

# Afetos on-line: memória, presença e trocas em eventos na pandemia

## Patricia Moran

Professora Livre Docente do CTR da ECA/USP. Interessada pela experimentação artística como realizadora e pesquisadora, privilegia eventos ao vivo. Coordenou a coleção do CINUSP lançando onze volumes. Organizou pela Iluminuras Cinemas Transversais (2016). Em 2020 lançou Audiovisual ao vivo. Tendências e Conceitos, com Marcus Bastos. Atualmente desenvolve projeto série documental em Núcleo Criativo, PROAC-SP e o projeto Memórias do Futuro: Inovação Midiática Multimodal, vencedor da chamada Universal do CNPq de 2021.  
E-mail: patriciamoran@usp.br

## Tom Paranhos

Ator e pesquisador paulistano. Mestrando em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP onde pesquisa o trabalho do performer em plataformas on-line. Pós-graduação em Técnica Klauss Vianna pela PUC/SP. Graduado em Letras pela FFLCH/USP. Formado no curso de Introdução ao Método do Ator do CPT/SESC coord. Antunes Filho e pelo curso de Atuação da SP Escola de Teatro (2011). Integrou o núcleo de pesquisa e criação do Grupo Atocontínuo. Realiza projetos artísticos com diálogos entre teatro, vídeo e literatura. Atua em parcerias com coletivos como: Cia. Teatro Documentário, Cia. Nômades Urbanos e Cia de artes Val Leine

**Resumo:** As expressões novas tecnologias e tecnologias de inovação supõem a gênese de eventos ou objetos inexistentes. A situação de isolamento pediu invenções rápidas, respostas técnicas à nova situação experimentada pela humanidade. Nos debruçaremos sobre algumas performances de Filipe Catto no Instagram, pressupondo tratar-se o novo de uma relação. O artista, por meio de seu repertório e performance, ocupou as plataformas, convocando memórias partilhadas por seu público. Desta experiência de ocupação e uso dos espaços *on-line*, desejos e afetos reinventaram o espaço doméstico para além de sua concretude do confinamento. As apresentações reinventaram pela poética espaços possíveis graças à técnica.

**Palavras-chave:** afetos *on-line*, memória, tecnologias de inovação, pandemia.

## Afectos online: memoria, presencia y intercambios em eventos durante la pandemia

**Resumen:** Las palabras nuevas tecnologías y las tecnologías de la innovación suponen la génesis de eventos o de objetos inexistentes. La situación de confinamiento por la actual pandemia requirió una respuesta rápida y técnica ante la nueva situación vivida por la humanidad. Este artículo discute algunas de las actuaciones de Filipe Catto en Instagram, asumiendo que la novedad es una relación. El artista, con su repertorio y performance, ocupó las plataformas online convocando recuerdos compartidos por su público. A partir de esta experiencia de ocupación y uso de los espacios online, deseos y afectos reinventaron el espacio doméstico más allá de su concreción de confinamiento. Las presentaciones con su poética permitieron una reinención de los espacios gracias a la técnica.

**Palabras clave:** *afectos online, memoria, tecnologías de la innovación, pandemia.*

## Online affections: memory, presence and exchanges in events during the pandemic

**Abstract:** The expressions new technologies and innovation technologies imply the genesis of non-existent events or objects. The isolation humanity has recently experienced called for quick inventions and technical responses. We will focus on some of Filipe Catto's performances on Instagram, assuming newness as a relationship. The artist, by her repertoire and performance, occupied digital platforms, summoning memories shared by her audience. From this experience of occupation and use of online spaces, desires and affections reinvented the domestic space beyond the concreteness of its confinement. Her performances reinvented possible spaces thanks to her poetic technique.

**Keywords:** online affections, memory, innovation technologies, pandemic.

Em 2020 a esquecida fragilidade dos corpos tornou-se evidente. Os avanços da medicina haviam apagado temporariamente a debilidade humana. A morte, ignorada como condição, atingiu os mais frágeis fisicamente. O vírus obrigou o ser humano a se proteger de seu semelhante para permanecer vivo. Pestes não aconteciam desde a gripe espanhola, a confiança na técnica biológica sugeria a inexistência de doenças fora de controle. Diante do vírus, o *homo sapiens* precisou se isolar de sua espécie para se preservar. Medo sobre o presente e o futuro, o desconhecido como horizonte, a vida momentaneamente tomada pela impotência<sup>1</sup>. O isolamento causava espanto e medo, enquanto outras reações à necessidade, e exigências de não convívio se davam. Finalmente parar a tão acelerada vida, ouvia-se; uma oportunidade para se abrir espaço na vida para a vida; ocasião para se experimentar o que realmente é relevante e, claro, os solitários convictos celebraram o isolamento.

