

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL**

Maria Eduarda Silva Florentino

**TRANSMISSÕES DE SHOWS AO VIVO: MEMÓRIA, DISPUTAS E
PERFORMANCE**

Com ênfase nas práticas da Globo e de seus canais

Niterói

2025

MARIA EDUARDA SILVA FLORENTINO

**TRANSMISSÕES DE SHOWS AO VIVO: MEMÓRIA, DISPUTAS E
PERFORMANCE**

Com ênfase nas práticas da Globo e de seus canais

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em
Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense,
como requisito parcial à obtenção do Grau de Bacharel.

Orientadora:

Profa. Ma. Ana Clara Vega Ferreira

**Niterói
2025**

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

F633t	<p>Florentino, Maria Eduarda Silva Transmissões de shows ao vivo: memória, disputas e performance : Com ênfase nas práticas da Globo e de seus canais / Maria Eduarda Silva Florentino. - 2025. 56 f.</p> <p>Orientador: Ana Clara Vega Ferreira. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2025.</p> <p>1. Memória coletiva. 2. Tecnologia streaming (Telecomunicação). 3. Festival de música. 4. Televisão. 5. Produção intelectual. I. Ferreira, Ana Clara Vega, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.</p>
	CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368



COORDENAÇÃO DE
PRODUÇÃO CULTURAL



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

ATA DA SESSÃO DE ARGUIÇÃO E DEFESA DE TRABALHO FINAL II

Ao dia **vinte e cinco de junho do ano de dois mil e vinte e cinco, às quinze horas e trinta minutos**, realizou-se a sessão pública de arguição e defesa do Trabalho Final II intitulado **TRANSMISSÕES DE SHOWS AO VIVO: MEMÓRIA, DISPUTAS E PERFORMANCE --- Com ênfase nas práticas da Globo e de seus canais**, apresentado por **Maria Eduarda Silva Florentino**, matrícula **622033039**, sob orientação do(a) **Ma. Ana Clara Vega Ferreira**. A banca examinadora foi constituída pelos seguintes membros:

- 1º Membro (Orientador(a)/Presidente): **Ma. Ana Clara Vega Ferreira**
2º Membro: **Dr. Mário Pragmácia**
3º Membro: **Bel. Marina Rodrigues**

Após a apresentação do(a) candidato(a), a banca examinadora passou à arguição pública. O(a) discente foi considerado(a):

Aprovado

Reprovado

Com nota final após arguição: 10

E para constar do respectivo processo, a coordenação de curso elaborou a presente ata que vai assinada pelo presidente da banca:

Ma. Ana Clara Vega Ferreira
Presidente da Banca

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de deixar aqui meu agradecimento aos meus Orixás e aos meus guias, que me sustentaram e me deram forças quando não achei que fosse possível. Meus caminhos são abençoados!

Agradeço imensamente à minha família, que sempre acreditou no meu potencial. Minha mãe, meu pai, meu irmão — vocês são parte importante disso tudo. São meu lugar seguro, meu aconchego. É por vocês que sou o que sou. E é por vocês que eu não tenho medo de seguir em frente. Minhas conquistas também são suas.

Ao meu "véinho" querido, que se faz parte de tudo em suas orações. Amo ser sua neta! Obrigada por sempre me encher de palavras de incentivo e fé, mesmo à distância.

Vó, eu gostaria muito de ter você nesse momento. Sinto que te dei orgulho, e me sinto muito orgulhosa por isso. Eu te amo muito, Angelina!

Agradeço à Letícia Paes, minha companheira de tantos anos, meu amor, que esteve comigo desde o início dessa jornada e me incentivou em cada uma das etapas. Obrigada pelo acolhimento, cuidado e afago. Ter seu apoio é precioso demais! Você, nessa vida, é ouro, nunca se esqueça disso.

Aos queridos entrevistados: Rachel Vahia, minha amiga do peito — obrigada pela disponibilidade, pelos momentos de descontração e incentivo. Vladimir Nascimento, meu diretor! Agradeço por ser esse cara tão disposto a ajudar. Suas contribuições fizeram toda a diferença para a construção desse trabalho. Rodrigo Gambino, amigo — obrigada pela entrevista super rica. Você é excelente no que faz, e como pessoa também. Agradeço por te encontrar nessa vida. Paula Melo, minha mestra — te agradeço muito pela sua dedicação nesse processo. Mais que isso, te agradeço por me ensinar tanto nesses anos que caminhamos juntas, no trabalho e na vida. Suas lições são grandiosas e sempre chegam com afetuosidade. Guardo num lugar muito quentinho aqui. Obrigada por acreditar. Amo mesmo estar com você! Tudo que vem junto é brinde.

Meu muito obrigada para Ana Clara Vega, que, com sua excelência, me proporcionou ótimas vivências em sala de aula e me ofereceu uma orientação cheia de sensibilidade. Sem você, esse trabalho não seria a metade do que se tornou. Você se jogou de cabeça junto comigo — e não caímos. Obrigada por me apresentar autores importantíssimos, por me fazer críticas pertinentes e por confiar no meu trabalho.

Sou muito, muito, muito feliz por concluir essa etapa, incluindo cada um de vocês nesse processo. É potente tudo que construímos juntos.

RESUMO

Este trabalho investiga as transmissões de shows ao vivo como espetáculos mediados que atuam na construção de repertórios simbólicos, na preservação da memória cultural e na forma como se consome música na contemporaneidade. A pesquisa percorre marcos históricos e transformações técnicas do setor, com foco principal nas transmissões realizadas pela Globo e seus canais, e analisa como esses eventos operam entre o efêmero e o permanente, o público e o privado, o individual e o coletivo. A partir de referências teóricas e entrevistas com profissionais da área, o estudo discute as disputas em torno da disponibilização dos conteúdos, os limites da curadoria institucional e a emergência de práticas informais de preservação. Mais do que registros audiovisuais, essas transmissões se afirmam como dispositivos de pertencimento e memória na era digital.

Palavras-chave: transmissão ao vivo; memória coletiva; show; consumo midiático; capital simbólico.

ABSTRACT

This paper investigates live concert broadcasts as mediated spectacles that contribute to the construction of symbolic repertoires, the preservation of cultural memory, and the ways music is consumed in contemporary times. The research traces historical milestones and technical transformations in the field — with a primary focus on Globo's broadcasts — and analyzes how these events operate between the ephemeral and the permanent, the public and the private, the individual and the collective. Drawing on theoretical frameworks and interviews with professionals in the field, the study discusses disputes over content availability, the boundaries of institutional curation, and the emergence of informal preservation practices. More than audiovisual records, these broadcasts assert themselves as devices of belonging and memory in the digital age.

Keywords: live broadcast; collective memory; concert; media consumption; symbolic capital.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. DO PALCO À TELA: A TRAJETÓRIA DAS TRANSMISSÕES DE SHOWS AO VIVO NO BRASIL.....	15
2. TRANSMISSÕES DE SHOWS AO VIVO COMO BENS SIMBÓLICOS: MEMÓRIA, CONSUMO E DISPUTAS CULTURAIS NA ERA DIGITAL.....	25
2.1. Entre o efêmero e o simbólico: transmissões como memória coletiva e bem cultural	27
2.2. Disputas pela permanência: curadoria, esquecimento e poder simbólico.....	32
3. CAMADAS DA TRANSMISSÃO: TÉCNICA, PERFORMANCE E CAPITAL SIMBÓLICO NA CULTURA DIGITAL.....	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	54

INTRODUÇÃO

As transmissões de shows ao vivo fazem parte, hoje, de uma nova lógica no consumo de música, arte e cultura. Muito além de apenas assistir a um show pela tela, elas proporcionam uma outra forma de vivenciar a experiência, democratizam o acesso, constroem memória, preservam performances e atravessam gerações. Quando um show é transmitido, ele não se encerra no espaço e no tempo — ele se propaga, se torna registro, se transforma em arquivo, em história e, muitas vezes, em material de estudo e de referência cultural.

