i>Instagram</i>	124

1 INTRODUÇÃO

Ao longo da minha trajetória desenhou-se uma formação que transitou por teatro, performance e dança, que foi acompanhando meu envolvimento prático com as artes do palco fundamentadas no caráter “ao vivo” e “presencial”, conceitos a serem desenvolvidos ao longo desta dissertação. Essas experiências artísticas relacionam-se à atividade de convívio em grupo, “grupaldades”, e de espaços de formação que tomam pesquisa e prática como aspectos indissociáveis. O crescente interesse neste contexto de prática artística também se deu por observar nelas a minimização do objetivo de formalizar um objeto (espetáculo; vídeo) e a preferência pelo caráter processual, a partir do entendimento de que o processo já é a obra e não algo que a antecede. São projetos nos quais há interlocução com o público, que se verifica durante todo o processo artístico e pretende dilatar a participação do espectador para além da experiência codificada de se assistir a algo. Outro aspecto importante deste contexto de produção artística refere-se à diluição do estatuto da representação, constatando que em uma obra de vivência não se pretende representar algo que não esteja ali. Há uma tentativa de escapar do território específico da representação e da reprodução da realidade para tentar sua incorporação. Trata-se de práticas que vêm recorrendo menos à significação e mais às forças, intensidades e pulsões da presença. Deste ponto, visando estabelecer um vínculo entre teoria e prática artística, cresce meu interesse em investigar conceitos como “presença” e “relação”, contextualizados ao trabalho do ator/performer/artista cênico. Deste interesse desdobrou-se minha monografia de especialização na PUC/SP (2016), intitulada: “A relação do ator com o público – Contribuições do tópico Presença da Técnica Klauss Vianna”.

O vínculo com pesquisas e práticas dessa natureza encontrou um grande obstáculo quando em março de 2020 a pandemia do novo coronavírus chegou ao Brasil, obrigando a todo o setor que sempre promoveu a aglomeração de pessoas em espaços compartilhados a deixar de fazê-lo por medida necessária ao controle da doença. Em 06 de março de 2020, o avanço do coronavírus era um fato amplamente noticiado. Na abertura da VII Mostra Internacional de Teatro (MIT-SP), Ailton Krenak enunciava uma fala que parecia antecipar toda a discussão sobre a potência e necessidade do encontro que estaria em discussão durante o período de isolamento:

A arquitetura das nossas cidades, a estética do mundo que nós compartilhamos é colonial e colonialista, e ela reproduz, ela dá metástase. É uma ingenuidade achar que vamos a um fórum para discutir descolonização – nós vamos estar imersos na prática colonial. Não é só um desejo de contestar a questão da sustentabilidade ou do racismo de gênero ou qualquer outra questão que fratura as nossas relações; é estar o tempo inteiro se posicionando em relação a alguma coisa que, de certa maneira, acrescenta mais uma dificuldade à ideia de um encontro. Se a ideia do encontro é pacificadora, alentadora e é uma promessa, o cotidiano é uma constante negação do encontro. O cotidiano é a prova dos nove. Se você minar o dia hoje e disser: hoje foi um bom dia, eu tive um bom encontro, se isso for verdade, parabéns, valeu o dia (Krenak, 2020, p. 244).

Na semana seguinte, em 11 de março de 2020, a OMS – Organização Mundial da Saúde – classificou a disseminação da doença causada pelo novo coronavírus como uma pandemia. No dia seguinte ocorreu a primeira morte provocada pela doença no Brasil, a de um homem de 62 anos que estava internado em São Paulo. O vírus surgiu na China central, em Wuhan no final de 2019, porém rapidamente avançou para a Europa com grande impacto em países como a Itália, onde o sistema de saúde foi completamente estrangulado por uma procura gigantesca de atendimento. Junto a jornais que divulgavam o temor sobre a incerteza de haver respiradores suficientes para tratar a forma mais grave da COVID-19, chocavam o mundo as imagens de corpos levados por caminhões para serem cremados em outras regiões do país.

No Brasil não tardou para os números de mortos aumentarem, leitos nos hospitais se tornarem insuficientes e precários. Especialistas apontavam que a melhor forma de evitar o avanço da doença, enquanto não houvesse vacina, seria por meio do isolamento social. De um lado, as campanhas pediam para a população ficar em casa; de outro, setores da população apontavam para a crise econômica, que não tardou a dar os primeiros sinais de risco alimentar, com aumento significativo da miséria e do desemprego. O isolamento potencializava, ainda, o risco de doenças mentais, como depressão e suicídio. Idosos, especialmente, e pessoas com comorbidades passavam a ser alvo de campanhas que propunham oferecer a eles possibilidades de contato, ainda que o abraço e o beijo não fossem possíveis. Os profissionais da saúde atuando na linha de frente, motoboys, ONGs – Organizações não Governamentais – de distribuição de alimentos foram chamados de heróis em um cenário, em que a morte era o assunto principal. Pobres, ricos, anônimos e nomes de destaque de todos os setores vinham a óbito em uma avalanche estarrecedora.

Em uma segunda onda, o vírus infectava com maior velocidade, enquanto o desgaste com o isolamento social levava à eclosão de festas clandestinas país afora. Quando o mundo todo corria para desenvolver a vacina contra a doença, no Brasil, o então

presidente da República comemorava o fiasco da vacina contra a Covid-19 desenvolvida na China, iniciando uma ampla campanha de divulgação do uso de medicamentos como a Cloroquina para um tratamento cuja eficácia nunca foi comprovada. Novamente o isolamento social se impunha como única medida possível, enquanto a vacina não chegava: “O que estamos vivendo no Brasil é um genocídio”, apontavam em coro artistas e intelectuais mundo afora.

Entre as vítimas da Covid-19, houve grandes artistas brasileiros como Eduardo Galvão, Antônio Bivar, Nicete Bruno, Aguinaldo Timóteo e Tarcísio Meira. O humorista Paulo Gustavo e o compositor Aldir Blanc, também vítimas da Covid-19, tornaram-se símbolos do drama nacional contra a doença e seus nomes batizaram leis de incentivo à cultura, especialmente voltadas para o apoio da classe artística completamente vulnerável à situação da pandemia.

Artistas do palco, especialmente, tiveram suas atividades completamente afetadas e paralisadas durante a pandemia e sabiam que seriam os últimos a retomarem as atividades. Aos que aderiram ao isolamento total, surgiu rapidamente uma possibilidade de continuidade da criação e do diálogo com o público de uma outra maneira: através de transmissões ao vivo em plataformas on-line. Os primeiros meses de pandemia abrigaram um “boom” de *lives* de música, teatro, dança e performance.

Há uma constatação evidente de que ao optarem por ocupar o espaço das redes sociais, os artistas puderam revelar sua potência, mas não deixaram de dividir espaço com proposições de outra natureza, fundadas na mecanização das relações, na cópia, no pastiche, na repetição exaustiva, na dublagem e na padronização, como se observa em conteúdos feitos para ferramentas como *TikTok* e *Reels (Instagram)*. Ronaldo Lemos (2021) propôs – em artigo publicado no caderno “Ilustríssima” da Folha de São Paulo – problematizar os espaços das redes digitais por abrigarem uma nova forma de cultura que trata como irrelevante a história da produção artística, transformando-a em massa amorfa e instrumentalizada para a ostentação.

A pesquisadora Paula Sibilia (2016), por sua vez, alerta que temos nas redes sociais a proliferação de miragens que tornam ainda mais complexo o ato de delimitar o campo da arte.

O paradoxo, porém, é que essa multidão talvez nada tenha para dizer, apenas as mesmas trivialidades cotidianas que todos mostram e falam. Expande-se, assim, um estrondoso coral de vozes que nada dizem – pelo menos, nada no sentido moderno do termo – embora não cessem de vociferar e de se fazer ver. É como se aqueles grandes

relatos que explodiram nas últimas décadas, com a sua arrogância despedaçada e suas pretensões universais em frangalhos, tivessem deixado um enorme vazio ao se estilhaçarem. Nesse espaço oco que remanesceu foram surgindo estas narrativas diminutas e reais, que muitas vezes não fazem mais do que afirmar ou até mesmo celebrar esse vácuo, essa inconsistência ou essa vulnerabilidade que ameaça muitas experiências (Sibilia, 2016, p.353).

Assim, distinguir propostas artísticas do trabalho de influenciadores digitais, *coachs* e da disseminação geral da intimidade como espetáculo apontado por Sibilia, parece um primeiro passo importante, apesar de haver um nivelamento quando estes atores partem igualmente para uma guerrilha desenfreada em busca de atender às exigências dos algoritmos, destacando-se, assim, em meio a uma proliferação desenfreada de “conteúdos”. Ao fim, as subjetividades parecem, nesta perspectiva, caminhar para sua conversão em mercadoria como adverte Sibilia.

Ao mesmo tempo em que o fazer artístico pode ter seu acesso ampliado em plataformas on-line, este ambiente não escapa da desigualdade social. No Brasil há 46 milhões de pessoas sem acesso à internet, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Soma-se ao mito da internet como ferramenta democrática a dificuldade com equipamentos, direitos autorais e a política de monetização de cada plataforma, cuja regulamentação passaria a ser mais discutida junto ao poder público somente em 2023. A decisão de artistas por realizar práticas artísticas na internet envolveria, portanto, assumir que o diálogo com o espaço da internet em todas as suas contradições. Jonathan Crary equipara o mundo digital ao mundo capitalista:

As ferramentas e os serviços digitais utilizados no mundo inteiro estão subordinados ao poder das corporações transnacionais, das agências de inteligência, do crime organizado e de uma elite de sociopatas bilionários. Para a maioria da população da Terra à qual foi imposto, o complexo internético é o motor implacável do vício, da solidão, das falsas esperanças, da crueldade, da psicose, do endividamento, da vida desperdiçada, da corrosão da memória e da desintegração social. Todos os seus alardeados benefícios tornam-se irrelevantes ou secundários diante desses impactos nocivos e sociocidas (Crary, 2023, p. 13).

Esta dissertação debruça-se sobre o trabalho de artistas que se aventuraram na ocupação do espaço da internet em sua contradição para propor uma vivência diferente da forma tradicionalmente praticada. O enfoque destas manifestações está fundamentado

no entendimento de que suas propostas são potentes como prática artística e comunicacional, tendo em vista se tratar da única possibilidade de encontro em uma situação totalmente adversa causada pela condução política da pandemia no Brasil. Dois exemplos destas práticas foram eleitos para estudos de caso desta pesquisa. O primeiro é o conjunto de *lives* comandadas pela cantora Teresa Cristina que revelou o potencial de comunicação da artista na plataforma *Instagram*. Em formato muito simples – cantando quase sempre à capela – a artista foi capaz de mobilizar milhares de espectadores. A cantora promoveu, em clima intimista, discussões sobre política, família, cultura e relacionamentos. As transmissões diárias tornaram-se um fenômeno na internet com grande popularidade e materializaram uma das únicas possibilidades de encontro e sociabilidade nos momentos mais críticos da pandemia.

O segundo é o projeto *Love Catto Live* da cantora Filipe Catto que teve como principal dispositivo, além do celular, um videokê. Evocando uma atmosfera de liberdade, eram realizadas ações como cantar, fumar, beber, ler, mostrar os desenhos que então criava, falar do lado “bruxa” e dos estudos de astrologia. Durante as *lives*, Catto encontrou espaço para, na frente dos fãs, vivenciar o processo de descobrir-se e mostrar-se como pessoa trans. Após as *lives* eram publicadas experimentações de reelaboração do material bruto em vídeos editados em formato de videoclipe.

Sem contar a “Introdução” e as “Considerações Finais”, a dissertação se desenvolve em mais três seções. A próxima seção aborda a ocupação das plataformas online empreendida pelos artistas do palco durante a pandemia. São discutidas as transmissões ao vivo realizadas por Filipe Catto e Teresa Cristina, aproximando tais expressões do campo da performance. O improviso e *queeridade* nas performances de Filipe Catto orientam nossa leitura da artista. Já em Teresa Cristina são explorados conceitos como oralitura nas suas transmissões que tematizam a cosmovisão e a ancestralidade cultural afro-brasileira. Para este trabalho inicial foram selecionadas as quatro transmissões ao vivo de Teresa Cristina que abordaram o tema da ancestralidade e duas transmissões de Filipe Catto que apontaram a possibilidade de tangenciar uma herança queer/cuir ao homenagear artistas LGBTQIAPN+ como a cantora Cassia Eller e o escritor gaúcho Caio Fernando Abreu.

Ao focalizar Filipe Catto – pessoa trans – e Teresa Cristina – mulher, preta – lançamos um olhar para o indivíduo e suas vivências. As práticas aqui discutidas têm a potência de articular a dimensão artística com estratégias de resistência. Ao empreender

uma aproximação das obras selecionadas com a linguagem da performance, passam a ser relevantes os estudos e o vocabulário conceitual de Renato Cohen que abarca as noções de *work in progress*, *persona performática* e *happening* (Cohen, 2013). Porém se assumimos que esses trabalhos não foram pensados e concebidos originalmente dentro do campo da performance, trata-se de uma aproximação – parece mais apropriado a utilização do termo performatividade como quer Josette Feral (2008). Da mesma maneira, podemos nos referir a estes artistas como performers, sendo este um termo aparentemente apropriado dada sua amplitude ao abarcar o trabalho do artista que se engaja em um espetáculo, jogo ou ritual. Performer como aquele que apresenta a dimensão do ser/estar, fazer e mostrar. Também parece possível operar uma aproximação ou diálogo da atuação performativa de Teresa Cristina e Filipe Catto com os trabalhos de artistas que exploram elementos autobiográficos, memória e depoimento pessoal etc. Passam a ser relevantes, então, estudos como os empreendidos por Matteo Bonfitto sobre a atuação do performer e por Licia Maria Morais Sánchez sobre dramaturgia da memória ou, ainda, por Paula Sibilia na problematização da personalidade como espetáculo.

As lutas identitárias ocupam a centralidade de muitas discussões no atual momento histórico no Brasil e no mundo. Logo, a performance é campo fértil para questões pautadas por feminismos, pelo ativismo LGBTQIA+, pela luta antirracista, bem como todas as reivindicações pela inclusão de corpos diversos ou desviantes de padrões normativos. O evento performativo pode constituir-se como prática de construção, efetivação e vivência dessas corporeidades dissidentes. Contudo, uma série de desafios e questões emergem deste contexto, e serão em maior ou menor grau explorados nesta pesquisa, tais como: De que maneira são inventados por esses artistas modos de criação de práticas performativas para além dos padrões de produção vigentes e capturados por uma lógica de mercado que ainda exclui em grande medida o discurso da diversidade? Qual a potência do ato performativo em ambientes mediados na tarefa de promover visibilidade de corporeidades e subjetividades diversas? Como pensar a noção de atuação performativa na relação entre sujeito e obra? Como a dimensão da queeridade/cuieridade e da performance preta atravessa essas obras, singularizando-as.

Na terceira seção é abordado um problema de pesquisa: a passagem do palco presencial para a ocupação do novo palco on-line (ou palco-tela). Ao colocar o palco no centro da análise sobressaem-se relações espaciais. Entram em discussão paradigmas da arte ao vivo como as noções de convívio, presença, ao vivo e agência. A dissertação investiga o trabalho de performers (e artistas do palco em geral) que passam a ocupar as

plataformas on-line. Estes espaços mediados são tomados aqui como lugar de produção artística ocupada em articular poéticas e políticas do corpo, fundadas na valorização da diversidade. Ao pensar o performer, a pesquisa pontua a passagem da performance presencial para o audiovisual, do convívio ao tecnovívio interativo. O termo “tecnovívio” refere-se à cultura vivente desterritorializada por intermediação tecnológica (Dubatti, 2016).

Na quarta seção, os trabalhos de Filipe Catto e Teresa Cristina, respectivamente, com as *lives Love Catto Live ep. 26-Bruxaria e Laroye Exu*, realizada em 13 de junho de 2021, são base para a investigação da natureza de presença do performer no ambiente on-line: a telepresença. A presença do performer é um tema relevante nas artes da cena que se expandiu ainda mais nas últimas décadas com a emergência da performance e das práticas performativas. Múltiplas abordagens sobre presença que vão de reflexões filosóficas até abordagens práticas em treinamento energético e jogos. Se presença é um tópico relevante na arte ao vivo, a passagem do presencial para o on-line suscita uma série de questionamentos e problematizações. A telepresença ao se apresentar como alternativa não deixa de revelar seus limites: Qual a possibilidade de um corpo em telepresença participar de uma comunicação efetiva, isto é, a capacidade de uma presença espectral ser parte de uma interlocução? Também interessa neste contexto a observação das estratégias de ação empreendidas pelos performers, sendo comuns a ambas as propostas a exploração do celular como dispositivo, a proposição de personas performáticas que irão produzir uma versão pública de si mesmas e a musicalidade como arcabouço de criação.

2 A OCUPAÇÃO DAS PLATAFORMAS ON-LINE POR ARTISTAS DO PALCO NO CONTEXTO DA PANDEMIA – AS PERFORMANCES DE FILIPE CATTO E TERESA CRISTINA

O período de isolamento provocado pela pandemia (2020-2021) causou grande impacto à classe artística em geral e especialmente aos artistas do palco, que tiveram suas atividades de música, teatro, dança e performance, por exemplo, paralisadas – e sabiam que esse seria o último setor a retomar. Mas não demorou para, aos poucos, de maneira improvisada, a casa, a janela, o quintal e o telefone celular serem utilizados como novos palcos para esses artistas encontrarem novamente com o público, movidos por um sentido de urgência desse encontro e atestando, assim, a necessidade do convívio humano e, especialmente, da arte. Em tempos de coronavírus, ouvia-se que as possibilidades de manifestações artísticas eram relevantes, inclusive, para a saúde mental da população.

O isolamento social fez com que plataformas on-line passassem a concentrar a vida em sociedade, pelo menos no Brasil. Além de necessidades imediatas exigidas pela sociedade, houve uma multiplicidade de trocas simbólicas, não só de natureza artística. Elas eram a alternativa possível de existência, configurando um rearranjo das formas de sociabilidade presencial. Uma das maneiras de se tangenciar a experiência do convívio deu-se pelo formato de transmissões audiovisuais ao vivo em redes sociais, popularmente denominado pela expressão “*live*”. As *lives* tornaram-se um fenômeno e eclodiram durante a pandemia. Sua popularização propiciava elementos para a reflexão sobre a relação entre corpo e máquina; vida privada e vida pública; arte e tecnologia. Durante a pandemia a palavra “*live*”, assim mesmo em inglês, foi largamente usada para se referir à expressão “ao vivo”, para todo mundo, ao mesmo tempo, porém, com uma forma de interlocução que muitas vezes buscava o contato individual, intimista, o “olho no olho”; que estimulava a interatividade entre o protagonista do evento e seu público espectador. Certa dose de improvisação, de rusticidade do cenário, do fazer, do transmitir, não só eram tolerados, como era esperado pelos interlocutores. Desde então, e ainda atualmente, as transmissões ao vivo são feitas de forma simples e ágil. Geralmente o tempo de exibição era definido em função da interação do artista com seu público, inclusive de acordo com a quantidade de espectadores e de seu engajamento. Artistas e público se conectam por meio de celulares e computadores para consumirem conteúdo uns dos outros ou colaborarem entre si.

Popularizado durante a pandemia, o uso do termo “ao vivo” (Bastos e Moran, 2021) teve início no rádio, seguindo para a televisão como condição técnica convertida em estratégia expressiva para funcionar como um dado de verdade. Desde a existência da Internet e das redes sociais, passou a integrar também estes espaços. Ao se referirem à televisão, os autores advertem que o acontecimento ao vivo é uma construção, “Ou seja, não estamos diante do mundo, mas de uma versão escolhida pelos técnicos, e com qualidades artísticas em função do andamento do evento”. A função artística em transmissões ao vivo distingue-se das demais ao estabelecer um campo simbólico comum:

A comunicação e entretenimento com a internet, dispositivos móveis, jogos on-line e a cidade informática da transmissão de dados vitais para seu funcionamento, generalizam o uso de *live* ou “tempo real”. Ambos são usados indiscriminadamente, sendo marcados pelas trocas de dados com objetivos e natureza distintas, e por gesto de criação poética. Duas concepções diametralmente opostas abarcam o acontecimento ao vivo. De um lado, a comunhão e o “testemunho”, anunciados em eventos televisivos. De outro, comunidades de artistas em transmissão simultânea de mão dupla, quando ao criarem coletivamente pela internet, vivenciam uma copresença em mais de um espaço, a troca é de experiências, se estabelece um campo simbólico comum de participação (Bastos e Moran, 2020, p. 44).

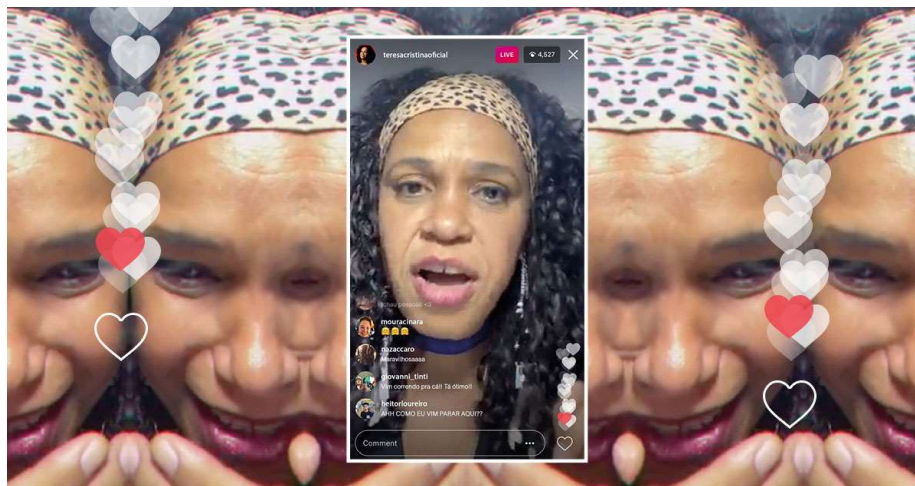
Aqui, nos interessa investigar esse segundo grupo constituído por artistas que criam performances ao vivo na internet. Nesta pesquisa serão abordadas proposições em plataformas on-line empreendidas por Teresa Cristina e Filipe Catto, como o *Instagram*, durante a pandemia.

Teresa Cristina (Rio de Janeiro, 1968) é cantora e compositora, uma das expoentes da geração de sambistas que alcançaram notoriedade entre os anos 1990 e 2000 na capital fluminense, promovendo o incremento da presença feminina no gênero. Com voz grave e influenciada pelo “samba de raiz”, despontou no cenário musical com o grupo Semente, e, posteriormente, seguiu sua carreira solo. Como cantora destaca-se pelo timbre de contralto e por dedicar-se a compor e gravar álbuns a partir da pesquisa dos repertórios de compositores antigos como Candeia, Roberto Carlos, Cartola e Noel Rosa. Ao lado de figuras proeminentes do samba – entre as quais Dona Ivone Lara (1922-2018), Leci Brandão e Mart’nalía – ela integra um representativo grupo de mulheres compositoras que têm desestabilizado as estruturas majoritariamente masculinas dessa vertente da

música brasileira, em que o feminino historicamente está atrelado tão-somente à interpretação vocal.

Podemos destacar, também, a projeção de Teresa Cristina como artista-pesquisadora – na medida em que realiza apurados levantamentos sobre o repertório dos compositores que interpreta, bem como sobre o samba em sentido amplo: subgêneros, formas e inscrição como herança cultural afro-brasileira.

Figura 1 – Teresa Cristina em suas transmissões ao vivo.



Fonte: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/teresa-cristina-existe-live-inteligente-na-madrugada/amp>, 2020.

Filipe Catto (Lajeado, 26 de setembro de 1987) é uma artista trans não-binária, cantora, instrumentista, compositora, ilustradora e designer. Conquistou projeção nacional ainda jovem, com trabalhos mais voltados para a MPB, tendo, também, passagens pelo samba, tango moderno, jazz, rock e bolero. Dividiu palco com grandes nomes da música popular brasileira como Maria Bethânia, Elza Soares e Ney Matogrosso com quem foi frequentemente comparada no início da carreira – a aproximação mais fácil na tentativa empreendida por público e crítica de enquadrá-la em uma categoria facilmente identificável: cantores com “voz de mulher” em suas palavras.

No início da carreira, Catto entendia que superar a mera atitude de mostrar a voz para ser reconhecida como intérprete seria um desafio. Suas canções são conhecidas por constarem em trilhas sonoras de telenovelas. Catto canta desde adolescente quando acompanhava o pai em shows em bailes e bares, reconhecendo-se herdeira de Lupicínio Rodrigues, seu timbre de contratenor é raro. Define-se como atributo do cantor masculino que utiliza falsete e modal, em tessitura equivalente ao contralto, tratando-se de uma categoria que se aplica muito mais à música erudita do que à popular, mas tecnicamente

é atribuída ao cantor de voz especialmente extensa que atinge graves de barítono ou baixo, mas que lembra uma voz feminina de registro mais grave.

A voz de timbre raro e o canto afinado estão a serviço de um discurso coerente de artista que se permite desnudar diante do público, compartilhando sua identidade não só musical, mas também a sua identificação como artista trans e os desafios que daí decorrem diante do contexto de produção e criação artística brasileiro, bem como de seu contexto social, político e cultural.

Figura 2 – Filipe Catto em seu projeto *Love Catto Live*.



Fonte: <https://revistahibrida.com.br/musica/filipe-catto-reinventa-as-lives-com-a-versao-deluxe-da-love-catto-live/amp/>, 2021.

As proposições de Teresa Cristina e Filipe Catto, descritas a seguir, possuem muitas características em comum. A mais evidente é terem divulgado suas obras na mesma plataforma (*Instagram*) e serem artistas do palco impedidas de realizarem suas atividades presenciais no período da pandemia. A adesão das propostas ao campo da performance em seus aspectos epistemológico, sociológico e político se evidencia como produção de conhecimento proveniente das mulheres negras, de pessoas LGBTQIA+, que compartilham de vivências que aderem às discussões sobre gênero, interseccionalidade, epistemicídio, assédio, desigualdade material, participação e representação política.

Em ambas é possível identificar aspectos dos movimentos pós-coloniais e decoloniais. Além disso, possuem características dos artistas que aqui passarei a me referir como “performers” para aproximação e possível vinculação com a linguagem da performance e estéticas performativas. A partir das transmissões ao vivo, investigaremos seus trabalhos como performers, bem como o manejo das plataformas on-line utilizadas

com finalidade artística: como palco. Nesta perspectiva artística, Moran e Bastos sugerem que o “ao vivo” impulsiona a improvisação, o que nos sinaliza a possível aderência dessas experiências ao campo da performance como será aferido e desdobrado a partir daqui. Os autores apontam que:

[...] as possibilidades criativas, de desvio dos fins do próprio meio, suscitados pelas poéticas do ao vivo. Como o momento da transmissão e o da captação das imagens são coincidentes, ou seja, a enunciação se dá simultaneamente ao evento, é impossível controlar o produto a ser exibido, o inesperado pode emergir sendo frequente no dia a dia deste meio. Está na improvisação uma das perspectivas mais estimulantes ao vivo, na transmissão broadcast (Bastos e Moran, 2020, p. 45).

O campo da performance sempre foi difícil de delimitar dada a sua abrangência e diálogo com diferentes áreas do conhecimento e da atividade humana. Josette Féral recorre inicialmente a Richard Schechner quando se propõe a refletir sobre a pergunta: “O que é performance?”. De início, Féral constata a amplitude problemática do termo empregado para esportes, diversões populares, jogos, cinema, ritos dos curandeiros ou de fertilidade, rodeios, cerimônias religiosas sendo a natureza da performance, portanto, “étnica e intercultural; histórica e a-histórica; estética e ritualística; sociológica e política”.

A autora tenta, então, salientar as linhas gerais da inscrição da performance nas artes:

Uma inclusão tão vasta suscita, sem dúvida, um problema importante. Por tanto querer abarcar, não nos arriscamos a diluir a noção e sua eficácia teórica? Esta é uma primeira questão que convém ser colocada. Por trás dessa redefinição da noção de performance e de sua inscrição no vasto domínio da cultura, é preciso antes ver um desejo político – muito fortemente ancorado na ideologia americana dos anos 80 (ideologia que perdura até hoje) – de reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano, quiçá do comum, e de atacar a separação radical entre cultura de elite e cultura popular, entre cultura nobre e cultura de massa (Féral, 2008, p. 199).

Féral opta por apontar, então, duas perspectivas dos estudos da performance: uma puramente artística (aqui ela cita a contribuição da produção intelectual de Andreas Huyssen) e outra, mais abrangente, que inclui o caráter sociológico e antropológico (Richard Schechner). Ao reconhecer esses dois eixos (performance como arte e performance como experiência e competência), assim como Féral, não pretendo me filiar

estritamente a um deles, mas aferir o que emerge de seu cruzamento ao dialogar com os objetos aqui propostos.

Mesmo no território estritamente artístico, a noção de performance pode parecer difícil de se delimitar, pois abriga a experimentação, a improvisação de formas, e a hibridização de técnicas como teatro, dança, música, circo, artes plásticas etc. Jorge Glusberg em seus estudos sobre a arte da performance (2009) aponta o *happening* ou acontecimento como um evento sem trama e aberto ao imprevisto e à participação do público como aspectos relevantes que fazem com que, em se tratando de performance, cada apresentação seja única.

Renato Cohen (2009), por sua vez, destaca a sua dimensão ritual, a relação entre arte e vida como aspecto ontológico da performance, que a afasta do domínio da representação:

É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de “espaços mortos”, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição “viva”, modificadora. Esse movimento é dialético, pois na medida em que, de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, movimentar-se, beber um copo de água (como numa performance de George Brecht do Fluxus) passam a ser encarados como atos rituais e artísticos (Cohen, 2009, 38).

A partir das definições de Féral, Glusberg e Cohen, tornam-se reconhecíveis diversas características do campo da performance nos projetos de Catto e Teresa Cristina, por exemplo, a formulação de programas, dispositivos ou enunciados a serem realizados a partir de temas estabelecidos previamente, com abertura para que outros elementos imprevistos atuem sobre o acontecimento desde a participação do público, passando pela relação com os recursos das plataformas até a incorporação do erro aos eventos. A relação entre arte e vida, por sua vez, manifesta-se em ambas as proposições na medida em que a criação nasce do próprio artista: corpo, identidade, repertório, presença, subjetividade e memória.

Como ponto de partida, passaremos a descrever essas transmissões ao vivo, investigando algumas aproximações dessas manifestações com elementos circunscritos às práticas performativas, tais como os conceitos acima descritos trazidos por Bastos,

Moran, Féral, Cohen e Glusberg e, incorporando, ainda, conceitos trazidos por autores que se vinculam mais especificamente às características identitárias das proposições destes artistas. É relevante, por exemplo, na abordagem das performances de Teresa Cristina a noção de oralitura proposta por Leda Maria Martins para designar as histórias e os saberes transmitidos não apenas pela literatura como é convencionalmente difundido, mas pelas manifestações performáticas culturais orais.

2.1 As performances queer/cuir de Filipe Catto

A cantora gaúcha radicada em São Paulo, Filipe Catto iniciou em abril de 2020 *lives* semanais à meia-noite das quintas-feiras que deram origem ao projeto *Love Catto Live*. Catto utiliza um videokê com seus arranjos precários com os quais parece se divertir e aproveitar para desconstruir a expectativa dominante do público pelo virtuosismo vocal em seu trabalho. A artista canta canções de que gosta e sugeridas pelos fãs, por meio do uso de um karaokê. Algumas *lives* são temáticas (Madonna, Rita Lee, Bruxaria etc.). Entre uma canção e outra, Catto também responde a perguntas e dá conselhos sobre a vida amorosa das pessoas que mandam suas histórias. A cantora bebe, fuma, erra letra e tom das canções de forma assumida, fala palavrão, fala de política e sobre sua vivência como pessoa trans não-binária (processo de autodescoberta intensificado e compartilhado com o público durante a pandemia). Em alguns dias o multi-instrumentista Jojo Lonestar realizou acompanhamentos tocando guitarra, piano e programando trilhas do karaokê. Os encontros on-line, que aconteceram simultaneamente em seus perfis no *YouTube* e *Instagram*, reuniram, em média, 1.500 pessoas por dia. Em poucos meses, o público passou a contribuir financeiramente, de forma espontânea, para as *lives* via PIX. A pandemia é um assunto presente neste conjunto de *lives* que aparece no discurso da artista em tentativas de elaborar a experiência prolongada de confinamento. São verbalizadas a saudade das amigas, o desejo de sair ou o prazer de estar em casa. Afirmações de que o mundo mudou, de que a situação não acabaria tão cedo, ou mesmo que os artistas devem estar preparados para o trabalho no ambiente virtual.

A presença da artista na internet no período da pandemia foi além de seu projeto “*Love catto live*”. Em outubro de 2020, direto de sua casa em São Paulo, Catto participou da Inauguração da Casa de Cultura Maria Quintana de Porto Alegre em uma noite de homenagem ao escritor gaúcho Caio Fernando Abreu. Em julho de 2021 o IMS – Instituto Moreira Salles – produziu o espetáculo audiovisual “Metamorfoses”, dirigido por Iago

Mati com Filipe Catto e participações especiais de Maria Alcina, Ciro Barcelos e Alma Negrot, inspirado na exposição de Madalena Schwartz, em cartaz no IMS Paulista. A performance musical abriu a série “Instantâneas: a música em foto”, idealizada pelo curador Juliano Gentile para a criação de espetáculos originais unindo as áreas de música e fotografia do acervo do Instituto. Já em suas redes sociais, Catto ensaiou um material um pouco mais elaborado a partir da *Love Catto Live*, série que nomeou *Love Catto Deluxe*. Catto também experimentou publicar experimentações de reelaboração do material bruto em vídeos editados em formato de videoclipe. Um exemplo é o clipe da canção “Eu não sei dançar” lançado no *YouTube* em abril de 2021 com participação remota da cantora e compositora Marina Lima. Sobre este clipe, em artigo publicado em co-autoria com Patrícia Moran, sobre as produções de Catto durante a pandemia, comentamos sobre como os recursos das *lives* aparecem como parte assumida, ou como identidade no trabalho.

Os recursos utilizados por Marina para enviar sua participação aparecem na composição do clipe. Lança mão da metalinguagem e, em vez de gerar um distanciamento ao explicitar os recursos utilizados – uma leitura corrente do que vem a ser metalinguagem –, enfatiza o isolamento, o momento presente. As interfaces de programas funcionam como *design* de uma época, elementos que reforçam o jogo de uma estética emergente baseada no que há de disponível em termos de recursos para a produção dessas transmissões ao vivo: a internet, o videokê, os filtros, o celular, as memórias, as vivências, o corpo, a voz e, a partir deles, a exploração de potências poéticas, como a brincadeira de dublar a voz frágil de Marina Lima. Vale lembrar que a cantora passou por difícil momento com seu objeto de trabalho, a voz (Moran e Paranhos, 2022, p.32).

É notável efeito artístico do jogo que se utiliza de uma estética emergente, baseada no que se tem disponível em termos de recursos para a produção dessas transmissões. De um lado a internet, o videokê, os filtros do *Instagram*, o *smarthphone*; e de outro, memórias, vivências, corpo, voz e, a partir do encontro desses elementos, a exploração de potências poéticas. Nas *lives* de Catto há um caráter de improvisado que adere às artes da performance ao vivo.

O domínio do improvisado se apoia na própria conduta da performer diante das ações e objetos. A pioneira Viola Spolin anuncia alguns princípios que regem o performer em estado de improvisado e que delineiam certa maneira espontânea de se apresentar.