<sup>1</sup> Nesta época da pós-verdade, figuras públicas negaram a existência da pandemia. Mesmo com evidências como no estado brasileiro da Amazônia onde a morte da população aconteceu na porta dos hospitais por falta de oxigênio. Poucos meses antes a Itália e Espanha experimentavam dificuldades para enterrar seus mortos. Esta nota destaca o caos então experimentado. Apesar das evidências, a negação ainda insiste. Não é nosso objeto a convulsão social em si, mas como ela impactou a forma de contato humano, de trocas e de ocupação do planeta.

<sup>2</sup> A enxurrada de palestras, show e eventos online recebeu o nome *live*, diante de sua diversidade tinham em comum acontecer ao vivo, com uma ou mais câmeras.

Este amplo contexto é o pano de fundo de uma série de questões e mudanças experimentadas simultaneamente em todo o planeta. Inexistia um horizonte temporal sobre a duração do isolamento. Artistas e agentes da cultura tiveram seus projetos ceifados. A arte e a cultura se realizam no encontro, no contato físico, na troca de afetos entre os corpos. A sociabilidade de eventos artísticos pede convívio físico. Este texto toma como ponto de partida os repertórios, cenários e *mise-en-scène* das *lives*<sup>2</sup> no Instagram de Filipe Catto – como um agente recriando o pertencimento e o reconhecimento. A memória, as lembranças de encontros e a música evocam e dão carne a experiências para além do contingente nos eventos de Catto. A rede de afetos calcada na presença se reconstituiu pela escuta e participação nos shows, haveria uma renovação da vida, seus afetos e partilha pelo lembrar coletivo? O lugar comum e o discurso apocalíptico sobre a frieza da tecnologia permanecem transversais, esta situação pode ser usada visando fins escusos, mas aqui o que se buscava era estar junto, era a presença e a partilha possíveis.

O universo *on-line*, leituras sobre sua complexidade como espaço que mescla experiências dos mais variados teores para atender as necessidades práticas imediatas e como lugar de sociabilidade repleto de contradições e choques abre as colocações gerais sobre o contexto das performances. O artista focado contribuiu para se entender algumas dinâmicas *on-line* e o espanto provocado pelo acontecimento da pandemia, bem como as respostas técnicas e artísticas a este estado de coisas. Um acontecimento que embaralhou devires, momento de desterritorialização e em que as ações mais banais precisaram ser pensadas e repensadas devido às mudanças provocadas no cotidiano. O texto fará uma breve passagem pelas redes, espaço repleto de forças contrárias e jogos de poder, há implicações nefastas, algumas inevitáveis, há ainda a simplificação de processos, a aproximação de distância tem se tornado aliada das limitações impostas pela pandemia.

### Encontros à distância

A generalização sobre o isolamento na pandemia desconsidera uma série de trabalhadores; no caso brasileiro essa situação foi corrente. O espaço público estava fechado para o comércio, mas atividades consideradas essenciais se mantiveram e, para tal, trabalhadores os mais variados continuavam nos meios de transporte público, ou sobre rodas de casa em casa, como os entregadores de mercadorias que foram responsáveis por garantir o isolamento de outros. A pandemia como acontecimento tem respostas heterogêneas em função da situação econômica, repertório da população e suas crenças. As medidas tomadas pelos órgãos responsáveis pela saúde estabeleceram uma série de determinações, o que gerou reações variadas de forma espontânea, estimulada, atropelada e desorganizada. A rigor, houve uma série de reações ao estado de coisas imposto e considerado pela Organização Mundial da Saúde como única solução imediata. Eventos reunindo pessoas em espaço público fechado foi uma das proibições concretizadas. Os artistas, necessitando se expressar e sobreviver, migraram em sua quase totalidade para as redes.