A escolha deste tema parte justamente da percepção de como esse fenômeno tem moldado não apenas o mercado da música, mas também as práticas culturais contemporâneas. Assistir a um show, ao vivo, pela televisão, por plataformas de streaming ou até mesmo nas redes sociais, não é simplesmente uma substituição da presença física. Trata-se, sim, de uma outra forma de estar, de se afetar e de se conectar — tanto com o artista quanto com a coletividade que compartilha daquela mesma experiência, ainda que à distância.

A transmissão gera possibilidades que ultrapassam o momento em que ocorre. Seu conteúdo pode circular para além do evento em si, seja pela disponibilização posterior via plataformas de vídeo sob demanda (VOD), seja por meio de registros que circulam organicamente na internet. Assim, a experiência se desloca no tempo e no espaço, transformando-se em material de referência cultural — passível de ser revisto, estudado, ressignificado — por pessoas que não estiveram presentes fisicamente, mas que se conectam àquela performance em outros contextos.

Um dos exemplos mais expressivos desse processo no contexto brasileiro é o *Rock in Rio*. Desde sua primeira edição, em 1985, o festival segue televisionado e, com o tempo, adaptou-se às novas plataformas digitais, consolidando-se como um marco da música ao vivo no país. A transmissão do evento permite que milhões de pessoas acompanhem os shows em tempo real, mesmo sem estarem fisicamente presentes, o que contribui não apenas para a ampliação do acesso, mas também para a construção de uma memória coletiva e grande capital simbólico em torno do festival. Imagens, performances e discursos reverberam até hoje na cultura popular, mostrando como a transmissão audiovisual pode transformar o efêmero em referência cultural duradoura.

Mas essa experiência não é neutra. De forma semelhante à lógica discutida por Bourdieu (1996) no campo das artes e dos bens simbólicos, as transmissões de shows ao vivo operam segundo regras e disputas específicas. O que se transmite, como se transmite e onde

se transmite são decisões atravessadas por interesses econômicos, culturais e simbólicos. Trata-se de um campo em que o valor de prestígio atribuído ao conteúdo — aquilo que Bourdieu conceitua como capital simbólico, ou seja, o reconhecimento social e cultural acumulado — muitas vezes se sobrepõe ao interesse pelo retorno financeiro imediato, representado pelo capital econômico. Ainda assim, há uma tensão constante entre a preservação da autonomia criativa e as exigências do mercado, que impõem formatos, ritmos e visibilidades específicas — como aponta Chin-Tao Wu (2006), ao discutir a absorção de lógicas corporativas pelas instituições culturais.

Se para o público a transmissão pode parecer um processo simples — muitas vezes resumido à ideia de “ligar a TV” ou “abrir o aplicativo” —, para quem atua nos bastidores ela envolve uma engrenagem complexa, composta por múltiplas etapas, agentes e negociações. Desde a pré-produção até os desdobramentos jurídicos, contratuais e mercadológicos, a construção de uma transmissão ao vivo demanda articulações entre diversos agentes do setor cultural e da indústria do entretenimento. Para que uma transmissão aconteça, é necessário alinhar interesses, formalizar contratos, definir os termos de licenciamento — é aí que se entende o quanto vantajoso é para quem transmite manter o conteúdo em sua plataforma e as outras tantas variáveis existentes por trás de uma negociação.

É importante destacar que este trabalho não se propõe a aprofundar tecnicamente cada uma das etapas operacionais, jurídicas ou mercadológicas de uma transmissão. Esses bastidores serão abordados de maneira introdutória e contextual, sendo aprofundados na medida em que surgirem nos depoimentos e nas entrevistas realizadas com profissionais diretamente envolvidos no processo, da negociação à execução, de uma transmissão de show ao vivo na TV Globo, na plataforma de streaming *Globoplay* e em canais pagos. Vale dizer que todos esses meios de comunicação são parte do Grupo Globo¹ e que sua criação segue a ordem em que foram apresentados. Portanto, a escolha metodológica privilegia a escuta e a narrativa de quem constrói essas transmissões na prática, proporcionando uma visão orgânica, situada e conectada à realidade do setor.

Mais do que explorar minuciosamente os detalhes técnicos ou jurídicos — o que exigiria um recorte específico e possivelmente outro campo de pesquisa —, o objetivo central que se espera alcançar, a partir das referências utilizadas, é compreender como as transmissões de shows ao vivo, realizadas pela televisão, por plataformas de *streaming* e

¹ Que passou a ser uma empresa única a partir da integração da TV Globo, Globosat, Globo.com e Gestão Corporativa. A Globo, ainda, faz parte do Grupo Globo, no qual, além dela, também consta a Editora Globo, SGR - Sistema Globo de Rádio, Globo Ventures e FRM. (Grupo Globo, [s.d.])

canais digitais — em especial aquelas vinculadas à Globo — operam como dispositivos culturais complexos. Nesse sentido, elas não apenas viabilizam o acesso remoto à performance, mas também podem funcionar como lugares de memória (Nora, 1993), bens simbólicos com valor social (Bourdieu, 1996) e ferramentas de mediação entre produção e consumo cultural (Douglas; Isherwood, 2004).

Por meio delas, observamos transformações significativas na relação entre o público e os eventos musicais, rompendo-se as barreiras espaço-temporais e ativando novas formas de pertencimento, afeto e identidade coletiva. Como aponta Halbwachs (2006), a memória coletiva é construída socialmente, e o modo como essas experiências são transmitidas, registradas e revisitadas interfere diretamente em como são incorporadas à cultura. Assim, compreender essas transmissões é também compreender como se dá, no contemporâneo, a preservação de expressões culturais efêmeras, a circulação simbólica da arte e a reconfiguração do próprio espetáculo musical enquanto experiência.

A escolha em concentrar parte da análise nas transmissões vinculadas à Globo, incluindo a TV Globo, canal Multishow e a plataforma Globoplay, se dá pela relevância histórica, técnica e simbólica que o Grupo Globo exerce no campo da comunicação cultural brasileira. Trata-se de um dos principais agentes mediadores entre o espetáculo ao vivo e o público, com infraestrutura consolidada, alcance nacional e uma política ativa de licenciamento, curadoria e preservação de conteúdos. Além disso, essa escolha se justifica também pela minha trajetória profissional: atuei por dois anos como estagiária na área de Planejamento de Conteúdo Musical dos Produtos Digitais Globo, participando diretamente da organização de transmissões de shows ao vivo, e, posteriormente, como assistente de produção em algumas dessas realizações. Essa vivência prática proporcionou uma aproximação direta com o objeto de estudo, contribuindo para uma escuta mais atenta e situada ao longo da pesquisa. Soma-se a isso a definição dos entrevistados deste trabalho, os quais contextualizo a seguir:

Paula Melo, é formada em Radialismo pela Faculdade da Cidade e atuou por 15 anos no mercado fonográfico, passando pelo setor de Marketing Estratégico e de A&R² em empresas como BMG Brasil e Sony Music. Desde 2011 fazendo parte do Grupo Globo, hoje atua na área de Planejamento e Produção das transmissões ao vivo da empresa. Em suas contribuições para a Globo, soma diversos eventos de grande escala como *Rock in Rio*,

² Refere-se ao setor Artístico e Repertório: responsável pelo atendimento ao público da instituição, incluindo o processo de filiação de pessoas físicas e jurídicas, orientações relacionadas ao cadastro de direitos autorais e conexos, suporte na emissão de ISRC e confecção de carteiras de associado.