Ela propõe a minimização da necessidade de aprovação e a capacidade de entrar em jogo:

O jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar. As habilidades são desenvolvidas no próprio momento em que a pessoa está jogando, divertindo-se ao máximo e recebendo toda a estimulação que o jogo tem para oferecer e é este o exato momento em que ela está verdadeiramente aberta para recebê-las. A ingenuidade e a inventividade aparecem para solucionar quaisquer crises que o jogo apresente, pois está subentendido que durante o jogo o jogador é livre para alcançar seu objetivo da maneira que escolher. Desde que obedeça às regras do jogo, ele pode balançar, ficar de ponta-cabeça, ou até voar (Spolin, 2008, p. 4).

Filipe Catto demonstra acessar a liberdade de um jogador que brinca com as próprias regras implícitas ou projetadas por uma audiência invisível. Livre, inclusive, de qualquer expectativa de virtuosismo vocal. A performance de Catto tem a especificidade de ser musical em grande medida. Assim, o improviso nas *lives* se concretizou, por exemplo, na interação com o *videokê* e na triangulação com o espectador: ao procurar músicas e não encontrar, ao propor uma escuta da música original, ora cantando, por cima, ora comentando os vocais originais para ao final dizer que deseja gravá-la no futuro, ou ainda, descobrindo no meio da música que não sabe toda a letra, que o tom é insustentável etc. Não há consenso sobre o que define a improvisação em música quando se trata de superar o senso comum de que improvisar é um jeito espontâneo de fazer música. Marcel Cobussen apresenta a ideia de que a improvisação na música pode ser considerada como um sistema diante do qual o músico é obrigado a improvisar para lidar com todas as variáveis, ou actantes, presentes:

[...] um sistema dinâmico e complexo não linear: cada improvisação surge através de uma rede multifacetada (ou campo) de actantes humanos e não humanos (um termo derivado de Bruno Latour, introduzido para evitar a palavra “ator”, que tem uma conotação quase exclusivamente antropocêntrica). Em outras palavras, além dos músicos, mais actantes estão “no trabalho” durante uma improvisação: instrumentos, público, técnicos, formação musical, espaço, acústica etc. (Cobussen; Costa, 2015, p. 151).

Mesmo diante dessas escolhas descompromissadas no jogo com o videokê, a plataforma e o público, em muitos momentos o talento musical de Filipe Catto como cantora fica destacado. Em momentos nos quais seu tom se encaixa com o disponibilizado pelo videokê, por exemplo, a afinação e o brilho ficam evidenciados. A simplicidade do recurso do videokê não impede o aparecimento de um lirismo forte que vai atravessando as faixas com cada canção, gerando uma carga dramática que vai se metamorfoseando: densa, agressiva, alegre e assim por diante. Este movimento é impulsionado pela embriaguez da artista que vai se desdobrando ao longo das duas ou três horas de *live* regadas a bebida e cigarro.

Em 31 outubro de 2020 – Dia das Bruxas – Filipe Catto participou do evento digital de reabertura da Casa de Cultura Mario Quintana de Porto Alegre, sua cidade natal, quando desenvolveu uma *live* em parceria com a atriz Debora Finocchiaro em homenagem ao escritor gaúcho Caio Fernando Abreu – cujo nome passou a batizar um dos espaços da casa. Observa-se que Filipe Catto propõe direto de sua casa em São Paulo, um palco com direito a cenografia improvisada, inclusive com identidade visual composta por cores quentes de luzes projetadas nas paredes entre vermelho, rosa e roxo. Objetos como pedras, cristais, incensos e bola de cristal que remetem ao esoterismo de Caio Fernando Abreu, elementos que fazem convergir a relação de ambos com a bruxaria e o interesse pelo oculto. A própria figura andrógina de Catto, remete a momentos da juventude do escritor.

Após sete meses de pandemia, Catto ganhou familiaridade com o formato *live*, o que lhe permitiu acolher o erro humano, o *glitch* assumido como parte do acontecimento. A artista compreendeu que a falha técnica pode ser aproveitada para gerar aproximação e intimidade com o público. A música pode ser esquecida e retomada; o tom vai sendo encontrado no momento que se canta; até mesmo o tom do videokê, às vezes inadequado, vai propositalmente ser utilizado de modo a diferenciar a *live* de um show ensaiado com afínco. É possível identificar uma proposição improvisacional na qual o roteiro mais ou menos aberto dá espaço para o imprevisto.

Este evento on-line diferencia-se por articular literatura, música, conversas e depoimento pessoal que, em conjunto, sugerem uma composição dentro do acontecimento proposto. A introdução do elemento textual na ritualização é forma de registro diferente da oralidade predominante nas demais transmissões. As *lives* evidentemente ocorrem sem o trabalho prévio de um dramaturgo ou roteirista. Apenas são, previamente, programados as listas de músicas, os fragmentos de textos e assuntos a

serem abordados e as lembranças previamente pensadas ou evocadas no momento das transmissões. A combinação da celebração, do canto, da música e da literatura remete aos ritos da antiguidade clássica grega como o Orfismo, por exemplo, que reverbera posteriormente em algumas vanguardas e no modernismo português. De influência dionisiaca e apolínea, o orfismo antigo envolvia literatura, música e ritual como mecanismos de transe, êxtase e catarse, objetivando a busca pela transcendência. No mito, inconformado com a morte de sua esposa, Orfeu desceu ao Submundo para resgatá-la, e com sua voz e o som da lira que carregava encantou todo o mundo, obtendo a inédita permissão de Hades, embora tenha sido instruído a não olhar para trás quando caminhasse para fora do submundo de Hades. No orfismo os participantes dos rituais de celebração eram convidados a mergulharem no presente para serem totalmente preenchidos pelo lirismo.

Ao encadear música e texto, fica sugerida uma forma de encenação de Caio Fernando Abreu que frequentemente propunha em seus contos introduções do tipo “Para ler ao som de Angela Ro Ro”, como no exemplo do conto “Os sobreviventes”. Catto aproveita tais indicações do texto de Caio para encená-las como se fossem rubricas, ou seja, aproveita para cantar Angela Ro Ro e juntar com a leitura do conto. Entre canções e trechos de contos, alguns depoimentos pessoais – forma dramatúrgica bastante comum no contexto da cena performativa – vão se intercalando. A seguir a transcrição de um trecho de discurso no qual Filipe Catto fala sobre a responsabilidade de artistas como ela e Caio Fernando Abreu no contexto gaúcho, fortemente marcado pelo machismo e pelo patriarcado:

O Caio pra mim foi um professor e um amigo. Uma pessoa que me inspirou muito a expressar minhas ideias mesmo; ultrapassar os tabus através da arte se eu não podia me expressar no feminino naquele momento, a minha arte podia. E eu mesmo ali garoto ainda tipo com aquele layout sapatão do beco (que eu amo) já carregava essa história e hoje, no Dia das Bruxas, está superforte isso. Eu acho que esse ano é um ano cheio de finais e recomeços, assim, e até mesmo essa história das lives de poder estar aqui aberto ao improviso e à exposição das minhas fragilidades como ser humano eu acho que isso é uma coisa que eu demorei... Eu tive que ser muito forte a minha vida inteira até esse ponto. A música sempre foi um veículo de força para mim, de potência de ruptura, e hoje eu tô muito aliviado de poder através da nutrição que artistas como Caio, como Clarice, como Hilda Hilst como Elis... Pessoas que me inspiram assim como mulher, como ser feminino no mundo eu acho que eu sinto que eu tô aberto, mais, e aberta, porque sei lá, whatever, aberto e aberta a essa fragilidade que é o que me toca na obra de artistas como o Caio, essa verdade, essa franqueza, essa crueza, esse coração dilacerado aí que é tão legal de poder ver. É isso.

O depoimento se assemelha a uma confissão ou a um relato a partir de uma experiência biográfica, mas não só o discurso verbal configura um depoimento pessoal. Esse depoimento aparece na forma de ações, gestos, movimentos que traduzem uma expressão de si próprio. O próprio corpo registra e ressalta a personalidade, a identidade e a subjetividade como características deste modo de criação.

Durante as transmissões a performer lança mão de referências musicais como o pop a MPB e o rock que parecem funcionar como um repertório comum compartilhado com boa parte de seu público que adere às propostas apoiadas em memórias. Ou seja, o projeto de *lives* de Filipe Catto ancora-se além da música, na representatividade junto à comunidade LGBTQIAPN+. Ganha concretude o desejo de convívio de um segmento da comunidade que passa a acessar uma forma diferente de encontro para além dos espaços codificados e capturados por lógicas de consumo e padronização do corpo como a balada¹ (presencial) ou o do aplicativo de encontros (on-line). Como as *lives* também são temáticas, a escolha de alguns repertórios musicais parece ressoar sobre a questão identitária de maneira mais contundente.

As memórias experimentadas são acionadas pelas músicas e experiências a elas coladas. Músicas marcando encontros e separações, músicas pedidas e cantadas; como dissemos, o repertório de Catto se assenta na música romântica e da noite. Para Lyotard (1989, p. 193), “A obra comum é a própria *domus*, ou seja: a comunidade. É a obra de uma domesticação repetida. O costume domestica o tempo, o tempo dos incidentes e dos acidentes, e o espaço, mesmo de paragens incertas.” É este tempo de isolamento e todas as implicações sociais que está sendo domesticado pelas noites partilhadas (Moran e Paranhos, 2022, p. 30).

No projeto *Love Catto Live* em transmissão dedicada à cantora Cassia Eller, por exemplo, Filipe Catto faz uma série de considerações emocionadas sobre a relevância, representatividade e contribuições da cantora para a comunidade LGBTQIAPN+. Segundo Catto, sua figura representou a possibilidade de entender sua própria identidade, além de ter influenciado o direcionamento de suas escolhas artísticas como a opção de iniciar a carreira pelo gênero MPB. Como corpo lésbico na mídia e por ter ocupado

¹ Gíria para denominar festa ou evento social noturno caracterizado pela presença de música, iluminação vibrante e bar com opções de bebidas variadas. Nessas festas, em geral, os frequentadores buscam se divertir, socializar, dançar, beber, paquerar e celebrar.

espaços como o da televisão, Cassia Eller abriu caminho para que outras pessoas da comunidade pudessem se ver representadas em veículos de massa. Sua projeção foi decisiva para que sua maternidade fizesse com que pela primeira vez no Brasil a guarda de uma criança fosse dada à esposa de uma mulher lésbica. Ao final desta *live*, o repertório temático de Cassia Eller vai dando lugar a outros que guardam relação com sua identidade artística: Legião Urbana, Madonna e *The Smashing Pumpkins* vão compondo um repertório que remete à cultura *queer* no período entre anos 1990 e 2000 e, novamente, a possibilidade de o público compartilhar com Catto da vivência dessa época garante a força da proposição. O repertório mobiliza elementos da cultura pop que se misturam com a relevância do videoclipe neste período e à atitude de uma juventude influenciada por estéticas que vão de *grunge* a *emo*, bem como à cultura *underground* de antigos clubes paulistanos como Aloca, Vegas e Madame Satã. Todos estes elementos são evocados direta ou indiretamente pela *live* – nas canções, nas memórias e nos comentários – e produzem a atmosfera melancólica de impossibilidade de convívio em uma cidade fechada pela pandemia.

No panorama das artes e do entretenimento, especialmente no campo da cultura pop nacional, a última década abrigou uma eclosão de novos artistas identificados com variadas expressões de gênero que podem ser agrupados sob o termo guarda-chuva *queer*, usado para representar as pessoas que não se identificam com padrões impostos pela sociedade e transitam entre os gêneros por fora da lógica binária. São exemplos cantoras *drag-queens* como Pabllo Vittar, e Gloria Groove, cantores gays não cis gêneros como Johny Hooker até cantoras trans como Liniker, Linn da Quebrada e Filipe Catto. Com certa regularidade esses artistas vêm batalhando pela ocupação de espaço na grande mídia enquanto paralelamente inventam possibilidades de difusão de seus trabalhos em mídias alternativas. Neste ponto, as transmissões domésticas de Filipe Catto são exemplares. Catto não deixa de produzir nestes projetos um discurso artístico que articula imagem, gênero e performance tendo em vista que Catto encontrou espaço nas *lives* para, na frente dos fãs, vivenciar o processo e performar-se como pessoa trans não-binária.

Para Eve Kosofsky Sedgwick há uma associação entre a experiência da vergonha e a *queeridade* possivelmente dissipada pela performatividade, contida na ação de mostrar-se publicamente. A performatividade nesse sentido é uma tentativa de criar vínculos. Retraimento e exibicionismo são extremidades de uma mesma linha e as performances públicas são ocasiões privilegiadas para visualizarmos como a vergonha

pode transformar-se, o que para Sedgwick vale tanto para a performance artística, quanto para a performance política:

Sempre que o ator, o artista performático, ou, eu adicionaria, o ativista das políticas de identidade, oferece o espetáculo de seu “narcisismo” infantil a um olho espectador, o palco está montado, por assim dizer, para uma nova dramatização da inundação do sujeito pela vergonha de um retorno do rejeitado; ou para a pulsação bem-sucedida da mirada especular através do circuito narcisístico tornado elíptico (ou seja, necessariamente distorcido) pela hipérbole de seu elenco original. [...] A vergonha é o sentimento que recobre o umbral entre a introversão e a extroversão, entre a absorção e a teatralidade, entre a performatividade e a performatividade (*sic*) (Sedgwick, 2003, p.38).

A ambiguidade entre feminino e masculino na arte de Filipe Catto está presente desde o início de sua carreira especialmente pelo timbre vocal. Também estão em jogo nas *lives* a construção de uma visualidade baseada em imagens arquetipicamente femininas (a deusa, a bruxa, a pomba gira, a diva) que vão se tornando uma escolha nas referências visuais de Catto, as quais se articulam com o modo de se apresentar, muitas vezes, diante do público com o uso de pronomes e adjetivos femininos para referir-se a si. Soma-se a isso o uso de batom, esmalte, brincos, colares e acessórios que vão compondo, junto com os longos cabelos, uma expressão de gênero que se distancia do padrão binário. A performance de gênero vai sendo assumida em sua dimensão política na medida em que Catto afirma ter consciência de estar descobrindo e vivenciando sua identidade em uma sociedade extremamente misógina e violenta em relação a pessoas trans, cuja manifestação pública é uma proibição muitas vezes institucionalizada.

Ao compartilhar em suas transmissões o processo de se descobrir como pessoa trans, são desdobrados aspectos ontológicos da performance: o corpo e a relação entre arte e vida. No campo da filosofia, desde Nietzsche e Foucault a materialidade dos corpos não havia ocupado tamanha centralidade quanto na produção de Judith Butler. A produção da filósofa estadunidense é paradigmática na crítica à heteronormatividade e ajuda a entender sexo/gênero/desejo como um sistema discursivo. Ao afirmar que corpos performam gêneros a partir de uma estrutura de repetição que contém nela mesma a possibilidade de transgressão, é possível tomar o pensamento de Butler como perspectiva de análise para pensar o corpo e seu poder transgressor em manifestações artísticas.

Ao abordar problemas de gênero, Judith Butler tem como pano de fundo teorias como as de John L. Austin que tomam a linguagem para além de sua dimensão designativa ou descritiva, focalizando sua dimensão performativa, ou seja, que ocupa o campo do fazer e do agir. Butler não irá se preocupar em estabelecer uma definição ou categorização de gênero, justamente, por ter uma abordagem crítica à normatização. Mas, ainda assim, ela reconhece que o gênero tem existência no mundo sob a forma de performance. Na medida em que alguém se identifica com determinada forma de vida em um dado tempo e espaço, ela performa o gênero de uma maneira que poderá ser diferente em um momento posterior, ou seja, há uma fluidez nesta performance. Ao questionar a normatividade, sua perspectiva abarca uma ilimitada gama de possibilidades.

Os estudos de Butler sobre identidade e subjetividade dialogam com o legado de Michel Foucault sobre “estética da existência” que, por sua vez, sugere a potência da vida como obra de arte. Para que a vida seja equiparada à obra de arte, porém, é necessário entender que exista a normatização para, então, oferecer uma resposta dissonante ao padrão vigente como parece desejar Filipe Catto.

Michel Foucault aborda entre diversos temas as instituições e seu impacto sobre o sujeito. Sua filosofia aponta para a diversidade das possibilidades de existência. Para ele, a filosofia é um modo de vida e está vinculada a práticas como meio para a transformação. A reflexão sobre o sujeito em Foucault nasce a partir de perguntas como: De onde vêm as práticas que nos constituem? Neste ponto, podemos estabelecer um diálogo entre essa noção de subjetividade praticada com as práticas artísticas e performativas de Filipe Catto, em sua performance de gênero, em sua produção artística e discursiva. O tema central aqui não é o poder, mas o sujeito, expressão da liberdade, o performer histórico que pensa e age e, desta forma, enfrenta o poder repressivo. Neste sentido, o sujeito trabalha para se constituir em meio a um jogo de forças e relações. Há uma outra forma de poder – o poder do sujeito – capaz de fazer acontecer. Há que se pensar então que o sujeito se constitui de tecnologias de poder e mistura-se com ele. O poder e suas variadas formas e técnicas produzem sujeitos atuando sobre suas consciências e seus corpos, tomados em sentido uno, ou seja, na perspectiva foucaultiana a subjetividade está no corpo. Ao estudar o poder, Foucault está interessado provocar outros modos de vida.

Foucault propõe-se inclusive à tarefa de fazer a genealogia do sujeito – Como chegou a ser de tal modo? Ao olhar para o neoliberalismo, ele percebe grande afetação na produção da subjetividade na medida em que o sujeito vai se agregando a valores de

competitividade e transforma-se em empresário de si mesmo, norteador suas relações a ideias como “capital humano”.

De sua casa, Filipe Catto critica os rumos do mercado da música, pautados na competitividade desenfreada, ao mesmo tempo que revela em seus discursos que o tempo dedicado às *lives* e à música não é maior que o dedicado a organizar sua própria subjetividade: escrever, realizar práticas corporais, meditar, estudar, práticas que remetem ao cuidado de si, discutido por Foucault como caminho para se chegar a uma estética da existência singular. O cuidado de si como conjunto de técnicas representa a luta contra as novas subjetividades do capitalismo neoliberal, pautadas na competitividade exacerbada, que confundem a noção de liberdade. Ao fazer a arqueologia da subjetividade, Foucault encontra o modelo grego antigo – esquecido e perdido no tempo. O cidadão grego devia ser temperante e ético, alguém que tem domínio sobre as paixões. Outro ponto é a oposição entre a moral universal de sistemas religiosos vigentes e a moral particular dos gregos, que Foucault define como “artes do viver”, “estéticas da existência”, modos de se tornar belo fazendo de si uma obra de arte. Foucault resgata o termo “ascese” capturado e consolidado em contextos religiosos como “renúncia de si” e vai propor o sentido grego de ascese como exercícios espirituais que incluem: meditação, escrita de si, dieta, exercícios físicos, parresia e estratégias de retiro. A partir daí, define o estulto como desfocado, alguém que quer algo e logo desiste, quer várias coisas ao mesmo tempo, inclusive contraditórias. Querer livremente é querer sempre, que se define como sapiência. Para Foucault é necessário amizade e trabalho sobre si ou “escultura de si” para se passar da estultícia para a sapiência. O trabalho sobre si consiste então em ocupar-se, conhecer-se, na famosa frase de Sócrates: “Conhece-te a ti mesmo”, que para muitos tradutores significa “Cuida de ti mesmo”. Conhecer-se para se transformar e estar no mundo de uma maneira ética, portanto, não fascista.

Ao abordar o sujeito, o cuidado de si e a possibilidade de uma vida não fascista, o filósofo aponta para fonte de esperança e conforto, especialmente no espaço urbano de uma megalópole como São Paulo, onde o impulso neoliberal foi contundente promovendo o alargamento do espaço privado e estreitamento do espaço público, gerando, assim, uma grande confusão e um obscurantismo sobre conceitos como ética, liberdade e subjetividade. A própria arte no espaço dilatado do mercado sofre uma série de interferências cujos conceitos mais consagrados, inaugurados por Foucault e amplamente explorados por seus seguidores, nos ajudam a desvendar.

Ao olhar para artistas LGBTQIAPN+ podemos constatar, ainda, a dificuldade do caminho inverso não o da estética da existência, de fazer de si mesmo uma obra de arte, mas da obra de arte para a vida – sendo que é o espaço da vida o mais difícil de ser ocupado em alguns casos. Em entrevista à atriz e cantora trans Linn da Quebrada, Butler aborda a relação do corpo do artista com o mercado de entretenimento, denunciando a maneira como determinados *phisiques* são privilegiados enquanto outros são recusados, causando grande impacto sobre a circulação, diversidade e representatividade de corpos na mídia. A filósofa aponta a contradição do mercado brasileiro ao celebrar a espetacularização do corpo trans, destacando porém que – assim, como em todo espetáculo – este corpo será consumido e descartado, mais que isso, não terá o direito de fazer parte da vida, do quadro social, como os demais. Neste ponto, a visibilidade de corpos trans se destaca no panorama de arte *queer*, na medida em que reivindica performar-se no espaço da arte, do mercado e da vida com a mesma inteireza.

2.2 As performances ancestrais de Teresa Cristina

Teresa Cristina destacou-se em meio ao fenômeno das *lives* que eclodiram durante a pandemia. Sua proeminência neste campo não é apenas medida pela quantidade de seguidores que participaram assiduamente de suas transmissões ao vivo (já passam de 470.000 no *Instagram*), mas também pela capacidade de se comunicar com o público nas plataformas com uso de uma linguagem simples e eficaz. O trabalho repercute já nos primeiros meses de pandemia e atrai um público crescente. Alguns convidados são frequentes, tais como: Silvia Borba, Lucio Mauro Filho e Mônica Salmaso, que se intercalam com visitas de presenças ilustres, que já eram conhecidos da cantora, entre os quais: Caetano Veloso, Gilberto Gil e Marisa Monte e que, por sua vez, se misturam com mestres da cultura popular, lideranças religiosas de comunidades de terreiros afro-brasileiros, professores, intelectuais etc. A presença de temas, personalidades da esfera cultural e o desejo de criar uma linguagem acessível ao grande público aproxima a proposta do formato “Revista Cultural”. A música pode ser entendida nesta perspectiva como um segmento, um recorte. A musicalidade tem protagonismo com foco na voz, uma vez que a performer canta em grande parte do tempo sem acompanhamento instrumental. A escuta também é enfatizada, especialmente quando a performer recebe convidados que não apenas cantam, mas contam narrativas e depoimentos.

A motivação para a realização das *lives* foi, segundo a própria artista, manter a saúde mental diante de uma rotina totalmente nova que também incluía arrumar a casa, fazer faxina, cuidar e alimentar a filha e a mãe de 80 anos. Entrar ao vivo diariamente durante o período mais crítico do confinamento gerou um hábito capaz de produzir um vínculo emocional com o público com o qual compartilhou momentos de dor, emoção e alegria. A performer consegue aproveitar esta situação para interagir com naturalidade com o público que se manifesta através dos comentários sendo alguns deles lidos por ela. Outro tipo de interação frequente consistiu em fãs mandarem cerveja, salgadinhos e bilhetes com pedidos de músicas. As transmissões iniciavam com cumprimento ao público e, a partir daí, o bate-papo se instaurava, intercalado com canções.

A frequência diária fez com que Teresa Cristina propusesse centenas de *lives* temáticas. (316 entre 2020 e 2021 – conforme anexo) cada qual com seu repertório e engajando públicos variados. Entre os temas de *lives* podemos citar a recorrência à música como assunto central: samba; temas de novela; homenagens a artistas, especialmente cantores populares; ritmos; e períodos importantes para a música brasileira e mundial. Entre os artistas de samba, destacam-se homenagens a Paulinho da Viola, Cartola, Beth Carvalho, Zeca Pagodinho, Jorge Aragão etc. Na MPB foram reverenciados artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Belchior, Ney Matogrosso, Nara Leão, Gal Costa, Maria Bethânia e Marisa Monte entre outros. Os ritmos mais recorrentes foram a MPB, o rock, o axé e o pop.

O samba, por sua vez, teve protagonismo, pois representa a sociabilidade brasileira que se materializa em eventos presenciais como rodas de samba, terreiros, carnaval e, também, na vida boêmia de bairros como a Lapa no Rio de Janeiro – manifestações presenciais impossibilitadas durante o confinamento. Com influência do batuque e das rodas praticados pelos afro-brasileiros, o ritmo nem sempre gozou de prestígio junto à sociedade brasileira tendo passado ao longo das décadas de “coisa de malandro” e “caso de polícia” a “patrimônio da humanidade” como lembra o antropólogo, pesquisador e babalorixá Rodney William.

Samba sempre foi coisa de marginal e mesmo quando deixou de ser perseguido e passou a ser considerado um patrimônio de todos recebeu pouco ou nenhum incentivo da sociedade ou do poder público. A maneira como as rodas de samba eram reprimidas e dispersadas, a dificuldade que tantos sambistas tiveram para ganhar alguma coisa com suas composições e a vulnerabilidade social a que estavam submetidos ainda hoje se reproduz com outras manifestações da cultura popular negra, como o funk carioca, que sofre uma perseguição policial sistemática, inclusive com alguns de

seus artistas e produtores acusados e até presos por associação ao tráfico (William, 2020, p. 147).

O ritmo dialoga com a *mise-en-scène* proposta – sendo possível formular tratar-se em muitos momentos de uma “roda de samba virtual”. Nesta versão on-line a musicalidade aparece em versão minimalista, sem todos os instrumentos de percussão, a conversa e a troca de experiências estão presentes e materializadas nos longos diálogos em duplas realizados com seus convidados e no “burburinho” do público comentando freneticamente por meio de mensagens de texto que iam se multiplicando por cima da imagem. Se a dança não está amplificada pelo característico samba no pé, também aparece em versão minimalista no corpo sentado dos participantes e em sua potência de, eventualmente, mover o público em casa para experimentar cantarolar e dançar dentro de suas próprias possibilidades com o celular na mão, na cama, na poltrona ou de pé. A recorrência do samba como tema permite que o ritmo seja desdobrado em subcategorias como samba-enredo, samba de quadra, samba de roda e samba de terreiro todas comentadas com propriedade pela performer.

Esteve presente nessas transmissões ao vivo a abordagem de temas sensíveis como relacionamento, política, feminismo, identidade LGBTQIAPN+, racismo e suicídio. As falas de Teresa Cristina merecem ser observadas em sua potência artística ao conectar seu arcabouço cultural e sensibilidade à produção discursiva. Para ilustrar, transcrevemos um fragmento no qual responde a um comentário de alguém do público que afirma ter desistido do suicídio graças à música:

Eu acho que a música... Música é magia, né?! Tem o que a gente vê, o que a gente ouve, o que a gente canta e tem, talvez o mais forte, seja o efeito que aquela música causa na gente. O suicida ele é reincidente, ele não tá começando isso. Ele tá repetindo um gesto que ele veio pra tentar corrigir uma coisa e ele não conseguiu. Então, talvez esse seja um dos maiores encantos, eu acho, sabe... de trabalhar com a música. É um dom que a gente tem e a gente tem que ter noção do poder desse dom. A gente canta para acordar coisas. A gente desperta seres, eu acho. E é muito bom saber que a música ajuda alguém a não cometer o mesmo erro de novo.

O que dá o tom da maior parte destas transmissões, porém, é a leveza, o clima prosaico, a informalidade de um encontro em casa, no bar, no barracão ou na rua que marcam a forma de enunciação. Observamos desde leitura e respostas a comentários, até estratégias colaborativas como o convite para que outros artistas e o próprio público –

anônimo ou artistas pouco conhecidos – entrassem para cantar e contar histórias pessoais relacionadas ao tema do dia.

Também há um conjunto de *lives* dedicadas a temas como ancestralidade, cultura e religiosidade afro-brasileira. Essas *lives* exploram o diálogo vivo da herança cultural africana com a cultura brasileira. No conjunto dedicado a este legado, podemos citar os títulos: “Ancestralidade”, “Cânticos de Umbanda”, “Laroyê Exu”, “Saluba Nanã Buruquê” e “Pomba Gira – Conversa com @maedoradeoya”. A seguir, nos deteremos em *lives* que tematizam a ancestralidade, herança e cosmovisão afro-brasileira, assuntos que dialogam com referenciais dos estudos da performance neste contexto com destaque para as noções de oralitura e encruzilhada.

Teresa Cristina abre a transmissão de 10 de agosto de 2020 nomeada como “O tempo e a ancestralidade” com um sorriso no rosto, vestida de branco, cabelos soltos e com arranjo na cabeça, nas cores branco e amarelo. Convém definir brevemente o termo “ancestralidade”, tema da *live*, em sentido amplo como a herança de um grupo de pessoas deixada pelos ancestrais. Tal legado constitui parte importante da identidade de grupos ou pessoas e pode interferir em muitos aspectos da vida: cultura, crenças, práticas, valores e tradições que se manifestam na linguagem, culinária, rituais e nas artes. Podemos aproximar o assunto da ancestralidade proposto na *live* com o campo da performance na relação arte e vida, no ritual, na transmissão oral de conhecimentos etc.

Leda Maria Martins nos auxilia na articulação entre ancestralidade e performance:

A ancestralidade é o princípio base e o fundamento maior que estrutura toda a circulação da energia vital. Os ritos de ascendência africana religiosos e seculares reterritorializam a ancestralidade e a força vital como princípios motores e a agentes que imantam a cultura Brasileira e em particular as práticas artístico culturais afro. Quer nos saberes medicinais curativos, na fabricação de tecidos e utensílios, nas formas arquitetônicas, nas texturas narrativas e poéticas, nas danças, na música, na escultura e na arte das máscaras, nos jogos corporais, nas danças do Maracatu, do Jongo, do Samba, na capoeira, nos sistemas religiosos, nos modelos de organização social, nos modos de relacionamento entre os sujeitos e entre os humanos e o cosmos e, em particular, na concepção de tempo-espinalar (Martins, 2020, p. 62).

A autora elenca diversos campos da atividade humana tanto de natureza artística propriamente, quanto religiosa e econômica para anunciar a ancestralidade como esse

conjunto de conhecimentos, técnicas e tecnologias que são transmitidas às novas gerações e atualizadas no presente em ritos e ações, ou seja, a performance atualiza o conhecimento ancestral. Na tarefa de compreendermos a dimensão da performance ancestral, a participação de mãe Dora na *live* merece comentário. Desde a postura, a vestimenta branca de mãe de santo com guias e turbante, até a forma de enunciação, o encadeamento narrativo e o próprio conteúdo de sua fala. Ao entrar, assim como outros participantes fizeram, sua primeira ação é saudar aos mais velhos, aos que vieram antes. Na sequência ela traz um *Itan* sobre o orixá Tempo. “Itan” é uma palavra iorubá que significa uma história, conto ou narrativa tradicional. Ela segue falando sobre o tempo como divindade e não deixa de utilizar outros marcadores orais que tornam sua fala mais interessante e eloquente como o recurso da repetição:

Tempo é um orixá que controla a inteligência e faz a gente ir em busca de ancestrais;

Tempo são ancestrais que desencarnaram que vem socorrer;

Tempo é...

Mãe Dora tem consciência das especificidades da tarefa de oradora, por isso chama a atenção para a sonoridade das palavras enquanto fala. Para ela, a sonoridade da palavra “tempo” na forma oral *dembwa* é mais bonita. Podemos pensar que na tradição oral há um compromisso com a forma, a beleza, a eloquência, em recursos como repetição e tudo nos ajuda a pensar essa estética da oralidade e mesmo na aproximação desta com o poema que tem raízes na poesia oral. As histórias orais foram transmitidas com apoio da musicalidade com métricas, rimas e estruturas de repetição, também presentes em algumas formas de poema. Com a consolidação do registro escrito, o processo civilizatório passou a supervalorizá-lo, porém a cultura oral não deixa de possuir seu valor estético, humano e cultural.

Nesse processo a escuta é ação tão importante quanto a fala. Quem ouve além de atenção concentrada, evita interromper quem está falando. Na tradição oral dos *Griots*²,

² Contadores de histórias, mensageiros oficiais, guardiões de tradições milenares: todos esses termos caracterizam o papel dos *Griots*, que na África Antiga eram responsáveis por passar aos jovens ensinamentos culturais, sendo hoje em dia a prova viva da força da tradição oral entre os povos africanos. Utilizando instrumentos musicais como o Agô e o Akoting (semelhante ao banjo), os *griots* e *griottes* estavam presentes em inúmeros povos, da África do Sul à Subsaariana, transitando entre os territórios para firmar tratados comerciais por meio da fala e ensinando às crianças de seu povo o uso de plantas medicinais, os cantos e danças tradicionais e as histórias ancestrais. Diferente da civilização ocidental, que prioriza a escrita como principal método para transmissão de conhecimentos, em sociedades de tradição oral a fala

por exemplo, enquanto o orador fala, quem ouve responde “eu te escuto”. Teresa Cristina incorpora essa tarefa de escuta com os olhos, o gesto de cabeça, a confirmação de que entende as narrativas que vão se seguindo. Mãe Dora se despede, pedindo ao orixá Omolu: “Que um bom vento sopra”. Aqui temos referência clara ao momento da pandemia, pois na cosmovisão afro-brasileira Omolu é o orixá da doença, da epidemia, da morte, mas também da cura. A fala-performance de Mãe Dora traduz sua cosmovisão, dentre tantas outras que convivem no Brasil.

Também merece comentário a participação de Tiganá Santana. Além de artista, Tiganá é professor e pesquisador, assim, ele mesmo se encarrega de articular a relação que se dá entre performance, acontecimento e ancestralidade. Segundo ele, ancestralidade é tecnologia de acionamento de temporalidades e experiências distintas e nesse acionamento a arte é fundamental. Ele exemplifica que ao cantar um samba de Candeia, Teresa Cristina, mulher negra, brasileira, em 2020, realiza uma ação que já foi realizada por Candeia e por outros. Mas a força de cantar “hoje” será sempre outra, como uma árvore, na qual, as raízes são os ancestrais, o tronco é a presença/o aqui-agora e a morte está como um vão no centro da espiral em torno do qual se canta e se dança. Tiganá desdobra os sentidos do presente referindo-se aos 100 mil mortos por coronavírus, ao estado genocida, à necropolítica, à morte da juventude negra, à violência obstétrica contra mulheres negras etc. A performance/participação de Tiganá se encerra cantando sua canção sobre tempo: *Dembwa*.

Ao longo de quase três horas, Teresa Cristina segue ouvindo, cantando especialmente cantigas de orixás, falando com convidados e pedindo por saúde. A última convidada é Margareth Menezes. Teresa Cristina a essa altura está chorando de exaustão e emoção e pede para encerrar. Há um corpo antes e um corpo depois como reivindicam os estudos de performance empreendidos por Eleonora Fabião (2008). A performer comenta sobre a dificuldade de resistência do corpo para estar nas *lives* realizadas diariamente ao longo de tantas horas. O corpo cansado não deixa de traduzir a própria discussão de performance como acontecimento que promove uma fresta no tempo para gerar um espaço de convívio, de vida e de troca em meio a um contexto nacional extremo de morte e incerteza.

tem um aspecto milenar e sagrado, sendo necessário refletir profundamente antes de se pronunciar algo, pois cada palavra carrega um poder de cura ou destruição. Nesse sentido, *griots* são guardiões da palavra, responsáveis por transmitir os mitos, técnicas e tradições de geração para geração.

