
Deixa a Gira Girar: as *lives* de Teresa Cristina em tempos de escuta conexa¹

Jeder Silveira Janotti Junior²
Universidade Federal de Pernambuco

Tobias Arruda Queiroz³
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

RESUMO

Nos ancorando no conceito de Escuta Conexa este artigo tem o objetivo de apresentar as multiplicidades que habitam o ato da escuta musical. Valendo-se das ideias de “estereomodernismo” de Tsitsi Ella Jaji (2014) e de “territorialidades narrativas” de Mihita Iqani e Fernando Resende (2020), bem como, a proposta de José Van Dijck (2013) de ecologia comunicacional, optamos assim por observar as *lives* no Instagram da cantora Teresa Cristina onde buscamos compreendê-la a partir da tessitura da intriga e como estas narrativizações articulam os aspectos estético-políticos e socioculturais das escutas conexas. As análises desvelam o marcado jogo de classe, gênero, raça e territorialidade que atravessam o universo artístico brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Escuta conexa; Estereomodernismo; Territorialidades narrativas; Teresa Cristina; Instagram

INTRODUÇÃO

Ao longo dos últimos anos praticamente todas as formas de expressão cultural foram “contaminadas” pelas modulações das redes sociais, com o universo da música não foi diferente. Além das mudanças nos modos de produzir, acessar e consumir música; as dinâmicas da presença de artistas musicais nas redes acabaram por alterar a própria escuta musical. Devido ao isolamento social vivido em tempos de Covid 19, as *lives* de música *online* acabaram por substituir parte do consumo presencial de música ao vivo. Apesar de reconhecermos que as gramáticas das *lives* das redes sociais atravessaram o mundo da música, acreditamos que os modos de vivenciar a música e, consequentemente, de configurações das *lives* de música ao vivo são acionados,

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² É pesquisador do CNPq, bolsa produtividade 1D, professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE.

³ Professor do curso de Jornalismo da Univesidade do Estado do Rio Grande do Norte.

primeiramente, pelo modo como a escuta musical se assentou ao longo de mais de um século de música gravada.

A partir desta premissa este artigo se divide em duas partes distintas, mas complementares. Na primeira, a partir do redimensionamento da escuta musical, propomos o conceito escuta conexa como forma de observar, ao mesmo tempo, os aspectos culturais, estéticos socioculturais e tecnológicos da escuta em tempos de ambientações de mídias de conectividade. Esta proposição é acionada a partir da ideia de que além dos aspectos sensoriais presentes na audição musical, ouvir e audiovisualizar música é uma prática sinestésica que ocorre a partir de narrativizações materializadas em mediações agenciadas nos ecossistemas das mídias de conectividade. A junção de visadas oriundas dos estudos culturais e dos estudos de ciência e tecnologia permiti-nos evitar isolar a escuta musical ou como fenômeno social ou como prática da ordem das acoplagens tecnológicas. Nesse sentido, acreditamos que observar a configuração da música em tempos de ecologia das mídias de conectividade é uma oportunidade para perceber como as questões de classe, gênero, raça e territorialidade são articuladas nas práticas de escuta conexa.

Na segunda parte do artigo, acionamos as discussões efetivadas em torno da ideia de escuta conexa para analisar as *lives* da cantora carioca Teresa Cristina nas plataformas Instagram e YouTube. Assim, além de abordar o modo como a cantora Teresa Cristina se aclimatou aos tempos de *lives* de música ao vivo *online*, virando referência estético-política nessa ambientação, procuramos compreender como estas narrativizações articulam os aspectos estético-políticos e socioculturais das escutas conexas.

ESCUA CONEXA

No início do advento da música gravada observou-se com grande espanto, hoje já normatizado, a ideia de ouvir música incorpórea, ou seja, sem estar-se diante dos corpos que executavam a música. Alguns autores, como o canadense Raymond Murray Schaffer (1991), cunharam termos como “esquizofonia” para tratar deste processo de escuta que transformou a audição musical, mediada por aparelhos eletroeletrônicos, em

algo “fantasmagórico”. Após mais de um século de reprodução de música acabamos por nos acostumar com a ideia de que a escuta é da ordem da hegemonia da audição, deixando de lado o fato de que antes da música gravada, a escuta musical era um acontecimento sinestésico, afinal a audição musical pressupunha a presença de corpos tocando, ou melhor, encantando música.