Lollapalooza e Festival de Verão de Salvador, além de shows de artistas como Paul McCartney, no *Allianz Parque* em São Paulo, Stevie Wonder, na praia de Copacabana, e Foo Fighters, no Maracanã, Rio de Janeiro.

Rodrigo Gambino é formado em Comunicação Social, com ênfase em Jornalismo, pela Universidade Veiga de Almeida e técnico em Produção Audiovisual pela FAETEC. Atua há mais de 10 anos no mercado audiovisual e musical com ampla experiência em transmissões de shows e festivais, cobertura de eventos ao vivo e produção de programas e eventos. Entre os meios de comunicação e plataformas dos quais trabalhou estão: Esporte Interativo, *Multishow*, Canal BIS, Globoplay e Globo. Atualmente atua como Especialista de Conteúdo Musical, no time de Produtos Digitais da Globo, além de possuir especializações em produção executiva de eventos, music business e criação e formatação de projetos audiovisuais.

Vladimir Nascimento, formado em Comunicação Social com ênfase em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação Social da UERJ, atua há 22 anos no mercado audiovisual. Contribuindo com o canal *Multishow* e Grupo Globo desde 2003, passou pelos cargos de assistente de produção, assistente de produtos e negócios, produtor, programador, assistente de direção e diretor de programas e transmissões ao vivo. Participou da direção do Prêmio Multishow entre 2015 e 2022 tanto para a TV quanto para as redes sociais do canal e dirigiu transmissões de grande escala, como *Rock in Rio*, *The Town*, Festival de Verão de Salvador, entre outros. Além disso, é, desde 2016, diretor do programa TVZ.

E, por fim, adere-se à este trabalho a entrevista de uma fã da cantora Lady Gaga, que acompanha a carreira da artista desde 2009, para trazermos um pouco mais da experiência do público/espectador. Rachel Vahia é formada em Estudos de Mídia pela Universidade Federal Fluminense, onde pesquisou sobre a cultura pop. Atua há 8 anos no setor de comunicação em áreas como energia, cultura e saúde sexual. Atualmente, é Gerente de Marketing da Inti Energia.

Os entrevistados agregam à esta monografia com seu conhecimento técnico e vasta experiência na realização de transmissões de shows ao vivo. Seus depoimentos serão utilizados aqui para ilustrar as teorias e discussões apresentadas.

Este trabalho organiza-se em três capítulos que, articulados entre si, constroem um percurso analítico sobre as transmissões de shows ao vivo enquanto práticas que atravessam os campos da cultura, da técnica e do mercado. A partir de uma abordagem que considera tanto os aspectos históricos quanto os dispositivos simbólicos e operacionais dessas

transmissões, o estudo propõe uma reflexão sobre como elas participam da construção de memória, do consumo cultural e da mediação de sentidos no contexto contemporâneo.

O Capítulo 1, intitulado *Do palco à tela: a trajetória das transmissões de shows ao vivo no Brasil*, percorre os marcos históricos, técnicos e estéticos que definem a consolidação das transmissões musicais no país. A análise parte dos festivais televisionados nas décadas de 1960 e 1970, passando por eventos como os especiais de Roberto Carlos, o *Rock in Rio* e, mais recentemente, o show de Madonna em Copacabana (2024). Observa-se como as transformações tecnológicas, a profissionalização artística e as mudanças nos hábitos de consumo moldaram novas formas de recepção e engajamento do público. A narrativa enfatiza também a transição da televisão aberta para os modelos digitais, a reconfiguração da linguagem audiovisual e a intensificação das mediações entre palco, tela e espectador.

O Capítulo 2, *Transmissões de shows ao vivo como bens simbólicos: memória, consumo e disputas culturais na era digital*, aprofunda as reflexões a partir de uma base teórica que articula autores como Pierre Nora, Maurice Halbwachs, Pierre Bourdieu, Mary Douglas, Baron Isherwood e Michael Pollak. O capítulo divide-se em duas partes. A primeira, “Entre o efêmero e o simbólico”, discute como as transmissões operam como dispositivos de memória, atribuindo valor simbólico aos espetáculos e ativando formas de pertencimento cultural. A partir de conceitos como lugares de memória, capital simbólico e gosto de classe, e depoimentos da fã entrevistada, analisa-se como essas produções contribuem para a construção de narrativas afetivas e coletivas. Já a segunda parte, “Disputas pela permanência”, enfoca os mecanismos de exclusão, curadoria e licenciamento que interferem na circulação e na preservação dos conteúdos. São discutidas as tensões entre o desejo de arquivamento e as lógicas de mercado que dificultam a manutenção dos acervos digitais, destacando ainda as práticas informais de resistência — como a pirataria — como modos alternativos de garantir o acesso e a memória desses eventos.

O Capítulo 3, *Camadas da transmissão: técnica, performance e capital simbólico na cultura digital ao vivo*, se debruça sobre a dimensão prática das transmissões a partir da escuta de profissionais que atuam diretamente nesse campo. As entrevistas com o diretor Vladimir Nascimento, a produtora Paula Melo e o especialista de conteúdo Rodrigo Gambino permitem observar, por diferentes ângulos, como as decisões técnicas, estéticas e simbólicas moldam a experiência do espetáculo transmitido. Ao longo do capítulo, são discutidos temas como os processos logísticos de pré-produção, a construção da linguagem audiovisual em tempo real, as tensões entre visibilidade e controle artístico, os critérios que definem a

permanência ou não de um show nas plataformas e os entraves contratuais que interferem na preservação desses registros. Também ganha destaque a atuação dos apresentadores, a adaptação dos artistas à lógica das câmeras e a forma como improvisos e gestos espontâneos são incorporados à narrativa da transmissão. A análise revela como essas produções não apenas capturam o momento do show, mas o transformam em narrativa construída, atravessada por disputas simbólicas que impactam diretamente sua circulação e memória.

Por fim, este trabalho também se propõe a refletir sobre o impacto das transmissões na relação do público com os artistas, com os eventos e com a cultura musical de modo mais amplo. Afinal, vivenciar um show pela tela — seja ao vivo ou em acesso posterior — é, também, uma experiência atravessada por afetos, por pertencimento e pela construção de uma memória compartilhada. É nesse cruzamento entre transmissão, consumo e memória — compreendidas aqui como dimensões simbólicas da cultura — que este trabalho se insere, buscando entender como essas práticas moldam, atualizam e expandem as formas de vivência da música ao vivo no mundo contemporâneo.

1. DO PALCO À TELA: A TRAJETÓRIA DAS TRANSMISSÕES DE SHOWS AO VIVO NO BRASIL

A transmissão de shows ao vivo tornou-se, ao longo das últimas décadas, uma das formas mais potentes de mediação entre artistas e público. De apresentações televisionadas nos anos 1960 à circulação digital multiplataforma contemporânea, a experiência de assistir a um espetáculo musical se expandiu para além do espaço físico e do tempo real.