O fenômeno de “plataformização social” já estava em curso, é amplo e abriga a sociedade como um todo. Durante a pandemia, artistas do teatro, música, da performance etc. se dirigiram para a rede visando garantir sua fonte de renda, alguns abastados financeiramente venderam shows *on-line*, a maioria das vezes gravados em suas residências, como fonte de renda pessoal e para a manutenção

de prestadores de serviço. Há anos universo *on-line* entra na vida cotidiana como suporte para a burocracia, para a divulgação de profissionais de diversas áreas e reinventou o ativismo e como diversos atores constroem redes de influência. As relações interpessoais têm nas redes outro espaço para se firmar a começar pela necessidade de sobrevivência daquele momento de urgência, solucionado temporariamente pela empatia do grupo.

Não se passa incólume por mediadores, modificaram-se as abordagens dos encontro, a possibilidade de se fraudar identidades está posta. A presença da técnica se evidencia ainda nos momentos de falha da conexão, desigual em função da região e da capacidade de transmissão instalada, assim como da velocidade e resolução adquiridas no pacote de dados. Há casos do público se esconder atrás do anonimato possibilitado pela rede e se transformar em agressor, o convívio pela rede tem se mostrado capcioso, novas normas e costumes se costuram e inventam. A complexidade do fenômeno em curso mereceu de Carlos D'Andréa a avaliação de que:

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 (D'Andréa, 2020, p. 23)

A rede reproduz e maximiza problemas presentes na vida das materialidades, incluindo o espaço físico. É singular na velocidade e cruzamentos das trocas que extrapolam a dimensão humana de controle das informações, apesar dos algoritmos indicarem os volumes das trocas. Vigilância, informações falsas, enfim, toda uma sorte de novos problemas emerge, mas já deveríamos ter aprendido que, a cada nova invenção, novas soluções e problemas tomam corpo.

Há uma perda ou mudança radical também na expressão da arte e da cultura. Em vez de ficarem isoladas, optaram por ocupar o espaço das redes sociais, aplicativos de transmissão e youtube e reinventar suas potências. Explorou-se um espaço desconhecido para muitos, exigindo a reinvenção da presença *on-line*. Um dos princípios dos eventos relaciona-se à sua escala física, o tamanho e a disposição das telas costumam ser pensados em função das premissas e propostas das performances audiovisuais e shows. A imersão como estado do público desejado pelo artista se sustenta principalmente nas dimensões do espaço, da tela e nas dimensões e na natureza do cenário, mesmo sendo possível a imersão no contato com um celular, como aconteceu durante a pandemia. Durante os meses de isolamento, os trabalhos tiveram a tela como medida, a imersão entre telas contou com experiências de outra natureza. O ponto de vista do espectador é fixo e determinado por quem está transmitindo. Assim, eventos musicais e de performance, que presencialmente pedem e possibilitam outra dinâmica espacial, reenviaram o espectador para diante da tela, como no tradicional palco italiano, objeto de críticas devido ao lugar passivo oferecido ao público. Nas lives, a participação, a presença do público se dá nos comentários, respondidos de imediato pelo próprio artista ou por algum integrante da equipe; neste caso, há uma relação dialógica em tempo real. Manifestações simplificadas e efusivas, como no caso de Catto, aconteciam especialmente quando este anunciava a música ou começava a cantar. Emojis representando amor e emoção subindo nos comentários. Há uma reação semelhante à de massa. signos visitados como se estivessem presencialmente reproduzem a experiência de uma situação de proximidade. Nos comentários a partilha do espaço vivido em conjunto: “Cattooooo!!! Que foi a edição desse filme, pelo amor da deusa???”. “Poesia audiovisual”. “Você, Marina e essa música nem preciso escrever nada”. “A gente vira a própria sensualidade melancólica vendo/ouvindo isso”. “É de acolher nas entranhas”. Estar *on-line* e ao vivo tornou-se temporariamente uma condição de existência. O “regime temporal da domus é o ritmo ou a rima” (Lyotard, 1997, p. 192). A pandemia uniu os dois espaços: a balada e a vida doméstica agora inseparáveis.