Com o mesmo tema ancestralidade, a transmissão de 30 de março de 2021 inicia com Teresa Cristina ouvindo seu João do Boi que entre cânticos e relatos materializa a força da oralidade como forma de transmissão de conhecimento como sugere Leda Maria Martins (2021) em seus estudos sobre oralituras – termo que utiliza para ressaltar a força da oralidade e denunciar a cultura de valorização apenas de registros escritos. Ao promover estes convidados pouco conhecidos do grande público, Teresa Cristina demonstra compreender a importância da escuta e transmissão desses relatos, saberes e cânticos como atesta sua postura corporal de ouvinte atenta. Mãe Dora também participa desta transmissão. Ela começa destacando o cuidado com a memória e o culto aos ancestrais. Para ela, compreender ancestralidade é pensar a conexão entre passado, presente e futuro não só o culto ao ancestral divinizado ou morto, mas a escuta dos mais velhos e a transmissão de saberes. Para ela, a ação de Teresa Cristina ao lembrar Nelson Cavaquinho, Dona Ivone Lara entre outros, consiste justamente nesta tarefa de transmissão. Em diálogo com o conceito de oralitura, a presença nas *lives* de tantos convidados ligados à cultura de terreiros e mestres de culturas populares sugere uma valorização da pluralidade narrativa composta pela diversidade de corpos não normativos e sinaliza a possibilidade de afetar o discurso único das narrativas hegemônicas da tradição escrita. Podemos pensar que Teresa Cristina e seus convidados atuam, portanto, como *cumbas*, “aquele que conhece e detém o poder sobre as palavras, dado que as lança nos produzindo encantamento, nos amarrando.” (Rufino, 2010, p. 57). É neste viés que Leda Maria Martins, reivindica a tradição oral em sua função de produzir encantamento, de preservar histórias e garantir às novas gerações o conhecimento de seus antepassados. A oralidade como forma de resgatar e preservar a ancestralidade, vocalizando a cosmovisão de um determinado grupo. A cosmovisão opera uma interpretação do mundo, abrange o conjunto de valores, ideias e escolhas práticas, através das quais uma pessoa ou coletividade se afirmam em sua especificidade. A cosmovisão afro-brasileira, por exemplo, reverenciada nestas transmissões ao vivo e explorada na produção intelectual de Martins é complexa em seus rituais e tradições em geral, apoiadas no culto às forças da natureza, no caráter coletivo da vida e na valorização da ancestralidade como possibilidade de olhar para a tradição como um lugar de impulso para o futuro.

Nas transmissões ao vivo, Teresa Cristina recorrentemente encena outras arquiteturas reconhecíveis como espaços tradicionais representativos da feição da sociabilidade nacional: o bar, a escola de samba, o terreiro, a rua, o palco. Em 25 de outubro de 2021, em *live* dedicada a Sambas de Terreiro da Portela, a própria Teresa

Cristina fala com propriedade sobre as definições “samba de terreiro” e “samba de quadra”. Ela conta que muitas pessoas confundem o termo “samba de terreiro”, por exemplo, pensando que são equivalentes a pontos de Umbanda e Candomblé feitos em contextos religioso. Porém, ela esclarece que o samba de terreiro era inicialmente o que passou a se chamar “samba de quadra” e refere-se que desde sempre há sambas feitos em quadras de escolas de samba. A mudança da nomenclatura se justifica pela tentativa de dirigentes das escolas de samba em driblar o racismo estrutural, conforme definição de Silvio Almeida – de certos segmentos da sociedade diante da palavra terreiro. O terreiro neste caso denomina, portanto, os espaços das escolas de samba e não necessariamente os terreiros³ que constituem espaços de culto religioso. Os sambas de terreiro costumam ter duas partes e tematizam a escola com suas cores, o contexto da comunidade, tudo envolto por um acentuado lirismo. Muitos destes sambas realizados na Mangueira, Portela, Salgueiro etc. tornaram-se conhecidos, chegando a serem difundidos nos rádios da época.

Para além dos sambas, ao trazer a cultura dos terreiros para suas *lives*, observa-se que Teresa Cristina estabelece um lugar comum, um “nós”, conectando ética e estética, pois nas tradições culturais brasileiras, inclusive nas afro-diaspóricas, todas as práticas têm implicadas nelas a dimensão estética e a produção de beleza. Os acontecimentos performativos ganham dimensão filosófica, poética, espiritual e política. A performance passa a constituir-se não só como manifestação artística, mas também, como modo de vida e instrumento político de resistência, como uma forma de se proteger do extermínio, do etnocídio e do racismo. Se o trabalho de Teresa Cristina tem um lugar inscrito numa tradição que se relaciona à cultura do terreiro e da encruzilhada, é preciso compreendê-lo como manifestação de formas tradicionais que traduzem pensamentos autônomos, singulares, uma cosmovisão específica e que, portanto, escapam de critérios universais

³ Terreiro como o lugar de culto de religiões de matriz africana como o Candomblé e a Umbanda. Já no século XIX, identificava-se a existência de alguns sobrados antigos e casarões coletivos em que negros livres organizavam pontos de encontro para a realização de seus cultos. No ano de 1889, a Proclamação da República, precedida pela abolição da escravatura, contribuiu para que as crenças afro-brasileiras se expandissem. Nesta conjuntura inédita, os terreiros foram sendo criados e dando forma aos rituais e crenças que o definiriam. Mais do que isso, também funcionaram como meio de confraternização e socialização de negros que saíam do meio rural, visando outras oportunidades de emprego. Com isso, os terreiros também serviam como lugar de lazer, solidariedade e manutenção de uma memória coletiva que se mostrou essencial no surgimento desta prática religiosa. As práticas culturais nos terreiros são, portanto, poéticas das realidades práticas, culturais, sociais e espirituais, ou seja, que estão fora do campo do que nomeamos arte. Tais práticas se baseiam em outras formas de apreensão do mundo e, antes de se ocupar da produção de conhecimento, se ocupam da condição do sujeito em sua relação com a comunidade e com o espaço.

de abordagem. Do mesmo modo que as formas que sempre foram consideradas únicas para produzir arte também serão chamadas por estes grupos a serem revisadas.

Ao contar histórias e cantar canções sobre a noite e a boemia carioca, o carnaval e a malandragem, outro espaço evocado por Teresa Cristina é o das ruas, ou das encruzilhadas como querem as tradições afro-brasileiras. O professor Luiz Antônio Simas, aproveita a mesma paisagem do Rio de Janeiro, para iluminar as disputas pela cidade e sobre o papel das culturas de rua e na rua:

A Marquês de Sapucaí é um inóspito território cortando as veias do Catumbi sob sol escaldante. A Marquês de Sapucaí é um terreiro quando a primeira escola de samba dobra o cotovelo para entrar na avenida e ritualiza/encanta o espaço. O viaduto de Madureira é um território que liga o bairro e viabiliza o atravessar dos carros por cima dele. O viaduto de Madureira é um terreiro quando o baile começa debaixo dele para o transe dos corpos charmosos. O estádio de futebol é um território de cimento e silêncio; o estádio é terreiro quando a gira/jogo começa. A esquina é território que viabiliza a cidade como ponto de passagem, a esquina é terreiro quando o marafo é cuspidor, o padê é arriado, o samba chega e o malandro desce. O carnaval de rua é um grande ritual de subversão do território pelo terreiro. A praça onde moro é território que vira terreiro quando o menino joga bola, o velho abre o carteador, o cachorro late, o churrasquinho arde, a cerveja gela, o maluco grita, a vovó faz alongamento, a feira é armada, o apaixonado assobia. A arte de disputar a cidade é aquela que torna ainda possível a vida: nas frestas e fendas do poder, encantar o mundo. O contrário da vida, afinal, não é a morte: é o desencanto. O contrário da morte não é a vida: é o encantamento (Simas, 2021, p. 108).

Na perspectiva de Simas podemos compreender a performance de Teresa Cristina como prática de encantamento das plataformas on-line a partir da ritualização deste espaço virtual com samba, ginga, festa, carnavalização. O carnaval, segundo estudos de Mikhail Bakhtin, apresenta-se como espetáculo ritualístico que funde ações e gestos, elaborando uma linguagem concreto-sensorial simbólica. Assim, o que Teresa Cristina encena é, novamente, o carnaval possível tendo em vista a ausência de muitas de suas estruturas na situação de confinamento. Afinal, a linguagem ganha concretude pelo ajuntamento de pessoas, pelo contato físico dos corpos que desejam compor uma coralidade. Todos membros de um grande corpo popular no qual há dissolução das identidades individuais.

Mas ao menos em um ponto Teresa Cristina consegue evocar o carnaval. Isso se dá justamente no protagonismo dado às figuras da comunidade que tecem participações

entre depoimentos e performances musicais: são bem vindos a mãe de santo, o sambista, o mestre capoeira e o professor. O carnaval na concepção de Bakhtin privilegia a inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, em uma espécie de explosão de alteridade, em que se privilegia o periférico. As transmissões ao vivo como o espetáculo carnavalesco de Bakhtin não têm atores, palco, diretor, barreiras hierárquicas sociais, de idade e de sexo. Também é na produção de alegria possível que as *lives* tangenciam a carnavalização abordada por Bakhtin:

O denominador comum de todas as características carnavalescas que compreendem as diferentes festas é a sua relação essencial com o tempo alegre. Por toda parte onde o aspecto livre e popular se conservou, essa relação com o tempo e, conseqüentemente, certos elementos de caráter carnavalesco, sobreviveram (Bakhtin, 1999, p. 91).

O tempo alegre é elemento essencial das festividades, produzindo o contato familiar e promovendo uma nova forma de comunicação e da relação íntima ou próxima entre as pessoas. No Brasil a festa incorpora os elementos da cultura afro-brasileira e sua performance festiva com o protagonismo do samba cantado e dançado e de outros elementos da cultura das encruzilhadas.

Em África, o cruzamento de caminhos é um local sagrado quando ritualizado pelas tribos – quer de ponto de contato com os deuses por meio dos feiticeiros, quer de local de homenagem, onde são colocadas oferendas, comida e mesmo sacrificados animais. Algumas tribos africanas consideram as encruzilhadas como sítios onde se podem ver livres das más energias que possam assolar a aldeia e os seus habitantes. Esta tradição dos espíritos das encruzilhadas foi levada pelos africanos para as Américas, onde ainda hoje subsistem em rituais de candomblé e umbanda, em Cuba, no Haiti ou no Brasil, tendo como espírito das encruzilhadas Ellegua, Legba, Elegbara ou Exu⁴. A partir desta perspectiva das tradições afro-diaspóricas manifestadas no interior da tradição, religiosidade e cultura brasileira, a professora e pesquisadora Leda Maria Martins introduz em 1991, como chave teórica em sua tese de doutorado, o conceito de

⁴ Exu (Èsù) é o primeiro Orixá nas religiões de matriz africanas, guardião da comunicação, da linguagem, do movimento, da magia, dos templos, encruzilhadas, passagens, caminhos, casas, cidades e das pessoas, mensageiro divino dos oráculos. No legado cultural afro-brasileiro, Èsù é compreendido em sua dimensão ética, filosófica, epistemológica, pedagógica, e como tecnologia ancestral. Há grande variação na concepção e forma de culto nas diversas tradições.

encruzilhada como uma concepção que remete à diversidade e especificidade de manifestações de expressões religiosas, artístico-culturais. Encruzilhada dos saberes seja lá mesmo em África que é um continente com variadas línguas e culturas, povos e sociedades, sendo válido, também, para a experiência das Américas, na qual os saberes de África se cruzam com saberes dos parentes indígenas.

3 O PALCO ON-LINE E A DISCUSSÃO DE PARADIGMAS DA ARTE AO VIVO

A pandemia provocou o cruzamento entre campos que por muito tempo foram pensados separadamente: as artes do palco e as plataformas on-line; o presencial e o mediado. A imposição da condição mediada para algo que sempre se fundamentou na presença ao vivo e em espaços compartilhados muda certos critérios. Na passagem do palco presencial para o novo palco on-line (ou palco-tela), entram em discussão paradigmas da arte ao vivo como as noções de convívio, presença, ao vivo e agência.

Ao longo dos séculos a arquitetura do palco ganhou inúmeras configurações: o palco italiano, a arena, a caixa preta, até a ocupação de construções não edificadas para fins teatrais. Cada tipo de palco significa uma resposta técnica, artística e significativa para as condições de seu tempo. A arena, por exemplo, como era organizada na Antiguidade Clássica, favorecia a conexão e a participação do público, assim, sua existência ainda nos dias atuais carrega esse sentido de participação ativa do espectador. O palco italiano, por sua vez, estabelece uma fronteira física em relação à plateia que assiste à apresentação. “A posição fixa do espectador, no seu face a face com o espetáculo, reproduz exatamente a atitude de quem contempla uma pintura” (Roubine, 1998, p. 82). O palco italiano marca ainda hoje a estrutura física predominantemente utilizada pelas casas de espetáculos contemporâneas que abrigam manifestações como shows musicais. Ainda que muitos músicos desejem um contato direto com o público, propondo interações e assumindo que este público está presente, a própria arquitetura reforça uma relação hierárquica entre artista e público, pois o palco é elevado, o artista ocupa um lugar separado, a estrutura de luz e cenografia valoriza o local onde o artista está etc. Nos anos de 1960, o grupo dos situacionistas – coletivo de artistas, pensadores e ativistas, que lutava contra a cultura espetacular e a passividade geral dela decorrente – é citado por Lucio Agra como precursor da problematização da relação palco/plateia.

Pode-se dizer, sem muito receio de errar, que a questão do espectador passivo, da situação de massa/público/contemplador estava aí posta em xeque, que talvez o primeiro e mais profundo pressuposto dos situacionistas era ultrapassar a distância entre um “palco” e uma “plateia”, situação que pode ser observada em todos os territórios da cultura na época, aparecendo como emergência que desequilibrava a consolidação do discurso moderno nesses mesmos territórios (Agra, 2010, p. 215).

Assim, essas mudanças de configurações espaciais foram determinantes especialmente em relação à função atribuída ao espectador. Jacques Rancière em seus estudos sobre o espectador estabelece linhas importantes para se pensar o paradoxo do espectador. Ele ressalta que olhar é diferente de conhecer, o acesso à aparência impede o espectador de poder ser e de agir. A encenação da ilusão muito relacionada à configuração hierárquica palco/plateia estabelece um espectador *voyeur*, passivo, que se opõe à possibilidade de conhecimento pela ação. Não por acaso a arena e a quebra da quarta parede foi privilegiada por diretores de espetáculos teatrais épicos na tentativa de operar a assembleia, gerando a tomada de consciência do espectador.

Historicamente o caminho percorrido pela arte passa por crises e soluções criativas. Muito antes dos obstáculos impostos à manifestação artística presencial pela pandemia, a arte derrubava fronteiras para chegar ao público. Fosse pelas ondas do rádio na década de 1930, ou pelas antenas da televisão, passando pelas contaminações entre palco e mídia, até o formato digital que começou a ser uma plataforma relevante para a arte no século 21. Se em 2020 e 2021 as janelas e as plataformas on-line foram ocupadas por artistas, anteriormente outros espaços serviram de palco para experimentações que remetem às expressões contemporâneas das últimas décadas: ruas e cemitérios (Cia. Teatro Documentário), ônibus (Zóxima Trupe), fachadas de prédios (Cia. Base de Dança Vertical), prédios abandonados, passagens subterrâneas, igrejas, entre outros (Teatro da Vertigem).

No início da pandemia, para além da internet e da televisão, um meio de manifestação artística bastante simbólico se fazia presente: a janela. Através dela, o público ao redor do mundo se encontrava, se mobilizava, respirava, aplaudia o pôr do sol e esperava por dias melhores. Durante esse período, janelas serviram de quadro, de tela, de televisão, de palco. As janelas foram a única maneira segura – e não virtual – de conexão. A função artística dividia este espaço com a função de palanque dos protestos políticos, por exemplo, por meio de aplausos aos profissionais de saúde ou de painéis contra os pronunciamentos do, então, presidente da república, Jair Bolsonaro. Projeções escancaravam, na fachada de edifícios, a insatisfação popular contra outras mazelas do Brasil, como denúncias contra a violência doméstica – que, durante o confinamento, subiu 44,9% apenas em São Paulo segundo o FBSP – Fórum Brasileiro de Segurança Pública.

A primeira manifestação artística que viralizou em tempos de Covid-19 aconteceu na Itália, em abril de 2020. Uma vizinhança embarcou na melodia da música “*Bella*

Ciao”, e todos os vizinhos cantaram juntos de suas varandas, comemorando os 75 anos de libertação do fascismo.

Figura 3 – Vizinhança italiana canta “*Bella Ciao*” das janelas durante a pandemia.



Fonte: <https://pt.euronews.com/video/2020/04/25/bella-ciao-a-janela-em-dia-de-liberdade>, 2020.

A partir daí, a ideia se espalhou e surgiram outras canções em coro, de hinos nacionais a clássicos do rock. No Brasil, pelas janelas, outras manifestações como o *video mapping*⁵ – compartilhavam imagens e palavras de conforto, declarações de amor, protestos e homenagens.

Figura 4 – Projeção em São Paulo pedindo o impeachment de Bolsonaro pela gestão da crise.



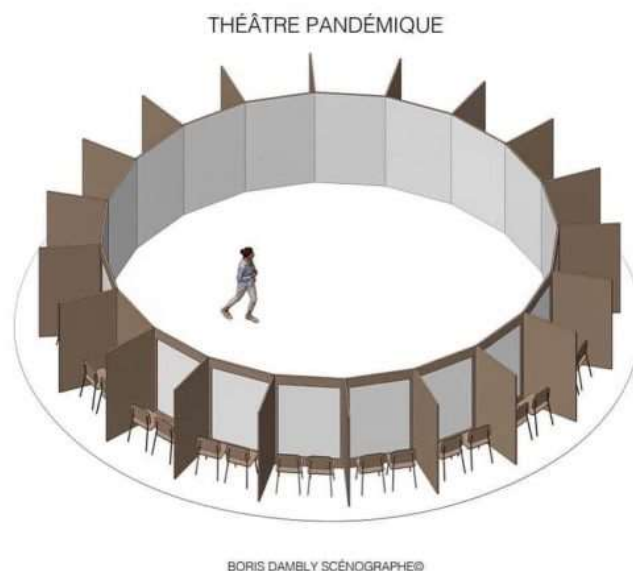
Fonte: Amanda Perobell, 2021.

⁵ O vídeo *mapping* é uma técnica visual que consiste em projetar imagens sobre superfícies, na maioria dos casos edifícios, para criar efeitos e animações. Além dos edifícios a técnica também pode ser executada sobre qualquer objeto, por isso é amplamente utilizado em publicidade, seja sobre veículos, vitrines, esculturas, cortinas ou pessoas.

Elsaesser e Hagener já anunciavam possibilidades de relações entre janelas e enquadramento, que sugerem uma aproximação das janelas com a noção de mediação audiovisual. Os autores definem três dimensões nomeadas: ato ocular-especular, transitivo e desencarnado. Segundo os teóricos, os binômios permitem ao espectador um acesso ocular a um acontecimento específico, na troca ocular, direta, ligada às imagens pelo impacto que causam. Além disso janela/enquadramento liga-se ao fenômeno do “ato visual” que permite transformar o bidimensional num espaço imaginário tridimensional, que parece acontecer para além da superfície material. Por fim, a distância dos acontecimentos que se desenvolvem no filme em relação ao olhar do espectador – lugar protegido e confortável na sala escura. O espectador está em posição distante da ação sem ter que intervir ou contactar fisicamente, nem interpelar ativamente o que vê. Com isso, notamos que a ocupação das janelas anunciou uma pista para a mediação e para o fenômeno que acompanhou simultaneamente a ocupação das janelas: a ocupação das plataformas on-line.

Em 2020 circulou a imagem de uma planta do que seria uma nova possibilidade de teatro, desenhada pelo cenógrafo Boris Dambly. Nela, uma artista está em ação e se encontra no meio de um círculo de cadeiras separadas em duplas por paredes protetoras.

Figura 5 – O palco pandêmico de Boris Dambly.



Fonte: Marina Guzzo, 2020.

Mas efetivamente o que observamos durante a pandemia foi a intensificação do processo em que o palco⁶ tradicional ou presencial foi dando lugar a esse “novo” palco mediado pela tecnologia por meio do uso do celular ou computador e das plataformas on-line. Tecnologias de presença e de mediação desde o surgimento das mídias dialogam, se chocam, se confrontam ou se complementam, como nos lembra Patrice Pavis:

O palco sempre fez apelo às tecnologias, às máquinas que transformam o mundo graças à *technê*, num ambiente formatado pelo homem: anfiteatro, arquitetura para manipular os instrumentos para produzir o som ou a luz. À *technê* (técnica, artesanato) opõe-se a *epistemê* (o conhecimento). A diferença com as mídias será de grau ou de natureza? As mídias são sempre máquinas para comunicar; tecnologias incessantemente mais eficazes para fazer circular a informação. Ora, situamo-nos há sessenta anos naquilo que Régis Debray chama da “videosfera”, o “período aberto pela técnica do audiovisual: transmissão principalmente telística de dados, modelos e narrações”. Para o palco, isso se traduz por uma utilização crescente de “novas mídias”, essas tecnologias recentes da informática que intervêm ao mesmo tempo sobre e em volta do palco (Pavis, 2010, p.178).

A expressão “palco em casa” foi recorrente na pandemia, apresentada como solução possível para a continuidade da atividade artística graças aos dispositivos tecnológicos. As *lives* musicais de Filipe Catto e Teresa Cristina, por exemplo, não exigiam do espectador a máxima atenção ou a necessidade de se chegar até o final como no caso de experiências narrativas. A característica performativa dessas manifestações cria espaço para romper certos códigos do audiovisual e realizar ações surpreendentes que não ocorrem em filmes ou séries – essa surpresa tem a potência de capturar o espectador.

A disseminação do uso das plataformas permitiu ao público acesso a grande número de artistas emblemáticos de todos os lugares do mundo. Além disso, o meio digital favoreceu a difusão do pensamento e pesquisa sobre artes, o que catalisava a conexão com o pensamento atual, com as reflexões e soluções que os artistas propunham

⁶ Palco também chamado de cena (Do grego *skênê*, barraca, tablado). Fr.: *scène*; Ingl.: *stage*; Al.: *Bühne*, Esp.: *escenario*. De acordo com Patrice Pavis (2008) o *skênê* era, no início do teatro grego, a barraca ou a tenda construída por trás da orquestra. *Skênê*, *orchestra* e *theatron* formam os três elementos cenográficos básicos do espetáculo grego; a orquestra ou área de atuação liga o palco do jogo e o público. O *skênê* desenvolve-se em altura, contendo o *theologeion*, ou área de atuação dos deuses e heróis, e em superfície com o *proscenium*, fachada arquitetônica que é o ancestral do cenário mural e que dará mais tarde o espaço do prosênio. O termo cena conhece, ao longo da história, uma constante expansão de sentidos: cenário, depois área de atuação, depois o local da ação, o segmento temporal no ato e, finalmente, o sentido de acontecimento espetacular.

às limitações impostas. Foi inaugurada uma forma de fazer sem precedentes para os artistas do palco. A ocupação das plataformas logo foi sendo batizada como “palco em casa” e “palco on-line”. Um espaço que abrigava forçadamente a invenção de uma nova maneira de expressão que unia a tecnologia e a performance. A popularização das *lives* fornecia elementos para a reflexão sobre a relação entre corpo e máquina, vida privada e vida pública, arte e interface. Janotti Junior e J.S., Queiroz sugerem que nas *lives* musicais, em geral, os formatos anteriores do palco italiano e mesmo da televisão são referenciais ainda presentes.

É importante assinalar que, apesar da modalidade de audiência em conectividade que caracteriza as *lives* musicais na plataforma *YouTube*, elas seguem em sua maioria o padrão que já havia sido estabelecido pela TV *broadcasting*, ou seja, são transmissões ao vivo de apresentações musicais em formato tradicional, nas quais artistas performam sob a perspectiva de um palco italiano, diante de uma audiência virtual. Apesar da ausência física de público, muito das angulações, da distribuição de músicos em cena, iluminação, mixagem sonora e dinâmica cênica seguem os padrões esperados de uma transmissão da apresentação ao vivo de música na TV, só que agora ao vivo, on-line, na dinâmica da ecologia de mídias de conectividade (Janotti Junior, J.S., Queiroz, T.A. 2021, p. 8).

Importa destacar que Teresa Cristina apresentou neste contexto uma proposta diferenciada das grandes *lives* musicais que inclusive eram frequentemente transmitidas pela televisão. Sua proposição não ocorreu em estúdio, mas de sua casa. A câmera utilizada é a do celular e estão ausentes recursos de captação de áudio e qualquer outro aparato técnico além dos disponibilizados pela própria plataforma de transmissões ao vivo do *Instagram*.

Artistas, estudiosos e intelectuais começaram a tangenciar a compreensão deste novo palco em casa/de casa pela via negativa: “não é show”; “não é cinema”; “não é televisão”; “não é teatro”. Muitos reivindicavam que a arte e a cultura pedem convívio físico, pois se realizam no encontro, no contato físico, na troca de afetos entre os corpos. A ausência física da plateia era um grande nó para artistas que optaram por adaptar experiências de palco previamente realizadas nas plataformas. No novo ambiente, teriam de confiar que atrás daquela lente, naquela hora, tinha gente, tossindo, sonolenta ou em pleno estado de atenção.

Em entrevista concedida no final de 2020, o pesquisador argentino Jorge Dubatti afirma que a pandemia revelou a necessidade de convívio humano. Em sua produção

teórica, Dubatti define convívio a partir do exemplo do teatro, descrito como arte presencial que acontece em espaço e tempo compartilhados e com forte mediação do corpo:

Já salientei anteriormente que o convívio, manifestação ancestral da cultura vivente, distingue o teatro do cinema, da televisão, do rádio, do Skype e do chat, uma vez que o teatro exige a presença real dos artistas, em reunião com técnicos e espectadores, à maneira do ancestral banquete ou simpósio grego. Na qualidade de acontecimento, o teatro é algo que existe enquanto acontece, e na qualidade de cultura vivente, não admite captura ou cristalização em formatos tecnológicos. Assim como a vida, o teatro não pode ser aprisionado em estruturas *in vitro*, não pode ser enlatado. Nesse sentido, aquilo que se enlata em gravações, filmagens, transmissões via internet etc. é informação sobre o acontecimento, não o acontecimento em si mesmo (Dubatti, 2016, p. 129).

Assim, para o autor, para se ter convívio não se pode subtrair a presença dos corpos em espaço compartilhado. Sua reflexão avança com a descrição da oposição entre “convívio” e “tecnovívio”. Este último ele define como “a cultura vivente desterritorializada por intermediação tecnológica”. Mas, apesar da clara diferenciação, o próprio autor afirma que, na vida contemporânea, convívio e tecnovívio se cruzam e se influenciam de forma inseparável, também por complementaridade e hibridez.

É válido observar a distinção mais refinada que Dubatti estabelece para o conceito de tecnovívio, o interativo e o monoativo:

Podem-se distinguir duas grandes formas de tecnovívio: o tecnovívio interativo (telefone, chat, mensagens de texto, jogos em rede, Skype etc.), no qual se dá a conexão entre duas ou mais pessoas; e o tecnovívio monoativo, no qual não se estabelece um diálogo de mão dupla entre duas pessoas, mas a relação de uma pessoa com uma máquina ou com o objeto ou dispositivo produzido por essa máquina, cujo gerador humano se ausentou no espaço e/ou no tempo (Dubatti, 2016, p. 129).

No contexto de pandemia, ao ser suprimido o convívio, certas modalidades de tecnovívio interativo emergem na internet. A cultura de *lives* aqui exemplificadas pelas produções de Teresa Cristina e Filipe Catto pode ser entendida como forma de tecnovívio interativo que ganha uma potência de troca simbólica jamais vista. Apesar disso, ao pensar na ocupação das plataformas on-line empreendida por artistas do palco, é importante destacar que a “plataformização do social” é anterior à pandemia e abriga profissionais de diversas áreas: especialistas, ativistas, instituições entre diversos outros atores, cuja diversidade de formas de uso dos recursos técnicos aponta para a

complexidade do fenômeno. Em seu estudo sobre plataformas on-line, Carlos D'Andréa afirma:

A intensificação de uma “sociabilidade programada”, por exemplo, não impede que continuemos a (re)fazer amizades ou outras formas de relação interpessoal mediada pelas plataformas, ou para além delas. Certamente, há grande concentração de poder em poucas plataformas, mas é importante notar que este poder é exercido de modo contingente, o que significa uma certa permeabilidade às demandas dos públicos, das pressões regulatórias e das especificidades de diferentes localidades (Dandrea, 2020, p. 23).

Nas transmissões aqui estudadas, a informalidade e o clima prosaico de um encontro em casa, no bar, na rua são desejáveis e atualizados na forma de enunciação dos artistas. Nas *lives* observamos desde a leitura de comentários até estratégias colaborativas, como o convite para que outros artistas e o próprio público – anônimo ou artistas pouco conhecidos – entrassem para cantar e contar histórias pessoais relacionadas ao tema do dia. A sociabilidade se desenvolve especialmente por meio de vínculos promovidos pela música, constituindo uma memória e um repertório comum e por meio da representatividade junto a comunidades. Assim, Teresa Cristina reunia pessoas interessadas na cultura afro-brasileira, no samba carioca e na música brasileira em geral, enquanto Filipe Catto reunia a comunidade LGBTQIAPN+ em torno de temas como MPB, pop, rock, artistas e cultura *queer*. Sob a perspectiva da cibercultura, na internet pessoas se agrupam em torno de assuntos de interesse e passam a construir vínculos. Ao abordar as comunidades virtuais Pierre Levy afirma:

A cibercultura é a expressão da aspiração de construção de um laço social que não seria fundado nem sobre *links* territoriais, nem sobre relações institucionais, nem sobre as relações de poder, mas sobre as reuniões em torno de centros de interesses comuns, sobre o jogo, sobre o compartilhamento do saber, sobre a aprendizagem cooperativa, sobre processos abertos de colaboração. O apetite para as comunidades virtuais encontra um ideal de relação humana desterritorializada, transversal, livre (Levy, 2010, p. 132).

Convém ressaltar que o cenário virtual apresenta uma infinidade de contradições especialmente com o avanço do assédio das empresas e dos algoritmos que impulsionam os usuários das plataformas para conteúdos direcionados e voltados para o consumo, ainda assim, nele são possíveis outras formas de encontro. Nesta perspectiva, *Love Catto Live* exemplifica o tecnovívio interativo de uma comunidade que compartilha de algum

repertório cultural comum e propõe uma forma de encontro para além dos espaços codificados e capturados por lógicas de consumo e padronização do corpo como a balada (presencial) ou o do aplicativo de encontros (on-line).

O caráter caseiro é destacado em sua potência expressiva. São exemplos a luz que fica por conta de globos que lançam cores no espaço escuro, assim como o videokê utilizado como base para o canto com arranjos sintetizados. Há uma opção por não adaptar o canto para seu próprio tom, o que resulta na adoção de falsetes ou graves extremos que traduzem a proposição da *live* como espaço de brincadeira, jogo ou “palhaçada”, em suas palavras. Esta enunciação aponta para a profanação da lógica palco-plateia. Ou seja, o ambiente presencial também abriga certa hierarquia entre artista e espectador que a performer propõe-se a questionar ou desconstruir ao ocupar a *live*.

A forte oposição que Jorge Dubatti faz entre convívio e tecnovívio parece apontar para a superioridade de experiências presenciais sobre formas mediadas. O autor enumera uma série de limitações do tecnovívio que vão de relações de consumo, como uso de dados e energia elétrica até questões de compatibilidade técnica. Assim, Dubatti questiona a tese recorrente no discurso da população mais jovem de que há uma superação do convívio pelo tecnovívio. Apesar de estabelecer diferenças contundentes entre convívio e tecnovívio, para o próprio autor as duas possibilidades não se excluem: “trata-se de dois paradigmas diferentes da existência. Cada paradigma implica uma política – vital, e até de defesa, apologia ou rejeição – muito distinta”. Há que se pensar que qualquer proposição pode ser problemática ou potente, tanto em presença quanto virtualmente. A pandemia pode ter revelado o poder do tecnovívio interativo de maneira não prevista antes. O que as transmissões ao vivo empreendidas por artistas do palco reivindicam pode ser semelhante aos seus projetos em espetáculos presenciais. O simples caráter presencial não garante qualquer projeto estético relacional, visto que o ambiente presencial também é atravessado por experiências utilitárias capturadas por relações de trabalho, estudo, produtividade e em muitas situações a própria arte não se ocupa de articular convívio e relação, mas apenas reproduzir a lógica codificada de se assistir algo.

O questionamento das possibilidades do convívio humano para além de experiências como o trabalho, a escola, a balada e o bar, têm sido reivindicadas por uma grande parcela de artistas do palco. No tecnovívio mediado – assim como em manifestações culturais presenciais como o teatro participativo – observamos o desejo do rompimento com padrões utilitários de convívio e a reivindicação do espaço da arte como heterotopia, proposição de outros mundos possíveis. De fato, a potência do convívio em

presença sugerida por Dubatti vem encontrando eco na produção teórica que articula o convívio e a presença como pontos fundamentais das obras presenciais devido à forte mediação do corpo:

Assim, a presença e o convívio articulados dramaturgicamente e evidenciados na cena têm o potencial de restituir ao espectador a experiência de perceber o mundo enquanto materialidade e presença compartilhada de corpos no mesmo tempo e espaço, deixando-se afetar pelos estímulos da presença a ponto de permitir “o estranho encontro de alguém com o seu próprio senso de eu”, a mente corporificada ou o corpo “*en-minded*” (Romagnolli, 2014, p. 93).

Com a pandemia, teóricos e criadores intensificaram a discussão sobre se a presença física e ao vivo seria “o real mais real” que a telepresença – a presença à distância. A presença foi frequentemente citada como elemento essencial para a mística que envolve as artes do palco e se caracteriza pelo encontro ao vivo entre artista e espectador, compartilhando o mesmo tempo e o mesmo espaço.

As criações em plataformas on-line provocaram uma reflexão generalizada sobre a articulação da presença nas relações à distância. Como trazer a presença do palco para a tela plana? A pandemia tornou nebulosas as fronteiras de presença. As plateias foram substituídas pelas janelas do computador e os trabalhos se alargaram para converter a presença do palco em imagem e som. Vimos tensionados os limites entre convívio e mediação, levando em conta as teorias do audiovisual como presença, como aura e como fantasmagoria. Assim, apesar de 2020 e 2021 nos ter dado a falsa sensação de que este é um tema atual, não é difícil perceber que esta tensão já se dava desde os estudos de Walter Benjamin no início do século XX sobre o advento do cinema e da reprodutibilidade técnica da obra de arte.

Evidentemente a perspectiva da presença carece de um olhar amplo. Em obras sem apelo à fábula o que resta é o afetar-se por meio da mobilização dos sentidos. O diretor italiano Romeo Castellucci, por exemplo, possui obras exemplares para se pensar manifestações libidinais cuja natureza extrapola as possibilidades de estudo oferecidas pela semiologia. São trabalhos mais ocupados em “colocar em presença” que em produzir sentido. Em *La passione*, por exemplo, enquanto vai sendo executada uma ópera – objetos vão sendo colocados em cena: uma *champagne*, um galho de árvore ou uma máquina de lavar, cujas presenças geram afetos e até mesmo agência. São obras similares aos famosos experimentos empreendidos por John Cage na TV que consistiam em apenas colocar objetos em cena. O mesmo Castellucci apresenta na obra audiovisual *A#2 Avignon* forte

apelo ao videoclipe que se desenvolve por meio de estímulos visuais e sonoros – que remontam aos primórdios da música visual que influenciaram as primeiras vinhetas da MTV. Trata-se aqui de práticas que vêm recorrendo menos à significação e mais às forças, intensidades e pulsões da presença. Em algum grau, as performances de Catto e Teresa Cristina também se afastam da experiência narrativa e se engajam em produção de estímulos sensoriais, visuais e sonoros, para os quais a adesão do público é notável. Não à toa a cultura das *lives* se desdobra nas plataformas on-line no pós-pandemia como se verifica com a popularização de vídeos de ASMR⁷, *lives* de NPC⁸, entre outros fenômenos com forte adesão do público.