Este capítulo percorre a trajetória dessas transmissões no Brasil, analisando suas transformações técnicas, estéticas e socioculturais. Ao destacar marcos como os festivais televisivos da Record, o especial de fim de ano de Roberto Carlos, o *Rock in Rio* e, mais recentemente, o show de Madonna em Copacabana, busca-se compreender como as transmissões moldaram formas de acesso, pertencer e lembrar. São explorados também os impactos da convergência midiática, das plataformas digitais e da cultura sob demanda, com atenção especial ao papel simbólico dessas exibições no imaginário coletivo.

A discussão será ancorada em conceitos como capital simbólico (Bourdieu, 1996) e lugares de memória (Nora, 1993), refletindo sobre como os espetáculos transmitidos se tornaram não apenas entretenimento, mas também dispositivos de memória, consumo e identidade cultural.

Compreendidas aqui como transmissões de espetáculos musicais pensados, produzidos e estruturados como shows completos — sejam eles apresentações solo, festivais ou grandes eventos —, as exibições ao vivo veiculadas por televisão, plataformas de streaming ou redes sociais constituem o objeto central deste trabalho. Ainda que programas de auditório, apresentações musicais inseridas em *talk shows* ou *lives* caseiras sejam mencionados pontualmente, o foco recai sobre os espetáculos concebidos integralmente como experiências performáticas para o público da tela.

Dito isto, é necessário reconhecer que as primeiras experiências da televisão brasileira com música ao vivo aconteceram por meio de festivais competitivos, como o Festival da Música Popular Brasileira, que teve sua primeira edição exibida pela extinta TV Excelsior em 1965 (Memórias da Ditadura, [s.d.]), e edições posteriores transmitidas pela Record, entre 1966 e 1969 (Souza, 2007). Ou ainda por meio de programas com quadros e/ou pequenos momentos dedicados à música. Essa programação, embora não se tratando de shows no sentido utilizado como objeto deste trabalho, introduziu a lógica da performance musical televisionada ao vivo para uma audiência significativa, projetando nomes como Elis Regina,

Chico Buarque, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Caetano Veloso e Gal Costa — artistas que permanecem considerados grandes nomes da música brasileira.

A partir da consolidação da televisão no Brasil, principalmente após os anos 1950, as emissoras passaram a exercer um papel fundamental na difusão de conteúdos culturais — especialmente a música. A transmissão ao vivo de shows e festivais representou uma verdadeira virada na forma de acesso à música ao vivo. Essa entrada das emissoras na cena musical não apenas ampliou o alcance das apresentações, como também contribuiu, com interferência direta, para a popularização e demarcação de épocas de estilos, estéticas e comportamentos.

Ao transmitir shows em rede nacional, especialmente em datas comemorativas ou em horários nobres, as emissoras ampliaram exponencialmente o alcance da música. A performance, antes restrita ao espaço físico — como casas de shows, teatros, estádios e espaços públicos —, passou a chegar a milhares de brasileiros em suas casas, por meio da televisão. No entanto, é importante considerar que, nesse período, o acesso à TV ainda não era — quase — universalizado no Brasil como nos dias atuais. Os conteúdos transmitidos eram, em grande medida, direcionados a um público considerado elitizado — ou seja, formado por aqueles que já dispunham dos recursos materiais para adquirir aparelhos televisores e viviam em regiões com infraestrutura compatível com a recepção do sinal. Isso significa que, embora os programas pudessem interessar a diferentes classes sociais, o acesso a eles ainda era limitado por barreiras econômicas e estruturais. Assim, mesmo dentro da televisão aberta, os shows transmitidos inicialmente alcançavam parcelas mais privilegiadas da população. Ainda assim, essa visibilidade transformou os espetáculos em acontecimentos midiáticos de grande impacto e contribuiu para que muitos artistas se tornassem ícones culturais, ultrapassando os limites geográficos e sociais anteriormente impostos pela exclusividade da experiência ao vivo.

O especial de fim de ano de Roberto Carlos, transmitido pela TV Globo anualmente desde 1974, embora gravado, é um exemplo importante do processo de manutenção de um produto cultural do universo da música que se instaurou no imaginário da sociedade brasileira. Famílias se reuniram para assistir ao programa, ano após ano, e isso amplia ainda mais seu capital simbólico, compreendido aqui como o prestígio social e cultural acumulado em torno da imagem do artista (Bourdieu, 1996), e seu poder como lugar de memória, conceito elaborado por Pierre Nora (1993) para nomear espaços materiais ou simbólicos que

concentram lembranças coletivas e surgem diante da percepção de que a memória viva e espontânea está em risco de desaparecer.

Assim, o Som Brasil, criado em 1981 e dedicado exclusivamente à valorização da música brasileira, se manteve por décadas (mesmo com modificações e pausas ao longo do tempo) na grade da TV Globo (Globo, 2021), reafirmando a importância de programas televisivos como curadores e mediadores da experiência musical.

O passo seguinte, e o que mais nos interessa, foi a transmissão de grandes festivais e shows internacionais. A primeira edição do *Rock in Rio* é um valioso estudo para compreender como a cultura dos shows incorporou-se à mídia de forma a estabelecer-se como parte do cotidiano. Realizada em janeiro de 1985, a transmissão ao vivo do *Rock in Rio I* marcou o início dessa prática em larga escala. Com trechos transmitidos pela Globo — alguns ao vivo, outros editados —, o festival levou ao público brasileiro apresentações de artistas como Queen, AC/DC, Iron Maiden, Gilberto Gil, Paralamas do Sucesso e Barão Vermelho. Mesmo sem transmissão integral, o evento, a partir daí, abriu portas para novas possibilidades de alcançar o seu público. O *Rock in Rio* tornou-se um produto cultural de alcance nacional e continuou a ser transmitido em outras edições. Tanto funciona a lógica de aproximar o público que, a cada nova edição, o festival conquista mais tempo na grade dos canais pagos *Multishow* e *BIS*, onde, a depender do artista e do horário, as transmissões chegam a registrar audiências superiores a diversos outros programas da TV por assinatura.

Já na TV Globo, mesmo com uma grade de programação bastante disputada, especialmente no horário nobre — tradicionalmente ocupado por novelas e pelo jornalismo —, o evento mantém presença garantida. Pelo menos um especial com os melhores momentos do festival costuma ser exibido em rede nacional desde o início de suas transmissões. Essa escolha editorial revela não apenas o sucesso comercial do *Rock in Rio*, mas também sua força simbólica, seu impacto cultural e sua consolidação enquanto parte do calendário televisivo brasileiro. A manutenção desse espaço em uma emissora de abrangência nacional reforça a relevância do festival enquanto espetáculo midiático que mobiliza afetos, audiências e atenção, justificando seu lugar na programação. Anos depois, em 2024, a comemoração de 40 anos de *Rock in Rio* promovida pela Rede Globo, em parceria com o evento, trouxe consigo uma transmissão completa. Falaremos mais sobre ela no decorrer deste trabalho.