As *lives* do isolamento adicionaram lembranças e funções aos aplicativos que ganharam funções em decorrência das necessidades observadas por escolas,

<sup>3</sup> <https://bit.ly/3DCrc1D>

realizadores de eventos voltados a um grande público etc. *Geeks* desenvolveram funções em aplicativos adaptados às suas necessidades, como o Música Estranha Festival<sup>3</sup>. Inovou-se a técnica com desenvolvimentos personalizados e nas redes sociais. O Instagram foi explorado ao máximo por sua funcionalidade, por ser acessível e não demandar rede com velocidade. Assim, foi ocupado por toda sorte de realizadores, mas principalmente aqueles sem respaldo financeiro institucional. Semana após semana novidades integravam as redes sociais entre si de maneira mais simples e ágil. Ocorreu um letramento forçado, as trocas interpessoais e visibilidade social aconteciam por aplicativos com a possibilidade de transmissão ao vivo. Apesar do frescor e da ebulição deste processo, experimentos e tentativas de audiovisual ao vivo existem há décadas. Trata-se de um campo com arqueologia particular mostram Bastos e Moran (2020). Durante a pandemia, este recurso foi explorado à exaustão diante das limitações impostas pelo isolamento social.

Essas trocas cresceram como espaço de convívio. O pioneiro Pierre Levy indica que na internet pessoas se agrupam em torno de assuntos de interesse comum, seja em função de questões relacionadas a limites territoriais, seja em uma situação limite como a pandemia. Os vínculos emergem a partir de outros mediadores. 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)

Houve um entusiasmo pelo potencial de liberdade representado pela internet, um espaço de troca e convívio que viabiliza trocas internacionais e um repositório de conteúdo inimaginável até então. A primeira internet era lenta e imagens era um luxo. Naquele cenário, Pierre Levy era um entusiasta de primeira hora e sua leitura do universo *on-line* como uma “inteligência coletiva”, movida por “tecnologias da Inteligência”. Levy afirma que “... cada novo sistema semiótico abriria novas vias ao pensamento.” (Levy, 1998, p. 95). À época, minimizava o controle político do espaço e, no entusiasmo com o meio, não poderia prever a natureza de uso e de agências empreendidas na rede. A pouca idade da Internet no mundo e especialmente no Brasil era inocente e entusiasmada. Ela começa a ser comercializada no início da década de 1990, com discagem por telefone; em 2004, avança para a Web. 2.0, com softwares *on-line* e alcançou-se a Internet das coisas. Hoje, o entusiasmo incluiu em seu horizonte as estratégias de manipulação e invisibilidade do poder, assim como a vigilância, o controle, a publicidade e a política nos/dos algoritmos, compra e transferência de informações sobre o consumidor. Há constante jogo na rede, com implicações nas escolhas dos sujeitos e na montagem, desmontagem e associação de dados de épocas e natureza diversas, de modo a embaralhar a veracidade do que se joga na rede, conforme desenvolvido por Giselle Beiguelman e Muniz Sodré.

As eleições brasileiras de 2022 oferecem dados flagrantes sobre a manipulação, mas também como outro tipo de letramento possibilita ao cidadão aprender a lógica de criação de figuras com prestígio público, logo com poder de influência de modo a modificar o movimento de sobe e desce das redes sociais, conforme realizado pelo deputado federal André Janones. Para além da comunicação *person to person*, e trocas horizontais celebradas no início da rede, as tensões sociais se transferem para a internet. Este universo desaguou no espaço *on-line* ocupado na pandemia. Os artistas se dirigiram a seus públicos, com audiência diferenciada em função de seu reconhecimento anterior. A cantora sertaneja Marília Mendonça fez o maior público; Caetano Veloso e Ivete Sangalo, por exemplo, utilizaram a estrutura de uma rede de televisão profissional; e Felipe Catto começou solitária em sua cozinha tomando chimarrão, vinho e fumando baseado e fechou seu período *on-line* em show com produção primorosa para o Instituto Moreira Sales. Formatos para todos gostos e bolsos.