Baseado no pensamento do compositor francês Pierre Schaffer, o pesquisador brasileiro Giuliano Obici afirma que: “*Sonoro* seria o perceptível, aquilo que se capta, diferente de *musical*, que seria um juízo de valor atribuído ao som” (2008, p.27). Mesmo que ainda atrelada às definições de escuta como fenômeno físico-psíquico, a descrição acima permiti-nos pensar na impossibilidade de retalhar as dimensões estéticas, sociais e tecnológicas da escuta na ambientação comunicacional contemporânea. Como nos lembra o próprio Obici: “Os ouvidos são muito mais do que receptáculos do som, eles se comovem pelo impacto do mundo que se apresenta” (OBICI, 2008, p.28).

Desta forma, os modos como a ambientação tecnológica entrelaçam as modulações musicais apontam para a importância de se abordar a escuta como agenciamento entre música, tecnologia e relações sociais. É nesta direção que primeiramente pensamos a escuta como corporalidade em ambientações tecnológicas, tal como proposta por Anahid Kassabian:

Por escuta, quero dizer uma variedade de engajamentos entre corpos humanos e tecnologias musicais, sejam essas tecnologias vozes, instrumentos, sistemas de som ou iPods e outros dispositivos de escuta. Isso apaga, imediatamente, a distinção corriqueira entre escutar e ouvir que muitas vezes se faz, sob a presunção de que ouvir é fisiológico e escutar é consciente e atento. Eu insisto, em vez disso, que toda escuta é importante fisiologicamente e que muitos tipos de escuta acontecem em uma ampla gama de graus de consciência e atenção⁴. (KASSABIAN, 2013, Kindle Edition, Posição 325 de 4074).

Apesar da importante virada para suplantar as divisões de apelo fisiológico que as possíveis distinções entre os atos de ouvir e escutar ainda carregam, cabe-nos apontar que a presença das interações entre corpo e tecnologia, corporalidades na escuta deve

⁴ “By listening, I mean a range of *engagements* between and across human bodies and music technology, whether those technologies be voices, instruments, sound systems, or iPods and other listening devices. This wipe out, immediately, the routine distinction between listening and hearing that one often finds, in which the presumption is that hearing is physiological, and listening is conscious and attentive. I insist, instead, and that many kinds of consciousness and attention”

ser incorporada tendo-se em vista os aspectos sinestésicos presentes nas escutas musicais.

Mas então por que mantermos a ideia de “escuta”, uma vez que se parte do reconhecimento da ativação de outros sentidos além da audição no consumo musical? Bem, nosso pressuposto é que ao longo da história da música gravada, mesmo expressões ditas “não-musicais” são abalizadas a partir do universo da música, ou seja, biografias, entrevistas, presença nas redes sociais e atuações em outros universos culturais, quando encenadas por artistas musicais têm como fio condutor ambiências do mundo da música. Estas ambientações são compreendidas como dispositivos (malhas elásticas, pervasivas e conexas) que delimitam e transformam a materialidade da produção, circulação, consumo e apropriação do que se nomeia como música.

Neste aspecto as mediações, no caso da escuta musical, são processos de materialização de engajamentos em ambiências do mundo da música em seus aspectos estéticos, socioculturais e tecnológicos.

Mediação, neste sentido, descreve uma casualidade não-linear; mapeia fluxos, interrupções e paradas que descrevem o devir ou autoprodução da realidade ou melhor, realidade-sempre-configurada. Mediação é o movimento de eventos ou corpos de um conjunto de relações para outras como se elas estivessem constantemente transformando-se em alguma coisa diferente do que são. É o espaço entre o virtual e o atual, o tornar-se atual (GROSSBERG, 2010, p. 191)⁵.

Neste cenário propomos a ideia de escuta conexa como um modo de abordar a narrativização da escuta musical no ambiente comunicacional contemporâneo. Para isso torna-se indispensável levar em conta as mediações estéticas, socioculturais e tecnológicas operadas no consumo musical em diferentes ambiências e formatações. Como já discutido antes, partimos do pressuposto de que a escuta é um agenciamento sinestésico modulado por diferentes mediações culturais. Nesta direção acreditamos que estas mediações são articuladas nos processos de territorialidade narrativa e conectividade, descritos abaixo.