Esse crescimento de visibilidade e demanda por cobertura de grandes eventos também impôs novos desafios técnicos e operacionais às emissoras. Diretores de corte ao vivo, engenheiros de som especializados, operadores de mixagem, equipes de licenciamento,

roteiristas e mais tantos outros profissionais passaram a compor a engrenagem. A televisão também impôs novos padrões visuais e performáticos para os artistas. Figurinos, coreografias e iluminação, que antes eram feitos apenas para o público presencial, passaram a ser pensados também para o público da tela — que se tornava cada vez maior. Como reforça o entrevistado, Vladimir Nascimento, diretor de transmissão do *Multishow*:

Hoje, a grande maioria dos artistas nacionais aderem à transmissão na sua forma de pensar um show. Entendem todos os posicionamentos de câmeras e pedidos extras. Por exemplo, a luz de um show para a TV deve ser pensada não exclusivamente para ser sentida a olho nu. É preciso ser feita para a tela, para o vídeo, ou pelo menos se chegar a um meio termo. E os artistas e seus técnicos, em grande parte, colaboram com isso atualmente. (Nascimento, 2025)

No caso das transmissões de shows, a televisão não apenas exibe o espetáculo, mas também o transforma — reorganizando sentidos, produzindo narrativas e estabelecendo vínculos simbólicos entre artistas, repertórios e espectadores de diferentes regiões e classes sociais. O palco deixou de ser apenas físico: passou a ser construído também pelas lentes das emissoras.

A estética televisiva interferiu na recepção da música e na construção da memória coletiva em torno desses eventos. Como argumentam Nora (1993) e Halbwachs (2006), a memória coletiva se ancora em experiências simbólicas compartilhadas, e as transmissões ao vivo de grandes shows se tornaram precisamente isso: experiências coletivas mediadas, registradas e ressignificadas com o tempo.

Um outro exemplo notório do impacto midiático das transmissões ao vivo foi o show de Madonna no Maracanã, em 1993, parte da turnê *The Girlie Show*. Embora não transmitido integralmente ao vivo, trechos da apresentação foram exibidos pela Globo e em outras emissoras da época, como *Record*, *TV Cultura* e *Band*, ampliando significativamente seu alcance e impacto cultural. A repercussão na mídia e o ineditismo de uma performance internacional com tamanha produção cênica na televisão aberta brasileira contribuíram para que o show fosse lembrado como um marco na história dos grandes espetáculos musicais transmitidos no país. Ao dar visibilidade a elementos visuais e temáticos até então pouco frequentes em rede nacional: a sensualidade performática e irreverente, críticas religiosas e referências à liberdade sexual, a cobertura televisiva gerou comentários positivos e negativos não só na televisão como também em jornais e rádios que veiculavam notícias na época. Essas notícias³ demonstraram o potencial das transmissões para tensionar convenções e ampliar o

³ Há registros de notícias televisionadas no momento que podem ser acessados nos tempos atuais em acervos e plataformas digitais, como é o caso do compilado de trechos de reportagens sobre a vinda da artista ao Brasil,

repertório estético disponível ao grande público. Rompendo as expectativas do que era “aceitável” em horário nobre, contribuiu para que houvesse espaço para outras formas de expressão artística, repercutindo também como experiência midiática e culturalmente disruptiva.

Com o surgimento da TV por assinatura no Brasil nos anos 1990, especialmente a partir da promulgação da Lei 8.977/1995 (Lei do Cabo)⁴, consolidou-se um novo modelo de segmentação da audiência. Canais como *MTV* (Zorzi, 2021), *VH1* (Folha de S. Paulo, 2008), *Multishow* (G1, 2021) e, posteriormente, o canal *BIS*⁵ passaram a ocupar um espaço importante na mediação cultural da música ao vivo. Esses canais não apenas transmitiam shows, mas os contextualizavam, criando vínculos identitários com seus públicos. A transmissão de um show de rock pela *MTV* (Zorzi, 2021), por exemplo, ia além da performance: ela era também um gesto de pertencimento, de validação estética e cultural daquele gênero. Assim, as transmissões reforçaram a formação de comunidades de fãs e grupos culturais distintos, atravessados por marcadores como classe, geração, gosto e território.

Paralelamente à consolidação da TV por assinatura, as transformações tecnológicas da década seguinte impulsionaram uma nova etapa: a transição para o ambiente digital. No Brasil, a Netflix chegou a instaurar-se em 2011, e, desde então, diversas outras plataformas se consolidaram, como *Globoplay*, *Amazon Prime Video*, *Apple TV+*, *HBO Max*. No caso do *Globoplay*, além de séries e novelas, shows e eventos musicais também passaram a compor sua oferta, muitas vezes com transmissões simultâneas com o *Multishow* e *BIS* ou exclusivas sob demanda.

Assim, com o avanço das tecnologias digitais e o crescimento das plataformas de streaming, as transmissões de shows ao vivo tomaram seu lugar. Em entrevista realizada para essa monografia, Paula Melo, profissional que atua no planejamento e produção do Grupo Globo, comenta sobre sua chegada, em 2014, no canal *Multishow*:

Vou te dar a minha percepção pessoal. Entrei no Multishow em 2014, e, desde então, o canal já era muito forte nesse campo — as transmissões ao vivo já estavam bem estabelecidas. Ou seja, eu cheguei num momento em que essa estrutura já estava em

disponibilizado no *Youtube*, intitulado “*Madonna - The Girlie Show* no Brasil 1993”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1HKKxaQzkSk>.

⁴ A Lei nº 8.977/1995 regulou pela primeira vez o serviço de TV a cabo no Brasil. Estabeleceu que a distribuição de sinal audiovisual a assinantes seria feita por meio físico, mediante concessão do poder público. Definiu direitos e deveres de operadoras e assinantes, garantiu canais de interesse público (como legislativo, educativo e comunitário) e incentivou a produção nacional. Seu objetivo era assegurar diversidade, pluralidade e acesso democrático. A maior parte de seus artigos foi revogada em 2011 pela Lei nº 12.485.

⁵ O canal *BIS* foi lançado em 2012, como parte dos canais pagos de televisão da Globo.

andamento e entrei para remar junto nesse movimento. As transmissões ao vivo são, para mim, um conteúdo quente — algo que realmente mobiliza. Acho que cumprem um papel importante de democratização do acesso à cultura, especialmente à música e aos festivais. Hoje, o valor de uma assinatura de TV por assinatura ou do Globoplay muitas vezes é bem mais acessível do que um ingresso para um grande show ou festival. Então, para muitas pessoas, essa é a forma possível de se conectar com esses eventos. (Melo, 2025)

Depois desta consolidação, essas transmissões ao vivo passaram a operar sob uma nova lógica: a da cultura sob demanda. Neste modelo, o público não apenas consome o conteúdo no momento em que ele acontece, mas também tem acesso a ele quando quiser, onde quiser e da forma que preferir. Isso significa que a experiência de assistir a um show ao vivo não está mais restrita ao exato momento em que ele acontece — ela pode ser revivida por quem assistiu antes, pausada, retomada ou reeditada pelo próprio espectador. Ao serem disponibilizadas em formato de vídeo sob demanda ou *video on demand* (VOD), as transmissões passam a integrar o cotidiano digital e ganham múltiplas camadas de circulação. No entanto, o universo das negociações de uma transmissão ao vivo se ampliou consideravelmente após a chegada das plataformas de streaming. Discutiremos mais a frente sobre as autorizações, direitos e decisões de artistas, de quem transmite e do evento.