Convém aqui recorrer aos estudos sobre presença de Hans Ulrich Gumbrecht que parte da observação de que todas as coisas tangíveis ao nosso corpo seriam presença e que esta noção se vincula principalmente a relações especiais. Esse alcance não se limita àquilo que nossas mãos podem alcançar. O corpo irá detectar a presença de diversas maneiras, através de qualquer fator que acione seu aparato sensorial. Ao entender presença como a possibilidade de algo a ser tangido, observa-se que se sobressai uma relação espacial. Gumbrecht descreve o homem pós-Renascimento, que se dirige ao tempo moderno, como alguém que passou a se ver, além de adepto do uso consciente da razão, com grande capacidade de estocar informação cada vez em maiores quantidades. A popularização dos *smarthphones*, na primeira década dos anos 2000, seguida da pandemia de 2020 com a explosão de alternativas que os meios eletrônicos trazem representam o ápice desse processo. Os ambientes hoje podem não ser um lugar físico, quando nos referimos aos “espaços” virtuais, e sim simulações de lugares que não existem de fato como aparentam e que, portanto, não permitem a percepção sensorial corpórea que se remete às relações espaciais. A situação de confinamento favorecia que a quadra de samba, o bar, ou a rua, propostos por Teresa Cristina, fossem facilmente sugeridos em forma de imagem e som da tela do celular. A significação passou a ser o esforço de

⁷ ASMR é a sigla para *Autonomous Sensory Meridian Response*, ou Resposta Sensorial Meridiana Autônoma, em português. É o nome dado a sensações prazerosas, geralmente um formigamento ou arrepio causado por estímulos visuais, auditivos e cognitivos. Qualquer estímulo positivo pode causar a reação, desde uma conversa agradável, sussurros, sons repetitivos, risos etc.

⁸ NPC, ou “*non-playable character*” traduz-se como personagem não jogável. Os NPCs foram criados para serem figurantes dentro da narrativa dos jogos, ou seja, são personagens que costumam compor o cenário, como as pessoas que caminham pelas ruas no jogo GTA. A trend feita por *streamers* que imitam personagens de videogame pré-programados em troca de presentes e pagamentos em dinheiro começou em meados de julho de 2023 no *TikTok* e, rapidamente, ganhou grande número de adeptos.

encontrar o “sentido” daquilo que estaria por trás de todas as coisas. Nessa perspectiva, interpretar o mundo quer dizer:

[...] ir além da superfície material ou penetrar nessa superfície para identificar um sentido (isto é, algo espiritual) que deve estar atrás ou por baixo dela. Torna-se cada vez mais convencional pensar o mundo dos objetos e do corpo humano como superfícies que “exprimem” sentidos mais profundos (Gumbrecht, 2010, p. 48).

Gumbrecht observa que as práticas artísticas, incluindo a performance musical, como as aqui estudadas, podem nos proporcionar “momentos de intensidade”, que não fazem parte do mundo ordinário onde ocorrem. São essas sensações de intensidade que tornam a performance efetiva. Na teoria de Gumbrecht, a questão não é a defesa da “cultura de presença” em detrimento da “cultura de sentido”. Não se trata de abolir a reflexão, os estudos, as explicações, e sim de perceber como o equilíbrio e a alternância entre “sentido” e “presença” poderiam e deveriam ocorrer. Mesmo porque as fronteiras entre sentido e presença não são claras. O mediador é o corpo que está comprometido com as operações concretas, motoras e sensoriais. O atrito que vem à tona, inclusive, aponta Gumbrecht, seria próprio da experiência estética, já que ela acaba demonstrando os componentes provocadores de instabilidade e de desassossego. Os desejos de “presença” são sempre permeados pela ausência, pois são momentos curtos. O “estado de presença” remete à disposição e à entrega para aquela situação específica. Neste sentido, Gumbrecht observa que, para ele, uma das maneiras de se chegar ao “estado de presença” seria através da redenção. A redenção a que ele se refere não é a que possui cunho religioso. Ele utiliza essa palavra com a conotação de ser o regresso a uma condição: a de nos desobrigarmos de seguir o movimento constante que nos é imposto externamente possibilitando ao corpo ser, de alguma maneira, arrebatado e conquistado.

Se para Gumbrecht a presença apresenta uma relação espacial, pode-se inferir que sua natureza não é necessariamente estável e nem duradoura. A presença estará em relação de sincronia ou oposição a outras permanências e presenças, que também se movimentam. Um jogo de forças surgirá e a situação de performance emerge desse instante, quando serão constituídas essas presenças, de espectadores, performers, ações, sons, convidados, objetos, espaços e falas. Faz parte do conceito de performance esses “agenciamentos” das presenças que estarão colocadas umas diante das outras.

Ao comparar experiências narrativas eletrônicas e presenciais, a pesquisadora Janet Murray adverte que, em formatos narrativos presenciais tradicionais, há um

subaproveitamento da capacidade de agência, de realizar ações significativas e ver o resultado das decisões e escolhas, sendo comum o público ganhar uma posição de figuração em cena, distante do núcleo central da trama e que os enredos são projetados para se desenvolverem de um modo fixo independentemente da participação da audiência. Por outro lado, Murray destaca o potencial de experiências em teatro participativo que abarcam ações como cantar, dançar e compartilhar um banquete como formas eficientes de envolver o público.

Formas participativas musicais são bem-sucedidas porque se baseiam na atenção às deixas e em comportamentos preestabelecidos: cantamos juntos o refrão e ficamos em silêncio durante os demais versos da canção; respondemos ao “chamado” do cantor com a fórmula apropriada. E fazemos tudo isso em harmonia, numa só voz (Murray, 2003, p. 127).

A partir da noção de agência de Murray e da constatação de que o caráter musical sugere a participação do público, podemos pensar o modo como as cantoras Teresa Cristina e Filipe Catto utilizaram os recursos da plataforma *Instagram* para gerar interatividade com o público no palco on-line. O *Instagram* é uma plataforma de mídia social que permite aos usuários compartilharem fotos e vídeos, além de interagirem por meio de curtidas, comentários e mensagens diretas. O aplicativo é acessado por usuários comuns, artistas, celebridades, influenciadores digitais e empresas para compartilharem suas histórias, promoverem suas marcas e se conectarem com seus públicos. A plataforma oferece diversos recursos sendo os mais populares o *Instagram Stories*, *IGTV*, *Reels*, *Live* e *Filtros*. Tais ferramentas foram exploradas pelas artistas, mas o foco da ocupação de Filipe Catto e Teresa Cristina na plataforma foi a utilização do *Instagram Live* o que fizeram de modo semelhante, tendo em vista serem ambas artistas da música e impulsionadas pela ocasião da pandemia na qual as *lives* se popularizaram.

O *Instagram Live* é uma maneira de os usuários transmitirem vídeos ao vivo para seus seguidores. Isso pode ser usado para compartilhar eventos ao vivo, entrevistas ou simplesmente para se conectar com os seguidores. Durante as transmissões ao vivo, os usuários podem ver quantas pessoas estão assistindo, assim como os comentários e as reações dos espectadores. Estes índices permitem que o performer entenda a audiência e tenha um *feedback* de suas ações instantaneamente.

A principal ação de Catto e Teresa Cristina nas *lives* foi cantar e interagir com o público, lendo e respondendo aos comentários, principalmente, no início das transmissões. A ferramenta também possui um recurso de interatividade que permite que

os usuários convidem outras pessoas para participar da transmissão, o que ajuda a aumentar o engajamento, pois envolve o público de ambas as artistas e favorece que a transmissão seja mais interessante para os espectadores. Teresa Cristina utilizou este recurso de modo frequente em quase todas as *lives*, diferentemente de Catto que o fez raramente. Alguns parceiros como Lúcio Mauro Filho e Mônica Salmaso foram recorrentes nas *lives* de Teresa Cristina. A presença de convidados ilustres, celebridades e influenciadores foi um fator a mais para a popularização de suas *lives*.

Após o término da transmissão ao vivo, o vídeo pode ser salvo na biblioteca de câmera do usuário e compartilhado como um post regular no *feed* do *Instagram*. Os usuários também puderam ver as estatísticas de desempenho, como o número de visualizações, engajamento e tempo total de visualização. Novamente a cantora Teresa Cristina foi quem aproveitou esse recurso, já Filipe Catto optou por armazenar as *lives* na plataforma *YouTube*, tendo em vista que suas transmissões ocorriam simultaneamente em ambas as plataformas.

Marina Guzzo iria problematizar as transmissões ao vivo realizadas em plataformas on-line afirmando como pontos positivos a possibilidade de interação entre artista e público e a segurança diante da calamidade de saúde, mas destacando, também, a ausência da experiência do convívio.

É possível ver quantas pessoas estão juntas naquela “sala”, na transmissão sabemos que não estamos sozinhos. O artista pode ver também o número dos que o assistem. Podemos comentar, aplaudir e interagir com emojis. Tudo limpo, seguro e livre de vírus. Ao encerrar seu tempo de transmissão, o artista se despede e voltamos para o interior da casa de onde nunca saímos. A experiência sensível se deu, mas não há quem abraçar, quem olhar, quem ouvir. Que mundo podemos imaginar separados, no meio de um apocalipse pandêmico? Ou quando poderemos novamente partilhar sensibilidades e imaginações juntos? (Guzzo, 2020, p. 372).

O convívio implícito na provocação de Guzzo é aquele contido na própria experiência de ir ao teatro ou show musical. Essa dimensão de sociabilidade do convívio é o que torna a experiência de ir ao cinema, inclusive, diferente de ver um filme em casa, pela televisão ou pelo celular. Ainda que o espectador de cinema não atue sobre as narrativas que caminharão independente de sua vontade, a ida ao cinema pode constituir-se como experiência de encontro entre pessoas, como as observadas em festivais ou

mesmo em filmes voltados para um determinado nicho, ou ainda em grandes fenômenos de bilheteria.

A atriz Maria Alice Vergueiro comentou certa vez que no palco “a gente faz algo lisérgico e quem edita é o público”. No vídeo gravado, a edição sai do domínio do público. A edição pode, eventualmente, retirar a singularidade do verbo do performer, sua respiração. O caráter ao vivo propicia a presença e o ritual. O risco está presente ao vivo: pode acabar a energia, pode chover, pode estourar uma bomba, numa radicalização o performer pode até morrer. A experiência “do ao vivo” é determinante na escolha de Filipe Catto e Teresa Cristina para esta pesquisa, na medida em que aproxima esses trabalhos do campo da performance e das artes do palco e geral. O caráter ao vivo, fundamento nas artes do palco, foi ganhando relevância em alguns segmentos do audiovisual. Marcos Bastos e Patrícia Moran apresentam a seguinte reflexão:

Ao vivo tornou-se uma qualidade apreciada em contraste aos processos de mecanização da cultura (e da sociedade em geral), desde o século XVI. Textos como “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin, e “Irreprodutível: o cinema como evento”, de Erika Balsom³, mostram um processo complexo de constituição de formatos de mediação múltiplos e os modos como eles vão modificar o campo da cultura (a fotografia e o cinema são bons exemplos) até um ponto de saturação que gera um interesse pelo autêntico, pelo que se dá em ato e não permite a reprodução. Benjamin, (e outros autores abordaram o surgimento das mídias mecânicas e a mudança da paisagem das formas expressivas audiovisuais no século XIX), instalam este campo de reflexão passando pelo entendimento de como a presença mediada, muda a sensação de ao vivo para um comparecimento indireto (Bastos e Moran, 2020, p. 12).

De acordo com Philip Auslander “historicamente, o *live* é na realidade um efeito da midiaticização, e não o inverso. Foi o desenvolvimento de tecnologias de gravação que tornou possível perceber representações existentes como *live*”. Por isso não se refere ao teatro como *live*. Auslander descobre que *live* é uma categoria relativa e que não existe sem o seu sentido contrário, o gravado. Mas se para alguns *liveness* opera como um aspecto ontológico do teatro e da performance e contrasta com a mediaticização, o que fragilizaria a singularidade e a irreprodutibilidade de performances ao vivo, para Auslander, a distinção entre “*liveness*” e “mediaticização” perde relevância em razão da onipresença da mídia em práticas artísticas, como espetáculos de teatro e performance. A presença das mídias nesses espetáculos poderia, inclusive, eliminar a possibilidade de

uma *liveness* pura. No mesmo sentido, estudiosos de espetáculos ao vivo assumem que a mídia causou profundo impacto sobre a encenação tradicional. Pavis, novamente, afirmará:

[...] o verdadeiro desafio lançado ao espetáculo ao vivo veio das mídias audiovisuais a partir de 1980, em que a presença no centro do espetáculo ao vivo tem consequências sobre a nossa percepção. Desse modo, a mudança de escala da imagem, procedimento corrente da fotografia e do cinema, conduz, na imagem apresentada no palco, a uma desorientação espacial e corporal do espectador. Na concorrência entre a imagem filmica e o corpo “real” do ator, o espectador não escolhe necessariamente o vivo contra o inanimado, muito ao contrário! O seu olho é atraído por aquilo que é visível em maior escala, visto que não cessa de evoluir e retém a atenção pela mudança constante de planos e escalas. É bem assim a aposta do espetáculo ao vivo; tal é o desafio colocado ao teatro: renovar-se, apesar de toda sua presença viva e sua força de atração (Pavis, 2010, 175).

O acesso a obras realizadas em experiências presenciais com público tem maior número de espectadores que a acessam virtualmente do que em presença e isso também modifica as obras. A difundida reprodução de fragmentos de espetáculos ao vivo presenciais filmados modifica a performance ao vivo do artista que divide sua presença, triangulando com público e câmera, cria e se movimenta em função de ser captado para posterior reprodução.

Retomando Bastos e Moran, podemos destacar que Marcus Bastos (2015) afirma que a performance audiovisual ao vivo é marcada por uma constante fluidez e experimentação processual. Esse aspecto gera expansões que “reencenam e ressignificam práticas que a indústria acabou deixando de lado” (Bastos, 2015, p. 73). Desse modo, as *lives* se revelam como um laboratório audiovisual em expansão. Quando Teresa Cristina interrompe sua ação para matar uma barata ou Catto descobre que o tom do videokê não é compatível com o seu, entre outros tantos momentos, observamos que a improvisação – intimamente ligada à experiência do vivo – também tem papel fundamental nas intervenções performáticas dessas proposições, no qual o/a performer vai adaptando sua performance aos agenciamentos do próprio ambiente e aos diálogos, reações, sugestões e comentários do público.

O caráter ao vivo adere fortemente à linguagem da performance na medida em que favorece a presença do risco de dar errado, presente em linguagens como o circo, por exemplo. Moran (2012) avalia que as transmissões audiovisuais ao vivo estão abertas aos

improvisos e à “(...) possibilidade constante de emergência do descontrole da vida em oposição ao controle de narrativas previamente editadas” (Moran, 2012, p. 120).

Os processos ao vivo também provocam reflexões sobre a hibridização entre as artes do vídeo e as artes do palco. As circunstâncias de criação com o vídeo em tempo real e ao vivo permitem que o espectador compartilhe o trabalho ao mesmo tempo que ocorre, o que ativa uma dimensão vivencial, por meio de um mesmo tempo vivido entre quem faz e recebe a obra. Mas é fácil pensarmos que o ao vivo pode ser acessado tanto no palco quanto na plataforma, em ambos os casos estamos juntos conectados ao vivo ao mesmo tempo que – com o desconto do *delay* – passa igualmente para todos.

Estamos indo ao fim da *live*, do show e da vida juntos. Facilmente nos damos conta de que a provável diferença entre as duas experiências é, na verdade, a existência ou não da mediação tecnológica. É ela que modifica e determina as possibilidades de interação e *feedback* entre público e performer. A mediação tecnológica pressupõe a existência de mídias que Maria da Graça Setton (2010) define de maneira geral como:

[...] todo aparato simbólico e material relativo à produção de mercadorias de caráter cultural. Como aparato simbólico, considero o universo das mensagens que são difundidas com a ajuda de um suporte material como livros, CDs etc. a totalidade de conteúdos expressos nas revistas em quadrinhos, nas novelas, nos filmes ou na publicidade; ou seja, todo campo da produção de cultura que chega até nós pela mediação de tecnologias, sejam elas as emissoras de TV, rádio ou internet (Setton, 2010, p.7).

Diferentemente do espaço compartilhado, na mediação não é possível aferir com clareza as reações do público, se estão cantando juntos, emocionados, envolvidos ou distanciados, visto que a natureza de vínculo na mediação é diferente do presencial na maioria dos casos. A própria duração das *lives* chegando a duas ou três horas supõe que a proposta não é de uma atenção concentrada, de uma responsividade absoluta como podem querer as proposições de shows ou teatro participativos, por exemplo. Ao observar as *lives*, é possível constatar que estamos diante de tentativas de “descontrole” por parte do artista em relação à percepção do público, nas quais não ter domínio total sobre as ações e respostas parece estar incluído nos enunciados artísticos como já ocorria muito antes da pandemia em espetáculos e obras de deriva nos quais o artista deixa o espectador mais livre para criar sua própria vivência singular em relação à obra. São proposições que visam, em última análise, buscar o encanto a partir dessas possibilidades efêmeras, breves

momentos nos quais uma canção, uma fala, uma memória capturam o espectador e o sensibilizam para fora do doloroso cotidiano do país em pandemia. Tal perspectiva é válida se partimos da premissa de que o público hoje, pós-internet, acostumou-se à exposição em múltiplas conexões. Assim, o espectador pode estar assistindo, mas estar simultaneamente namorando, ou comendo, ou discutindo problemas do dia a dia, tudo enquanto a transmissão acontece.

Pensar o palco, suas antigas e novas arquiteturas, sua possibilidade de existência em ambiente virtual, captado de casa e replicado como mais uma tela, indica a retomada da discussão acerca da própria vocação de cada linguagem artística, seus contrastes, suas especificidades. Em algum momento no passado alguém já perguntou: “Para que fazer teatro se já inventaram o cinema?”. Uma resposta possível poderia argumentar que o cinema é produzido para durar, já o teatro aposta no efêmero; o cinema apresenta mais recursos para encenar a ilusão e o teatro para revelá-la e estranhá-la; o teatro funda-se no ritual, na presença no convívio etc.

Assim, em relação ao nosso enfoque de pesquisa, se o palco tem vocação para o convívio e a presença e para participação do público cada vez mais nas propostas de espetáculos presenciais, busca-se a verticalização desses elementos. A investigação da presença em um mesmo espaço e do convívio pode ser justamente a chave para a resistência dessas linguagens.

A relação com o público é central nesta discussão. Mudanças na arquitetura do palco e no tamanho da tela agem sobre sua maior ou menor passividade diante da obra, engajamento, imersão, ponto de vista etc. A distância espacial do público nas plataformas, sua escala menor que a TV em tela de celular, a possibilidade de interação e agência, a intimidade e a profanação da hierarquia em relação ao público vão delineando e sugerindo novas possibilidades estéticas. Ao passo que a pandemia se distancia também torna os espaços das plataformas diversos dos experimentados naquele momento. Os artistas enfrentam seus momentos históricos agindo com aquilo que se apresenta como possibilidade de resposta imediata. A emoção e a necessidade de se comunicar efetivaram-se nas plataformas on-line durante a pandemia. As plataformas continuam em um crescente de relevância para novas gerações acostumadas a vincular a validação da existência da experiência ao registro e à postagem.

Este conjunto de discussões nos coloca diante da possibilidade de pensar o palco-tela como lugar de encantamento que pode ser explorado em sua potência expressiva e poética. O palco-tela pode abrigar, em alguma medida, em alguns momentos, a dimensão

do não-ordinário, do extra cotidiano. A perspectiva do cruzo com o presencial não é sobre apaziguar, mas sim de gerar conflito, afinal, o cruzo como propõe Luiz Rufino (2019) é lugar de chegada, de atenção, de risco, mas não de descanso. A potência da plataforma on-line como palco é a de propor ao artista alguma liberdade criativa, tomada como mais uma possibilidade de funcionar como palco para ocupação artística, que ainda que resultante do triste legado da pandemia pode apontar para um modo mais independente de produção e criação, e que por isto pode vincular identidades diversas e expressões singulares e inventivas que ainda não foram capturadas e diluídas no “*McWorld*”, do *mainstream* e das grandes mídias.

4 O TRABALHO DO PERFORMER EM TELEPRESENÇA

“A tua presença

Entra pelos sete buracos da minha cabeça

A tua presença

Pelos olhos, boca, narinas e orelhas”

Caetano Veloso

Filipe Catto e Teresa Cristina se destacaram durante a pandemia ao apresentarem propostas que revelaram o ambiente remoto em sua potência de encontro e de prática artística. Na presente seção, tomamos como referência as transmissões nomeadas como Love Catto Live ep. 26-Bruxaria realizada em 30 de outubro de 2020 e Laroye Exu, realizada em 13 de junho de 2021, para a investigação de seus trabalhos como performers. Interessa aqui observar as estratégias adotadas para a ação, sendo comuns a ambas as proposições a exploração do celular como dispositivo, a construção de personas que vão produzir uma versão pública de si mesmas e a musicalidade como arcabouço de criação. As propostas são férteis, também, para a investigação da natureza de suas presenças no ambiente on-line: a telepresença.

Teresa Cristina e Filipe Catto se destacaram durante a pandemia ao apresentarem com suas *lives* trabalhos que revelam o ambiente remoto em sua potência de encontro e de prática artística. As propostas de ambas são férteis para a investigação da natureza de suas presenças no ambiente on-line: a telepresença. Um dos aspectos que interessa aqui observar são as estratégias adotadas pelos performers para a ação da performance, sendo comuns a ambas as propostas a exploração do celular como dispositivo, a proposição de personas que vão produzir uma versão pública de si mesmas e a musicalidade como arcabouço de criação.

Esta pesquisa tem como questão central a investigação da atuação do performer em plataformas on-line, portanto, parte da hipótese de que a atuação de artistas como Filipe Catto e Teresa Cristina, em suas transmissões ao vivo realizadas durante a pandemia, pode ser aproximada do trabalho de um performer, ainda que fora do campo estrito da *Performance art* que surge nos anos de 1920 em vanguardas como dadaísmo e futurismo e consolidada na década de 1960 com o grupo *Fluxus* do alemão Joseph Beuys. A *Performance Art* como gênero artístico resulta da fusão de expressões como teatro,

cinema, dança, poesia, música e artes plásticas. Também se vincula a outras formas de expressão, como o *Happening* e a *Body Art*, realizados por alguns artistas desde final da década de 50 em Nova Iorque, com objetivo de interagir mais diretamente com o público. Na gênese da *Performance Art* foi igualmente significativa a influência de alguns espetáculos realizados pelo compositor John Cage no início dos anos 50, que integravam leitura, dança e música. Na década de 60, a *Performance Art* apresentou como denominador comum a utilização do corpo como suporte e como meio de expressão em ações efêmeras que se desenvolveram para uma audiência que, por vezes, foi envolvida no próprio trabalho. Durante a década de 70, tornou-se mais forte a influência mútua entre a *Performance Art* e outras tendências que assumem o domínio da ideia e do processo criativo sobre o resultado da obra de arte. No final do século XX, torna-se difícil estabelecer limites conceituais para a *Performance Art* que é frequentemente confundida com o teatro, a música ou a dança, especialmente aparentados pelo caráter ao vivo. É nesta perspectiva que as transmissões ao vivo aqui investigadas podem ser aproximadas das práticas performativas que abarcam contextos diversos como espetáculo ou acontecimento ao vivo, ritual ou jogo, nos quais, o performer é entendido como aquele que incorpora a tarefa de ser/estar; fazer e mostrar como define Josette Féral recorrendo a Schechner:

Performer, quer seja num sentido primeiro “de superar ou ultrapassar os limites de um padrão” ou ainda no [sentido] “de se engajar num espetáculo, um jogo ou um ritual”, implica ao menos em três operações, diz Schechner.

1. ser/estar¹ (“*being*”), ou seja, se comportar (“*to behave*”).
2. fazer (“*doing*”). É a atividade de tudo o que existe, dos “quarks” aos seres humanos.
3. mostrar o que faz (“*showing doing*”, ligado à natureza dos comportamentos humanos). Este consiste em dar-se em espetáculo, em mostrar (ou se mostrar).

(Feral, 2008, p.200).

Assim, nesta ampla perspectiva podemos nos referir também a cantores, atores, dançarinos, entre outros artistas do corpo, como performers na medida em que todos eles realizam ações (vocais, físicas ou instrumentais) ao vivo para espectadores. Nesta

perspectiva, a definição de Patrice Pavis (2008) nos auxilia aqui a delimitar um contexto estritamente artístico da noção de performer:

Termo inglês usado às vezes para marcar a diferença em relação à palavra ator, considerada muito limitada ao intérprete do teatro. O performer, ao contrário, é também cantor, bailarino, mímico, em suma, tudo o que o artista, ocidental ou oriental, é capaz de realizar (*to perform*) num palco de espetáculo. O performer realiza sempre uma façanha (uma performance) vocal, gestual ou instrumental, por oposição à interpretação e à representação mimética do papel pelo ator. 2. Num sentido mais específico, o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro (Pavis, 2008, p. 284).

Já o ator, professor e pesquisador Matteo Bonfitto estabelece outras possibilidades de comparação entre o ator e o performer, contribuindo para especificar esta noção. Ele opõe três instâncias: representação, intenção e significado (relativos ao ator) apresentação, intensão e sentido, as últimas contextualizadas à ação do performer. Ele atribui ao ator e ao performer dois territórios de atuação:

[...] o território de teatro e, portanto, do ator, que se caracteriza por um forte vínculo com a representação, com a ficcionalização e com a exploração de seres ficcionais, fato que implica na exploração de intencionalidades e de significados; o território da performance e, por extensão, do performer, associado à apresentação que pode emergir em toda a sua materialidade, que envolve a exploração de outros tipos de actantes, assim como de intencionalidades e de sentidos, que dão espaço para a utilização de marcas pessoais do performer, e que dilui fronteiras tais como arte e vida, ética, política e estética (Bonfitto, 2013, p. 206).

Assim, para determo-nos na investigação da atuação do performer, podemos delimitar um território do performer que abarca experiências que empreendem tentativas de não-representação e cujo apelo está mais nas tensões, pulsões e sentidos da presença que na tentativa de significar algo que não esteja ali. É comum recorrer-se à memória, identidade, biografia, pessoalidade, subjetividade e arcabouço técnico do próprio artista. A personagem do ator, ficcional, dá lugar à persona do performer – uma versão pública

de si mesmo comunicável e artística. Bonfitto indica ainda um terceiro território performativo remetendo aos estudos de E. Fischer-Liche e que:

Seria ocupado por ocorrências expressivas complexas, portadoras de inumeráveis hibridismos através dos quais representações e apresentações, semiotizações e materializações, intenções, significados e sentidos, se entrelaçam deslizando dinamicamente em *continuums* que resistem a qualquer tipo de fixação. Depara-se, portanto, sobretudo no caso deste terceiro território com uma vasta gama de manifestações expressivas, cujas diversidades desencorajam as tentativas de estabelecimento de limites e fronteiras (Bonfitto, 2013, p. 207).

O contexto da arte performativa tende a abrigar uma gama de experiências diversas que consensualmente podem ser entendidas como obras ou práticas artísticas de não ficção, que se vinculam ao real e incluem: autobiografia, documentário cênico, dança, teatro-dança, circo, show musical entre outras manifestações, nas quais a aproximação com a linguagem da performance evidencia-se pela forte presença do corpo como mediador e como tema como provoca Eleonora Fabião:

Cada performance é uma resposta momentânea para questões recorrentes: o que é corpo? (pergunta ontológica); o que move corpo? (pergunta cinética, afetiva e energética); o que o corpo pode mover? (pergunta performativa); que corpo pode mover? (pergunta bio-poética e bio-política) (Fabião, 2008).

A pandemia mais que pano de fundo é o acontecimento que, em termos deleuzianos, se relaciona aos problemas e que provoca respostas artísticas diversas, incluindo a ocupação de plataformas on-line por artistas do palco. Quando pensamos em agência, em ações e nas formas de se colocar no mundo diante de acontecimentos – algo que não é previamente dado, previsto, e que, portanto, é da ordem do devir. A pandemia como acontecimento atravessa a classe artística que reagiu a ela com ações ou não. O acontecimento produziu potência de se criar. A ação diante do acontecimento necessitava de que o artista superasse qualquer noção cristalizada ou ideal que tornaria nula a possibilidade de reação e anularia o tempo do devir. Agir diante de um acontecimento como a pandemia demandaria abertura ao imprevisível e disposição para romper com o que Deleuze e Guattari vão chamar “linha dura” da existência, a qual impede pensar em multiplicidades da existência, das relações e da experimentação de novas possibilidades. Deleuze e Guattari sugerem essa ideia da variação e de retomadas graças à abertura às potências dos acontecimentos que perpassam a existência. As ações de Filipe Catto e

Teresa Cristina serão movidas por agenciamentos de elementos que surgem da circunstância de pandemia como acontecimento.

A palavra “circunstância” é justamente o motor de um dos sistemas mais conhecidos para a criação de ações no contexto da arte conforme proposto pelo russo Constantin Stanislavski. O legado do encenador compreendido como um método que coloca justamente as ações no centro do trabalho. A partir das ações físicas autênticas e do encadeamento das mesmas, será possível que todos os elementos do sistema emerjam. A fonte para a criação dessas ações em seu sistema é a improvisação a partir de circunstâncias ficcionais. Maria Knebel, atriz, pedagoga e diretora que atuou como assistente de Stanislavski, traz a seguinte transcrição, contendo a definição do próprio Stanislavski para as circunstâncias propostas:

São a fábula da peça seus fatos, acontecimentos, a época, o tempo e o lugar da ação, as condições de vida, nosso entendimento da peça enquanto atores e diretores, nossas contribuições pessoais, as marcações, a montagem, o cenário, os figurinos, objetos cênicos, iluminação, sonoplastia, e tudo o mais que se propõe aos atores durante a criação (Knebel, 2016, p. 32).

E se pela dimensão da ficção e por se vincular estritamente ao trabalho do ator Stanislavski foge do estrito domínio do trabalho do performer, o teatro-dança da coreógrafa alemã Pina Bausch pode ser outro exemplo mais contextualizado, para se pensar na dimensão do fazer em performance tanto pela relevância, quanto por ter inequivocadamente causado grande impacto no campo da dança, do teatro e da performance na segunda metade do século XX. Seu processo criativo é largamente adotado como referência diante da tarefa de compreender a atuação performativa. Licia Maria Morais Sanchez oferece uma síntese da conduta bauschiana (não se trata de regras) que podem ser generalizáveis quando se pensa em princípios básicos da atuação performativa. Ao referir-se ao trabalho do ator/performer/dançarino, a estudiosa elenca propostas e recomendações norteadoras de experiências vivenciais:

Ser ele mesmo

Ser espontâneo, evitando a atuação

Ser justo ao tema sem ser óbvio

Evitar intelectualizar suas emoções

Ser simples

Evitar banalizar

Não querer mostrar o que quer dizer

Não ser abstrato

Não caricaturar

(Sanchez, 2010, p. 68).

Podemos identificar nas proposições de Catto e Cristina a presença de algumas das condutas sugeridas por Bausch dada a simplicidade das propostas e à apresentação e exploração de suas próprias identidades e não à criação de personagens ficcionais em suas ações. A simplicidade relaciona-se às condições materiais possibilitadas pela pandemia, aproximando público e performer como uma opção de se constituir uma “circunstância” calcada na intimidade.

E se a ação tem centralidade no trabalho do performer convém nos atermos um pouco mais à questão lançada por Eleonora Fabião (2008): O que convoca o performer à ação? Cabe aqui evocar o estímulo inicial para a atuação do performer propriamente, aquilo que Pina Bauch lançava em forma de perguntas aos seus dançarinos como disparadores para as ações. Sanchez descreve como este procedimento de levantamento de estímulos-tema funcionam na materialização de levantamentos de dramaturgias memoriais em geral: “O trabalho parte de um processo de pergunta-resposta que tem como finalidade despertar, na memória dos dançarinos, respostas ancestrais, quiçá inconscientes; respostas guardadas na memória de cada um dos participantes” (Sanchez, 2010, p. 127). A pesquisadora traça alguns paralelos entre o método de Stanislavski e o processo criativo da coreógrafa alemã Pina Bausch ao abordar dramaturgias da memória:

No método de Stanislavski, as perguntas e respostas são usadas como recurso técnico para que o ator obtenha o que o escritor põe em seu texto e o que insinua. Entendemos que existem semelhanças entre o processo de Bausch e esse procedimento, porque, quando refletimos sobre a busca da concretização das ações, recorreremos mentalmente a perguntas. Estas, porém, não são utilizadas com a mesma finalidade. A finalidade das perguntas que fazemos mentalmente a partir do estímulo-pergunta no processo bauschiano, é chegar a ações externas que não são representações de personagens, mas sim a expressão de nossas histórias de vida. De forma diferente, no método de Stanislavski esse recurso é utilizado como ações internas que irão dar vida a um papel preestabelecido em um texto [...] (Sánchez, 2010, 54).

Ao lado das perguntas de Bausch e das circunstâncias propostas de Stanislavski podemos colocar os Programas de performance propostos neste contexto com a mesma finalidade de gerar ação, conforme define Eleonora Fabião em sua tarefa de responder à pergunta “O que move corpo?” (pergunta cinética, afetiva e energética da performance). Ao se referir a esses Programas de performance, a pesquisadora lança uma série de exemplos, entre os quais:

A mulher que tomou o metrô num sábado à noite e foi a uma livraria movimentada vestida com roupas que havia deixado de molho por uma semana num caldo de vinagre, leite, óleo de rícino de bacalhau e ovos.

Uma mulher que construiu uma miniatura de palco Italiano, tapou os seios nus com a maquete, e convidou os passantes na rua a tocá-lhe os peitos através das cortinas de veludo vermelho do pequeno palco.

A mulher que subiu com os pés descalços uma escada cujos degraus eram facões (Fabião, 2009, p. 236).

Em nosso contexto de pesquisa, poderíamos propor uma formulação para os Programas de Teresa Cristina e Filipe Catto aqui estudados:

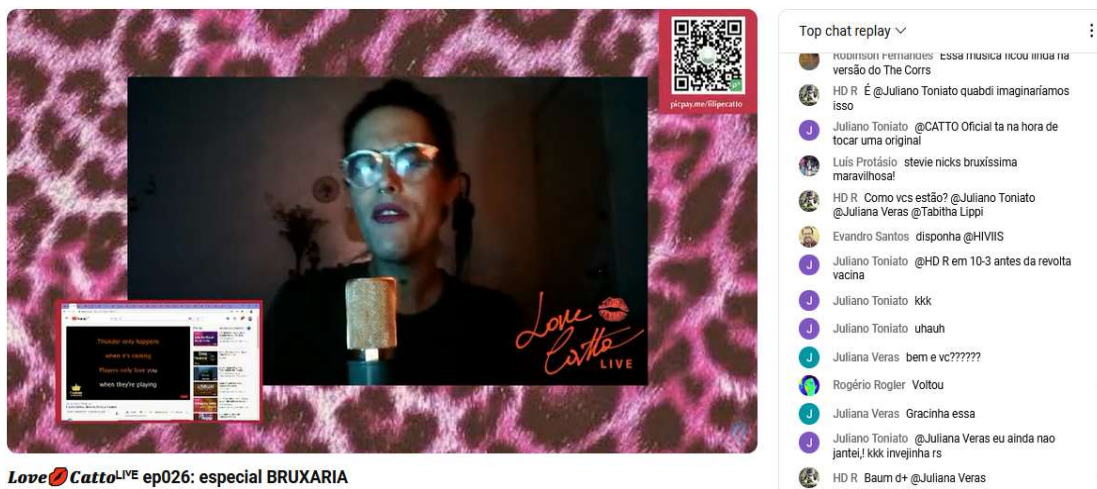
As cantoras que durante a pandemia de 2020 e 2021 por meio do celular ativaram a ferramenta de transmissão ao vivo do *Instagram* e passaram a com frequência diária e semanal a falar e cantar para uma audiência mobilizando seu arcabouço musical, experiências pessoais, opiniões e memórias ao longo de duas a três horas”. A cada noite estes Programas vão se alterando e ganhando a cor do tema do dia. (conforme listado nos Anexos).