⁵ “Mediation, in this sense, describes a non-linear causality, it maps the flows, interruptions, and breaks that describe the becoming or self-production of reality or, better, reality-always-configured. Mediation is the movement of events or bodies from one set of relations to another as they are constantly becoming something other than what they are. It is the space between the virtual and the actual, of becoming actual”.

Para pensar a territorialidade da escuta fomos instigados, primeiramente, pelo pensamento da poetiza e pesquisadora zimbabuense, radicada nos Estados Unidos, Tsitsi Ella Jaji, que a partir da escuta aborda mediações estético-políticas na música, cinema, poesia e tecnologias de reprodução musical na África do Sul, Gana e Senegal;

Ouvir atentamente não diminui o valor do visual ou dos outros sentidos, mas antes, treina nossa atenção sobre a circulação de significados entre nossos sentidos, lembrando-nos como é artificial imaginar que cada sentido é autônomo. Este sentido de ouvir como sensação de ouvir abrindo outros canais sensoriais e imaginativos ressoa no estereomodernismo como um relato de como a música ativa outros campos da produção cultural (JAJI, 2014, p.19)⁶.

Em seu pensamento, Jaji usa a ideia de estereomodernismo não só para enfrentar os aspectos colonialistas que sustentam as epistemologias eurocêntricas da modernidade, mas também como modos de habitar o mundo através de diferentes mediações territoriais agenciadas pela música. Nesse sentido, a escuta musical é acionada como uma chave para a composição de “modernidades contraculturais”.

Para amplificar o alcance das mediações estético-políticas de Tsitsi Ella Jaji nos valem da ideia de territorialidades narrativas proposta por Mihita Iqani e Fernando Resende (2020). Assim, a partir da noção de escuta como ato conexo, é possível abordar a territorialidade da música como “senso de pertencimento” fluído e dinâmico, o que permite observar os fluxos musicais através de complexas mediações culturais:

(...) o sul global pode ser conceitualizado como inscrito dentro de uma ‘territorialidade narrativa’. O objetivo é entender questões de mídia e do sul global como, de fato, sendo constitutiva e constituinte desta (dentro e desde) territorialidade, o que quer dizer que a mídia não somente se inscreve em um território (o sul global) mas também é responsável por produzir narrativas sobre isso (IQANI, RESENDE, 2020)⁷.

⁶ “Listening acutely does not diminish the value of the visual and other senses, but rather trains our attention upon the circulation of meanings among the senses, reminding us of how artificial it is to imagine that each sense is autonomous. This sense of listening as opening up other sensory and imaginative channels resonates in stereomodernism as an account of how music activates other fields of cultural production”

⁷ “(...) the global south can be conceptualized as inscribed within a ‘narrative territoriality’. The objective is to understand media and global south issues as actually being constituent of (within and from) this territoriality, which is to say that media are not only inscribe in a territory (the global south) but are also responsible for producing narratives about it”

Em seus diferentes desdobramentos, os processos de escuta musical seriam marcados por territorialidades narrativas, daí a proposição de escuta conexa como um modo de perceber como as audições e audiovisualidades acionadas a partir do universo musical desdobram-se em narrativizações dos processos de escuta. Neste contexto, pensamos junto à proposta de José Van Dijck, uma ecologia comunicacional que leve em conta a narrativização como marca saliente da escuta musical no ecossistema de mídias de conectividade.

Se o objetivo é entender como, no período em causa, a sociedade *online* desenvolveu-se, não basta estudar plataformas individuais; em vez disso, nós precisamos apreender como elas coexistem em um largo contexto de plataformas interconexas e dissecar a lógica cultural subjacente a este processo. Assim, eu proponho olhar para distintas plataformas como microssistemas. Todas as plataformas combinadas constituem o que eu chamo de *ecossistema de mídias de conectividade* – um sistema que alimenta e, por sua vez, é alimentado por normas sociais e culturais que se expandem simultaneamente em nosso mundo cotidiano. Cada microssistema é sensível a mudanças em outras plataformas do ecossistema: se o Facebook altera suas configurações de interface, o Google reage alterando seus ajustes de plataformas, se a participação na Wikipédia diminuir, os recursos algorítmicos do Google podem fazer maravilhas (VAN DIJCK, 2013, p. 21, tradução nossa).⁸