Agora, cabe ilustrarmos um dos casos que trouxeram retornos positivos para todas as partes. Décadas depois do primeiro show, em 2024, a apresentação gratuita de Madonna na Praia de Copacabana — parte da turnê *The Celebration Tour* — foi transmitida pela TV Globo, Multishow e Globoplay no dia 4 de maio. Segundo estudo publicado na página oficial da RioTur⁶, o evento reuniu cerca de 1,6 milhão de pessoas na orla de Copacabana. Em contraponto, não há fontes satisfatórias quanto à audiência da transmissão, mas, segundo dados divulgados por Paulinha Alves⁷ no Canal Tech:

Não foi apenas Madonna, no entanto, quem bateu recordes na apresentação do último dia 4. O próprio grupo Globo registrou números surpreendentes com sua transmissão, a começar pelos 34 milhões de fãs que assistiram ao show no canal aberto. Segundo a emissora, foram 25 pontos de audiência no Rio e 17 em SP, um crescimento de 47% e 6% na audiência, respectivamente, em relação à média dos quatro sábados anteriores. (Alves, 2024)

Paulinha Alves também destaca a audiência do canal Multishow:

Além disso, o Multishow liderou o ranking de canais pagos mais vistos do horário com um aumento de 509% na média de audiência dos últimos quatro sábados. E, o

⁶ Disponível em: <https://riotur.prefeitura.rio/noticias/lady-gaga-show-em-copacabana-preve-impacto-economico-de-r-600-milhoes-para-o-rio/>

⁷ Jornalista especialista em streaming e cultura pop. Disponível em: <https://canaltech.com.br/musica/show-da-madonna-quebra-recorde-do-globoplay-e-vai-ganhar-reprise-288347/>

Globoplay, teve um aumento de 128% de consumo ao vivo na faixa horária também em relação ao mesmo período, o que fez da apresentação da Madonna o show musical mais visto da história do *streaming*. (Alves, 2024)

A reprise do show nas semanas seguintes gerou debates nas redes sociais, compartilhamentos de trechos favoritos e reinterpretações do espetáculo. É possível perceber como a transmídia — entendida aqui como a circulação de conteúdos por diferentes mídias e plataformas, de maneira complementar, ampliando a experiência do público, conforme observa Jenkins (2009) — gera efeitos constantes nas transmissões de shows ao vivo dos dias atuais e reconfigura a experiência. Trechos oficiais compartilhados nas redes sociais do canal *Multishow* e da TV Globo repercutiram momentos especiais do show, atingindo milhares de usuários com detalhes que poderiam passar despercebidos. Isso, junto às interações, enriquece a experiência e agrega informações à memória. Esse movimento consolidou uma nova lógica de circulação da cultura — agora orientada pelo consumo fragmentado, portátil, multitelas e contínuo. As plataformas passaram a operar como vitrines digitais de diversos conteúdos, incluindo grandes eventos, e os shows, por sua vez, deixaram de depender apenas da exibição linear da TV para existirem também como conteúdos reassistíveis e compartilháveis. Integrando o cotidiano digital e o repertório afetivo do público, os espetáculos se dividiram entre as grades de programação e os algoritmos personalizados.

Quem vivenciou o show presencialmente no evento, sentiu de perto o calor do momento, as vozes entoando juntas, a atmosfera construída em torno do espetáculo. Para quem acompanhou de casa, a transmissão ofereceu uma perspectiva privilegiada do palco — com cortes planejados, som refinado e a possibilidade de rever trechos favoritos —, mas também o conforto que ver o show do seu sofá pode proporcionar: não é preciso ficar em pé por horas, nem enfrentar desafios para chegar mais perto do palco, para usar o banheiro, para encontrar o que comer. Você não corre o risco de tomar chuva, nem de ser assaltado na rua e/ou no próprio evento. Os custos com transporte são inexistentes.

Para exemplificar essa questão, Paula Melo, profissional atuante no planejamento e produção de transmissões ao vivo do Grupo Globo, comenta sobre a repercussão dos eventos e da transmissão:

As transmissões ao vivo, ao contrário da ideia de que poderiam esvaziar as áreas de shows e festivais, ampliaram a visibilidade destes eventos e o alcance das músicas dos artistas para o grande público em geral, uma vez que a plateia não se restringe ao espaço físico do evento. É como um tiro de canhão. Foi perceptível uma mudança de comportamento também, onde as pessoas passaram a se reunir com amigos em suas casas para assistirem aos shows ao vivo. Uma forma de tornar mais democrático o acesso a este conteúdo, oferecer uma experiência exclusiva, além de lazer, entretenimento e conforto. (Melo, 2025)

Esses pontos podem dar caminho para vários outros, mas, aqui, devemos utilizá-los para considerar que a experiência de ver um show presencialmente e assisti-lo em casa acontece de formas muito diferentes, sim, mas podem se complementar. A convivência entre a experiência presencial e sua reconfiguração audiovisual faz com que seja possível pensar a potência da transmissão como ferramenta de prolongamento e transformação da memória coletiva. Para quem esteve fisicamente presente, assistir à reprise ou trechos do show depois permitiu revisitlar detalhes não percebidos no calor da emoção, pôde ligar lembranças lá vividas aos momentos televisionados. O evento, portanto, não se encerrou quando o artista saiu do palco — ele continuou reverberando em múltiplas telas, redes e afetos.

Nesse cenário, como aponta Henry Jenkins (2009), estamos inseridos na cultura da convergência: um ambiente em que velhas e novas mídias se encontram, e no qual consumidores também se tornam produtores, curadores e difusores de conteúdo. A experiência do show transmitido se estende para além do palco ou da tela: ela se prolonga em postagens nas redes sociais, memes, comentários ao vivo, resgates nostálgicos e cortes que viralizam nas redes sociais. O público atua como agente ativo na circulação do conteúdo, redefinindo o valor simbólico da performance. Esse novo modo de produção e consumo contribui para a construção de uma memória digital compartilhada e constantemente atualizada e descentralizada — pois mesmo que esteja centralizada dentro de plataformas de streaming pagas, sempre haverá trechos, comentários e compartilhamentos em redes sociais, oficiais ou não, e a transmissão sempre corre o risco de ter seu conteúdo integral compartilhado ilegalmente, sem as autorizações devidas, em plataformas alheias (o que configura pirataria). Dito isto, é válido dizer que a transmissão impacta não somente o público que já consome este conteúdo, mas também aquele que está beirando consumi-lo, seja através de postagens oficiais e não oficiais no *Instagram* e/ou *Tik Tok*, *trend topics* no *X* (antigo *Twitter*), notícias, ou qualquer reverberação do show em outros programas e conteúdos da emissora ou fora dela.

Em outra direção — porém convergente no que diz respeito à função cultural do consumo — Pierre Bourdieu (1983) enfatiza que as práticas de consumo cultural não se reduzem a escolhas individuais, mas expressam disposições socialmente construídas, associadas a posições específicas no espaço social. Assim, o modo como se acessa, valoriza e compartilha um bem cultural traduz o habitus e o volume de capital simbólico acumulado por um indivíduo ou grupo, funcionando como marcador de pertencimento e distinção.

No caso das transmissões ao vivo, o envolvimento ativo com o espetáculo — como assistir pela plataforma de *streaming*, comentar nas redes com domínio das referências da turnê, reconhecer elementos estéticos e participar das dinâmicas propostas — torna-se expressão desse capital. Um espectador que acompanha o show da Madonna no *Globoplay* e interage pelo X usando hashtags oficiais demonstra familiaridade com os códigos da cultura digital e da lógica de engajamento, o que o posiciona simbolicamente de forma distinta daquele que assiste apenas a pedaços do show exibidos na TV ou a cortes curtos e descontextualizados em redes sociais como o *TikTok*.

Da mesma forma, quem acompanha um festival como o *Rock in Rio* por meio de uma cobertura estendida nos canais pagos — com bastidores, entrevistas e múltiplas câmeras — vivencia uma experiência mais imersiva, associada à ideia de pertencimento a um grupo informado e conectado. Essas formas diferenciadas de apropriação não se explicam apenas pelo acesso à tecnologia, mas também pelo domínio das linguagens, ritmos e expectativas que regem o consumo cultural contemporâneo. Assim, as transmissões, além de expandirem o alcance dos espetáculos, contribuem para reforçar hierarquias simbólicas no interior do campo cultural.