Fabião irá sugerir que o performer prepara-se para agir em seu programa e isso ganha uma especificidade que o distingue de improvisar uma ideia, ainda que a improvisação possa estar contida nas propostas. Além disso a realização do programa é uma experiência de “risco, perigo, prova, aprendizagem por tentativa, rito de passagem”. (Fabião, 2008, p. 237). Ao longo deste capítulo focaremos dois Programas que podem ser descritos da seguinte forma:

Programa 1 – *Love Catto Live* ep. 26 Especial Bruxaria. Em 30 de outubro de 2020, Filipe Catto propõe-se ao longo de duas horas cantar com acompanhamento de um videokê, canções que para ela relacionam-se ao tema da bruxaria. São cantadas dezenas de canções,

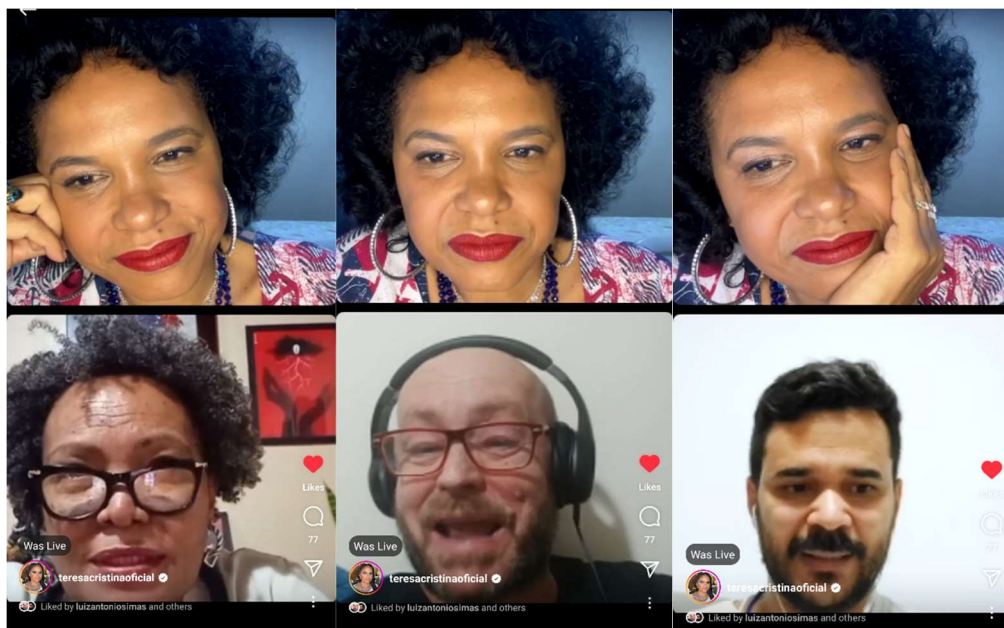
privilegiando o repertório de cantoras como Madonna, Kate Bush, Rosana, Marina Lima, Marisa Monte, Clara Nunes e Vange Leonel. A performance musical vai se intercalando com conversas diretas com o público e relatos sobre sua relação pessoal da performer com a bruxaria.

Figura 6 – Filipe Catto em sua live “Bruxaria”.



Programa 2 – Laroye Exu. No dia 13 de junho de 2021, Teresa Cristina propõe-se a, ao longo de duas horas, receber convidados como Luiz Antônio Simas, Marcelo de Barros e Mãe Dora de Oyá com quem conversa sobre Exu e Pomba Gira e, em seguida, canta à capela sambas e pontos de Umbanda, além de conversar com o público sobre o momento do país diante da pandemia.

Figura 7 – Teresa Cristina com os convidados Mãe Dora de Oyá, Luiz Antônio Simas e Marcelo de Barros.



Fonte: Imagem extraída de live disponibilizada no Instagram, 2021.

Nas *lives* estudadas neste trabalho a realização do programa é definidora de um corpo pré e pós-experiência. São índices desta transformação corporal nas propostas de Catto e Cristina a disposição inicial que vai dando lugar ao sono, a exaustão vocal é crescente, mudanças de humor que vão ocorrendo em função de temas abordados, mais ou menos descontraídos. Podemos, então, constatar que as performances de Filipe Catto e Teresa Cristina durante a pandemia tiveram como matriz de criação para a ação programas prévios que continham abertura para a improvisação e que o uso de dispositivos como o aparelho celular foram determinantes para a especificação destas ações.

O termo dispositivo também é produtivo para a discussão sobre a ação do performer. Michel Foucault anuncia relações de saberes e de poder. Para o filósofo, o dispositivo dá condição para o nascimento de certo tipo de subjetividade. O conceito de dispositivo é desenvolvido por Foucault em sua obra “História da sexualidade”, especialmente em “A vontade de saber”. Porém, é na entrevista que concede à *International Psychoanalytical Association (IPA)* que o autor explicita o conceito:

[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões

regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos (Foucault, 2000, p. 244).

O dispositivo funciona como uma estratégia e ao mesmo tempo um conjunto de relações discursivas, de poder e de saber. Dispositivo em Foucault é um cruzamento entre poder e saber que constroem formas de subjetividade que vão sendo marcadas, disciplinadas e controladas. Ao dar o exemplo da sexualidade, Foucault cita como dispositivos o hospital, a clínica, a escola, a religião, a família e o discurso próprio da sexualidade que culmina na patologização de certas manifestações e que é produtiva de uma separação dos quartos dentro de uma casa de família; da existência de uma escola que separa meninos e meninas como mecanismos disciplinares, aplicando normas que devem ser seguidas. A noção de dispositivo proposta por Michel Foucault é elucidada, discutida e generalizada por Giorgio Agamben nos seguintes termos:

[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder e em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – porque não – a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar (Agamben, 2005, p. 13).

Temos de um lado as relações saber e poder e do outro lado a estratégia resultante que nasce dessas relações. Agamben além de generalizar os dispositivos, anuncia uma tese sobre a contemporaneidade, por ele entendida como tempo da proliferação dos dispositivos. No contexto traçado por Agamben acerca das novas feições do capitalismo com produção e proliferação de dispositivos, o campo das artes parece sugerir a possibilidade de profanação, ou seja, de atuar como este contra dispositivo.

Isto significa que a estratégia que devemos adotar no nosso corpo a corpo com os dispositivos não pode ser simples, já que se trata de

nada menos que liberar o que foi capturado e separado pelos dispositivos para restituí-lo a um possível uso comum. É nesta perspectiva que gostaria agora de falar-lhes de um conceito sobre o qual me ocorreu de trabalhar recentemente. Trata-se de um termo que provém da esfera do direito e da religião romana (direito e religião estão, não somente em Roma, estreitamente conectados): profanação (Agamben, 2009, p. 27-51).

No corpo a corpo com os dispositivos, em sua problematização, reinvenção, profanação e produção de deslocamentos são iluminadas as dimensões artística, ética e política da ação do performer. Além disso, não raro, artistas se apropriam do próprio termo dispositivo para se referirem ao contexto de processo criativo. Esses artistas contemporâneos propõem que a ideia de dispositivo poderia ser utilizada para o inverso, ou seja, se o dispositivo descrito por Foucault e generalizado por Agamben é tão utilizado para cercear, organizar, restringir e normatizar, por que não poderiam romper, desorganizar ou implodir tais lógicas? Em processos criativos em performance passa-se, então, a utilizar o mesmo conceito para o seu inverso: para as potências criativas do ser humano. Ao se apropriarem do termo dispositivo, alguns artistas começam a entender esse termo como potente para gerar processo criativo sem escolher um tema *à priori*, tendo em vista que o tema carrega essa noção de algo previamente definido para ser discutido, limitando, portanto, possibilidades criativas. Dentro da lógica do processo criativo contemporâneo, o processo se abre para possibilidades e descobertas. Dispositivos para ação em performance e outras linguagens contemporâneas são objetos, enunciados, programas e questões disparadoras de ação criativa de modo que novos interesses e vetores, inclusive temáticos, vão surgindo e se transformando durante os processos criativos. O dispositivo passa a ser um gatilho, um *start*, sendo comum no avanço do processo observarmos uma rede de dispositivos que poderá ser posteriormente derrubada, recortada e reorganizada.

4.1 Performer-ciborgue: o celular como dispositivo

As performances de Teresa Cristina e Filipe Catto possuem como principal dispositivo para a ação o aparelho celular. Como recurso tecnológico, o aparelho celular é aproveitado em sua função de comunicação por meio de plataformas de transmissão ao vivo postas a serviço das intenções artísticas. Com os recursos do smartphones

conectados à internet, a telepresença dos performers é distribuída para seus diversos espectadores em tempo real.

Em seus estudos sobre dispositivos Giorgio Agamben utilizou o exemplo do celular e afirmou que os aparelhos aprisionaram aqueles que o usam a todo instante, checando notificações de aplicativos etc. O celular se impõe como extensão da possibilidade de consciência do mundo, de raciocínio, de comunicação. O celular indica que com a consolidação do sistema capitalista, a todo momento estamos em contato com dispositivos que passam a produzir sujeitos na medida em que estes carregam consigo desejos que os dispositivos capturam, retirando-os do ser vivente, para, então, potencializar e constituir os sujeitos a partir das estratégias próprias do dispositivo.

Mas como lidar com estes dispositivos? Como alterar a estratégia global dos smartphones de gerar dependência e dispersão? Talvez parar de usar o celular como estratégia individual não seja o suficiente para desacoplar esse dispositivo do dia a dia e fazê-lo parar de produzir sujeitos. Se ironicamente o celular é um fator de dispersão e precarização do convívio presencial, na pandemia, ao utilizar o celular com finalidade artística, os performers puderam, entre outros, propor uma forma de experimentar o convívio, suprimido pela circunstância e necessidade de isolamento. É possível constatar o deslocamento do dispositivo de seu uso comum o que, por sua vez, desencadeou uma série de deslocamentos acerca da natureza de ação do próprio performer. Por exemplo, graças ao recurso da câmera e à possibilidade da telepresença contida no aparelho celular, ele passou a ser uma espécie de extensão do corpo do performer, cuja imagem, por sua vez, pode ser comparável à de um ciborgue.

Segundo a pesquisadora estadunidense Donna Haraway, “(...) um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (Haraway, 2009, p. 36). Em seu livro “Manifesto ciborgue”, Haraway propõe ciborgues como criaturas híbridas que combinam elementos biológicos e tecnológicos. Ela acredita que a tecnologia é uma extensão natural do humano e que, portanto, o ciborgue representaria um próximo estágio na evolução humana. Haraway contesta a ideia de que os seres humanos são essencialmente naturais e que a tecnologia é algo separado e antinatural. Em contrapartida, ela argumenta que a tecnologia é uma extensão natural do ser humano e que não há uma distinção clara entre o natural e o artificial.

Assumir a responsabilidade pelas relações sociais da ciência e da tecnologia significa recusar uma metafísica anticiência, uma demonologia da tecnologia e, assim, abraçar a habilidosa tarefa de reconstruir as fronteiras da vida cotidiana, em conexão parcial com os outros, em comunicação com todas as nossas partes. Não se trata apenas da ideia de que a ciência e a tecnologia são possíveis meios de grande satisfação humana, bem como uma matriz de complexas dominações. A imagem do ciborgue pode sugerir uma forma de saída do labirinto dos dualismos por meio dos quais temos explicado nossos corpos e nossos instrumentos para nós mesmos (Haraway, 2009, p. 99).

Além disso, Haraway sustenta que a tecnologia possui potencial libertador para mulheres e outros grupos marginalizados e temos, neste ponto, outra aproximação de seu pensamento com as manifestações aqui investigadas inscritas nos contextos de performance preta (Teresa Cristina) e *queer* (Filipe Catto) conforme explorado anteriormente. Ela indica que os ciborgues com seus corpos e mentes modificados pela tecnologia possuem a capacidade de desafiar normas culturais e sociais que limitam a liberdade individual e coletiva. Entretanto, Haraway reconhece os riscos e desafios enfrentados pelos ciborgues. Ela destaca a possibilidade de dominação e controle por aqueles que têm acesso a tecnologia mais avançada.

Neste ponto, cabe observar que Teresa Cristina e Filipe Catto se destacaram em um cenário no qual o trabalho de produção de conteúdo para a internet por meio do celular representa um movimento de extrema precarização no qual a maioria dos artistas se esforçam por horas a fio no trabalho sem qualquer garantia de remuneração e majoritariamente não obtendo qualquer êxito econômico ou de projeção, ficando limitados na grande bolha intransponível produzida pelas regras dos algoritmos. Quando mencionamos a ação dos algoritmos estamos falando de agentes instalados no interior do sistema do capitalismo de vigilância. Tal modelo é consequência de um arranjo neoliberal amparado na precária regulamentação de suas atividades. Neste cenário, a atividade de monitoramento automatizado das experiências privadas, realizada por algoritmos inteligentes, se consolidou de forma silenciosa. Algoritmos inteligentes cotidianamente sugerem produtos, filtram conteúdos e aconselham rotas, de modo a influenciar as escolhas individuais nos mais diversos níveis. Para tanto, valem-se de mecanismos cerebrais de estímulo e recompensa que conduzem ao vício do conteúdo rápido e diversificado. Shoshana Zuboff sustenta que, no contexto do capitalismo de vigilância, os algoritmos inteligentes possuem uma capacidade de predição definida como “uma nova ordem econômica que reivindica a experiência humana como matéria-prima gratuita para práticas comerciais ocultas de extração, previsão e vendas” (Zuboff 2019, p. 1). Para a

autora, a atual geração já é refém de uma complexa estrutura de poder, dominação e vigilância, operada a partir dos algoritmos. O uso das plataformas estaria ao invés de democratizando os meios de criação, transmissão e consumo, como costuma ser difundido a respeito da produção de conteúdo para a internet, legitimando as hierarquias sociais ao replicar as assimetrias do ecossistema de comunicação de outros meios, como rádio e televisão.

Retomando o manifesto, o ciborgue pode ser resgatado neste novo contexto como um convite para repensar a relação entre tecnologia e natureza, bem como compreender que somos parte de um mundo complexo e interconectado em que a fronteira entre o natural e o artificial está cada vez mais tênue. Os trabalhos de Simone de Beauvoir e Friedrich Engels influenciaram Haraway em relação ao feminismo e ao marxismo. Ela acredita que essas teorias ajudam a desafiar a ideia de que a natureza é um dado fixo e imutável e, em vez disso, propõe uma nova forma de se pensar sobre a relação entre humanos e o mundo natural que leva em conta as questões de gênero e classe. O pensamento pós-moderno de Michel Foucault é uma forte influência em relação à crítica à identidade fixa (muitas vezes masculina, mas quando feminina ainda branca e europeia). Ela acredita que a identidade é fluida e mutável e que os ciborgues podem representar uma nova forma de identidade que desafia as categorias binárias tradicionais de gênero, raça e classe do mesmo modo que tais categorias são contestadas por performances *queer* como as de Catto, isso porque na teoria queer e no manifesto ciborgue é proposto algum nível de dissolução do humano ou, ao menos, o fim de um determinado tipo de sujeito normativo. A análise *queer* passa a considerar e incluir outros continentes, outros desejos, raças, gêneros, classes etc. O teórico *queer* Paul Beatriz Preciado aproxima-se de Haraway, ao apontar não só a noção de uma performatividade queer, mas referindo-se à diversidade de materialidade dos corpos. A ação construída por Catto de sua casa pelo celular, com uso de um videokê durante a pandemia, bebendo, fumando e cantando sugere, ainda, uma referência aos anos de 1970 nos quais se verifica tanto a popularização do ciborgue quanto de uma estética da precarização, que passa pela música, do *Punk Rock* ao *Cyberpunk* conhecido por seu enfoque de “alta tecnologia e baixa qualidade de vida” (“*High tech, Low life*”).

Embora Haraway não tenha mencionado especificamente os *smartphones* em seu manifesto ciborgue, ela aborda a importância da tecnologia de comunicação na formação de uma nova forma de interação e comunicação humana. O atual vício em *smartphones* pode ser relacionado às teses de Haraway de diversas maneiras. Seja pela identificação e

fusão entre ser humano e tecnologia, seja pela transformação na forma como nos comunicamos e nos conectamos. A pesquisadora alerta sobre os perigos da dependência excessiva da tecnologia e a necessidade de manter conexões humanas autênticas superando divisões baseadas em gênero, raça, classe e outras diferenças sociais. Ela acredita que as novas formas de interação e comunicação oferecidas pela tecnologia podem ajudar a criar formas de solidariedade e conexão humana desde que sejam usadas de forma crítica e consciente.

Durante a década de 2010 o diretor e pesquisador Rodolfo Garcia Vázquez do grupo teatral “Os Satyros”⁹, pesquisou em termos teóricos e práticos a condição ciborgue. Embora tenha a especificidade de serem trabalhos e investigações para o palco presencial e a cena presencial nos apresenta um regime de visibilidade específico, seu trabalho pioneiro nos ajuda a refletir sobre a condição ciborgue do performer aqui investigada. Vázquez sugere que o telefone celular em cena seria como uma prótese, uma extensão do corpo e não um simples adereço, corroborando com as afirmações de Parker-Starbuck, “[...] associações corpóreas com tecnologias dos séculos XX e XXI em uma época chamada pós-humana criaram a ideia do ciborgue como uma realidade” (Parker-Starbuck, 2011, p. xiii).

Vázquez Garcia acrescenta que os atores mais jovens daquela época utilizavam de forma natural seus corpos e suas próteses ciborgues (o celular pessoal) durante os processos criativos, revelando uma percepção de que suas presenças seriam corpóreas e tecnológicas. Trata-se de uma geração que se acostumou a falar pelo celular como alguém que está no quarto ao lado, que podem namorar alguém do outro lado do mundo. Ao observar tal característica dos artistas mais jovens, o pesquisador anuncia que esta seria uma forma absolutamente natural de expressão nas próximas décadas e não é difícil concordar com tal afirmação, observando a enorme popularização do uso do celular na década seguinte e especialmente durante a imposição do isolamento social ocasionado

⁹ Os Satyros surgiram em São Paulo, em 1989, a partir da parceria de Rodolfo García Vázquez e Ivam Cabral. Ao longo de mais de três décadas desenvolveu uma linguagem cênica pautada por críticas sociais e uma estética “poluída”. Discussões sobre gênero e sexualidade sempre foram assuntos presentes no trabalho da companhia. Em 2000, o grupo também foi um dos responsáveis pelo movimento de revitalização da praça Franklin Roosevelt, na região central da cidade Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez também são responsáveis pela criação da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes Palco, instituição ligada à Secretaria de Cultura e Economia Criativa de São Paulo, com sede também na praça. Nos últimos anos Os Satyros tem investido em produções para o cinema. O grupo já lançou dois longas metragens: “Hipóteses para o Amor e a Verdade” e “A Filosofia na Alcova”. Os Satyros produziram mais de 100 espetáculos, se apresentaram em 20 países e receberam mais de 50 prêmios – incluindo APCA, Shell e Mambembe.

pela pandemia. O pesquisador retoma os estudos de Haraway, Hari Kunzru e do antropólogo brasileiro Tomaz Tadeu para tratar desta condição ciborgue como definidora de uma nova dicotomia da condição humana: corpo/máquina.

A já envelhecida dicotomia corpo/alma passa a ser substituída por outra, a do corpo/máquina, que traz novos desafios para o entendimento do que é humano, “pois uma das mais importantes questões do nosso tempo é justamente: onde termina o humano e onde começa a máquina?” (Tadeu, 2009, p. 10). A dicotomia antiga, de corpo e alma, valorizava a metafísica em detrimento da experiência corporal. A dicotomia atual, do humano e da máquina, deve compreender que elas não são autoexcludentes, e que somente por meio de ambas o ser humano pode ser um agente na sociedade contemporânea (Garcia, 2016, p. 84).

Observamos que nas transmissões ao vivo de artistas como Catto e Cristina, a relação com dispositivos tecnológicos é constante. Todos esses aparatos podem ser tratados como metáforas e extensão do corpo do *performer*. O braço/mouse; os olhos/tela; o computador e rede/a memória. Pelo computador Catto utiliza o videokê para pesquisar e listar músicas e, de modo semelhante, Cristina pesquisa letras de músicas, datas etc. O computador configura uma extensão da memória da performer o que garante a manutenção da *live* ao longo de tantas horas. Como no conto de Jorge Luís Borges “Funes, O memorioso”, os performers possuem a sua disposição uma super memória, no caso, graças à tecnologia. No conto de Borges temos a história de um personagem chamado Ireneo Funes, que após um acidente adquire uma memória infalível. Porém, o homem torna-se incapaz de raciocinar. Como o narrador afirma no final do texto “pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair”. De certa forma, a personagem de Borges corporifica uma radicalização do revés de nossa relação com a tecnologia, com essa memória artificial da internet sempre à disposição e que de algum modo nos distancia de nossa forma de estruturar os pensamentos e de nossa condição geral prévia ao advento dos *smartphones*.

4.2 Da presença à telepresença

Ao pensar a presença do performer inicialmente em espaços com palco e plateia no mesmo ambiente físico, podemos mencionar entre diversas abordagens, o trabalho pedagógico de Antonio Januzelli, o Janô, que formou centenas de artistas para o palco

pensado como “lugar sagrado” de comunhão. Nas palavras de Janô, o palco proíbe “cacoetes, clichês, estereótipos, timidez, superficialidade, voz fanhosa, olhar vago, gesto indefinido, tensão, falta de energia e de objetivos, ideias obscuras” (Januzelli, 1992, p. 47). Na Técnica Klauss Vianna, outra escola de artistas do palco, a presença é pensada como um estado que envolve três elementos: eu (performer), o espaço e o outro (artista interlocutor e/ou espectador).

Durante a pandemia, trabalhos de artistas relevantes no palco justamente pelo qualificado trabalho relativo à presença do performer despertaram muitas indagações sobre a tentativa de artistas do palco ocuparem as plataformas on-line. Porém, identifica-se em algumas práticas realizadas por artistas de teatro performativo na pandemia. Por exemplo, uma referência muito forte ao espaço presencial, que dá forma a um hábito inscrito na cultura teatral, poderia ser definido inicialmente como certa “saúde do palco”. Os artistas ainda tentavam aproximar o palco e a tela, não raro reforçando o palco como a grande potência da experiência talvez amparados por ideias como as de Burnier:

Existe, no entanto, no caso da arte de ator e de todos os artistas performáticos do palco, uma particularidade que lhes é específica: no momento em que a arte acontece, eles estão presentes e vivos diante de seus espectadores. Isso introduz um outro fator de determinante importância: a presença, o estar vivo, “em-vida” (Burnier, 2001, p. 18).

Mas será que as qualidades da presença sugeridas por Januzelli e Burnier são verificáveis somente em regime presencial? Em debate realizado pela ECA/USP em outubro de 2020 sob o título “Teatro Remoto e Presença Virtual”, a atriz e encenadora Georgete Fadel afirmou a potência, de como atriz, realizar experimentação em plataformas on-line, elogiando a oportunidade que a internet ofertou para a continuidade das comunicações durante a pandemia e enfatizando que o vídeo e o cinema têm sua importância e em nenhuma situação se trata de substituir uma experiência por outra. Feitas essas ponderações e verbalizando sua tentativa de evitar os jargões de saudade do palco, a atriz não deixa de ressaltar a singularidade que é estar presencialmente no palco diante de uma plateia “em situação de troca, de sangue, de contato carnal com a terra”. O palco é como espaço da vida pulsante que oferece outro regime de intensidade, formando um campo energético ao redor de si. Espaço de suspensão do cotidiano e seus objetos

(inclusive o celular), de concentração da atenção, sem edição e com ângulo de visão ampla de 360 graus.

Na mesma ocasião, o professor e pesquisador Luís Fernando Ramos afirma, como contraponto, que as artes do palco já vinham experimentando a relativização da obrigatoriedade da relação espacial unívoca desde performances de telepresença realizadas por Renato Cohen até as uber-marionettes de Gordon Craig que suprimiam completamente a presença de um performer e, portanto, serviam como referencial para duvidar de discussões ontológicas do tipo: “Ainda é performance?”. As novas possibilidades de experiências artísticas ao vivo com deslocamento da relação espacial vivenciadas na pandemia parecem apenas apontar novos caminhos.

A passagem da presença para a telepresença foi possível graças a tecnologias disponíveis em aparelhos celulares, que transformam ações humanas em texto para serem mediados pelas máquinas. Se é comum a afirmação de que a presença no palco se traduz por estar imerso no aqui-agora, pode-se afirmar que a telepresença “significa estar aqui e estar em algum outro lugar ao mesmo tempo” (Santaella, 2003, p. 196). O prefixo “tele” do grego “têle”, que significa “de longe, à distância” ajuda a compreender o termo “telepresença”, que significa alguém estar presente à distância, portanto, ao tratarmos de acontecimentos audiovisuais ao vivo, a passagem da presença para a telepresença implica em uma alteração espacial e não temporal. Santaella segue a mesma concepção de telepresença como presença à distância indicada por Pierre Levy:

A projeção de imagem do corpo é geralmente associada à noção de telepresença. Mas a telepresença é sempre mais que a simples projeção de imagem. O telefone, por exemplo, já funciona como um dispositivo de telepresença, uma vez que não leva apenas uma imagem ou uma reprodução de voz: transporta a própria voz. O telefone separa a voz (ou corpo sonoro) do corpo tangível e a transmite à distância. Meu corpo tangível está aqui, meu corpo sonoro, desdobrado, está aqui e lá. O telefone já atualiza uma forma parcial de ubiquidade. E o corpo sonoro de meu interlocutor é igualmente afetado pelo mesmo desdobramento. De modo que ambos estamos, respectivamente, aqui e lá, mas com um cruzamento na distribuição dos corpos tangíveis (Lévy, 1996, p.29).

Nas transmissões ao vivo, é concebida uma presença à distância em que a reciprocidade na comunicação permite a interlocução entre os participantes, além de uma conexão entre dois ou mais ambientes via internet. Na telepresença ao mesmo tempo em que o distanciamento espacial dá lugar à proximidade do tempo real que permite trocas, o que se tem é uma separação irreduzível – uma presença espectral e fantasmagórica. Para

Yara Guasque Araujo, a presença física não apresenta maior veracidade que a telepresença, sendo que o relevante é a construção de um ambiente que possibilite a constante atualização dos dados, bem como o estabelecimento de um diálogo em tempo real.

Análoga à noção de tecnovívio monoativo e interativo de Dubbatti, Ferreira (2010) define telepresença em circuito fechado (sem interação) e em circuito aberto (com interação). A televisão convencional é exemplificada como forma de telepresença em circuito fechado, em que – até a chegada definitiva da TV Digital – era possível apenas receber a imagem transmitida pela emissora. Já o caso do Skype, entre outros, em que é possível interagir em tempo real, configura-se como um caso de telepresença em circuito aberto. Assim, se existe hoje a disponibilidade de utilizar os recursos de telepresença em circuito aberto, podemos propor tanto a interação entre performer-espectador presentes fisicamente e telepresentes, quanto o desenvolvimento de atividades que possibilitem a fruição ainda que os sujeitos estejam geograficamente distantes. Araújo irá acrescentar que na circunstância on-line:

O “estar” ou “não estar” presente é determinado mais por fatores psicológicos e pela rapidez do sistema em dar *feedback* da presença. A presença depende de a interação ser agenciada continuamente e da capacidade do usuário se sentir socialmente engajado e próximo do outro interlocutor (Araújo, 2005, p.10).

Como vimos, a telepresença amplamente experimentada na pandemia era uma ocasião especialmente fértil para o engajamento citado por Araújo. A situação de isolamento singularizava a potência da imagem tele presente pelo desejo do abraço do afeto da troca oferecidos de forma simbólica em última análise pelos performers. O uso da câmera do celular permitia que a nova condição para o encontro entre performer e público se desse de forma mediada. A presença do performer passava a ser uma telepresença. No regime de convívio, o performer tem seu corpo livre para a ocupação do espaço e para a relação com o público, relacionando-se no máximo com um microfone. Nas plataformas inúmeras mudanças em seu regime de presença passam a incluir a necessidade de operar o *smartphone* e os recursos de áudio, vídeo da própria plataforma. Isto por si só impacta na qualidade da presença, de foco e de estados de atenção. Soma-se a isso, pensar-se enquadrado; checar se a transmissão está ocorrendo; lidar com o *delay*

dos demais convidados/artistas e com a ausência de resposta do público, pelo menos na forma de olhar conhecida em ambientes presenciais. Por estes e outros motivos nas plataformas on-line é definido um regime de presença específico.

O corpo presente em um espaço e tempo compartilhados passa a ser a imagem de um corpo delimitado por um retângulo. Mais uma tela concorrendo com o computador de trabalho e a televisão entre outras. Em estudo sobre escala e corpo no audiovisual, Mari Ann Doane ressalta que a vida cotidiana está saturada de telas.

A vida cotidiana está saturada de imagens, telas e sons gravados. Donald Judd e Robert Morris falaram na exaustão do retângulo da pintura. Não havendo muito mais a ser feito dentro de seus limites, foi então crucial expandir o conceito de obra para incluir o espaço real. A tela também é um retângulo – cuja proporção se manteve notadamente num mesmo padrão durante décadas. Mas, diferentemente da cultura dos museus, na cultura das telas a resposta não é emoldurar a arte de outra maneira, nem expandir ou ultrapassar a moldura nem renegociar seus objetos, e sim desprender a tela do espaço do cinema e disseminá-la por toda a parte. Assim, estamos lidando aqui não com a exaustão do retângulo, e sim com sua transposição – as telas – do *YouTube*, dos celulares, das televisões e computadores e mesmo as gigantescas telas nas paredes dos edifícios em Tóquio, Hong Kong, Nova York (Doane, 2016, p. 42).

O enquadramento do celular permite que apenas o rosto em close-up (especialmente em Cristina), ou em plano médio, tronco e rosto (Catto) sejam capturados. Os pesquisadores Jeder Silveira, Janotti Junior e Tobias Arruda Queiroz ressaltam a capacidade crescente de Teresa Cristina de se valer da precariedade da imagem e som ao vivo captados pelo telefone celular e demais limitações técnicas do *Instagram*.

Essa particularidade acabou por se desdobrar também nas características imagéticas da *lives* da cantora no Instagram, já que os enquadramentos pelas câmeras de celulares, otimizadas para o registro de selfies, tendem a privilegiar o primeiro plano, com enquadramentos mais fechados e foco na face da usuária/usuário. Os jogos com essas mediações imagéticas são bem diferentes da emulação das transmissões televisivas *broadcastings* operadas pela qualidade sonora e diversidade de enquadramentos das *lives* musicais exibidas nos canais de artistas, redes televisivas e cervejarias no *YouTube* (Janotti Junior e Queiroz, 2020, p. 9).

Assim, diferentemente da situação de presença, as estaturas dos artistas ficam impossíveis de mensurar para alguém que jamais os viu no palco. A telepresença modifica a percepção de escala dos performers e isso tem implicações estéticas conforme os estudos de Doanne.

[...] a cultura das telas se tornou agora incrivelmente heterogênea e pervasiva. Os tamanhos das telas variam agora desde a miniatura da tela sensível ao toque do *Iphone* e *Ipad* até a imensa escala do *Imax*. As imagens são móveis e transportáveis, salváveis e recicláveis, disponibilizadas à vontade e muitas vezes efêmeras. As pequenas dimensões do *iPhone* são associadas principalmente a ideologias de agência e propriedades individuais (Doane, 2016, p. 30).

A autora relembra a afirmação passional de David Lynch de que ver um filme pelo *Iphone* não é ver um filme. Na mesma perspectiva ela evoca Burke que associa a tela grande à experiência do sublime. Podemos pensar que as *lives* ressaltam a intimidade, pelo uso do *close up* que produz essa intimidade com o espectador e somada ao tamanho da tela, que diferentemente do cinema não irá proporcionar uma experiência de sublime, talvez produza seu contrário: a sensação de cotidiano, de vida ordinária. Essa combinação íntima e cotidiana permitiria uma fusão entre espectador e performer. Ambos cúmplices de uma experiência cotidiana de intimidade na qual a manifestação da arte, essa terceira entidade sublime, poderia aparecer como triangulação. “Vamos ouvir uma música?”. Eis a possibilidade desse performer criar um vínculo forte e inédito e, evidentemente, sustentado pela circunstância de pandemia.

4.3 A construção da persona performática

Proponho aqui a investigação do modo como o performer forja e articula uma persona pública na tarefa de estabelecer conexão com o público. O estudo baseia-se na observação de duas transmissões ao vivo: *Love Catto Live ep. 26 – Bruxaria*; e *Laroye Exu – realizada em 13 de junho de 2021* por Teresa Cristina. O termo “persona” é frequentemente utilizado para se referir à representação ou máscara que um artista assume. A persona é identificada em diversas formas de expressão e pode ser, também, aproximada da noção de *alter ego* ou identidade fictícia que o artista propõe para se distanciar de sua própria personalidade e explorar diferentes facetas de sua criatividade. Assim, um músico pode criar uma persona no palco ou nas plataformas, que difere de sua

personalidade cotidiana, incorporando outras intensidades. Isso ajuda a criar uma experiência artística distinta e, eventualmente, cativante para o público. Além disso, a persona também pode ser usada como uma forma de explorar temas mais amplos, como identidade, gênero, política e crítica social. O artista pode criar uma persona para representar uma visão particular, contar histórias ou transmitir mensagens visuais e simbólicas. Em outros termos, o artista recorre à constituição de uma “persona” para materializar sua face pública e evidenciar um estado especificamente mobilizado para o encontro com o espectador. É comum, ainda, esses artistas elaborarem a construção da persona pública, assumindo que estabelecem uma diferença entre o que são na esfera pública e na esfera privada.

Quando falamos em persona de artistas, algumas figuras históricas são exemplares como o caso da atriz Marilyn Monroe, cuja imagem é lembrada até hoje em suas múltiplas facetas: a estrela de cinema; a amante do presidente; a mulher inteligente que faz de tudo para enriquecer; a mulher depressiva e carente que se torna símbolo sexual para conseguir fama e sustentar sua mãe no hospício. Marilyn Monroe se tornou um símbolo da cultura *pop*. Por meio de seus filmes, entrevistas e documentários, é possível ter uma referência de como na tarefa de construir uma persona pública, o corpo e a voz eram construídos por meio de diversos artifícios. Após sua morte, amigos próximos contam como a sua voz era uma oitava mais grave e ela colocava ar, para falar em falsete, infantilizando-a; tratava-se, portanto, de uma voz montada e não de sua voz natural. Mesmo fora do cinema em entrevistas e aparições públicas ela estava em cena, o rosto delicado o sorriso, a cabeça levemente inclinada pra frente de modo a deixar os olhos em evidência, denotando submissão; pequenos gestos de surpresa com os olhos infantilizados e perdidos mirando para os lados e voltando-se sensual, inocente e sedutora. O cabelo descolorido até um tom quase branco, favorece a captação das câmeras, além de produzir o realce pelo contraste de seus lábios com volumosas camadas de batom vermelho que, entre outros artifícios a fizeram ser até hoje lembrada como uma referência de imagem.

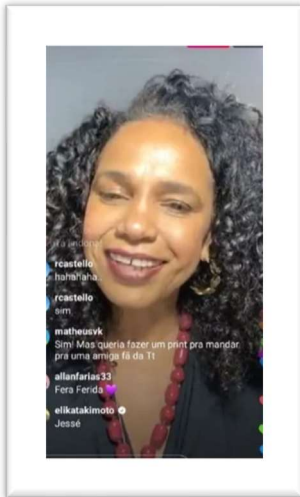
Constatamos que no trabalho de criação de uma persona em plataformas on-line o performer se aproxima da figura de um influenciador digital na medida em que neste contexto utiliza as plataformas para criar conteúdo e interagir com um público específico. Sua ação influencia as opiniões, comportamentos e decisões de seus seguidores, geralmente focando em um nicho específico, neste caso: música, cultura e entretenimento. Para alcançar e manter um público significativo, um influenciador digital precisa criar conteúdo relevante, autêntico e envolvente. A ocupação das plataformas on-line de Teresa

Cristina e Filipe Catto integrava, neste sentido, um conjunto que inclui fotos, vídeos, textos e as transmissões ao vivo aqui investigadas. Além disso, a frequência de postagem e a consistência são fundamentais para manter o interesse e a fidelidade de seus seguidores.