Assim, acrescentar às dimensões da escuta as ideias de territorialidade e conectividade operacionalizadas nos processos de narrativização da escuta possibilita-nos incorporar aos atos de ouvir música tanto a presença dos artefatos de consumo musical, bem como engajamentos heterogêneos e sinestésicos que integram música, vídeos, entrevistas, apresentações ao vivo, *lives*, biografias e modos de acesso aos conteúdos em *streaming* através dos aplicativos das plataformas digitais, sem desconsiderar as mediações estéticas socioculturais e tecnológicas

É neste cenário que procuramos acionar a escuta conexa para compreender a configuração das *lives* da cantora Teresa Cristina no Instagram e no YouTube como

⁸ “If the aim is to understand how, in the intervening period, online sociality evolved, it is not enough to study individual platforms; rather, we need to apprehend how they coevolved in a larger context of interpenetrating platforms and to dissect the cultural logic undergirding this process. All platforms combined constitute what I call the *ecosystem of connective media* – a system that nourishes and, in turn, is nourished by social and cultural norms that simultaneously evolve in our everyday world. Each microsystem is sensitive to changes in other parts of the ecosystem. If Facebook changes its interface settings, Google reacts by tweaking its artillery of platforms. If participation in Wikipedia should wane, Google’s algorithmic remedies could work wonders”.

ancorada em narrativizações ocorridas na ambiência comunicacional da música. O sucesso de Teresa Cristina nas redes sociais nos parece singular, pois antes da pandemia, a cantora não parecia afeita às ambientações de mídias de conectividade. Do início de maneira tímida no Instagram, valendo-se das limitações da plataforma, até a veiculação de *lives* profissionais no YouTube sob o patrocínio da cerveja Original, a trajetória de Teresa Cristina nas redes sociais acabou por torná-la um marco na articulação entre diferentes modulações políticas, estéticas e sociais na ambientação comunicacional da música em tempos de plataformas *online*.

As lives de Teresa Cristina - Ecossistemas midiáticos possíveis

A pesquisadora Luciana Xavier apontou em uma outra oportunidade⁹ que no Brasil as *lives* são para nós, algo semelhante ao que alguns países europeus vivenciaram e expuseram a partir das suas varandas. Ou seja, nas *lives* nos sociabilizamos, dialogamos e encontramos uma forma adicional de ter a sensação de coletividade, de pertencimento. Esta sensação acionada pela escuta conexas teve o seu auge principalmente nos primeiros meses do isolamento social imposto pela Covid-19, entre os meses de março e agosto/20.

Exemplos não faltam, as *lives* musicais na plataforma YouTube se tornaram um grande frenesi desde o início da pandemia. Podemos extrair momentos surpreendentes e bem estruturados como a apresentação patrocinada pela Brahma de Zeca Pagodinho¹⁰ no dia dos pais, a super audiência de Marília Mendonça com recorde mundial de acessos simultâneos¹¹; as impressionantes oito horas consecutivas em que Emicida¹²

⁹ A fala da pesquisadora Luciana Xavier foi coletada em sua participação nas “Lives Cátedra do Intercom”, <https://www.portalintercom.org.br/index.php?publicacoes/jornal-intercom/2020-2/05-2-2-2/ano-16-n-51-3-sao-paulo-04-de-maio-de-2020-issn-1982-372/chamadas-1781/lives-catedra-intercom-dois-eventos-virtuais-gratuitos-por-semana-a-partir-de-5-de-maio>, acesso em 08 de outubro de 2020.

¹⁰ <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/07/22/zeca-pagodinho-fara-live-no-dia-dos-pais-to-com-muita-saudade-de-cantar.htm>, acesso em 09 de outubro de 2020.

¹¹ <https://www.folhape.com.br/cultura/marilia-mendonca-bate-recorde-mundial-em-live/136625/>, acesso em 10 de outubro de 2020.

¹² <https://jc.ne10.uol.com.br/cultura/2020/05/5608803-em-oito-horas-de-live--emicida-da-dimensao-de-sua-poderosa-carreira.html>, acesso em 10 de outubro de 2020

cantou com dois músicos em sua casa e assistir Marcelo D2 realizar um passeio por sua carreira em uma Arena Jeunesse¹³ vazia.