Em transmissões ao vivo por meio de plataformas digitais e redes sociais, como o *Youtube* e o *Instagram*, espectadores podem comentar ao vivo, trocar impressões, sugerir momentos marcantes e engajar-se com fãs de diferentes regiões. Além de estarem todos assistindo ao mesmo conteúdo, esse é um dos motivos para a experiência do show passar a ser coletiva não apenas na arena física, mas também nas telas. Mesmo que as plataformas de streaming não possuam um *chat*⁸ disponível para comentários, a conversa e o engajamento das comunidades acontece através de outros meios e, como já dito anteriormente, o X tem grande papel nessa interação ao vivo e reverberante. Tanto que muitas das transmissões passaram a incorporar *hashtags* na tela e nas falas dos apresentadores. Elas foram apresentadas ao público como uma forma de falarem sobre o assunto e serem vistos. Nessa lógica, como aponta Jenkins (2009), a cultura da convergência transforma o espectador em participante: o consumo cultural deixa de ser majoritariamente passivo e torna-se bem mais interativo, marcado por trocas afetivas, produção de conteúdo e circulação simbólica espontânea.

Essas transformações possibilitam novos caminhos para a democratização do acesso à cultura. Se antes a presença física em um show era privilégio de quem tinha condições

⁸ Ferramenta de mensagens em tempo real que permite a interação entre espectadores durante transmissões ao vivo em plataformas digitais.

financeiras e disponibilidade geográfica, hoje as transmissões ampliam as fronteiras. Embora desigualdades ainda persistam — especialmente em relação ao acesso à internet de qualidade e aos dispositivos —, a possibilidade de assistir a grandes eventos musicais pela televisão ou pelas plataformas digitais rompe, em parte, as barreiras que historicamente limitaram o consumo cultural no Brasil. Trata-se de uma outra forma de presença, dessa vez mediada: o conteúdo é produzido e atravessado pelo olhar do diretor de transmissão, do roteirista, do pesquisador, e de outros profissionais, no momento em que chega à tela. Porém, mesmo que dentro dessas condições, ser espectador não é menos significativo que estar presencialmente, pois também ativa afetos, pertencimentos e identidades culturais.

É preciso reconhecer que as transmissões ao vivo também se inserem na lógica da economia da atenção e da experiência. Cada vez mais, os conteúdos culturais disputam tempo, interesse e engajamento do público. Nesse contexto, a transmissão de um show se torna também um produto competitivo: é necessário captar o espectador, mantê-lo envolvido e incentivá-lo a compartilhar. A forma como o show é transmitido — a linguagem visual, a curadoria dos momentos exibidos, a mediação de apresentadores e comentaristas — tudo isso compõe um desenho estratégico pensado para gerar impacto e retenção. A experiência cultural se transforma, assim, em experiência performada, roteirizada e monetizada, sem que isso necessariamente esvazie seu valor simbólico ou afetivo.

Ao fim, o que se observa é que as transmissões de shows ao vivo deixaram de ser apenas um meio de assistir à música. Elas se tornaram dispositivos que articulam produção simbólica, acesso cultural, estratégias mercadológicas e tecnologias comunicacionais, moldando novas formas de relação entre o público, os artistas e o espetáculo. Com isso, surgem novas formas de pertencimento e novas formas de memória — feitas não apenas de sons e imagens, mas também de interações, registros digitais e experiências compartilhadas.

2. TRANSMISSÕES DE SHOWS AO VIVO COMO BENS SIMBÓLICOS: MEMÓRIA, CONSUMO E DISPUTAS CULTURAIS NA ERA DIGITAL

No contexto da cultura digital, as transmissões de shows ao vivo ultrapassam a condição finita do espetáculo presencial e adquirem camadas de significação que as aproximam de documentos culturais. Mais do que registros audiovisuais, essas transmissões operam como dispositivos de memória coletiva — isto é, mecanismos simbólicos capazes de acionar e estruturar lembranças em grupos sociais —, ativando afetos, reorganizando a experiência temporal e disputando sentidos em meio à lógica acelerada do consumo e à instabilidade técnica das plataformas. Este capítulo tem como objetivo analisar como as transmissões, especialmente quando disponibilizadas para novos acessos após o evento ao vivo, atuam simultaneamente como experiências simbólicas, bens culturais e instrumentos de preservação e disputa no campo da memória contemporânea.

Para sustentar essa análise, diferentes contribuições teóricas são mobilizadas ao longo do capítulo. Maurice Halbwachs (2006) é um dos autores mobilizados, principalmente por meio do conceito de memória coletiva, que será discutido com mais profundidade na primeira parte do capítulo, oferecendo a base para compreender como as lembranças são construídas socialmente a partir dos quadros de referência grupais. Pierre Nora (1993), que desenvolveu a noção de lugares de memória como espaços construídos para preservar lembranças em risco de desaparecer, será mobilizado neste trabalho para refletir sobre as transmissões como possíveis dispositivos simbólicos dessa natureza, ajuda a pensar as transmissões como espaços simbólicos ritualizados, criados intencionalmente para preservar o que está em risco de desaparecer. Mary Douglas e Baron Isherwood (2004) contribuem com a ideia de que o consumo é uma prática simbólica, e que os bens culturais — como as transmissões — funcionam como marcadores que estruturam o cotidiano, expressam valores sociais e estabilizam significados. Pierre Bourdieu (1983), por sua vez, será mobilizado com seus conceitos de *habitus*, campo cultural e capital simbólico⁹, permitindo refletir sobre como gostos, práticas de consumo e processos de consagração cultural são atravessados por disputas de poder e distinção social. Por fim, Michael Pollak (2010) é trazido para discutir os processos de silenciamento, esquecimento e exclusão que atravessam a memória social, sobretudo em contextos mediados por plataformas digitais.

⁹ Noção desenvolvida por Pierre Bourdieu para designar o prestígio, reconhecimento e legitimidade acumulados por um indivíduo, grupo ou bem cultural dentro de um campo social. Diferente do capital econômico, seu valor depende do olhar dos outros e das regras do campo em que está inserido.

Este trabalho propõe cruzar essas perspectivas teóricas para compreender como as transmissões de shows operam na articulação entre memória, consumo e cultura. A proposta é evidenciar que os quadros sociais apontados por Halbwachs (2006) para a construção da memória coletiva também podem ser analisados a partir do *habitus* proposto por Bourdieu (1983), que condiciona nossas preferências culturais. O *habitus*, nesse sentido, pode ser compreendido como um elo entre memória e gosto, na medida em que internalizamos disposições sociais que definem o que lembramos, como lembramos e o que valorizamos como significativo na experiência cultural.

A ideia de lugares de memória elaborada por Nora (1993), ao ser observada em diálogo com as noções de silenciamento descritas por Pollak (2010), permite refletir sobre o fato de que a legitimação de determinadas memórias envolve sempre escolhas, hierarquias e exclusões. Nesse mesmo sentido, os shows que se tornam marcos simbólicos — como nas celebrações transmitidas — coexistem com silenciamentos de outras manifestações, menos consagradas ou menos comerciais.