### Afetos: a turma em casa

Filipe Catto canta desde adolescente quando acompanhava o pai em bailes, também se apresentava em shows em bares. Natural de Lajeado, se reconhece herdeira de Lupicínio Rodrigues. Além de intérprete, é instrumentista, compositora, ilustradora e designer brasileira. Realizou trabalhos voltados para a MPB, o samba e o tango moderno, mas com o tempo dedicou-se a gêneros como o jazz, o rock e o bolero. Suas canções são conhecidas por constarem em trilhas sonoras de telenovelas. Seu timbre raro de contratenor, cantor masculino que utiliza falsete e modal, em tessitura equivalente ao contralto, contribuem para as comparações com o cantor Ney Matogrosso. No projeto de *lives* de Filipe Catto no Instagram, se estabelece sociabilidade recheada de elementos voltados a um público específico. O repertório musical e a cultura aderem à comunidade LGBTQIAPN+, que responde com a presença e comentários esfuziantes. A pandemia é um assunto corrente neste conjunto de *lives*, em que Catto procura elaborar as consequências e o significado da experiência prolongada de confinamento. A saudade das amigas, o desejo de sair ou o prazer de estar em casa merecem menção. Afirmarções sobre as mudanças do mundo, indefinições sobre a duração do isolamento e sobre a necessidade de os artistas se preparem para trabalhar no ambiente *on-line* são constantes em sua fala.

Como temos dito, uma das maneiras de se reinventar alguma experiência do convívio deu-se pelas transmissões audiovisuais em redes sociais, feitas de forma simples e ágil, geralmente sem limites de tempo de exibição ou de quantidade de espectadores. Os usuários se conectavam por meio de celulares e computadores para consumirem conteúdo uns dos outros ou colaborarem entre si. Diante da impossibilidade do encontro físico, houve o encontro pelos afetos com a presença simultânea de um grupo de pessoas voltadas ao mesmo universo para a partilha de um mesmo evento. A transmissão ao vivo colocou-se como interlocução que muitas vezes buscava o individual, o intimista e o “olho no olho” correspondido nos comentários. Outra natureza de contato e toque tomou lugar nas transmissões. A presença da artista na internet no período de pandemia foi além de seu projeto “*Love catto live*”. Após as *lives*, publica experimentações de reelaboração do material bruto em vídeos editados em formato de videoclipe e, fechando as apresentações em decorrência da pandemia, um show com produção requintada do IMS. Os cenários e o *mise-en-scène* se modificaram em cada situação.

<sup>4</sup> FILIPE CATTO. Cassia. São Paulo. 18. dez. 2020. Instagram: @filipecatto. Disponível em: <https://bit.ly/3JCEjUb>. Acesso em: 03 maio 2021.

*Love Catto Live*<sup>4</sup> de Filipe Catto usa como principal dispositivo um videokê, recurso doméstico para se conseguir precário acompanhamento musical e, claro, de músicas de interesse do grande público. Em forma de improviso, são realizadas ações como cantar, fumar, beber, ler, mostrar os desenhos pessoais realizados durante a pandemia. A figura da “bruxa” e seus poderes de enfeitiçar, prever o futuro e seduzir é assumida como uma condição pessoal, os poderes mágicos de Catto estendem-se ainda à astrologia. A bruxa é uma das personagens performadas e evocadas por Catto. Em *Love Catto Live*, a estrutura doméstica de captação das imagens, de luz e o próprio som são incorporados em sua potência expressiva como representação de intimidade e das faltas experimentadas conjuntamente. As luzes dos globos que lançam cores no espaço escuro e o videokê é 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 cantora propõe-se a questionar ou desconstruir ao ocupar a *live*.

O videokê é um recurso que reforça o improviso de maneira programática, algumas ações, como procurar as músicas e não encontrá-las, propor uma escuta da música original, e não dá 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.

A cidade é seu cenário, canta em frente a uma janela, ao fundo de um edifício. Em oposição à solidão da cidade a suas costas, a companhia de amigas no extraquadro e o conforto ao se expor convidam a permanecer em conexão. Diante dessa aparente informalidade, a rigor bastante construída nos detalhes, destaca-se o talento musical de Felipe Catto como cantora, quando, por exemplo, seu tom se encaixa com o disponibilizado pelo videokê. 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 e se metamorfoseando: densa, agressiva, alegre e assim por diante. Este caleidoscópio emocional é impulsionado pela embriaguez de Catto, performada ao longo das duas ou três horas de *live* regadas a bebida e cigarro. Nesta ambiência marcada pela partilha de um repertório, de um espaço doméstico de intimidade e do poder da “bruxaria” evocada entre um drink e outro, Catto encontrou espaço para, na frente dos fãs, vivenciar o processo de se descobrir como pessoa trans não-binária.