É importante assinalar que apesar da modalidade de audiência em conectividade que caracterizam as *lives* musicais no 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, onde artistas performam sob a perspectiva de um palco italiano, diante de uma audiência virtual. Apesar da ausência física de público muitas das angulações, da distribuição da(o)s músicos, 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 *online*.

Essa presença da plataforma YouTube como vetor do consumo de música ao vivo *online* não é novidade. Desde seu surgimento em 2005, além de servir de repositório para imagens de shows ao vivo, a plataforma já tinha transformado a modulação da música ao vivo com o sucesso das postagens de gravações de trecho de shows em celulares, articulando os aspectos profissionais de gravações de música ao vivo estabelecidos pelo cinema e pela televisão, com os aspectos intimistas e instantâneos das gravações de a partir dos smartphones. Mas, surpreendentemente não foi o YouTube, e sim, o Instagram onde primeiro se destacaram as *lives* musicais *online* durante a pandemia. A primeira *live* musical de sucesso foi o festival português “# Eu Fico Em Casa”, uma série de apresentações musicais transmitidas no Instagram ainda em março (JANOTTI JR. PIRES, 2020).

Foi em meio a este cenário, que passamos a notar as singularidades na trajetória de sucesso das *lives* da cantora/compositora Teresa Cristina. O sucesso das *lives* de Teresa Cristina no Instagram destoou do protagonismo exercido pela plataforma YouTube para a veiculação e consumo de música ao vivo *online*. Tratando-se de uma plataforma cujo microssistema é assentado na postagem instantânea de textos curtos e imagens, a interação no Instagram segue dinâmicas diferentes do YouTube. Apesar de parecer pouco quando comparado aos números do YouTube, o crescimento do número de seguidores de Teresa Cristina, comparando antes e depois do início das *lives* diárias

¹³ Mais detalhes em <https://www.barrazine.com.br/2020/06/jeunesse-arena-recebe-live-de-marcelo-d2-no-projeto-react-rio/>, acesso em 10 de outubro de 2020.

no Instagram, são bastante expressivos para ambiência Instagram. Antes do início das *lives* na plataforma, Teresa Cristina tinha 98 mil seguidores, hoje esse número ultrapassa os 350.000¹⁴.

Até 2020, apesar de mais de 22 anos de carreira, Teresa Cristina não era reconhecida por sua atuação nas ambientações digitais, sendo mais conhecida no circuito de shows e álbuns como “A Música de Paulinho da Viola” (2002), que lhe rendeu sucesso para além do circuito musical da Lapa no Rio, onde as apresentações da artista acabaram por se tornar referência da revitalização do bairro e do Samba no Rio de Janeiro. Mas vale lembrar que a alcunha “cantora de samba”, apesar de fazer jus à sua afirmação como uma cantora negra, pode reduzir o amplo leque de sua atuação anterior ao sucesso de suas *lives*. O sucesso de shows e álbuns como “Teresa Canta Cartola” (2016) e “Teresa Canta Noel” (2018), e a força de composições como Acalanto e Candeeiro, salientam sua reverência ao samba. De outro lado, álbuns como “Teresa Cristina + Os Outros = Roberto Carlos” (2012), já mostravam a capacidade da artista de transitar por universos mais amplos a partir de outras modulações musicais, tendo como referência a própria potência pop da música diaspórica.

Assim, restringir a carreira de Teresa Cristina à alcunha “cantora de samba”, pode soar como um movimento de diminuição da sua voz, algo recorrente ao tentar enquadrar artistas negras/os no campo de categorizações musicais tradicionais. Seu repertório musical nas *lives* abriga desde os grandes sucessos da soul music norte-americana, passa por “temas de novelas”, canções referências da MPB e, como não poderia deixar de ser, pelo samba. Este cardápio musical é muitas vezes desenrolado em narrativizações de marcos temporais que são acionados para comemorar aniversários/ homenagens (Caetano Veloso, Djavan, Gilberto Gil, Chico Buarque, Elis Regina, Cazuza, Gal Costa, Baby Consuelo, Marina Lima, Roberto Carlos - anos 70); Tributos (Eddie Van Halen; Rock Brasil) e/ou dias comemorativos (Orgulho LGBTQIA+, Nordeste, Samba de Roda Recôncavo Baiano)

Em uma entrevista ao Podcast Novo Normal¹⁵, Teresa Cristina explica que suas *lives* começaram como modo de proporcionar um certo aconchego a sua mãe

¹⁴ <https://www.instagram.com/teresacristinaoficial/?hl=pt> Acesso em 11 de outubro de 2020.