Ao observar o trabalho de Teresa Cristina e Filipe Catto em suas *lives*, nota-se que apesar de não estarem ali representando uma personagem é possível identificar que ambas os artistas modificam sua postura corporal e voz, presença e imagem, em função de estarem diante da câmera falando para uma audiência. Além disso, se relacionam com figuras míticas que lhes auxiliam na produção de imagens. Ambas criam um jogo com filtros de figuras, máscaras, figurinos etc. disponibilizados pelo *Instagram*. A exploração de filtros do *Instagram* dialoga com a ambientação proposta pelas canções, ou apenas para ajudar na sugestão de uma persona específica para as *lives*. Catto, por exemplo, recorre com frequência ao mesmo filtro “de gatinho” de modo que este passa a fazer parte da própria identidade visual da *live*.

Teresa Cristina propõe em suas transmissões uma atmosfera de bar, em que suas ações estão coerentes com as de uma sambista, anfitriã que poderia ser encontrada em uma quadra de samba, ou terreiro, por exemplo. Ao comer salgados e beber cerveja tanto a construção de certa espacialidade do boteco, quanto a sociabilidade vivenciada nestes espaços são delineadas. A proposição valoriza a tradição, da religiosidade e da cultura brasileira, portanto, a artista corporifica uma persona popular, carismática, “do povo” que desenha figuras da comunidade carioca. Assim, Teresa Cristina trata grande parte dos convidados como íntimos e amigos. Ela não poupa elogios para comentar as participações musicais, demonstrando extrema acolhida e buscando manter o sorriso largo que vai se tornando um traço marcante.

Figura 8 – Rosto de Teresa Cristina com comentários sobrepostos.

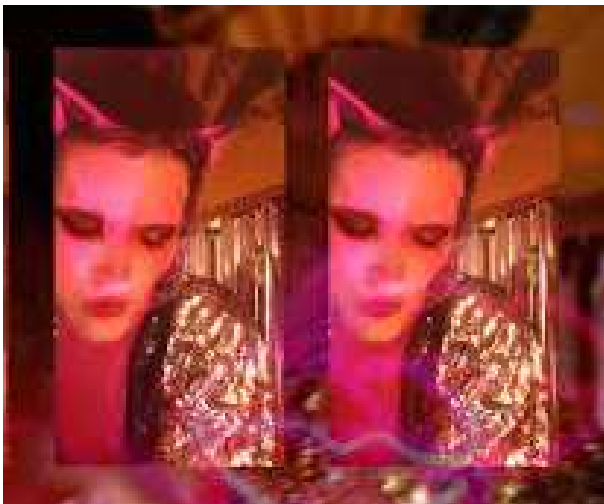


Fonte: <https://www.hypeness.com.br/2020/06/teresa-cristina-rainha-das-lives-na-pandemia-ganha-homenagem-na-capa-da-vogue/>, 2020.

Filipe Catto, por sua vez, recorre frequentemente à produção de um espaço com elementos do mundo esotérico com cristais, incensos e iluminação escura com predomínio de cores entre rosa e roxo. Na construção de sua aparência, a artista recorre a filtros do *Instagram* (de gatinho), roupas e maquiagem (femininas, dark), linguagem verbal (com muitas gírias e elementos de dialeto da comunidade LGBTQIAPN+) e ações (beber, fumar) que em conjunto vão constituindo:

- Uma figura andrógina com forte valorização do feminino;
- Uma atitude jovem, subversiva e contestadora;
- Relação com a figura da bruxa, evocando elementos esotéricos, magia e ocultismo.

Figura 9 – Dois ângulos de Catto com filtros do Instagram sobrepostos.



Fonte: <https://images.app.goo.gl/jRscBKDEk1RDwHvG8>, 2021.

Em uma primeira aproximação, é possível referir-se à persona como caráter mobilizado por figuras públicas: políticos, apresentadores de TV, celebridades e pessoas em geral quando expostas a situações que exijam ativar uma versão pública de si.

A persona performática é antes uma “plataforma”: figura capaz de estranhamento, de improviso, de erro, que persegue e incorpora alteridades, abre-se a devires incertos, articula elementos polifônicos, máquina, tempos e signos. No *Persona Performática* (Carvalhoes, 2012) Peter Pal Pelbart afirmará que a persona se distancia do eu, do sujeito, da personagem, sendo que para ele: “a persona performática é antes uma ‘plataforma’: figura capaz de estranhamento, de improviso, de erro, que persegue e incorpora alteridades, abre-se a devires incertos, articula elementos polifônicos, máquina, tempos e signos”. É esperado que artistas, especialmente em apresentações ao vivo, encontrem espaço para o erro e o improviso. Muitos artistas veem essas situações como oportunidades para expressar criatividade e espontaneidade. Os erros e imprevistos podem ocorrer em diferentes aspectos de uma apresentação ao vivo, como letras esquecidas, notas musicais erradas, problemas técnicos ou interações com o público. Quando bem conduzidos, esses momentos podem adicionar autenticidade e conexão com a audiência. Alguns artistas abraçam os erros e improvisam em resposta a eles, encontrando soluções criativas no momento. Isso pode envolver mudanças na melodia, letras improvisadas, comentários engraçados ou interações espontâneas com o público. A habilidade de lidar com essas situações de forma natural e confiante pode criar uma atmosfera única e envolvente durante as performances ao vivo, designação que a própria artista propõe quando se refere às ações que realiza como “palhaçada”. Como o *clown*, Catto parece poder realizar tudo, querer realizar tudo, apoiada em seu senso de liberdade e na cumplicidade com o público. Em Catto e no *clown* há a certeza de que o erro é iminente e se der errado resta o riso – o prazer do riso como em um número circense de palhaço. Talvez o grande objetivo seja rir e, com isso, acolher a fragilidade humana. A base dessas performances é o próprio desejo de jogar, brincar, sem qualquer preocupação com o “fazer certo” que possa existir em uma apresentação de palco convencional. O estado de ludicidade, diversão e brincadeira torna-se um princípio do trabalho, premissa para que funcione. Se a linguagem da performance, para muitos, vincula-se à ideia de verdade, aqui a diversão deve ser real para que o jogo de fato aconteça. O brilho nos olhos e a prontidão são necessárias, preenchem a ação. Portanto é o corpo cansado e a

consequente redução do prazer de jogar que indicam todas as noites que a performance está chegando ao fim.

Durante a *Love Catto Live ep. 26 – Bruxaria*, o áudio falha e Catto resolve prontamente: “A bruxa hoje está solta”. Evidentemente a presença de elementos tecnológicos como o celular e o videokê potencializam a presença do erro. A ausência de familiaridade inicial com as plataformas tornaria obrigatório assumir a presença do erro tecnológico, especialmente devido à utilização de equipamentos não profissionais por artistas profissionais. As mesmas condições materiais acessíveis ao público aproximam os artistas – performers profissionais – de seus espectadores.

A própria Carvalhaes afirma a potência do erro diante das novas mídias, para ela:

Há vários motivos para que a performance seja um bom lugar para se trabalhar com novas mídias. Um deles é seu conhecimento e disposição para o trabalho com o erro, com o incontrolável, como se viu anteriormente. É muito arriscado trabalhar com tecnologias eletrônicas, porque elas proporcionam erros, o que exige a aceitação de variáveis que não se controlam, uma direção mais aberta, portanto. Se há algo que um performer pode ensinar é sobre o uso dos erros. O erro atrapalha as convenções, o que é uma postura integrante da performance e uma discussão que se inscreve na cena (Carvalhaes, 2012, p. 39).

Ao se referir ao contexto da linguagem da performance, Ana Goldenstein Carvalhaes (2012) afirma haver um paradoxo entre ator e personagem que, se no contexto de representação pode ser eventualmente escondido, na performance é exposto. Para ela as ações no campo da performance não são representadas, mas sim vividas, o que materializa a aproximação arte/vida. A autora propõe persona como a “pessoa cênica”, “que traduz essa ambivalência pessoa/personagem/máscara como assunto, de forma ontológica, que revela a ilusão e produz estranhamento”. Ao evocar termos como “estranhamento” e “revelar a ilusão” podemos pensar a persona situada em um ponto de alargamento do lugar ocupado pelo ator quando quebra a quarta parede no contexto narrativo para fazer um comentário, optando por deixar de lado a personagem neste momento de comunicação direta com o público, para constituir-se ele mesmo com sua identidade diante do outro, não como essência mas como discurso organizado para ser tornado público. Este estado parece apropriado para aproximar as proposições de Catto e

Teresa Cristina, em suas falas sobre temas de interesse social como racismo, feminismo, política, homofobia etc.

Nesta perspectiva, a pandemia de 2020-2021 ascendia uma série de debates sobre postura ética, na adoção das medidas necessárias de isolamento, sendo que em muitos momentos artistas, celebridades e pessoas públicas em geral eram alvo do chamado cancelamento, acusados de promoverem aglomeração. Assim, a *live* de 13 de junho de 2021, por exemplo, é aberta por Teresa Cristina com um longo discurso tendo em vista, após realizarem testes com resultado negativo, ter encontrado três amigos na noite anterior para comemorar o aniversário de um deles. A performer discorre sobre seu lugar como artista, após ter sofrido ataques de pessoas que a acusaram de promover aglomeração no dia anterior, ao que, ela responde:

É... pessoas que nunca dividiram nenhum tipo de opinião comigo, eu vi homens e mulheres me criticando falando comigo de um jeito que as pessoas com mulher preta adoram falar de um jeito de cima pra baixo, né?! Como se eu fosse uma pessoa completamente ignorante. Vocês sabem que eu não deixo ninguém sem resposta eu simplesmente respondi às pessoas e bloqueei, porque eu não quero essa gente chata na minha live, eu não quero essa gente chata me seguindo. E qual foi a minha surpresa, muitas pessoas que estavam ali me criticando não me seguiam, não me acompanhavam não sabem nada da minha vida, não acompanha meu trabalho, não têm interesse, não gostam do que eu faço... E aí para essas pessoas eu digo: Continue assim. Continue não me seguindo. Continue não me acompanhando, mas eu não admito que entrem nas minhas redes para me atacar por um gesto que eu fiz de amor. Eu fiz um gesto de amor a mim e aos meus amigos eu queria, eu quis fazer esse encontro com o Alfredo, que era aniversário dele e eu gostei muito. Eu não me arrependo do que eu fiz ontem gente eu não me arrependo se eu errei perfeita não sou nunca fui perfeita agora eu só nunca vou admitir que pessoas que nunca me deram um real de PIX, nunca quiseram saber com a minha saúde estava nunca quiseram saber se eu estava conseguindo pagar as minhas contas nunca quiseram saber se em um ano e meio se eu estava passando por algum tipo de dificuldade, se achar no direito de entrar na minha página para dizer que eu estou influenciando mal às pessoas. Eu não influencio mal ninguém. Eu tenho responsabilidade eu tenho uma mãe de 81 anos e eu cuido muito bem dela e cuido muito bem da minha família eu não faço aglomeração eu não vou para festa, eu não estou na rua, eu não ando sem máscara. Sabe a única coisa que eu me arrependo é que eu acho que eu bebi um pouquinho demais e aí acordei hoje com ressaca esse é o meu arrependimento. Agora essas pessoas que nunca me colaboraram com meu trabalho e nada, nunca trocaram nenhum tipo de frase comigo vi querer ***** regra comigo, amor, você vai falar sozinho. “Ah, mas você me bloqueou...”. Eu bloqueio quantas vezes for necessário, bloqueio

mesmo. Sabe por quê? Porque esse lugar aqui é meu. Essa página é minha. Então, se eu quiser bloquear alguém porque eu não gostei do que a pessoa falou eu vou bloquear, meu anjo, eu vou bloquear sim. Teve gente que teve a capacidade de comparar a censura que a Samantha Schmutz sofreu no Instagram porque caiu a página dela falando: “É, mas você também está censurando gente na sua página”. Falou uma coisa que eu não gosto eu bloqueio sim. Eu não sou obrigada. Eu nunca fui obrigada a aturar ninguém e eu não vou aturar agora não. Não vou não. Não vou mesmo, está bem? Eu achei que eu devia esse tipo de satisfação para vocês, assim... Então é... Eu nunca comprei seguidor, eu nunca fiquei pedindo ninguém para me seguir: “por favor me segue um famoso...”. Nunca fiz isso! Nunca fiz isso! Todo mundo que me segue, eu acredito que acompanha meu trabalho, que tem alguma ideia, alguma noção de quem eu seja, entendeu? Eu sei muito bem quem eu sou e eu sei muito bem quem sou eu nessa pandemia. Eu tenho essa noção então, assim, ai você fez uma live eu não gostei você está no seu direito, amor, então não me segue, não. Não me segue não, segue quem você acha direito. Eu só não vou admitir é que digam coisas para mim que eu não considero verdade, entendeu? Eu não acredito no que a pessoa falou, eu não acredito. Eu não acredito que eu seja irresponsável! Eu não acredito que eu esteja promovendo aglomeração. Os amigos, 3 amigos testados e preparados para estarem ali. Eu não acredito, então, de resto, amores, passem raiva sozinhos, porque na minha live vocês não vão passar raiva não, tá bom?!”.

No discurso acima transcrito é possível observar Teresa Cristina articulando diante do público aspectos de sua identidade como mulher-preta-artista. Em suas *lives* o discurso sobre o cenário político do país em pandemia e seus complexos desdobramentos estiveram tão presentes quanto a música.

A artista demonstra conhecer a importância que teve durante todo o processo de isolamento e sua colaboração para sua manutenção com a realização de suas *lives* diariamente ao longo de horas. Afirma, ainda, seu posicionamento, em prol da vida dentro de um cenário político no qual o uso de máscara, o isolamento social e a vacina foram sistematicamente relativizados especialmente pelo governo Bolsonaro e seus apoiadores.

A plataforma on-line também pode ser focalizada diante do discurso de Teresa tendo em vista tratar-se de um ambiente não regulado em que as *fake news* eram facilmente disseminadas e no qual até mesmo o entendimento de quem censura e do que seja censura passa a ser temerariamente confundido. Diante disso é possível afirmar que é a partir do discurso verbal produzido que a imagem da persona se completa. Carvalhaes indica que a temática do sujeito foi bastante presente em performances das décadas de 1960 e 1970, por meio do movimento feminista. A autora destaca que, em inglês, usa-se a mesma palavra “*subject*” para “sujeito” e para “assunto” ou “tema”. Neste ponto é

importante ressaltar a própria identidade de Teresa Cristina como mulher preta e de Filipe Catto como trans e de como estas identidades impactam a própria performance que as artistas apresentam, mobilizando temas como gênero, raça, cultura, religiosidade etc. Ou seja, o lugar que ocupam na sociedade e suas vivências são matéria-prima de criação e produção de discurso.

Carvalhaes não fecha a definição de persona, ao contrário, acrescenta ainda o problema da construção do “eu” e da “pessoa” no contexto da performance. Sua “persona performática” sugere a incorporação da alteridade por um caminho que inclui um universo conceitual próprio e inclui noções como a de mitologia pessoal. Na mesma perspectiva, é possível elaborar para as performances aqui estudadas que estamos diante, em última análise, de uma aproximação entre arte e vida e, na medida em que é realizada, revela o próprio modo como o artista se organiza e se constitui como sujeito e como pessoa. Estas performances apresentam a produção do discurso materializado pela fala e pelo corpo, e, assim, atualizam tudo o que as antecedem: vivências, memórias, e elaboração de experiências passadas. Carvalhaes refere-se à linguagem performática de Renato Cohen na qual a mitologia pessoal, por exemplo, era um trabalho de construção de sentido para as experiências do performer (verdadeiras ou inventadas). A mitologia pessoal era uma forma de fazer com que as experiências pessoais e a própria “pessoa” de cada um fossem traduzidas para um universo comunicável e artístico. Ao mesmo tempo, o performer criava com isso forças simbólicas, construindo uma forma específica de responder de forma performática.

Um desdobramento notável das personas criadas pelas cantoras aqui analisadas é o diálogo que estabelecem com elementos míticos relativos a figuras femininas como Lilith em Filipe Catto e a Pomba Gira Cigana em Teresa Cristina. São imagens que dialogam com a mitologia pessoal das artistas e que se materializam na escolha das roupas, nos temas das *lives*, passando pela constituição de uma postura de palco e toda uma gama de produção de discursos e textos verbais e não verbais.

A Pomba Gira Cigana, presente na enunciação de Teresa Cristina, é uma entidade espiritual que faz parte de práticas espirituais afro-brasileiras, especialmente da Umbanda. Ela é considerada uma entidade feminina, associada à sensualidade, à paixão e à liberdade. A entidade é compreendida pelos adeptos da Umbanda como uma intermediária entre o mundo espiritual e os seres humanos. Ela é conhecida por sua habilidade de ajudar nas questões amorosas, mas também atuando em outras áreas da vida, como trabalho, proteção e orientação espiritual. Seus seguidores muitas vezes

realizam rituais e oferendas para honrá-la e buscar seu auxílio. A canção de amor como matriz na performance de Teresa Cristina revela um primeiro vínculo que se pode estabelecer com a Pomba Gira Cigana. Ao longo da live de 13 de junho de 2021, podemos entender que esta relação é mais profunda. Ao primeiro convidado Luiz Antônio Simas, Teresa Cristina pergunta se ele fez um ponto¹⁰ para cigana da estrada, e ele canta prontamente:

(...) vem cantando a cigana da estrada:
ganhei uma barraca velha
deu uma ventania ganga
gargalhando baixou dona Maria
quem falou que na esquina ninguém anda
quem te disse que a rua anda vazia

Mais adiante quando outra convidada, Mãe Dora, descreve as Pomba Giras e a Pomba Gira Cigana, Teresa Cristina sorri indicando apreço pela entidade. Mãe Dora explica que o trabalho das Pombas Giras é com a autoestima e a sedução que se dão pelas roupas, pelo perfume e adverte: “Imagina você que trabalha na noite se não tivesse sua cigana com você”. Teresa Cristina resolve, então, contar um caso. Narra que dado período cantava a cada noite em um lugar diferente sempre às quintas, sextas e aos sábados. Certa vez foi procurada por um homem esquisito que lhe propôs cantar somente na casa que estava inaugurando pedindo que ela lhe oferecesse seu preço pela exclusividade. Ela ficou desconfiada, mas propôs fazer um teste na casa dele. No dia do teste, enquanto estava cantando, um casal começou a brigar intensamente e, por esse motivo, ela declinou do convite, entendendo que a discussão foi um sinal. Anos depois, ela soube que o homem queria criar ali um cassino clandestino. Ela conta que acha que foi uma intuição que indicava uma ligação com sua Pomba Gira Cigana.

Cabe destacar que nos momentos de narrativa que permeiam as *lives*, é possível visualizar as histórias, o local, as pessoas envolvidas. Ela produz imagens com seu

¹⁰ Os pontos são cantigas para louvar, evocar e se despedir dos orixás e entidades. Em geral acompanhadas por palmas e instrumentos de percussão como o atabaque.

discurso e “seduz”, para reforçar o atributo da Pomba Gira Cigana diante do espectador. Ao final desta *live* a performer aproveita para cantar alguns pontos da Pomba Gira Cigana, sempre acompanhados de palmas como acontece frequentemente nos terreiros.

Vinha caminhando a pé
 para ver se encontrava a minha cigana de fé
 eu vinha caminhando a pé
 para ver se encontrava a minha cigana de fé
 ela parou e leu minha mão e disse-me me toda a verdade
 eu só queria saber onde mora a minha bomba gira cigana.

Anuncia, finalmente, que precisa terminar cedo a gira e corrige, *live*, pois tomaria a primeira dose da vacina contra a Covid-19 no dia seguinte. O fato de ser cavalo¹¹ de Cigana no Terreiro e de trazer em seu corpo essa inscrição faz com que imaginemos que nessa “gira on-line” a artista como cantora, preta, moradora do Rio de Janeiro e viajante do Brasil com sua arte, de algum modo corporifica a Pomba Gira Cigana: nas falas, nas roupas de tecido estampados, nos cabelos, nos brincos grandes de argola, no batom, no sorriso fácil, no canto. Sua presença produz um “terreiro on-line” já que como espaço físico o terreiro também fora suprimido pela necessidade de isolamento social. Em conjunto as ações sugerem a performance do terreiro como tema.

A imagem da cigana remete, ainda, ao nomadismo, condição de muitos artistas que assumem o movimento como forma de resistência e passam a se deslocar de bar em bar, cidade em cidade ou mesmo esse novo nômade digital que pode estar fixo como é o caso do artista na pandemia, mas transmitindo seu trabalho via internet para o país todo e até para outros lugares do mundo.

O sistema capitalista pode ser compreendido como vetor que, para exercer controle, sedentariza os seres viventes em um regime de trabalho, moradia e outras condições que irão fixá-lo em determinado local. O *status* de nômade do artista do palco em suas turnês assume o caráter provisório como definitivo. Cada cidade, cada público, e cada acontecimento social, político e econômico é um dado novo para se lidar continuamente. Há um tensionamento que não se dissipa, pois não há lugar de chegada. O estranhamento é a tônica da vida nômade do artista que partirá antes de se adaptar à

¹¹ Cavalo é o nome dado ao praticante da Umbanda que atua no contexto de ritual, entrando em estado de transe para a incorporação de uma entidade espiritual que se manifesta através deles.

língua, à culinária e aos costumes. A performance nômade irá, então, ritualizar ou “encantar” como quer Luiz Antônio Simas (2021) espaços urbanos, palcos e plataformas on-line sob o mesmo princípio de modificar e desestabilizar funções e convenções fixadas para esses espaços.

Se a imagem de Teresa Cristina nos convida para relacionar ao menos vivência, identidade e cultura negra, Leda Maria Martins destaca que podemos nos perguntar sobre os saberes que as imagens de artistas negros propõem. “O que pensam essas imagens?”. Ela propõe:

O corpo-tela transfigura-se também em um feminino corpo da negrura. Um número expressivo de dramaturgas, atrizes, diretoras, performers trazem à cena o corpo como *locus* de criação de um conhecimento alterno sobre a mulher, em particular sobre a mulher negra, postulando o corpo como tela de inscrição de uma desejada recomposição da própria mulher (Martins, 2021, p. 168).

Martins discorre sobre a complexidade da relação dessas imagens, dessas superfícies corporais que são textos que ao mesmo tempo em que convidam a pensar estratégias de resistência revelam saberes, relação com antepassados, ressignificação e cura. Investigar a imagem da mulher negra na mídia, na arte e na comunicação envolve uma gama de conceitos como representatividade, visibilidade, entre outros. O trabalho de Lélia Gonzalez (1984), feminista e intelectual negra brasileira, é pioneiro na apresentação de uma abordagem crítica acerca das figuras da “mulata”, da “doméstica” e da “mãe preta” como imagens que, ao longo da história, naturalizaram o racismo e o sexismo.

Em outro sentido, Jean Luc Nancy, por sua vez, nos auxilia quando propõe investigar a relação entre imagem, percepção e prazer (Nancy, 2015, p. 60). Nesta perspectiva, a imagem de Teresa Cristina sugere o prazer que emerge do reconhecimento da beleza em sua proposição estética, vinculada a uma cultura ancestral que lhe atribui sentido. Ao pensar a imagem, Nancy propõe uma reflexão a partir de noções como *methexis* e *mimesis* as quais podemos relacionar às noções contemporâneas de relação e representação, respectivamente. A imagem de Teresa Cristina ao apostar na performance de uma identidade afro-brasileira sugere, então, uma relação como copresença: relação de alteridade e reconhecimento do que boa parte de seu público já vivencia como sociabilidade e como produção de beleza e, ao mesmo tempo, com tantos olhares voltados

para suas transmissões, esta mesma imagem convida para o conhecimento desta sociabilidade, que parte do público provavelmente desconhece.

A imagem de Teresa Cristina como mulher negra do samba, do terreiro, da boemia carioca, sugere a apresentação de uma sociabilidade. Nancy também nos ajuda a pensar a imagem em termos de ressonância (Nancy, 2015, p. 68). Ao trazer uma noção do campo da sonoridade e trazê-lo para a imagem, ele sugere que a ressonância da imagem é visual e sonora. Não é difícil relacionar a imagem de Teresa Cristina em suas *lives* a ecos de certa musicalidade, até pela natureza musical de suas transmissões. Mas podemos ir além e vislumbrar que uma possibilidade de ressonância da imagem de Cristina está apoiada no tempo, em sua época de produção e transmissão. Assim, ao pensar em Brasil, 2020, em plena pandemia da Covid-19 sua imagem ecoa entre tantas outras. Outra dimensão de ressonância de sua imagem tem natureza espacial. Os elementos de sua imagem na tela do celular fazem ressoar, ao mobilizarem percepção e reconhecimento, as paredes da casa ao fundo indicando o ambiente doméstico ressignificado, o corpo e suas escrituras que apontam para elementos da cultura afro-brasileira.

Já Filipe Catto faz referência recorrente a outra imagem que se relaciona com sua persona: a bruxa. Tal figura remete a outro conjunto de práticas relacionadas à magia, cura, adivinhação, espiritualidade, conhecimentos ocultos e esotéricos, podendo variar dependendo do contexto cultural e histórico. Durante a Idade Média, na Europa, ocorreu uma perseguição às bruxas, na qual muitas mulheres foram acusadas de bruxaria e submetidas a torturas e execuções. Nos tempos modernos, o termo “bruxa” é frequentemente adotado por pessoas que se identificam com uma espiritualidade baseada na natureza, na conexão com a terra e nos rituais mágicos. Muitas vezes, essas práticas se enquadram no âmbito da bruxaria moderna, que pode incluir a realização de rituais, o uso de feitiços, a busca de conexão com as energias naturais e o cultivo de uma conexão pessoal com o divino ou com forças espirituais. Além de corporificar a bruxa no canto e nas roupas, Filipe Catto articula em vários discursos durante as *lives* sua relação particular com a bruxaria:

A bruxaria para mim é uma parada, assim, é uma prática real não tem nada a ver com nada do que as pessoas pensam que é... Para mim viver a magia é se alinhar com a natureza, se alinhar com o seu corpo. E você quanto mais sensível o seu corpo fica partindo das práticas de purificação, de alimentação e quanto mais você fica livre de toxinas, quanto mais você vai se limpando de ideias patriarcais, quanto mais você vai fazendo essa limpeza mesmo porque eu acho é porque a gente está vivendo na minha visão é um momento de limpeza. Limpeza de várias coisas e esse ano eu quero dedicar esse

momento hoje eu até peço desculpas pra vocês, eu estou super cansada, eu estou super cansada. Sabe quando o corpo assim tipo muito, eu ando bastante cansada nos últimos tempo, mas isso não é problema de ninguém. Esse problema a questão significa que eu estou também acordando mais cedo fazendo mais coisas diurnas. Parece que não, mas o meu trabalho como cantora, aparecendo aqui cantando, ele é muito pequeno, é um pedaço muito pequeno da minha vida. O resto da minha vida me cobra muito que é o meu cuidado comigo, com as minhas leituras, com o meu silêncio, com a minha meditação, com as minhas práticas de corpo, meus estudos de metafísica, com as minhas aulas de música com as minhas horas de escrita. Isso vem tomando muito meu tempo e eu tô muito feliz de poder abraçar bruxaria que é a vida que é um viver esse monte de coisas que levam a gente a se curar, né? A bruxaria é a cura mesmo. Se curar dessa doença neurótica da sociedade que a gente vive e desconecta a gente pro nosso verdadeiro poder. Eu acho que essa é a palavra que eu acho sobre isso. Essa comunicação que a gente tem agora, né? Nesse período de halloween. Então o que é uma morte interna de dentro da gente, com as pessoas que se foram os nossos ancestrais e com os nossos próprios “eus” mortos do passado. As pessoas que a gente já não é mais. Estamos aqui para ensinar a gente, né? Quando a gente fala dos mortos não é só dos mortos o outro plano, são os mortos também que já está com o nosso próprio corpo são as pessoas que a gente não é mais e que a gente jamais voltará a ser que eu acho que essa é a grande transformação de 2020. São várias coisas que a gente jamais vai voltar a ser e eu acho que essa mudança essa morte ela é bem-vinda, ela é extremamente bem-vinda. Vou até tirar uma carta do tarô.

A partir do discurso acima fica evidente que a referência que Filipe Catto faz da figura da bruxa articula seu estar no mundo e sua arte e isso se dá por meio de práticas de subjetivação, como define Michel Foucault, na medida em que práticas de autocuidado como dieta, meditação, escrita e outros vão organizando o sujeito por meio de ações.

A *live* de 31 de outubro de 2021 dedicada às bruxas fornece mais elementos acerca da relação de Filipe Catto com a figura mística, que aqui se apresenta não só pela produção de discursos falados como também na escolha do repertório e no desdobramento dessas imagens e na própria imagem da performer. Ela abre esta transmissão cantando *Wuthering heights* de Kate Bush, entrecortando a letra com comentários do tipo: “A bruxaria leva a gente pra cima em espiral”. Ao cantar *Ninguém perguntou por você* de Letrux, Catto dança de modo artificialmente criando um jogo endereçado ao espectador na repetição do verso “tudo com você”. A intimidade de Catto com o espaço da *live* favorece o despojamento diante do público. Ciente do estado lúdico que consegue acessar, Catto comenta: “Olha que transe e bruxaria, isso é um transe...”. Se o transe em alguns contextos de culto corresponde à possibilidade de incorporação de seres espirituais, podemos pensar que está colocada aqui também uma tentativa de performance desse

transe de modo artístico. Na alternância entre cantar e comentar, ela chama atenção para essas atmosferas, climas, *vibes* e presenças enredadas pelo mote da bruxaria. Já em *Like a prayer* de Madonna, a própria música evoca imagens consolidadas pela cultura *pop*.

Madonna como ícone de poder feminino contestado por outras instâncias de poder ao longo da história – como movimentos político-religiosos e a Inquisição no passado. As demais cantoras que vão sendo citadas Cindi Lauper, Gal Costa, Maria Bethânia, Path Smith, Whitney Houston, Rosanna, Celine Dion, entre outras que integram um fluxo de imagens que se relacionam diretamente à bruxaria, são divas *pop* e símbolos do poder feminino.

A imagem da bruxa também é materializada pela referência a figuras mitológicas como Hecate, Circe e Lilith. A transmissão encerra com a canção *O tempo não para de Cazuza*. Sobre a letra desta canção, Catto comenta que “bruxaria é se alinhar com o tempo e não lutar contra ele”. Como sugere o mito de Hecate, a deusa tríplice com domínio sobre presente, passado e futuro. O tom de voz de Catto se adequa bem a esta música, apesar do cansaço. A interpretação de versos mais fortes como “te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro” se integra ao caráter transgressor da persona de Catto que a música corrobora revelando a coerência da persona com o discurso e o repertório.

Em outro depoimento de Catto, na mesma semana das bruxas de 2020, ela afirma:

O sexo é uma bruxaria, a comida é uma bruxaria, a arte é uma bruxaria. A comunicação é uma bruxaria, porque a gente enfeitiça as pessoas com as nossas palavras também. Então é isso, eu sempre soube que eu era uma pessoa espiritualizada mas a medida em que eu fui entendendo que minha espiritualidade vinha junto da minha arte e que isso era indissociável foi que eu comecei a entender como usar essas energias na prática que é estudando. Então comecei a estudar voz, comecei a estudar o tantra que aliás, logo mais a gente vai ter uma live especial sobre o tantra que vai ser bem legal e a relação do tantra com a arte, com o corpo, até porque eu sou uma pessoa de Lilith na casa 1, então, assim, eu sempre tive uma relação muito difícil com meu próprio corpo, uma relação muito complicada com a minha imagem, com minha autoestima, essa coisa toda. E é aí que mora o poder todo de Lilith que é o próprio veículo, então o que vocês quiserem fazer de magia está dentro de vocês e não fora e ninguém pode ensinar, eu acho que isso é uma coisa que, claro, vocês podem seguir o caminho de vocês e irem atrás do conhecimento, mas nunca recebam ensinamento de pessoas que queiram, sabe, tipo, sei lá... ser patriarcal com vocês. Essa é minha dica. Quando tiver muito preceito, muita “babação de ovo”, muita idolatria, cai fora. Só isso que eu digo. Cai fora de idolatria e abraça sua própria espiritualidade selvagem dentro de você mesma. Essa é a dica da bruxa.

Fica ressaltado neste discurso seu processo criativo a partir do cultivo de sua própria subjetividade que, neste caso, se organiza e expressa em diálogo com a bruxaria e o feminino em resposta a um discurso patriarcal a ser combatido. A palavra bruxa no sânscrito significa mulher sábia. Em latim significa larva de borboleta. Unindo os dois significados podemos dizer que ser bruxa é ter a sabedoria e o poder de se autotransformar e tornar as situações ruins em aprendizado, como parece querer Filipe Catto. À bruxa é atribuído o poder pessoal feminino, a liberdade, a insubordinação, a transmissão de saberes e o conhecimento de encantamentos. As relações entre a figura da bruxa e artistas LGBTQIAPN+ vêm sendo solidificadas ao longo da história, portanto, sua simbologia reforça o caráter queer da performance de Filipe Catto. A figura da bruxa está relacionada a mulheres que eram julgadas por se desviarem das normas e convenções sociais, assim como os LGBTs: muitas mulheres eram acusadas de bruxaria por se relacionarem com outras mulheres. A magia é marcada historicamente como feminina. Pessoas LGBTQIAPN+ tendem a ver nos atributos femininos uma forma de resistência. Mulheres marcadas como bruxas não aceitavam as imposições de gênero muito antes da expressão “gênero” ser um conceito como o discutido por Judith Butler. A bruxa foi sendo introduzida na cultura *pop* como a representação de mulheres fora das normas estéticas e não positivas, que usavam a magia para alcançar os seus objetivos.

Perturbadora e fascinante, inscrita na cultura a partir de lógicas misóginas e patriarcais (Saffioti, 2015) que percebiam no maléfico poder feminino um perigo que precisava ser combatido ou, ao invés disso, como alguém que era detentora de grande conhecimento e que, em uma sociedade obscura, não foi compreendida, a bruxa é plural. Lida como a senhora dos descontroles, assinalada pela estridente gargalhada, que “guarda, sob os panos, truques que servem para confundir, embaçar e atrapalhar a razão” (Zordan, 2005, p. 338), a bruxa/mulher também pode ser tomada como figura que diz de uma postura combativa em um mundo cujo gênero é o masculino (Federici, 2004). Compondo legiões no século XXI (afinal, a bruxa/mulher, para além da magia, seria aquela que questionaria um lugar de submissão que lhe fora imposto), e, não podendo mais ser queimada nas fogueiras das inquisições, a bruxa também seria responsável pela “reinserção do feminino na história, resgatando o prazer, a solidariedade, a não-competição e a união com a natureza” (Muraro, 2002, p. 17). (Viero Kolinski Machado Mendonça, F., e J. de Souza Lima da Silva. 2021, 17-18).

Pessoas *queer*, por sua vez, são marcadas como pessoas sem bondade sendo vistas igualmente como negativos por uma grande parcela da sociedade. Ainda na cultura *pop* a

bruxa foi amplamente representada como uma figura *camp*¹², exagerada, divertida, com penteados e maquiagens extravagantes o que permite uma relação direta com a cultura e arte drag-queen. Com o avanço e popularização das pautas feministas nas últimas décadas, a bruxa na cultura *pop* foi sendo representada de outras formas: mais jovem e sensual, dialogando com todo o imaginário das divas *pop* igualmente referidas por Catto.

A figura de Lilith à qual Catto se refere é uma imagem especialmente simbólica para se pensar no discurso que sua persona pretende produzir. Lilith na mitologia foi a primeira mulher de Adão, feita do barro em pé de igualdade com ele, porém ela não aceitou as regras do paraíso de que ela tinha que se submeter a Adão. Ela buscava igualdade de direitos e deveres e, por conta disso, se revoltou e abandonou o paraíso. Lilith, portanto, corresponde a um movimento transgressor contra o patriarcado que privilegia o homem com poder e direitos superiores aos das mulheres. Lilith representa a força do feminino que rompe com o *status* machista e misógino da sociedade e busca seu exílio junto aos marginalizados.