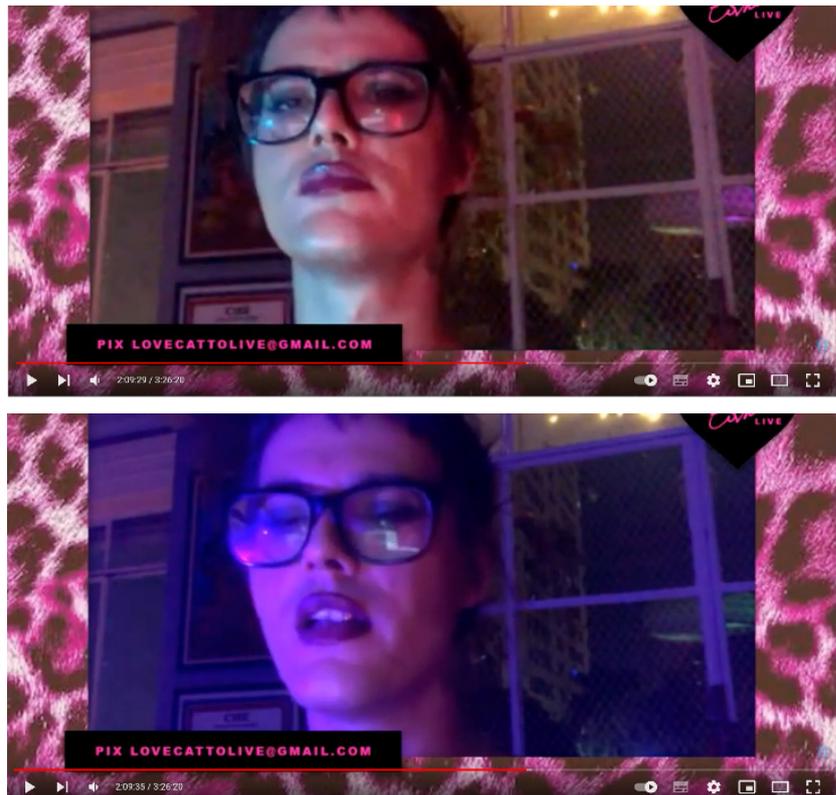


Figura 1: Felipe Catto canta com a cidade ao fundo  
Nota. Imagem extraída de uma live.

Partilhar com o grupo desta mudança é também um ato político de fortalecimento de uma escolha recriminada socialmente por grupos conservadores. Entrar para a comunidade trans significa passar a integrar uma das piores estatísticas nacionais em relação ao extermínio por violência nas ruas do Brasil. ao levar para seus shows este complexo processo, contribui para o fortalecimento de todos, para o desenvolvimento de laços e para a construção do espaço comum e de memórias. O grupo testemunha as incertezas de Catto, como um corpo sem órgãos, a técnica é atravessada por um processo de imersão na mudança vivida pela cantora. “A memória não se inscreve somente nas narrativas, mas também nos gestos, nas atitudes do corpo. E as narrativas são como gestos, relacionados com gestos com lugares comuns, nomes próprios. As histórias falam-se sozinhas. São a linguagem a honrar a casa e a casa a servir a linguagem.” (Lyotard, 1989, p. 193). A intimidade colocada na mesa inventa um novo corpo, uma tecnologia acessível e já utilizada em eventos como no Instagram crescem nesta proposta. Inova-se a tecnologia pela necessidade, o uso intensivo lhe modifica o lugar na existência. Não mais lugar de passagem, de busca incansável de algo surpreendente, mas lugar de permanência, de troca, de partilha.

Experimenta-se ainda a partilha no espaço doméstico de projetos futuros e memórias vividas. Os projetos são sonhos nos comentários. Diante de um presente distópico, projeções de qualquer ordem sobre o futuro merecem lugar. São colocadas

menos para serem vividas do que para libertarem como enunciação de um estado de projeção, de positividade. 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. Frequentemente há momentos dedicados à leitura dos comentários simultâneos deixados pelo público ou para responder a perguntas previamente enviadas sobre relacionamentos, política, ou apenas com elogios e pedidos de músicas nas *lives* transmitidas simultaneamente pelas plataformas Instagram e YouTube. Habitou-se temporariamente a própria incerteza, a proximidade entre o espaço doméstico (*domus*) e o comum, como apontada por Lyotard nunca foi tão evidente. A cantora também pede que o público faça doações por meio de transferências via PIX, a vida como ela é e suas necessidades materiais ali presentes.