¹⁵ Disponível em <https://open.spotify.com/episode/0wrjjsjAjqZwn3aF5Cvd7V?si=eXz4yNejR4iXULeropfuww>

durante o tempo de pandemia. Como Dona Hilda, mãe de Teresa Cristina, sempre teve o desejo de ser cantora surgiu a ideia de escolher algumas músicas e, desta forma, começou a se apresentar com a mãe em dupla em seu canal no YouTube, à capela, ou seja, só com a força de suas vozes sem acompanhamento de outros instrumentos musicais. A música escolhida para abrir as *lives* foi a canção que deu nome as apresentações semanais “Jovens Tardes de Domingo¹⁶” de Roberto Carlos. Ao contrário das apresentações profissionais que começavam a inundar o YouTube, Teresa Cristina e Dona Hilda, aparecem, em uma produção caseira, sentadas diante da câmera do computador, enquanto Teresa Cristina busca se aclimatar à plataforma naquele domingo de páscoa de 2020, ajustando o foco, a luz e angulação em uma transmissão tipicamente artesanal.

Durante uma das primeiras *lives* no YouTube, surgiu um comentário no chat sobre como se caracterizaria o “samba de terreiro” na *live* de Dona Hilda. Teresa Cristina percebeu que para responder o que era “samba de terreiro”, a partir do questionamento na *live* no YouTube, ela gastara muito tempo “twittando” com seus seguidores. Foi a partir daí que a cantora teve a ideia de fazer uma *live* no Instagram com as pesquisas feitas para explicar o “samba de terreiro”. Neste evento, como disparador da narrativização das *lives* de Teresa Cristina, observamos 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 conexa que marcou as primeiras *lives* de Teresa Cristina.

Foi a partir daí que Teresa Cristina, começou a fazer suas *lives* diárias no Instagram, em encontros ritualísticos sempre às 22h, no Instagram. Em meados do fim de setembro, alterou o horário para às 20h abrindo a possibilidade e a alegria de “voltar a acordar cedo¹⁷”. Mesmo com a mudança de horário e a desenvoltura que hoje Teresa Cristina demonstra ao operar o Instagram, o *modus operandi* das suas *lives* ainda parece ancorado naquela primeira apresentação ao vivo com Dona Hilda no YouTube. Aparentemente sem script e cheios de improvisos, no entanto, sempre com o mesmo

¹⁶ A live de estreia foi transmitida no dia 12 de abril de 2020 e pode ser acessada no canal oficial da cantora no link <https://youtu.be/ToFy20igsV0>, acesso em 12 de outubro de 2020.

¹⁷ Frase retirada no perfil da cantora Teresa Cristina - <https://instagram.com/teresacristinaoficial?igshid=1c0nkyptlojwq>, acesso em 08 de outubro de 2020.

cuidado, como Teresa Cristina enuncia em suas apresentações: temas pré-definidos, músicas e letras selecionadas, pesquisadas e disponíveis, mas que podem ganhar outras rotas a partir do engajamento por parte do público, das convidadas e dos convidados da artista.

É interessante notar que uma característica das *lives* produzidas a partir da ergonomia dos smartphones acabou por acionar outras narrativizações do reflexo por parte da cantora. Quando se viu trespassada pelo espelho das telas, Teresa Cristina notou que, ao contrário do que acontecia nos shows ao vivo tradicionais, nas *lives* artesanais não havia a ilusão do palco italiano: “Vocês podem até achar graça, mas eu canto olhando para mim¹⁸”. Até então, parecia-lhe que o espelho era útil para preparar-se antes de cantar, mas não como modo de encarnar a corporalidade daquela que canta, talvez essa seja uma das chaves para se imaginar porque a temática da negritude tornou-se uma das narrativas modulares das *lives* de Teresa Cristina no Instagram.