4.4 A musicalidade como arcabouço do performer

O fenômeno de assistir *lives* musicais popularizou-se durante a pandemia da Covid-19. Durante meses, elas pertenceram à rotina das pessoas ao redor do mundo. No Brasil desde março de 2020 vários cantores aderiram a esse formato sendo a maior audiência registrada a da cantora Marília Mendonça (Fontes, 2020). Convém salientar que as transmissões ao vivo musicais não são um fenômeno da pandemia, já que estudos apontam que a prática existe desde 2008:

[...] quando o *Youtube* começou a transmitir suas seções ao vivo, intensificando-se a partir de 2011, quando grandes festivais como Lollapalooza, Coachella e Festival de Salvador, antes televisionados, passaram também para a plataforma, permitindo uma maior amplitude de transmissão e redefinindo as dimensões de plateia (Sá & Bittencourt, 2014). Esses eventos, apesar de terem atraído a atenção de outras plataformas como *Facebook*, *Instagram*, *Snaptchat*, ainda ocupavam uma posição secundária nas práticas dos usuários (Lupinacci, 2020). Com a pandemia, esta prática foi

¹² Estilo ou modo de expressão pessoal ou criativa exagerado e que muitas vezes funde elementos da cultura alta e popular. Segundo a filósofa americana Susan Sontag, a essência do *camp* é seu amor pelo não natural: do artifício e do exagero. A palavra “camp” também vem do verbo francês “*se camper*”, que em tradução livre significa “fazer uma pose exagerada”. O termo “camp” foi sendo relacionado à cultura queer (Termo em inglês, aplicado no contexto da luta identitária às pessoas que não se encaixam nas normas de gênero). Ser *queer* é estar à margem, não se encaixar nas normas e padrões vigentes na sociedade, a estética *camp* apresenta neste contexto um protesto contra as expectativas da sociedade burguesas.

reconfigurada e se popularizou, principalmente no Brasil, nos meses de fevereiro a abril, sob a #fiqueemcasa, visando levar o lazer para dentro da casa do espectador e arrecadar doações para indivíduos em situação de vulnerabilidade (Clemente & Stoppa, 2020; Cruz, 2020a; Guidolini & R. S. Silva, 2020; Lupinacci, 2021; Sousa et al., 2020). Prova disso é que, no ranking das 10 maiores audiências do Youtube, 7 são do Brasil (inclusive o primeiro e segundo lugar) e todas ocorreram durante a pandemia (Cruz, 2020a), contando com 85 milhões de espectadores brasileiros (Ferreira, F. L., Christino, J. M. M., Cardoso, L. de O., & Noronha, A. L. S. 2022, p. 402).

Na tarefa de ocupar as plataformas com conteúdo musical os artistas como Filipe Catto e Teresa Cristina passaram a desempenhar uma atividade análoga à de um *streamer*, denominação do profissional que transmite conteúdos ao vivo, sejam de jogos eletrônicos, programações esportivas, análises e reações, música entre outras possibilidades. Sua atuação possui ênfase na interação com o público, o que é possível devido à utilização dos recursos de plataformas on-line. Convém observar que esses performers não apenas cantaram mas, em alguns momentos, ouviram músicas com o público e dividiram memórias e comentários com a audiência a partir deste conteúdo. A pluralidade de programações e nichos é característica presente no setor.

Se Cristina e Catto estão dentro de um nicho musical, ambas guardam especificidades sendo Catto mais aderente aos gêneros pop, rock e MPB e Cristina ao samba e à MPB. Em sua atuação, o performer pode definir um cronograma de transmissões. Elas podem acontecer de forma diária (Teresa Cristina), semanal (Filipe Catto), ou mensal. Cabe ao performer zelar pelos interesses de seu público, atendendo às demandas e sugestões de temas e músicas dos inscritos, cativando os espectadores e colaborando para a consolidação da audiência. A atuação do performer acontece de forma independente, pois esses artistas não estiveram vinculados a uma empresa por meio de um regime de trabalhos, portanto, sua remuneração é proveniente dos seus resultados mensais de doações e visibilidade medida pelas plataformas. Em relação ao espaço de trabalho, as transmissões podem acontecer na própria residência dos profissionais, como ocorreu nas transmissões de Catto e Cristina, inclusive em função do isolamento social embora existam casos em que o *streamer* possua seu estúdio particular, o que é comum em programas mais elaborados, como *podcasts*.

A ação dos performers aqui investigada apresenta uma especificidade que merece maior aprofundamento: a dimensão da ação vocal materializada na fala e no canto. A voz é um assunto transversal na área de artes, tangenciando também outros campos como

linguística e fonoaudiologia. Estudos sobre voz tendem à abordagem de aspectos técnicos (dicação, volume, ressonância entre outros) e fisiológicos (relações com a anatomia, ponto e modo de articulação etc.). A voz também tem sido pensada sob uma perspectiva mais específica – voz do artista – que articula aspectos filosóficos, estéticos e políticos. Professores e pesquisadores têm abordado, nas últimas décadas, voz e ação vocal propondo o retorno à simplicidade no uso da voz, bem como a necessidade de relacionar dizer e escuta. A referência da pedagogia Griot auxilia novamente aqui, pois nela a palavra representa a potência de ação contextualizada a um projeto político e pedagógico inovador para a elaboração do conhecimento em diálogo com os saberes e fazeres de tradição oral. Por meio de um diálogo com práticas de transmissão oral desta natureza, vislumbra-se a tradição oral, no centro do saber, e da vivência da identidade e ancestralidade de um povo.

A professora e pesquisadora Isabel Setti é referência para os estudos sobre voz e ação vocal. Já em junho de 2011 durante uma ocupação do “Grupo 59” de teatro no TUSP, ela discorria sobre os novos paradigmas da voz nas práticas artísticas contemporâneas:

A preparação vocal, como a conhecemos até agora, não dá mais conta do teatro atual, que existe tanto no meio da rua e até no Rio Tietê, com todas as sonoridades e os ruídos urbanos impossíveis de serem transpostos pela voz não amplificada, quanto em ambientes profundamente intimistas para pequenos públicos em pequenos espaços, onde a voz também é sutil (Setti, 2011).

Chama atenção as expressões como “voz do sujeito”, “voz do artista”, “voz como estar no mundo” e as influências deste olhar amplo sobre a abordagem tecnicista e recortada. No dossiê Voz (2007) da revista “Sala Preta”, Setti indica que o pensamento sobre voz e ação vocal deve responder às novas demandas das práticas contemporâneas. Em suas palavras: “A clareza do que quer ser dito, as razões que o ator tem para dizê-lo e o pacto que estabelece com seu público no momento da fala são os maiores pilares de sustentação da voz”. A pesquisadora traça as múltiplas mudanças de perspectiva na abordagem da voz na cena da impoção dos anos 70 à invasão da voz cotidiana do anti-herói: as influências dos novos espaços como o Teatro de Arena, o desinteresse pela palavra como um fardo, o interesse pelo trabalho de Antonin Artaud com o dilaceramento da palavra.

No capítulo “Texto, Voz, Sujeito” do livro Teatro Pós-Dramático, Hans-Thies Lehmann já abordava as novas demandas estéticas e expressivas da voz com a

apresentação de novas noções. Paisagem textual, paisagem sonora e teatro de vozes são exemplos destas configurações da voz na cena que extrapolam a identificação naturalista. Na medida em que se transmite uma experiência de cisão por meio da estranheza de um texto lido ou falado em relação ao corpo, vem à tona a qualidade medial da pessoa que lê ou fala [...] (Lehmann, 2007, 253).

É importante ressaltar, também, as novas encenações de Kazuo Ono, Pina Bausch e o espaço secundário que a voz foi tomando nas encenações contemporâneas. Nesta perspectiva, a ocupação das plataformas on-line sugere uma ampliação ainda maior das discussões a respeito da voz. As proposições aqui investigadas deixam de lado a prática ensimesmada da técnica vocal, para colocar o performer como um agente atento ao seu tempo. Alguém que se responsabiliza por seu discurso.

A produção dos discursos de Catto e Cristina sobre política, diversidade, modos de vida alternativos etc. que operam a afirmação de suas personas públicas relacionam diretamente voz e sujeito conforme se observa na apropriação da palavra e das ideias com assertividade. Em seus discursos, como nos exemplos transcritos neste capítulo, podemos observar que há identificação do sujeito que fala à coisa dita. Falar sobre a pandemia no exemplo de Cristina parte de uma necessidade e de uma urgência. As performers estão implicadas com as poéticas de seu tempo e produzem testemunhos ao vocalizarem suas experiências diante do contexto vivido no país, o que permite ao espectador conhecê-las.

Verifica-se que uma aposta em comum das transmissões ao vivo aqui investigadas é a exploração da voz por meio da relação fala/escuta e da musicalidade materializada no canto, no acompanhamento do videokê, e na mobilização de um repertório comum evocado por canções populares – principal mote de criação inclusive para os discursos produzidos. A canção popular é um elemento que convoca uma memória coletiva e mobiliza afetos compartilhados. Essas criações em torno de temas, canções, musicalidade, memórias e depoimento pessoal não deixa de encontrar eco em formas documentais do cinema como na obra de Eduardo Coutinho, por exemplo. Seu filme *Canções* (Brasil, 2011) parte justamente deste dispositivo de revisitação de memórias afetivas a partir do cancionário brasileiro. Em todos os casos fica ressaltado o processo criativo fortemente apoiado na subjetividade dos performers.

Caetano Veloso afirmará que “a canção brasileira — é a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo, tantos insuspeitados amantes esta tem conquistado por meio da magia sonora da palavra cantada à moda brasileira” (Veloso, 1997, p. 17). O protagonismo da canção como célula do conteúdo transmitido por Catto

e Teresa Cristina apresenta uma dupla articulação de melodia e letra. Segundo o “Dicionário musical brasileiro”, de Mário de Andrade (1989), a letra corresponde – ao texto poético musicado (p. 283), isto é, às unidades linguísticas; a melodia pode ser definida como a “organização de sons musicais combinando diversos intervalos e valores rítmicos” (Andrade, p. 329). Portanto, o texto poético (letra) de uma canção é sempre dito de uma maneira peculiar, ou seja, melódica. Luiz Tatit recorre à metáfora do malabarista ao se referir ao trabalho com canção, por demandar a capacidade de equilibrar habilmente a melodia e o texto, revelando no ato de cantar “um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (Tatit, 2002, p. 09). A habilidade para equilibrar tais elementos como um malabarista, artista circense, sublinha a natureza performática da tarefa de cantar revelando seu caráter de risco. O canto de Teresa Cristina nesta live de 13 de junho de 2021 traz além de canções populares pontos de Umbanda. Após receber seus convidados ela canta para Exu Tranca Ruas recorrendo à sua memória de letra e melodia. Mas seu malabarismo inclui, ainda, corporificar a memória do contexto de gira no qual esses pontos são entoados, a memória das festas em terreiros é trazida para o seu corpo que se movimenta, dança e ginga, acompanhado de palmas que vão imprimindo no corpo a alegria típica de uma gira festiva.

Em sua tese de doutorado intitulada “A musicalidade como arcabouço da cena”, o professor Dr. Fabio Cintra fornece inúmeros elementos para se pensar sobre musicalidade como princípio de criação. É relevante uma reflexão sobre musicalidade seja por meio do próprio canto quanto pelo arcabouço de criação constituído pelo repertório de canções trazido. A partir das provocações de Cintra é possível pensar na musicalidade como arcabouço do performer. Para investigar este conceito de musicalidade, Cintra convoca um diálogo com o legado de Pierre Schaeffer e sua busca por uma nova musicalidade generalizável que formula uma teoria que viria a substituir certas noções da teoria musical consideradas pouco apropriadas para as práticas musicais da época. A pesquisa de Schaeffer parte de uma investigação da escuta que tem a finalidade de formular um método que utilize a escuta como meio de observação. Pierre Schaeffer aborda os desdobramentos da habilidade inicial do aprendizado em música – a escuta – em atitudes como escutar, ouvir, entender e compreender.

A musicalidade pode ser pensada como um conjunto de formas de viver o tempo. O ponto de partida é a escuta em sentido ainda mais amplo: escuta do corpo, escuta do espaço, escuta do outro, presença, ampliação de repertório cultural etc. O corpo como mediador da experiência de escuta e ação física como manifestação da *mousiké*. Se

alguém canta ou fala, alguém está ouvindo, ou seja, musicalidade e escuta são dimensões inseparáveis. Esta alternância é evidente nas transmissões ao vivo de Teresa Cristina devido à grande quantidade de convidados com os quais vai interagindo. Os pesquisadores Jeder Silveira Janotti Junior e Tobias Arruda Queiroz discutem a noção de escuta conexas ao observarem o trabalho de Teresa Cristina. Eles destacam como a escuta pode envolver os aspectos estéticos, socioculturais e tecnológicos em tempos de ambientações de mídias de conectividade.

As narrativizações da escuta nas lives de Teresa Cristina acabaram por desvelar outras possibilidades de adentrar no mercado do jogo de gênero e raça que se desenvolve no universo artístico brasileiro. O próprio desenrolar das lives da cantora no Instagram ressonou em seus lugares de pertença, intensificando e potencializando suas territorialidades. “Percebi que a melhor parte do meu dia era essa, é um lugar de acolhimento e afago, onde esqueço da Covid e dos desmandos políticos do país (Gobbi, 2020), diz a cantora (Janotti Junior e Queiroz, 2020, p. 14).

A performance vocal de Teresa Cristina costura, escuta, fala, além de praticar o canto à capela. Especialmente este último recurso permite que observemos a possibilidade de que se faça música longe de algum instrumento de suporte, recorrendo aos seus próprios recursos de ação e memória. No apelo da musicalidade aos sentidos, a audição é caminho mais rápido do ouvido ao cérebro em comparação ao toque e aos olhos que também estão presentes no processo de apreensão da musicalidade. O desenvolvimento das habilidades aurais tem papel fundamental tanto para compreensão geral de uma música como para a solidificação da performance musical. Por isso, as habilidades aurais do performer têm sido focalizadas tanto do ponto de vista teóricos como práticos.

Entre as habilidades musicais apresentadas pelos performers para a realização de longas transmissões ao vivo apoiadas no canto podemos abordar o conceito de “audiação”. Usado pela primeira vez em 1975 pelo pesquisador, autor e professor Edwin Gordon, uma das questões principais que os estudos de Gordon nos mostra é como o aprendizado da música é similar ao aprendizado de uma língua e, por isso, pode-se dizer que, de um modo geral, o processo de “audiar” é análogo ao processo de pensar através da língua materna.

De acordo com o Jean Piaget temos a abordagem de noções como fazer e compreender assumindo papéis distintos. O fazer aplicado à realização da ação no plano prático, enquanto o compreender diz respeito à realização da ação no pensamento. Essa é uma consideração valiosa para a performance musical uma vez que essas duas ações,

compreender e fazer, adquirem relevância na competência musical integrando a técnica e habilidades aurais.

Segundo Gordon, a audição não deve ser comparada à imagética musical ou audição interna porque essas atividades não estão necessariamente engajadas no processo de assimilação e compreensão do som musical. Ele acrescenta, ainda, que o som em si mesmo não é música, ele se converte em música através da audição quando é traduzido na mente, ou seja, quando se atribui um significado ao som. Com isso, podemos entender que a audição nessas performances envolve reconhecimento da altura de um som e compreensão da função que ele exerce dentro de um contexto.

Embora não se dê conta, tanto o processo de solfejar quanto o processo de audição são fruto da integração entre ação e memória. São ferramentas para resgate de padrões rítmicos e sons na memória através de dados visuais como a partitura, ou apenas a letra tendo em vista que aquele repertório sonoro já está incorporado pela performer. Teresa Cristina já conhece previamente os pontos e canções que irá cantar. Assim, caso não tenha a canção de memória prontamente, basta um trecho da letra para que ela seja capaz de resgatar toda a peça de sua memória. De acordo com Bob Snyder no livro “Música e memória” audiar é um processo que busca resgatar as informações armazenadas no subconsciente mediante um estímulo externo para, em seguida, levar essas informações ao foco da consciência.

O músico que desenvolve a competência da audição vê no seu instrumento musical um objeto que reproduz a música que ele já ouviu e já compreendeu. Podemos acrescentar, ainda, que essa capacidade de ouvir um som mentalmente é especialmente útil na prática de improvisação musical uma vez que ela representa a antecipação do momento da execução. Aquela fração de segundo que permite ao performer traçar suas escolhas musicais. Retomando Gordon, audição é a base da musicalidade e através de seu desenvolvimento é possível compreender e apreciar música. Retomando a referência da narrativa de Borges em Funes, o memorioso, a audição como competência do performer indica que somente a memória do computador seria insuficiente para sustentar essas performances, pois os performers recorrem, em grande medida, à própria memória de sons e canções que indicam a ativação de um repertório já interiorizado. A apropriação deste repertório retomado pela audição permite a interpretação específica de cada um para a mesma canção. A audição ativa a memória e a relação do intérprete com determinada sequência sonora presente na música. Como afirma Gilberto Gil em “Cérebro Eletrônico”, para usar a referência de uma canção popular: “O cérebro

eletrônico faz tudo; Faz quase tudo; Faz quase tudo; Mas ele é mudo [...] Só eu posso pensar se deus existe; Só eu; Só eu posso chorar quando estou triste; só eu”.

A relação da musicalidade com a memória reforça o vínculo entre música e tradição oral. As cinco transmissões de Teresa Cristina aqui focalizadas, quais sejam o conjunto de quatro lives com o tema ancestralidade, como anteriormente mencionado. A *live* “Laroye, Exu” apresenta-nos algumas especificidades de sua musicalidade, entre elas, o vínculo com a oralidade e a referência à musicalidade de terreiros, rodas de samba e à cultura afro-brasileira que Teresa Cristina desde o início do projeto de *lives* vai tecendo a partir de uma relação de entendimento que foi estabelecendo no corpo a corpo com o ecossistema das mídias.

Durante uma das primeiras *lives* com a mãe no *YouTube*, surgiu um comentário no chat sobre como se caracterizaria o “samba de terreiro”. Teresa Cristina percebeu que, para responder o que era “samba de terreiro” a partir do questionamento na *live* no *YouTube*, ela gastaria muito tempo “*twittando*” com seus seguidores. A partir daí, a cantora teve a ideia de fazer uma *live* no *Instagram*, com as pesquisas feitas, para explicar o “samba de terreiro”. Como disparador da narrativização das *lives* de Teresa Cristina, observamos nesse evento o modo como a mediação da ambiência musical fez-se a partir da presença de um território de pertencimento, “samba de terreiro”, engendrado a partir da escuta conexas, em que o fato de ser reconhecida como cantora/compositora negra de samba acabou se amplificando para a tessitura, em que o acionamento do comentário de um fã acabou por amplificar Teresa Cristina nos papéis de pesquisadora/intérprete da trajetória arquivada do samba, desdobramento fortemente afinado com os aspectos interativos da ecologia de mídias de conectividade (Janotti Junior e Queiroz, 2020, p. 10).

Ao abordar saberes desta herança cultural, Leda Maria Martins nos ajuda novamente a pensar algumas dessas especificidades musicais, inclusive atribuindo-lhes um sentido de cura. Martins dialoga com Fu-Kiau para referir-se à musicalidade africana traduzida na relação “tamborilar-cantar-dançar”, por meio da qual criam-se cantos de paz, de força interna e de poder vital. Na *live* “Laroye Exu” de 13 de junho de 2021, o repertório de Teresa Cristina mobiliza músicas que transitam por pontos de umbanda e sambas, inscrevendo-a como performer oral, afro, conforme descreve Leda Maria Martins.

Um extenso e rico repertório abriga os cantos e toda a musicalidade nas culturas negras. Na performance da textualidade oral afro, onde estão os sujeitos está a possibilidade do cantar, e dos cantares, da fala cantada ou do canto falado, em colóquios de sons, vozes,

elementos mínimos, frases, dicções, cortes frasais, silabações, solfejos, assovios, onomatopeias, anáforas, interjeições, versos, timbres, ritmos, pulsos, percussões, resposos, refrões, solos, um sem-número de vocalizações, sínopes, batuques, compósitos de uma estética griô. No Brasil e em outros territórios afro referenciados das Américas, do mais norte ao mais sul, as construções e criações musicais criadas nas encruzilhadas manifestam as heranças e os acervos musicais negro-africanos, reafirmando o trânsito da sintaxe musical africana como determinante das construções rítmicas negras, como no blues, no jazz e no samba, por exemplo (Martin, 2021, p. 97).

Venho insistindo no predomínio do canto à capela empreendido por Teresa Cristina nessas performances. Este traço revela tanto o trabalho de mobilizar a memória e repertório por meio de recursos como audição, quanto a possibilidade de equiparação da voz humana com o instrumento musical, o que por sua vez guarda relação com a rítmica da performance ancestral negra, pois segundo Martins:

Não há nessa rítmica a distinção ocidental entre música vocal e instrumental, a realização sonora instrumental e a vocal, pois, para os povos das diásporas africanas, assim como em África, a voz humana e os instrumentos musicais “falam” a mesma linguagem, expressam os mesmos sentimentos, e unanimemente recriam o universo toda vez em que o pensamento transforma-se em som. Na própria construção musical prevalece um altíssimo índice de vocalidade, como se os instrumentos e os cantares rendessem primazia à fala. Sobre essa repercussão Jones sustenta que: Na verdade, os “gritos” e “berreiros de campo” pouco mais eram do que letras altamente rítmicas (Martin, 2021, p. 98).

Em Filipe Catto as memórias experimentadas são ativadas pelas músicas a elas relacionadas. Músicas marcando encontros e separações, músicas pedidas e cantadas; como dissemos, o repertório de Catto se assenta na música romântica e da noite. A adesão ao público LGBTQIAPN+ é reforçada pela afinidade com o repertório musical entre o *pop*, o rock e com forte referência à cultura queer, divas etc. Em artigo publicado em parceria com a pesquisadora Patrícia Moran, observamos que Catto propõe uma profanação de qualquer hierarquia entre artista e público com as lives:

O videokê é um recurso que reforça o improvisado de maneira programática, algumas ações, como procurar as músicas e não encontrá-las, propor uma escuta da música original, e não da que está sendo ouvida, cantar se sobrepondo à música ou comentar os vocais originais para ao final anunciar o desejo de gravá-la no

futuro. Estes gestos, assim como no meio da música avisar ao público desconhecer a letra, ou afirmar que o tom é insustentável para sua voz, produzem duplo movimento. Um de aproximação com o público da coxia, do trabalho de composição e seleção do repertório da musicista outro é no sentido de se quebrar a quarta parede. Inexiste uma relação vertical entre a artista e seu público, a começar, como temos dito, pela informalidade do espaço doméstico ao qual se soma a informalidade performada por Catto (Moran, P. & Paranhos, T. 2023, p. 28).

Ao oferecer ao público esta versão menos ensaiada de sua performance musical na internet, podemos observar que, para muitos, um efeito colateral da rede é a presença de conteúdo com pouco apuro técnico. Nessas transmissões ao vivo, eventualmente o conhecimento sobre música e sua elaboração em arranjos e acuidade técnica podem ser atravessados por essa velocidade de contemplar músicas de diferentes épocas e estilos cujas propostas harmônicas e estilísticas são, eventualmente, discrepantes. Operar essa refinada distinção entre ritmos e sonoridades propostos envolve uma série de conhecimentos específicos sobre cada um desses gêneros e estilos que transitam entre a música popular a regional, o rock, o bolero, a moda de viola, demandando uma série de especificidades, intenções, sutilezas que estão ligadas ao ambiente e à cultura de origem. Torna-se quase impossível que um artista profissional que nunca tocou uma música com uma melodia sincopada de um ritmo desconhecido, o faça pela primeira vez em uma audiência pública. Teresa Cristina demonstra maior intimidade com um repertório específico, o samba, ainda que suas *lives* tenham abrigado, especialmente devido à presença de artistas convidados, uma multiplicidade de ritmos e gêneros.

Durante muitas décadas, antes dos *smartphones*, do rádio e do gravador, as músicas foram transmitidas quase que exclusivamente de forma oral. A informação musical ficava confinada a um determinado ambiente e a um círculo de pessoas. Quem quisesse mergulhar nesses gêneros antigos teria que frequentar algum lugar onde essa música fosse tocada. As opções eram aprender um instrumento ou assistir alguém tocando. Hoje existem milhares de gravações originais disponíveis, vídeos de música de jazz, blues e gospel, de choro especialmente em plataformas como o *YouTube*. Neste território aparentemente democrático pequenos grupos se proclamam representantes e especialistas, reflexo de uma sociedade competitiva e seletiva que procura fazer do conteúdo produzido e apurado tecnicamente um título de distinção. Como desdobramento surgem as comparações usadas para validar uma série de distorções que podem ser destrutivas em relação à música. Afirmações de que nas transmissões ao vivo há um

empobrecimento da música pela ausência de instrumentos e de microfones ou mesmo pela presença de um arranjo tosco de videokê, a escolha de determinada plataforma on-line como o *Instagram* na qual estão ausentes os recursos técnicos que permitam boa captação de áudio e vídeo, até as ações de beber e fumar durante a performance podem tornar-se medida de invalidação dessas performances musicais.

A presença do álcool nas performances de Catto e Teresa Cristina por si é um assunto interessante para se discutir quando se trata de suas performances musicais. A bebida como os demais elementos possui agência. Vale lembrar que muitas obras consolidadas em diversos gêneros como a bossa nova, o reggae, o samba o rap etc. foram escritas por pessoas alcoolizadas. Podemos nos perguntar sobre essa relação entre as drogas que alteram a consciência e a arte, ou, ao menos, refletir sobre os efeitos e as consequências da relação entre o uso de substâncias na performance. A pandemia provou que a manifestação artística foi fundamental para sobrevivermos, inclusive essa arte como ilusão e escapismo, ou seja, não só as poéticas do real mas a poética da fuga do real, por meio de séries, livros de ficção etc. A música teve destaque como indica a eclosão de *lives* musicais no período, apontando para uma necessidade de fuga para o campo da ilusão, possibilidade viabilizada por meio da arte e especialmente da música. Mesmo que a pandemia, o vírus e a peste estejam também no nível invisível, o extraordinário na vida também precisou estar presente e se impôs como necessidade.

A combinação da bebida com a música pode ativar elementos sutis, não palpáveis, abstratos. Na mitologia romana, Netuno, deus dos mares e oceanos, frequentemente relacionado ao tema da fuga e do escapismo é uma imagem que nos ajuda a refletir sobre o atributo emocional da musicalidade. No campo simbólico, Netuno é relacionado ao abstrato e ao misterioso, ao inexplicável, àquilo que nem sempre é visto, mas pode ser sentido. Netuno simboliza as agitações que surgem de dentro para fora e provocam a revolta da superfície que por vezes parece calma, exatamente como o mar antes da chegada de uma tempestade. Emoções como tristeza, angústia e melancolia também ganham luz, já que fazem parte da noção de interioridade. A ilusão pela instauração de uma situação de estranhamento por meio de limites borrados, mistura, ausência de fronteiras, vulnerabilidade à sutileza, inebriar, embriagar, confundir, envolver, dissolver e instalar deriva. A palavra “netuniano” é usada como adjetivo para ideias nebulosas, confusões, escapismos e fuga do real. Isso oferece uma pista, estética inclusive, pois, diferente das estéticas do real, o atributo netuniano indica um retiro da realidade para adentrar no campo da ilusão. Netuniana pode ser atributo da arte que se ocupa da

imaginação, da criatividade, da inspiração, de dar materialidade ao mundo dos sonhos, do inconsciente, das associações e dos símbolos. A presença musical, então, é netuniana ao materializar aquilo que Filipe Catto reivindica em seu discurso: sintonia com realidades sutis, percepção de “*vibes*” e de atmosferas que fazem emergir as emoções e cooperam para a produção de lirismo. A presença da música combinada ao vinho sugere a fuga de uma realidade opressora como a vivenciada durante o período de confinamento. Uma possibilidade é a fuga para o passado por meio de memórias trazidas pelas canções. A presença da música no espaço produz atmosferas, inclusive quando Catto fala e a música apresenta-se em BG (do inglês *background*, “de fundo”) esta noção de atmosfera produzida pela música dialoga com os estudos dos filósofos alemães Gernot Böhme e Hermann Schmitz. Este último define atmosfera como algo que flutua no espaço e que invade o corpo “Como se fossem Deuses”. Para ele importam a natureza, a ecologia, a forma como as coisas se apresentam e não como elas se individualizam. Já para Böhme a música como estímulo sonoro gera atmosferas com diversas qualidades: leve, opressiva, alegre, densa. Para referir-se a este caráter emocional do espaço produzido pela música, Böhme preconiza que “Ouvir é como ser para além de si mesmo. Pode acontecer a feliz experiência de se perceber vivo”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a pandemia em curso em 2020 vimos artistas e coletivos tradicionalmente voltados para as artes do palco propondo versões on-line de seus trabalhos ou experimentando possibilidades de ocupação das plataformas como fizeram as cantoras Filipe Catto e Teresa Cristina com suas transmissões ao vivo musicais na plataforma *Instagram*. Tais eventos propuseram performances musicais das intérpretes, alternadas com leitura de comentários do público, e no caso de Teresa Cristina com a escuta de convidados entre cantores, lideranças comunitárias, artistas e intelectuais como Tiganá Santana e Luiz Antônio Simas entre outros. As transmissões obtêm grande engajamento da classe artística e público em geral interessados em ouvir não apenas músicas, mas falas dessas artistas, promovendo, assim, a difusão de múltiplos saberes e conhecimentos sobre grupos minoritários como artistas afro-brasileiros representados por Teresa Cristina e artistas *queer* representado por Filipe Catto.

Após a pandemia, temos vivenciado uma transformação no país. Vimos emergir uma produção acadêmica que tem se dedicado a estudar alguns dos impactos da pandemia sobre as práticas artísticas. As respostas ao acontecimento pandêmico são as mais diversas. Alguns tentaram elaborar esta experiência no campo da escrita desde os primeiros meses de pandemia, outros por meio das respostas artísticas práticas como são os casos de Teresa Cristina, Filipe Catto e tantos outros artistas que formularam as suas poéticas do sentido com os recursos disponibilizados pelas plataformas on-line. Outros, ainda, como é o caso desta pesquisa, partem destes protótipos artísticos nascidos na pandemia para investigar os impactos e singularidades dessas respostas artísticas.

Como homem gay, cisgênero, nascido na periferia de São Paulo, filho de migrantes nordestinos, ator de teatro e pesquisador das artes, olho para a produção de duas cantoras: uma mulher preta e uma pessoa trans não-binária, buscando de algum modo compreender diferenças e similaridades. Ensaiar “confluências” como dizia Nêgo Bispo e já reverenciando sua memória. Tais práticas traduzem pensamentos singulares e observá-los representa a possibilidade de propor um diálogo entre música e performance, espaço presencial e mediado, performance preta e performance queer. Essas práticas parecem sugerir que as formas que sempre foram consideradas possíveis para se produzir a experiência artística no palco foram chamadas a serem revisadas após o acontecimento pandêmico. A pesquisa aposta em possíveis diálogos e afinidades entre diferentes (atores, cantores, performers) de modo a tentar compreender as experiências dessas artistas

criando em circunstâncias totalmente adversas. Interessa observar os modos de funcionamento, as categorias que regem seus regimes de criação, como se encontraram com o público, como produziram, como trocaram com outros artistas, tomando a diferença como princípio e como valor. “Diferente”, também, daquilo o que fazemos após a pandemia. Voltamos para os espaços presenciais e estamos livres da circunstância obrigatória de confinamento que projetaram essas práticas naquele momento. De alguma forma, podemos reconhecer hoje um modo de operar que permanece ainda hoje – as transmissões ao vivo já aconteciam antes e continuam após a pandemia. Lançar-se como artista do palco em outros caminhos permite uma abertura para um mundo que a maioria eventualmente desconhece e que pode oferecer uma oportunidade para que novos conhecimentos sejam aportados.

Essa questão se vincula a antigas discussões acerca da relação entre tradição e modernidade quando observamos, por exemplo, artistas do palco reinventando seus locais de trabalho do presencial para o on-line e utilizando a tecnologia disponível como meio de permanecer em atividade. As tecnologias de palco surgem nesse corpo a corpo com os acontecimentos de determinado tempo. Convém problematizar algumas dessas noções que são erroneamente tratadas como dicotomia: tradição em oposição à inovação, tecnologia etc. A tradição se renova constantemente e diante de uma crise olhamos para a tradição para, a partir deste conhecimento, ensaiarmos os novos passos. Esse entendimento promove a compreensão de noções importantes como a de tecnologias ancestrais. Ao contrário do que se possa pensar, tecnologia e ancestralidade não precisam ser noções antagônicas. Tal oposição parte de uma compreensão tecnocrata, que vincula a ideia de tecnologia ao artefato tecnológico, sendo que pesquisas recentes como as produções de Marlui Miranda (2021) sobre novo tradicional e de Yuk Hui (2020) sobre tecnodiversidade nos ajudam a expandir a noção de tecnologia de forma a considerar os valores culturais a ela inerentes bem como os contextos locais, particulares que conteriam proposições diante das crises ecológicas, políticas e sociais em curso.

Se nessa dissertação nos debruçamos sobre o trabalho do performer nesse novo palco on-line, as obras aqui estudadas – e a produção artística em pandemia como um todo – apontam para uma infinidade de estudos. Alguns chegaram a ser tangenciados ao longo da pesquisa por meio de escrita de artigos, comunicações, participação em eventos, aulas, congressos etc. Discutimos, em algumas dessas ocasiões, a possibilidade de encenação dentro de plataformas como o *Zoom*; O modo como tecnologias de inovação permitiu novas formas de afeto etc. Se durante os estudos foram desenvolvidas algumas

questões como a oposição entre convívio e mediação, não podemos ignorar que temos um horizonte teórico muito mais amplo diante de tais práticas. Teresa Cristina produziu centenas de horas de conteúdo que apontam para a diversidade do cancionário nacional, terreno fértil para uma infinidade de estudos no campo da música e da cultura brasileira. Um exemplo de investigação possível a partir da análise dessas transmissões ao vivo é acerca das especificidades da prática individual e da coletiva. A pandemia forçou esses artistas a criarem sozinhos em casa. A premissa de que práticas artísticas como teatro, dança e cinema são essencialmente coletivas nos coloca diante de mais uma provocação nestes trabalhos. Evidentemente a internet é também o lugar da cibercultura, da formação de redes em grupos de afinidade como preconizou Pierre Levy, porém, aos performers em pandemia o celular na mão representava uma janela para um mundo de pessoas isoladas e isso indica inúmeras nuances e desdobramentos de análise. Não resta dúvida de que essas práticas se inscrevem em práticas coletivas como a performance preta e a performance queer e que há interação com os grupos com os quais esses artistas desejam se comunicar, por outro lado, a questão não deixa de desdobrar a tensão entre o indivíduo – para muitos a grande aposta capitalista e o trabalho articulado dos coletivos artísticos.

Os trabalhos sinalizam que, nas plataformas, o artista pode estar sozinho e se responsabilizar por todo o processo de criação e difusão de suas práticas e que como possível repercussão positiva podemos citar uma maior independência dos artistas em suas possibilidades de criar. As práticas coletivas oferecem, também, desafios aos artistas que veem nas plataformas a possibilidade de seguir fazendo com ou sem pares. Podemos enumerar assim pontos a favor do coletivo e a favor da iniciativa individual como podemos enumerar pontos desafiadores. Se durante a pandemia essas eram as únicas possibilidades de estabelecer um “nós”, uma interlocução, no pós-pandemia sozinho em casa com a câmera ligada, interagindo com sua audiência e propondo suas práticas individuais o sujeito está se salvando ou se perdendo das práticas coletiva? Segundo Ailton Krenak os sentidos atribuídos ao indivíduo se opõem eticamente às práticas coletivas. Transcrevemos trecho de entrevista do filósofo para o *The Intercept Brasil* em janeiro de 2023 na qual ele afirma:

O capitalismo precisa do indivíduo e como diz o Pepe Mojica, ele precisa de um consumidor de um cliente. O cliente não é cidadão, o cliente radicaliza e atomiza o indivíduo. Ele lida com um potencial imbecil, o sujeito que quer ter vantagem individual porque não se implica com o contexto social em que ele vive. A gente poderia

fazer um pequeno movimento de estabelecer experiências coletivas, fortalecer experiências comunitárias, porque isso seria botar em prática aquela ideia de pensar globalmente e agir localmente.