Como temos visto, o público experimenta uma relação mediada pela técnica. Jorge Dubatti propõe a noção de tecnovívio para “estar junto” por meio da mediação técnica. O tecnovívio não se oporia ao convívio, pelo contrário, pode ser uma de suas formas ou seu complemento de outra natureza. Para Dubatti (2016, p. 129): “... 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:

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)

As transmissões ao vivo de Filipe Catto podem ser pensadas como pertencentes ao tecnovívio interativo. Os eventos são calcados na informalidade, e o desejável clima prosaico de um encontro em casa, no bar e na rua contribui para se estabelecer uma interação entre público e cantora, aliás, mais próximo do que qualquer show presencial. No lugar da distante transmissão de um programa em via de mão única, a simplicidade é incorporada como forma de enunciação dos artistas, como signo de proximidade e partilha. Os diálogos do *chat* alimentam o espetáculo musical. Mesmo a quilômetros de distância, há proximidade.

Os eventos *on-line* empreendidos por artistas do palco reivindicam semelhanças aos seus projetos no corpo a corpo. O simples caráter presencial não assegura uma reverberação 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 uma relação, mas apenas reproduzir a lógica codificada. As possibilidades do convívio humano para além de experiências interpessoais são reivindicadas por artistas no palco. No tecnovívio mediado, assim como em manifestações culturais presenciais, como o teatro participativo – observamos o desejo do rompimento com padrões codificados de convívio e a reivindicação do espaço da arte como heterotopia – proposição de outros mundos possíveis. Aqui eles se dão. *Love Catto Live* exemplifica o tecnovívio interativo de uma comunidade que 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*). A intermediação tecnológica não desterritorializa realizadores e público, pelo contrário, convívio e tecnovívio se cruzam e interpenetram de forma inseparável partilhando memórias e construindo novas.

## Homenagens e baladas

Como as *lives* também são temáticas, a escolha de alguns repertórios musicais parece ressoar sobre a questão identitária de maneira mais contundente. Na *live* 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. Segundo Catto, sua figura encarnou a possibilidade de ele 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 espaços como o da televisão, Cassia Eller abriu caminho para que outras pessoas da LGBTQIAPN+ pudessem se ver representadas em veículos de massa. A projeção da cantora foi decisiva para discussão da guarda de uma criança por um casal homossexual. Criou-se um precedente jurídico, e a guarda de uma criança coube, pela primeira vez no Brasil, à esposa de uma mulher lésbica, e não à sua família consanguínea. Pautas carregadas de preconceito, no país revelado conservador com o governo durante a pandemia, entram em debate e são tratadas com respeito e incentivadas no espaço *on-line*.

Ao final desta *live*, Cassia Eller dá 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 LGBTQIAPN+ no período entre as décadas de 1990 e 2000 e novamente à possibilidade de o público compartilhar com Catto a vivência de uma época. Os corpos experimentam os estados vividos. O repertório mobiliza elementos da cultura pop que se misturam à força do vídeoclipe naquele período e à atitude de uma juventude influenciada por estéticas 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* e produzem a atmosfera melancólica de impossibilidade de convívio em uma cidade fechada pela pandemia. A música oferece uma espécie de redenção, um convívio e tecnovívio coletivos.

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, quando criou uma *live* em parceria com a atriz Debora Finocchiaro em homenagem ao escritor gaúcho Caio Fernando Abreu – cujo nome passa a batizar um dos espaços da casa. Observa-se que Filipe Catto propõe direto de sua casa em São Paulo uma identidade visual composta por cores quentes entre vermelho e roxo, pedras, cristais, incensos e bola de cristal que remetem ao esoterismo de Caio Fernando Abreu, o que faz convergir a relação de ambos com a bruxaria e o interesse pelo oculto. A *mise-en-scène* pedia um cenário prontamente providenciado com poucos recursos e alta resposta.