Esta reversão do mito de Narcísio, que como nos lembra Grada Kilomba¹⁹, é uma beleza grega, uma beleza portanto, branca, não se reduziu ao acionamento de música negra ou de temáticas relacionadas às questões raciais no Brasil, mas espraiou-se na corporalidade das *lives* de Teresa Cristina. Com a assinatura de sua voz, incorporada tanto quando canta, como quando fala em suas *lives*, o encantamento de Teresa Cristina acabou por se espalhar como “alacridade”: tomando cerveja e comendo petiscos como em uma mesa de boteco. Nas *lives*, Teresa Cristina ri dos comentários e chora emocionada, trazendo à tona um outro modo de habitar o estranho mundo da contagem de compartilhamentos, *likes* e seguidores; “(...) a alacridade /alegria enquanto modo fundamental da *Arkhé* nagô não é um afeto circunstancial – portanto, nada que nasça e morra ocasionalmente – porque, como regime concreto e estável de relacionamento com o real é uma *potência ativa*” (SODRÉ, 2020, p.9)

A partir destes processos, observamos que a narrativização das pautas raciais levantadas nas *lives* de Teresa Cristina seguem a microambientação do Instagram,

¹⁸ Frase retirada do podcast Novo Normal - citado e referenciado anteriormente.

¹⁹ Informação presente na mostra “Grada Kilomba: desobediências poéticas” na Pinacoteca/SP. O catálogo da mostra está disponível em http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF06_gradakilomba_miolo_baixa.pdf

utilizando-se modulações tecnoestéticas da plataforma para agenciar as questões de raça. Teresa Cristina mostra indignação com as mortes de George Floyd ou do menino Miguel em Recife. Em outro bate-papo a cantora Alcione crítica frontalmente o ocupante do cargo da Fundação Palmares, Sérgio Camargo. “Ele é um Zé Ninguém”, disse a cantora maranhense²⁰. Fala de racismo com Antonio Pitanga. Canta sambas de umbanda - dia temático em que ela teve sua maior audiência no streaming até então, acima de 6 mil pessoas simultâneas. Como já pontuado, ocorre a narrativização destes temas através da acoplagem entre ambientação musical e os modos de criar e projetar mundos nas ecologias das mídias de conectividade.

No dia 05 de outubro de 2020, por exemplo, a temática da *live* foi “Laroyê Exu! Luiz Antonio Simas”. Uma segunda-feira, dia caro aos adeptos das religiões de matriz africana, por ter neste dia a referência ao orisha Exu, aquele que abre os caminhos. A noite foi pontuada com pontos de macumba, sambas para Zé Pilintra, salve para Pomba Gira e Tranca Ruas.

Esta noite de giras, com pontos e sambas, além do frutífero diálogo com Simas nos fez pensar como as músicas cantadas por Teresa Cristinas em suas *lives* agencia sentidos múltiplos. Aciona-se aqui diferentes mediações materializadas nas escutas musicais. Ela se apropria da plataforma Instagram, como já apontamos uma plataforma com várias limitações para *lives* e shows, nos proporciona ouvir músicas à capela ou através das inúmeras/os convidadas/os entremeadas por discussões, explicações, diálogos, conversas, risos, choros e atravessado por uma agenda calcada fortemente no tripé - identificação, raça e gênero. Ao falar de raça, por exemplo, Teresa Cristina, que é umbandista, dialoga com a cultura negra em várias frentes. Assim, o espriamento de seu canto em ambientações de mídias de conectividade acaba por acionar um elemento central da escuta conexa: a interatividade.

O envolvimento do público/fãs pode ser constatado em outros acontecimentos e acionamentos, desde o gatilho disparado pelas perguntas sobre o “samba de terreiro”, até a campanha realizada para aumentar o número de inscritos para o canal de Teresa Cristina no YouTube, ação necessária para alcançar um número mínimo de pessoas

²⁰ Mais informações em <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/06/04/alcione-critica-presidente-da-fundacao-palmares-sem-nocao.htm>, acesso em 10 de outubro de 2020.

inscritas para que a sua primeira *live* patrocinada no YouTube pudesse ser transmitida ao vivo na plataforma. Houve também um mutirão do fã clube em busca de votos para o prêmio Miaw 2020 da MTV, onde Teresa Cristina foi finalista na categoria “Live Pra Tudo”, junto a Fábio Porchat, Chico Salgado, Bianca Andrade (vencedora) e Matheus Mazzafera. Algo também evocado pelo grupo de fãs “Cristiners²¹”. Afinal, as narrativizações que caracterizam as mediações presentes nas escutas conexas pressupõem vínculos estabelecidos como sentimento de pertença acionados pela música através do envolvimento conjunto de artistas e ouvintes, amplificando a espacialidade sinestésica das escutas musicais para a constituição de territorialidades vividas em ambiências comunicacionais de mídias de conectividade.