Os coletivos e grupidades artísticos nos falam sobre a importância de pensar no plural, acolhendo e respeitando as diferenças e, ao fazermos isso, conseguimos entender melhor também quem somos e quais as possibilidades de colaborar em projetos. O projeto artístico coletivo cria redes de colaboração, potencializa a criação de relações de amizade e da visão mais voltada para o bem comum por meio de atividades que englobam um grupo de pessoas em torno da mesma finalidade ou convivendo de forma a cooperarem uns com os outros.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo**, 2005.
- AGAMBEN, G. O que é dispositivo. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009
- AGRA, L. (2010). **O corpo “da” performance e as Artes do Corpo**. Sala Preta, 10, 215-219. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v10i0p215-219>
- ANDREA, Carlos D. **Pesquisando plataformas on-line: Conceitos e métodos**. Salvador: EDUFBA, 2020.
- ARAUJO, Yara Rondon Guasque. **Telepresença: interação e interfaces**. São Paulo: EDUC/Fapesb, 2005.
- AUSLANDER, Philip. **Liveness, Mediatization, and Intermedial Performance**, Degrés: Revue de synthèse à orientation sémiologique [Belgium], N° 101, Spring 2000.
- AUSTIN, John L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Artes médicas, Porto Alegre, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BASTOS, M. **Audiovisual ao vivo Feedbacks entre os cinemas experimentais, as artes do vídeo e o audiovisual contemporâneo**. Revista Eco-Pós, volume 18, 2015, P 57-73
- BASTOS, M. (2020, 1 dez.) “A pandemia revelou o poder do convívio”. **Revista Continente**. <https://bit.ly/3DyfUeM>.
- BASTOS, Marcus; MORAN, Patrícia. **Audiovisual ao vivo – Tendências e conceitos**. São Paulo: Intermeios, 2020.
- BÖHME, G. “**Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics**”. In: Thesis eleven 36; p. 113-26.
- BÖHME, G. “**The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres**”. In: *Ambiances, Rediscovering, Online since 2013a*. <http://ambiances.revues.org/315> acess. 2 outubro 2016.
- BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer – Alteridades – presenças – ambivalências**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator – da técnica à representação** Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero – Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CARVALHAES, Ana Goldstein. **Persona Performática**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CINTRA, Fabio Cardozo de Mello. 2006. **A musicalidade como arcabouço da cena – Caminhos para uma educação musical no teatro**. Tese de doutorado. São Paulo: ECA-USP.

COBUSSEN, Marcel; COSTA, Rogério. **Dialogue on Improvisation, Composition as Performance: on singularity, complexity and context**. Revista Música, 15 (1), 149-164. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/rm.v15i1.114707>>. Acesso em: 6 jul. 2019.

COBUSSEN, Marcel. **The Field of Musical Improvisation**. Leiden University Press, 2017.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CRARY, Jonathan. **Terra arrasada: além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

DUBATTI, Jorge. Teatro, convívio e tecnovívio in Da cena contemporânea. Porto Alegre, RS: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, p. 12-35, 2012.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos**; Campinas/SP: Papyrus, 2018.

FABIAO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. In: Revista Sala Preta. v. 8, n. 1, 2008, pp. 235-246. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>.

FEDERICI, Sílvia. **Mulheres e caça às bruxas**. Boitempo Editorial, 2019.

FERAL, Josette. “Por uma poética da performatividade: O teatro performativo.” In: Sala Preta, 8, 197-210. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>.

FERNANDES, Sílvia. **Experiências do real no teatro**. Revista Sala Preta, São Paulo, v.13, n2, p. 3-13, 2013.

FERREIRA, F. L., CHRISTINO, J. M. M., CARDOSO, L. de O., & Noronha, A. L. S. (2022). **A ascensão e decadência do consumo de lives musicais durante a pandemia: uma análise sob o prisma da teoria da prática**. Cadernos EBAPE.BR, 20(3), 401–416. <https://doi.org/10.1590/1679-395120210014>.

FOUCAULT, Michel. **Hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000a.

FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder – conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000b, p. 69-78.

GARCIA, Rodolfo Vazquez (2016) **As formas de escritura cênica e presença no Teatro Expandido dos Satyros**. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA-USP.

GONZALEZ, L. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje, Anpoc, p. 223-244, 1984.

GUATTARI, Felix. **Espaço e poder: a criação de territórios na cidade**. Espaço e Debates, n. 16, ano V. São Paulo: Cortez, 1985

GLUSSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo, Perspectiva, 1987.

GORDON, Edwin E. **Teoria de Aprendizagem Musical: competências, conteúdos e padrões**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2000.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro, Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

GUZZO, Marina. **Partilhas sensíveis e essenciais em tempos pandêmicos**. In. Pandemia Crítica outono 2020. São Paulo, Edições SESC, 2020.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX in Antropologia do ciborgue – As vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte:Autêntica, 2009.

HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

JANOTTI JUNIOR, J.S., QUEIROZ, T.A. (2021). **Deixa a gira girar: as lives de Teresa Cristina em tempos de escuta conexa Galáxia** (São Paulo, on-line), ISSN: 1982-2553. Publicação Contínua. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-2553202150973>. Nº 46, 2021, pp. 1-17.

JANUZELLI, Antonio. **A aprendizagem do ator**. Editora Ática: 1992.

KAC, Eduardo. **A arte da telepresença na Internet**. Disponível em: <<http://www.ekac.org/ornitelep.html>>. Acesso em: 12 set. 2010

KNEBEL, Maria. **Análise-Ação – Práticas das ideias teatrais de Stanislávski**. São Paulo: Editora 34, 2016.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEMOS, Ronaldo. **Como as redes digitais demolem a cultura e ampliam a ansiedade**. Folha de São Paulo, São Paulo, 16 de outubro de 2021. Ilustríssima. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/10/como-as-redes-digitais-demolem-a-cultura-e-ampliam-a-ansiedade.shtml>.

LEVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2010.

LEVY, Pierre. **O que é o virtual**. Editora. 34, São Paulo, 1996.

LIMA, E. F. W. **Arquitetura Teatral no Século XVII: o processo de italianização do modelo francês dos jeux de paume. A cenografia do período e as transformações da arquitetura**. O Percevejo, v. 4, n. 1, p. 1 – 18, 2012.

LYOTARD, Jean-François. **O inumano. Considerações sobre o tempo**. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar – poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Performance em tele-presença: o Corpo em telepresença**. Disponível em: <<http://www.corpos.org/papers/corporificacao.html>>. Acesso em: 21 set. 2010.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**. São Paulo: Summus, 2007.

MIRANDA, Marlui Nóbrega. **O Novo Tradicional: transportações sensíveis das musicalidades indígenas no Brasil**. 2021. Tese (Doutorado em Musicologia) – Programa de Pós-Graduação em Musicologia, Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

MORAN, Patrícia. **Ao vivo: entre técnicas, scripts e banco de dados**. Teccogs, n. 6, 2012. p 109- 127.

MORAN, Patrícia. **Cinemas transversais**. São Paulo: Iluminuras, 2016.

Moran, P., & Paranhos, T. (2023). **Afetos on-line: memória, presença e trocas em eventos na pandemia**. *Novos Olhares*, 11(2), 24-33. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2022.205685>.

MURRAY, Janet. **Hamlet no holodeck – O futuro da narrativa no ciberespaço**. São Paulo: Itaú Cultural: Editora Unesp, 2003.

NANCY, J. L. **Imagem, mimesis e méthexis**. In: Alloa (org.), *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015c.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PELBART, Peter Pál, FERNANDES, Ricardo Muniz. **Pandemia Crítica outono 2020** vários autores; São Paulo: edições SESC, 2021.

ROMAGNOLLI, L. E. (2014). **Convívio e presença como dramaturgia: a dimensão da materialidade e do encontro em Vida**. *Sala Preta*, 14(2), 85-94. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i2p85-94>.

ROUBINE, J. J. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTAELLA, Lucia. **Cultura e Artes do Pós-Humano: da Cultura das Mídias à Cibercultura**. São Paulo: Paulos, 2003.

SÁNCHEZ, Licia Maria Moraes. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity**. Durham e Londres, Duke University Press, 2003.

SETTI, I. (2007). **O corpo da palavra não é fixo deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços**. *Sala Preta*, 7, 25-32. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v7i0p25-32>

SETTON, Maria da Graça J. **Mídia e Educação**. São Paulo: Contexto, 2010.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: A intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SIMAS, Luiz Antonio. **Maracanã: Quando a Cidade era Terreiro**, Mórula Editorial, 2021.

SILVA, Welton Florentino Paranhos. 2016. **A relação do ator com o público – Contribuições do tópico Presença da Técnica Klauss Vianna**. Monografia de Especialização. São Paulo: PUC-SP.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2002.

VIRILIO, Paul. **O Espaço Crítico e as Perspectivas do Tempo Real**. Tradução: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993

VIERO, Kolinski Machado Mendonça, F., e J. de Souza Lima da Silva. “**Porque Nem Toda Feiticeira é Corcunda: Sentidos Sobre O Ser bruxa/Ser Mulher Em Filmes Infantis E Infantojuvenis**”. Intexto, nº 52, junho de 2021, p. 106691, doi:10.19132/1807-8583202152.106691.

ZILIO, D. T. **A Evolução da Caixa Cênica: transformações sociais e tecnológicas no desenvolvimento da dramaturgia e da arquitetura teatral**. Pós, São Paulo, v. 17, n. 27, p. 154 – 173, 2010.

ZUBOFF, S. **The age of surveillance capitalism: the fight for a human future at the new frontier of power**. New York : Public Affairs, 2019 .

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Editora Jandaira, 2020.

Websites:

CATTO Oficial. - **Love Catto**^{LIVE} ep026: especial BRUXARIA. **YouTube**, Out 30, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aZwdba8NzwE&t=3565s> Acesso em 29 dez.2023.

CATTO Oficial. – **Love Catto**^{LIVE} ep020: especial CASSIA ELLER. **YouTube**, Set 18, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B2RXkoYWmTc&t=50s> Acesso em 29 dez.2023.

Canal Brasil. Judith Butler debate os problemas de gênero com Linn da Quebrada e Jup do Bairro | Transmissão. **YouTube**, Jun 22, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DMge3Uc9sUs&list=PLpQ0gn4d9Q5Qk1-MBn1v1WekMkyvJ3BnH&index=51&t=1751s> Acesso em 29 dez.2023.

Casa de Cultura Mario Quintana. Live Caio Fernando Abreu. **Instagram**, Oct 31, 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CHB6k-JAs9F/?igsh=NmNwb3JmbW84eTNn> Acesso em 29 dez.2023.

ECA USP Oficial - ECA Debate - "Teatro remoto e presença virtual". YouTube, Oct 21, 2020. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=rnUSCCaQ5ew&list=PLpQ0gn4d9Q5Qk1-MBn1v1WekMkyvJ3BnH> Acesso em 29 dez.2023.

FONTES, M. Marília Mendonça bate recorde mundial em live. Folha de Pernambuco, 8 abr. 2020. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/marilia-mendonca-bate-recorde-mundial-em-live/136625/>. Acesso em: 10 out. 2020.

Teresa Cristina. Ancestralidade. Instagram, Mar 30, 2021. Disponível em:

<https://www.instagram.com/tv/CNECyiaH2Lu/?igsh=ZmFpeDE1YzVwN2M5> Acesso em 29 dez. 2023.

Teresa Cristina. Ancestralidade. Instagram, Nov. 20, 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CH1dgQhHHdB/?igshid=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D> Acesso em 29 dez. 2023.

Teresa Cristina. Laroyê Exu. Instagram, Jun 13, 2021. Disponível em <https://www.instagram.com/teresacristinaoficial/tv/CQFarkHAzdv/> Acesso em 29 dez. 2023.

Anexo A – Transmissões ao vivo de Filipe Catto no *Instagram* e *Youtube*:

- 01 – 21.04.20 – Transei com uma amiga, gostei. E agora?
- 02 – 28.04.20 – Dedo podre
- 03 – 05.05.20 – Duran Duran, Paula Abdul, Gun's, Amy e outros
- 04 - 12.05.20 – Lágrimas de sangue
- 05 – 21.05.20 – Pé na bunda
- 06 – 28.05.20 - Madonna Arrependida
- 07 - 11.06.20 – O pior dia-dos-namorados de todos os tempos
- 08 - 18.06.20 – Total eclipse of the heart
- 09 - 25.06.20 – Especial novelas Vilãs amarguradas
- 10 - 02.07.20 – Especial Pride - I want to break free
- 11 - 09.07.20 – Pomba giras
- 12 – 23.07.20 – Factory girl
- 13 - 30.07.20 – Apliques de leoa
- 14 – 31.07.20 - Boneca de fogo
- 15 – 06.08.20 - Gambiarras trevosas ao mar
- 16 - 13.08.20 – O filme das spice girls e outras crianças viadas
- 17 - 27.08.20 – Especial Lana Del Rey
- 18 - 03.09.20 – Amy Winehouse - Back to black na íntegra
- 19 - 10.09.20 – Especial Alanis Morrissette
- 20 - 17.09.20 – Especial Cassia Eller
- 21 - 24.09.20 – Especial Inferno Astral
- 22 - 08.10.20 – Especial Rita Lee
- 23 –09.10.20 - Freestyle medicação pesada
- 24 – 15.10.20 – As mais pedidas das profanas no chat
- 25 – 22.10.20 – Uma comemoração? Discorra sobre isso.
- 26 – 29.10.20 – Especial Bruxaria
- 27 – 05.11.20 – Season finale especial
- 28 – 25.12.20 - Especial de Natal foragidas da ceia

..

Temporada 2:

- 01 - 11.02.21 - Especial Marisa Monte
- 02- 18.02.21 – Especial 90s baby
- 03 - 04.03.21 – Franja indie
- 04 - 11.03.21 – Lula libre
- 05 - 19.03.21 – Especial sapatão
- 06 - 25.03.21 – Central de boatos: coletiva de imprensa
- 07 – 19.06.21 - Especial pride
- 08 – 14.08.21 - Especial Cringe
- 09 – 28.08.21 - Especial Free Britney
- 10 – 04.09.21 - Especial Cinema
- 11 – 18.09.21 - Especial A bruxaria é real
- 12 – 26.09.21 - Especial aniversário trevoso + clip arco de luz
- 13 – 16.10.21 - Especial saindo de um pesadelo tenebroso

Anexo B – Transmissões ao vivo de Teresa Cristina no *Instagram*

- 1 - 02.04.20 – Samba de terreiro parte 1
- 2 - 04.04.20 – Candeia – indisponível
- 3 - 05.04.20 – Candeia – Indisponível
- 4 - 06.04.20 – Paulinho da viola – indisponível
- 5 - 07.04.20 – Paulinho da Viola – indisponível
- 6 - 08.04.20 – Live autoral – Indisponível
- 7 - 15.04.20 – Chico Buarque – Indisponível
- 8 - 16.04.20 – Somos de quinta – Indisponível
- 9 - 17.04.20 – Cartola e Zé Keti – Indisponível
- 10 - 18.04.20 – Chico Buarque – parte 2 – Indisponível
- 11 - 19.04.20 – Álbum Mel na íntegra – Indisponível
- 12 - 20.04.20 – Beth Carvalho – Indisponível
- 13 - 22.04.20 – Zeca Pagodinho – Indisponível
- 14 - 24.04.20 – Álbum O mundo é meu lugar – Indisponível
- 15 - 25.04.20 – Arlindo Cruz – Indisponível
- 16 - 26.04.20 – Gal Costa – Indisponível
- 17 - 27.04.20 – Gal Costa – parte 2 – Indisponível
- 18 - 28.04.20 – Mangueira – Indisponível
- 19 - 29.04.20 – Elizeth Cardoso – Indisponível
- 20 - 30.04.20 – Álbum Luz de Djavan – Indisponível
- 21 - 01.05.20 – Bahia – Indisponível
- 22 – 02.05.20 – Amizade/Caetano e Gil – Indisponível
- 23 - 03.05.20 – Álbum Outras palavras de Caetano Veloso – Indisponível

- 24 – 05.05.20 – Conceição Evaristo – Indisponível
- 25 – 07.05.20 – Velha Guarda da Portela – Indisponível
- 26 – 08.05.20 – Clara Nunes - Indisponível
- 27 – 09.05.20 – Dia das mães – Indisponível
- 28 – 10.05.20 – No tempo da delicadeza – Indisponível
- 29 – 11.05.20 – Álbum Axé de Candeia – Indisponível
- 30 – 12.05.20 – Temas de novelas – Indisponível
- 31 – 14.05.20 – Ancestralidade
- 32 – 14.05.20 – João Gilberto
- 33 - 15.05.20 – Dona Ivone Lara
- 34 – 16.05.20 – Jorge Aragão
- 35 – 17.05.20 – Roberto e Erasmo
- 36 – 18.05.20 – Cazuza
- 37 – 19.05.20 – Elton Medeiros
- 38 – 19.05.20 – Paulinho da Viola
- 39 – 20.05.20 – Tema de novela
- 40 – 21.05.20 – Rita Lee
- 41 – 22.05.20 – Samba enredo – Carnaval de 1980
- 42 – 23.05.20 – Cazuza
- 43 – 24.05.20 – Aniversário de Maria de Medicis
- 44 – 25.05.20 – A arte negra de Wilson Moreira e Nei Lopes
- 45 – 26.05.20 – Sambas de Terreiro
- 46 – 27.05.20 – Temas de Novelas
- 47 – 28.05.20 – Belchior e Gonzaguinha

- 48 – 29.05.20 – Sambas Enredo – Carnaval de 1983
- 49 – 30.05.20 – Pagodes aleatórios
- 50 – 31.05.20 – Xande de Pilares
- 51 – 01.06.20 – Lulu Santos
- 52 – 02.06.20 – Cânticos da Umbanda
- 53 – 03.06.20 – Temas de Novelas
- 54 – 04.06.20 – Álbum Realce de Gilberto Gil
- 55 – 05.06.20 – Sambas Enredo
- 56 – 06.06.20 – Antonio Pitanga – 81 anos
- 57 – 07.06.20 – Enterro dos ossos – Papo com Pitanga
- 58 – 08.06.20 – Live autoral
- 59 – 09.06.20 – Jorge Aragão
- 60 – 09.06.20 – Viva Zequinha
- 61 – 10.06.20 – João Gilberto – 89 anos
- 62 – 11.06.20 – Temas de Novelas
- 63 – 12.06.20 – Sonia Guadajajara
- 64 – 12.06.20 – Indiretas para o crush
- 65 – 13.06.20 – Áurea Martins 80 anos
- 66 – 14.06.20 – Áurea Martins – O retorno
- 67 – 15.06.20 – Live Autoral
- 68 – 16.06.20 – Roda de Samba
- 69 – 17.06.20 – Temas de Novelas
- 70 – 18.06.20 – Maria Bethânia
- 71 – 19.06.20 – Chico Buarque

- 72 – 20.06.20 – Chico Buarque
- 73 – 21.06.20 – Álbum Velha Guarda da Portela canta Paulo da Portela
- 74 – 22.06.20 – Live Autoral
- 75 – 23.06.20 – Rainha Elza Soares
- 76 – 24.06.20 – Rainha Elza – Viva São João
- 77 – 25.06.20 – Temas de Novelas
- 78 – 26.06.20 – Gilberto Gil, Orixá do Brasil
- 79 – 27.06.20 – Gil, Orixá do Brasil
- 80 – 28.06.20 – Orgulho LGBTQIA+
- 81 – 29.06.20 – Orgulho LGBTQIA+ não para
- 82 – 30.06.20 – Marisa Monte
- 83 – 01.07.20 – Alceu Valença – Imperador do Brasil
- 84 – 02.07.20 – Batalha de Cantoras com Monica Salmaso
- 84 – 03.07.20 – Sexta de Axé
- 85 – 04.07.20 – Guilherme Arantes e Roupas Nova
- 86 – 05.07.20 – Orgulho LGBTQIA+
- 87 – 06.07.20 – Live Autoral
- 88 – 07.07.20 – Cristina Buarque, Memória do samba Carioca
- 89 – 08.07.20 – Moraes Moreira, Presente!
- 90 – 09.07.20 – Batalha de Cantoras “Vinicius” com Monica Salmaso
- 91 – 10.07.20 – Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim
- 92 – 11.07.20 – Elis Regina
- 93 – 12.07.20 – Almir Guineto com Zeca Pagodinho; Zeca Pagodinho, o único rei possível
- 94 – 12.07.20 - Orgulho LGBTQIA+

- 95 – 13.07.20 – Dia do Rock
- 96 – 14.07.20 – João Bosco, o mago.
- 97 – 15.07.20 – Temas de Novelas
- 98 – 16.07.20 – Elizeth 100 anos
- 99 – 17.07.20 – Dorival Caymmi
- 100 – 18.07.20 – Batalha Chico Buarque com Monica Salmaso
- 101 – 19.07.20 – Orgulho LGBTQIA+
- 102 – 20.07.20 – Teresa Canta Noel
- 103 – 21.07.20 – Baby
- 104 – 22.07.20 – Temas de Novelas
- 105 – 23.07.20 – Samba
- 106 – 24.07.20 – Viva o Nordeste Brasileiro
- 107 – 26.07.20 – Salve o 26 de julho; Saluba, Nanã!
- 108 – 27.07.20 – Álbum A vida me fez assim
- 109 – 28.07.20 – Lincoln Olivetti
- 110 – 29.07.20 - Temas de Novelas
- 111 – 30.07.20 – Batalha com Monica Salmaso
- 112 – 31.07.20 – Ronaldo Bastos
- 113 – 01.08.20 – Nara Leão
- 114 – 02.08.20 – Ney Matogrosso
- 115 – 03.08.20 - Live Autoral
- 116 – 04.08.20 – Nara Leão
- 117 – 05.08.20 – Caetano Veloso
- 118 – 06.08.20 – Caetano Veloso

- 119 – 07.08.20 – Caetano 78
- 120 – 08.08.20 – Mulheres Negras
- 121 – 09.08.20 – Live Afro-pop Baiana
- 122 – 10.08.20 – O tempo e a ancestralidade
- 123 – 11.08.20 – Cinema Brasileiro
- 124 – 12.08.20 – Clara Nunes
- 125 – 13.08.20 – Samba de Roda do Recôncavo
- 126 – 14.08.20 – Viva S Lula
- 127 – 15.08.20 – Samba Aleatório
- 128 – 16.08.20 – Omulu, samba aleatório e Silvio Almeida, herói do Brasil
- 129 – 17.08.20 – João Donato, Candeia e Monarco
- 130 – 18.08.20 – Djavan
- 131 – 19.08.20 – Djavan
- 132 – 20.08.20 – Batalha com Monica Salmaso
- 133 – 21.08.20 – Samba de Roda do Recôncavo
- 134 – 22.08.20 – Parcerias
- 135 – 24.08.20 – Viva 10 anos – Mulheres Apaixonadas
- 136 – 24.08.20 – Live Autoral
- 137 – 25.08.20 – Álbum 1969 de Roberto Carlos
- 138 – 26.08.20 – Temas de Novelas
- 139 – 27.08.20 – Batalha com Monica Salmaso
- 140 – 28.08.20 – Parcerias
- 141 – 29.08.20 – Samba enredo, tesouro do Brasil
- 142 – 30.08.20 – Roberto Carlos anos 70

- 143 – 31.08.20 – Live Autoral
- 144 – 01.09.20 – Simone Bittencourt de Oliveira
- 145 – 02.09.20 – Temas de novelas
- 146 – 03.09.20 – Batalha com Mônica Salmaso
- 147 – 04.09.20 – Marina Lima
- 148 – 05.09.20 – Samba enredo
- 149 – 06.09.20 – #chupadelay com João Camarero
- 150 – 07.09.20 – Salve o caboclo 7 flechas! Salve S. Boiadero
- 151 – 08.09.20 – Marina Lima 2
- 152 – 09.09.20 – Temas de novelas
- 153 – 10.09.20 – Batalha com Monica Salmaso
- 154 – 11.09.20 – Rock Brasil
- 155 – 12.09.20 – Samba enredo
- 156 – 13.09.20 – #chupadelay com João Camarero
- 157 – 14.09.20 – Live autoral
- 158 – 15.09.20 – Parcerias
- 159 – 16.09.20 – Temas de novelas
- 160 – 17.09.20 – Batalha com Monica Salmaso
- 161 – 18.09.20 – Rock Brasil, a revanche
- 162 – 19.09.20 – Samba enredo
- 163 – 20.09.20 – Samba aleatório
- 164 – 21.09.20 – Live autoral
- 165 – 22.09.20 – Gonzaguinha 75
- 166 – 23.09.20 – Gonzaguinha; Temas de novelas

- 167 – 24.09.20 – Viradinho de live à Carioca
- 168 – 25.09.20 – Batalha anos 80 com Lucinho Mauro
- 169 – 26.09.20 – Gal 75
- 170 – 27.09.20 – Dona Dalva, Ibeijada, Chupa delay
- 171 – 28.09.20 – Tim Maia
- 172 – 29.09.20 – Sambas aleatórios
- 177 - 30.09.20 – Temas de novelas
- 178 – 01.10.20 – Batalha com Monica Salmaso
- 179 – 02.10.20 – Batalha anos 80 com Lucinho
- 180 – 03.10.20 – Samba enredo
- 181 – 04.10.20 – Chupa delay com João Camareiro
- 182 – 05.10.20 – Laroyê Exu com Luiz Antonio Simas
- 183 – 06.10.20 – Sambas de São Paulo
- 184 – 07.10.20 – Pequeno tributo a Eddie Van Halen
- 185 – 07.10.20 – Dia da compositora e do compositor
- 186 – 08.10.20 – Batalha dia do nordestino
- 187 – 09.10.20 – Batalha anos 80 com @lucio Mauro Filho Oficial
- 188 – 10.10.20 – Mocidade e Império
- 189 – 11.10.20 – Martinho da Vila, parte 1
- 190 – 12.10.20 – 12 de outubro
- 191 – 13.10.20 – Cartola
- 192 – 14.10.20 – Temas de novelas, uma tentativa
- 193 – 15.10.20 – Candidaturas negras – Andrea Bak
- 194 – 15.10.20 – Batalha 1

- 195 – 15.10.20 – Batalha 2
- 196 – 15.10.20 – Denuncia
- 197 – 19.10.20 – Voltei com Emilio Santiago
- 198 – 20.10.20 – Dia do poeta com Capinam – Tentativa de live sobre Emilio
- 199 – 21.10.20 – Temas de novelas
- 200 – 22.10.20 – Batalha com Monica Salmaso (caiu)
- 201 – 09.11.20 – Ocupação do perfil da @fepaesleme
- 202 – 12.11.20 – Live no perfil do @gduviver
- 203 – 13.11.20 - Live no perfil da @marixioficial – Zeca Pagodinho
- 204 - 16.11.20 – Live no perfil da @pretagil – Paulinho da Viola
- 205 – 18.11.20 – Live no perfil do @brunogagliasso – Paulinho da Viola
- 206 – 20.11.20 – Ancestralidade
- 207 – 22.11.20 - Live no perfil da @astridfontenelle – Batalha anos 90 – MTV
- 208 – 23.11.20 – Live no perfil do @fabiorporchat – Carnaval
- 209 – 29.11.20 – Live no perfil do @babusantana – Temas de novelas
- 210 – 30.11.20 – De volta pra casa – Live autoral/40 anos sem Cartola
- 211 – 03.12.20 – Batalha com @silviaborba – Murro no pau da venta
- 212 – 06.12.20 – Batalha anos 90 com @luciomaurofilhooficial
- 213 – 07.12.20 – Live autoral interrompida
- 214 – 10.12.20 – Batalha com @monicasalmasooficial
- 215 – 11.12.20 – Noel 110 anos – Ubirany presente
- 214 – 13.12.20 – Batalha anos 90 com @luciomaurofilhooficial
- 215 – 14.12.20 – Live autoral – aberta com @paulotatit
- 216 – 17.01.21 – A toda hora rola uma história – Álbum de Paulinho da Viola 1971
- 217 – 17.01.21 – Fausto Nilo

- 218 – 18.01.21 – Sueli Costa
- 219 – 01.02.21 – Carnaval: Marchinhas e paródias
- 220 – 03.02.21 – Carnaval: Mocidade independente de Padre Miguel
- 221 – 05.02.21 – Carnaval: Mangueira
- 222 – 08.02.21 – Carnaval: Portela
- 223 – 09.02.21 – Carnaval: Império Serrano
- 224 – 10.02.21 – Carnaval: Salgueiro
- 225 – 15.02.21 – Carnaval: Beija Flor
- 226 – 16.02.21 – Carnaval: União da Ilha
- 227 – 02.03.21 – Samba de quadra
- 228 – 04.03.21 – Batalha
- 229 – 04.03.21 – Batalha com Monica Salmaso: Piscianes; Animais
- 230 – 05.03.21 – Batalha anos 70 com @lucio Mauro Filho oficial
- 231 – 06.03.21 – Samba aleatório
- 232 – 08.03.21 – Mulheres do Brasil
- 233 – 10.03.21 – Mulheres do Brasil
- 234 – 11.03.21 – Batalha a 3 com @monicasalmasooficial e @zerenatooficial
- 235 – 15.03.21 – A dança dos signos – Homenagem ao pisciano Oswaldo Montenegro
- 236 – 17.03.21 – Batalha anos 70 - Lucio Mauro Filho; Chico Brown; Gustavo Pereira
- 237 – 18.03.21 – Batalha Musical – Monica Salmaso; Ze Renato e Joyce Moreno
- 238 – 20.03.21 – Batalha Elis Regina – Monica Salmaso e Dora Morelenbaum
- 239 – 21.03.21 – Batalha anos 70
- 240 – 27.03.21 – Alcione, a voz do Brasil
- 241 – 28.03.21 – Viva Herminio Belo de Carvalho
- 242 – 30.03.21 – Ancestralidade
- 243 – 30.03.21 – Ancestralidade
- 244 – 01.04.21 – Ditadura nunca mais
- 245 – 04.04.21 – Batalha anos 70
- 245 – 05.04.21 – Pomba Gira – Conversa com @maedoradeoya
- 246 – 14.04.21 – Os cinco Crioulos – A voz do morro
- 247 – 15.04.21 - Batalha com Monica Salmaso e Zé Renato

- 248 – 18.04.21 – Roberto Carlos – Parte 1
- 249 – 19.04.21 – Roberto Carlos – Parte 2
- 250 – 19.04.21 – batalha Roberto Carlos com @luciomaurofilhooficial
- 251 – 23.04.21 – Pixinguinha, Geraldo Pereira e Zeca Pagodinho
- 252 – 23.04.21 – Alvorada de São Jorge
- 253 – 26.04.21 – Amor – Aniversário do @gusbaldoni
- 254 – 28.04.21 – Luar – Raça humana
- 255 – 29.04.21 – Nana Caymmi
- 256 – 30.04.21 – Paulo Cesar Pinheiro
- 257 – 04.05.21 – batalha com Lucinho
- 258 – 07.05.21 – Facho de esperança – Sorri pra mim - Uma live de e sobre amor
- 259 – 11.05.21 – Wilson Moreira
- 260 – 13.05.21 – Batalha musical com Monica Salmaso e Ze Renato
- 261 – 16.05.21 – Pagode para o Ubirany
- 262 – 17.05.21 – 17 de maio
- 263 – 20.05.21 – Roberto Ribeiro
- 264 – 22.05.21 – Roberto Ribeiro Parte 2
- 265 – 24.05.21 - Nelson Cavaquinho
- 266 – 26.05.21 – Temas de novelas
- 267 – 29.05.21 – Abel Silva
- 268 – 31.05.21 – Batalha: Gatilhos com @luciomaurofilhooficial e @mouhamedh
- 269 – 03.06.21 – Batalha Musical com Monica Salmaso – O canto, a voz, a canção
- 270 – 03.06.21 – Mauro Duarte
- 271 – 05.06.21 – Erasmo Carlos
- 272 – 11.06.21 – João Gilberto 90 anos
- 273 - 13.06.21 – Laroyê Exu
- 274 – 18.06.21 – Bethânia 75
- 275 – 20.06.21 – Chico Chico Chico
- 276 – 21.06.21 – Batalha Chico x Bethânia
- 277 – 27.06.21 – Gil 79
- 278 – 28.06.21 – Orgulho LGBTQIA

- 279 – 05.07.21 – Viva Lazir
- 280 – 09.07.21 – Moraes Moreira
- 281 – 13.07.21 – João Bosco 75
- 282 – 15.07.21 – Live do rock
- 283 – 26.07.21 – Saluba Nanã Buruquê
- 284 – 02.08.21 – Voley Brasil em Tokyo – Conversa com o medalhista Andre Heller
- 285 – 03.08.21 – Vôlei feminino nas quartas
- 286 – 04.08.21 – Samba aleatório
- 287 – 06.08.21 – Finais do vôlei
- 288 – 10.08.21 – Batalha Caetano Veloso
- 289 – 12.08.21 – Clara 79
- 290 – 14.8.21 – Salve S. Lula
- 291 – 16.08.21 – Palácio Capanema – Com Pedro Paulo Malta e Marcelo Freixo
- 292 – 17.08.21 – Candeia, Monarco
- 293 – 21.08.21 – Live Surpresa om Alice Passos, Tiago Prata, Clara e Lia Buarque
- 294 – 22.08.21 – Live Gatilho
- 295 – 29.08.21 – Dia da visibilidade lésbica
- 296 – 05.09.21 – Jovens lives de domingo
- 297 – 05.09.21 – Amazônia
- 298 – 12.09.21 – Jovens lives de domingo com D. Hilda
- 299 – 13.09.21 – Batalha musical com @monicasalmasooficial
- 300 – 16.09.21 – Zé Ketti 100 anos
- 301 – 20.09.21 – Lua em peixes/live romântica
- 302 – 22.09.21 – Batalha Romântica com @lucio Maurofilho e @katiuscianoro
- 303 – 23.09.21 – Martinho da Vila – juntos & misturados
- 304 – 24.09.21 – Live Gonzaguinha
- 305 – 26.09.21 – Gal Costa 76
- 306 – 07.10.21 – Botequim da Teresa 2 temporada
- 307 – 09.10.21 – Dia do nordeste
- 308 – 11.10.21 – Cartola 113 anos
- 309 – 14.10.21 – Samba enredo

- 310 – 15.10.21 – Samba enredo
- 311 – 18.10.21 – Terreiros da Portela
- 312 – 19.10.21 – Samba de terreiro da Portela
- 313 – 21.10.21 – Samba de terreiro: Império
- 314 – 25.10.21 – Terreiros: Mangueira
- 315 – 29.10.21 – Nelson Cavaquinho 110 anos
- 316 – 11.11.21 – Nivea: Histórias que tocam com Liniker
- 317 – 06.01.22 – Confinadah – músicas de A a Z
- 318 – 06.01.22 – Confinadah – Músicas de A a M
- 319 – 08.01.22 – Confinadah
- 320 – 08.01.22 – Carnaval
- 321 – 14.01.22 – Batalha com Monica Salmaso
- 322 – 01.02.22 – Cantar Djavan
- 323 – 13.03.22 – Jovens live de domingo com Dona Hilda
- 324 – 26.05.22 – Geminianos – live de reparação astrológica
- 325 – 01.06.22 (sem título)
- 326 – 21.06.22 – Chico & Bethânia
- 327 – 22.06.22 – Chico & Bethânia parte 2
- 328 – 02.07.22 – Live com D Hilda
- 329 – 02.08.22 – Ney Matogrosso