A figura andrógina de Catto remete a momentos da juventude do escritor. 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”. A esta altura, Catto já tem uma familiaridade com o formato *live*, o que lhe permite acolher do erro humano ao *glitch* como partes do acontecimento. A música pode ser esquecida e retomada; o tom de leitura vai sendo encontrado no momento em que se lê; tudo integra uma proposição improvisacional em que o roteiro mais ou menos aberto dá espaço para o imprevisto. Entre canções e trechos de contos, alguns depoimentos pessoais. A seguir, a transcrição de um trecho de um discurso no qual Filipe Catto fala sobre a responsabilidade de artistas como ele 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 que eu hoje no Dia das Bruxas está super forte 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 cruzeza, esse coração dilacerado aí que é tão legal de poder ver. É isso.

A explosão de sinceridade na conservadora cidade, como coloca Catto, e em espaço oficial, como a Casa de Cultura Mario Quintana, é fruto do conhecimento construído durante a pandemia. Cantoras como Máisa, Gal Costa, Amy Winnehouse e cantores como Ney Matogrosso e Lou Reed desfilam na segura voz de Catto, além de edições como o especial Cynema, Marisa Monte, especial Sapatão e Marina Lima, alguns especiais se voltaram a discos específicos. Os especiais contam com produção melhor cuidada, sem a preocupação de se esconder a estrutura de produção, aliás, estrutura doméstica. A pós-produção melhorou, a captação foi realizada com duas câmeras, de celular.



Figura 2: Título: Dois ângulos de Catto sobrepostos

Nota. Imagem extraída de live.

Destes programas surgiram clipes como trabalhos autônomos. O clipe da música “Não sei dançar”, de Marina Lima, conta com participação remota da compositora e cantora. 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. O apelo emocional da situação e a conhecida música sobre a solidão criam seu oposto, uma troca entre iguais, como temos dito: partilha de memórias e construção de novas. Desta experiência de ocupação e uso dos espaços on-line, desejos e afetos reinventaram o espaço doméstico para além de sua concretude do confinamento. As apresentações reinventaram pela poética espaços possíveis graças à técnica sofisticada em termos de sua escala e alcance e simples para o público final.





Figura 3: Letra da música “Não sei dançar” de Marina Lima

Nota. Imagem extraída de live

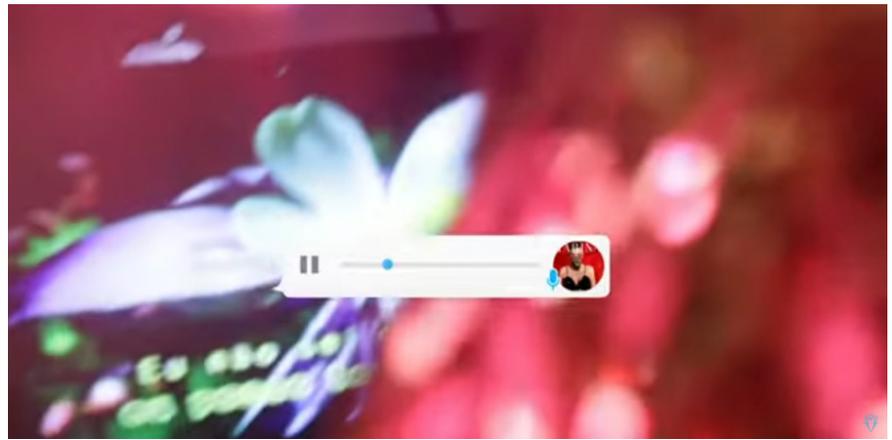


Figura 4: Catto mostra ao público um recado de Marina Lima

Nota. Imagem extraída de live

## Referências

- Andrea, C.D. (2020). *Pesquisando plataformas on-line: Conceitos e métodos*. Salvador: EDUFBA.
- Bastos, M. (2020, 1 dez.) “A pandemia revelou o poder do convívio”. *Revista Continente*. <https://bit.ly/3DyfUeM>.
- Bastos, M. & Moran, P. (2020). *Audiovisual ao vivo – Tendências e conceitos*. São Paulo: Intermeios.
- Beiguelman, G. (2021). *Políticas da Imagem. Vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu.
- Dubatti, Jorge. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições Sesc, 2016
- Lyotard, J.-F. (1989). *O inumano. Considerações sobre o tempo*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa.
- Lévy, P (1998). *A ideografia dinâmica. Rumo a uma imaginação artificial?* São Paulo: ed. Loyola.
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: Editora 34.
- Sodré, M. (2021). *A sociedade incivil. Mídia, iliberalismo e finanças*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.