Conclusões

A moldagem política das *lives* de Teresa Cristina não deve, nem há como, ser visualizada de forma desconectada das interpretações à capela de Teresa Cristina. Seu roteiro musical não se restringe à música, mas se desenrola a partir desta ambiência. Estes limites acabaram por se transformar em intensidade, pois ao invés de uma *live* musical *online* profissional ao padrão dos sucessos do YouTube, estes encontros de conectividade em torno da cantora acontecem no acionamento de aspectos das interpelações das *lives* não musicais, como o tom intimista de uma roda de samba de boteco *online*, amplificada no rol das canções que se abrem como aconchego e acalanto para os que se encontram com Teresa Cristina no Instagram: “(...) Não entre lá desavisado [nas *lives* no Instagram]. Aliás, nem passe perto se você for do tipo que acha normal o que está acontecendo no País. Certamente será bloqueado, ou se sentirá confuso com tamanha força dos discursos anti-racistas, anti-homofóbicos e anti-Bolsonaro” (LIMA, 2020, *online*).

A tessitura da intriga desta escuta conexas nas *lives* de Teresa Cristina acabaram por desvelar o marcado jogo de classe, gênero e raça que se desenvolve no universo artístico

²¹ Autointitulados de “Cristiners” o grupo mais coeso, do ponto de vista organizacional faz campanhas para aumentar a audiência no YouTube, tem perfil no Instagram com mais de 7500 seguidores (acesso em <https://www.instagram.com/cristinersoficial/?igshid=nt6ka5avs0ej>) e promove reverberações do trabalho de Teresa Cristina. Mais detalhes em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/07/rainha-das-lives-teresa-cristina-fala-de-musica-no-ao-vivo-em-casa-as-17h.shtml>, acesso em 19 de agosto de 2020.

brasileiro, mas antes de aceitar acuada as relações de poder estruturadas em nossa sociedade, o próprio desenrolar das *lives* de Teresa Cristina no *Instagram* ressonou em seus lugares de pertença. Em maio, Teresa Cristina comemorou o patrocínio de sua primeira *live* no YouTube posicionando-se: “Sou Invisível desde 1988”²². A primeira ação patrocinada em sua carreira só aconteceu no dia 30 de maio de 2020, após 22 anos de atividade profissional. Mas mesmo após ter sido, finalmente, alçada ao panteão das artistas com direito a eventos ao vivo *online* nos canais das cervejarias no YouTube, Teresa Cristina não parece cansada de guerra, ela continua a territorializar sua alacridade diariamente valendo-se da intimidade adquirida durante este tempo na difícil arte de conjugar questões sociais, de raça e gênero em ambientações de escutas musicais vividas em conectividade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GROSSBERG, Lawrence. **Cultural Studies in The Future Tense**. Durham/London: Duke University Press, 2010.

IQANI, Mehita; RESENDE, Fernando. **Media and The Global South: narrative territorialities, cross cultural currents**. London: Routledge, 2020.

JANOTTI, Jeder; PIRES, Victor. “**Alive online**”: a ecologia das lives musicais no YouTube em tempos de pandemia, 2020 (No prelo)

JAJI, Tsiti Ella. **Africa in Stereo: modernism, music, and pan-africanism solidarity**. New York: Oxford University Press, 2014.

KASSABIAN, Anahid. **Ubiquitous Listening: affect, attention and distributed subjectivity**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2013 (*Kindle Edition*).

LIMA, Kelly. O Cotidiano de Teresa Cristina, a *live* de todas as noites. **Associação Brasileira de Imprensa**. Disponível em <http://www.abi.org.br/a-construcao-de-teresa-cristina-o-livede-todas-as-noites/>, 2020.

OBICI, Giuliano Lamberti. **Condições de Escuta: mídias e territórios sonoros**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

22

<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/05/30/teresa-cristina-comemora-1o-patrocínio-da-carr-eira-sou-invisível-desde-1998.ghtml>

SCHAFFER, Raymond Murray. **O Ouvido Pensante**. São Paulo: Unesp, 1991.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

VAN DIJCK, José. **The culture of connectivity: a critical history of social media**. Oxford; New York: Oxford University Press, 2013.