Já a leitura de Douglas e Isherwood (2004) acerca dos bens como marcadores de valores sociais ganha densidade quando observada sob a ótica de Bourdieu (1983). Compartilhar um trecho de um show ou comentá-lo com domínio estético ou técnico revela tanto um uso cultural cotidiano quanto uma posição social no campo simbólico. Esse cruzamento teórico, portanto, nos permite compreender como as práticas de recepção e circulação dos conteúdos também estão atravessadas por disputas simbólicas e distinções sociais.

Pollak (2010) evidencia que os esquecimentos não são falhas aleatórias, mas parte de disputas simbólicas que moldam a memória social. Complementando essa análise, Bourdieu (1996), ao tratar do campo cultural, mostra que as decisões sobre o que permanece ou se apaga são condicionadas por relações de poder e capital simbólico. Assim, a curadoria¹⁰ das transmissões — aquilo que se mantém disponível — é um reflexo das hierarquias e exclusões que estruturam o campo da cultura.

A discussão será organizada em duas partes: a primeira, intitulada “Entre o efêmero e o simbólico: transmissões como memória coletiva e bem cultural”, examina como as transmissões constroem vínculos, atualizam afetos e se tornam documentos culturais, conectando os autores mencionados a exemplos como o Show da Virada. A segunda,

¹⁰ Entende-se aqui curadoria como o conjunto de decisões que definem o que será exibido, mantido ou removido das plataformas, considerando critérios técnicos, comerciais, estéticos ou simbólicos. No contexto digital, a curadoria influencia diretamente a visibilidade e a permanência dos bens culturais disponíveis ao público.

“Disputas pela permanência: curadoria, esquecimento e poder simbólico”, foca nos limites e contradições da preservação digital, abordando os desafios técnicos, editoriais e simbólicos que moldam o que se mantém acessível e o que é esquecido na cultura das plataformas.

2.1. Entre o efêmero e o simbólico: transmissões como memória coletiva e bem cultural

A transmissão de shows ao vivo, embora marcada por sua natureza instantânea e temporalmente localizada, adquire na cultura digital um papel que transcende a efemeridade do espetáculo. Ao serem vividas coletivamente — ainda que mediadas por telas — e posteriormente disponibilizadas em plataformas, essas transmissões tornam-se parte da memória cultural contemporânea, funcionando como dispositivos de pertencimento, afeto e lembrança carregados de significado. O que se transmite ao vivo, quando registrado e arquivado, deixa de ser apenas uma performance musical para se tornar também uma narrativa social, ativada e ressignificada pelo público ao longo do tempo.

Maurice Halbwachs, em sua obra *Memória Coletiva* (2006), afirma que a memória coletiva é construída socialmente e compartilhada entre membros de um grupo, ou seja, toda memória, seja ela individual ou coletiva, é construída dentro de um grupo social. Para o autor, mesmo as lembranças individuais dependem dos quadros sociais nos quais o sujeito está inserido. É nesses quadros — formados por grupos como a família, a escola, as instituições religiosas e culturais — que a memória encontra estabilidade e coerência. Assim, podemos considerar que, nas transmissões de shows ao vivo, a experiência compartilhada, mesmo mediada por telas, cria um sentimento de pertencimento e reforça identidades coletivas, transformando o conteúdo transmitido em algo que conecta e estrutura as relações sociais.

O autor também observa que só conseguimos recordar dentro dos marcos fornecidos pelos grupos dos quais fazemos parte. A transmissão ao vivo, portanto, oferece um suporte coletivo à memória ao possibilitar que diversos sujeitos compartilhem, ao mesmo tempo, uma experiência simbólica — mesmo que cada um deles absorva-a de um jeito. O mesmo pode acontecer quando sujeitos compartilham da experiência em momentos distintos, a partir do instante em que as transmissões tornam-se arquivo possível de ser visto (ou revisto) mesmo após o ao vivo e são reverberadas nas plataformas digitais e/ou canais. Trata-se de uma moldura social que permite que a lembrança seja ativada, reiterada e transmitida entre gerações, mesmo com as transformações tecnológicas que alteram as formas de acesso e fruição dos registros audiovisuais.

Nesse ponto, é possível recorrer também ao conceito de *habitus*, formulado por Pierre Bourdieu, como um conjunto de disposições socialmente incorporadas que orientam gostos, percepções e práticas. Assim como Halbwachs (2006) observa que lembranças se estruturam em quadros sociais, Bourdieu (1983) defende que as preferências culturais — inclusive aquelas relacionadas à música e ao espetáculo — não são espontâneas, mas orientadas por condicionamentos sociais que moldam o olhar e o modo como se acessam e valorizam determinados conteúdos. Nesse sentido, as transmissões de shows ao vivo são atravessadas por estruturas sociais que definem o que é considerado digno de ser lembrado, arquivado e celebrado.

Pierre Nora (1993), em seu texto “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, define lugares de memória como espaços simultaneamente materiais, simbólicos e funcionais, destacando que eles emergem justamente pela ausência da memória espontânea e viva. Segundo Nora, esses lugares são criados pela vontade deliberada de preservar uma memória em risco de desaparecer devido ao afastamento das tradições e à aceleração histórica.

Relacionando à ideia deste autor, as transmissões disponíveis em plataformas digitais podem atuar como esses lugares simbólicos, podendo ser revisitadas para reafirmar vínculos culturais, reinterpretar experiências e prolongar sua relevância social. Porém, a instabilidade técnica (arquivos podem se tornar inacessíveis por mudanças de plataforma, decisões contratuais, falhas de servidor, formatos obsoletos, perda de qualidade ou remoção de conteúdo) e curadoria, onde plataformas de streaming e redes sociais escolhem o que promover ou esconder com base em algoritmos ou interesses comerciais, sem explicitação de critérios — são contornos e atravessamentos que ocorrem à conteúdos disponibilizados na rede e devemos considerá-los obstáculos para que uma transmissão se estabeleça como “lugar de memória” pensado originalmente por Nora (1993).

A cultura digital amplia essa lógica ao criar condições técnicas para a preservação e circulação contínua desses conteúdos. Entretanto, como já dito, essa permanência é tensionada pela efemeridade dos formatos e pela dinâmica instável das plataformas, levantando questões críticas sobre quais conteúdos são arquivados ou negligenciados. Nora (1993) lembra que o que se arquiva implica sempre uma seleção cultural explícita ou implícita, revelando que transmissões são documentos não apenas do espetáculo em si, mas também dos contextos históricos, sociais e culturais em que ocorreram e dos modos como são apropriadas e engajadas socialmente. Assim, mesmo que não completamente associada à ideia

de Nora (1993), o conceito de “lugar de memória” se possibilita vivo (ou quase) nas transmissões, tendo em vista sua repercussão no imaginário social: o valor simbólico instaurado no feito de assistir à um show; as emoções causadas pelo conteúdo que impactaram o indivíduo; músicas que funcionarão como dispositivos que reacendem a memória dos detalhes vistos em tela e tantos outros efeitos.

Para compreender os critérios que definem quais conteúdos são arquivados ou esquecidos nas plataformas digitais, é útil recorrer à teoria de Pierre Bourdieu novamente, desta vez sobre o campo cultural. Para o autor, o valor de um bem cultural — como a gravação de um show — é construído dentro de um campo de disputas simbólicas, em que instituições, produtores e consumidores participam ativamente da consagração ou do esquecimento de determinadas obras (Bourdieu, 1996). A transmissão que ganha destaque, visibilidade e permanência não o faz apenas por mérito artístico ou qualidade técnica, mas porque acumula capital simbólico, construído socialmente por meio da crítica, da visibilidade midiática e das conexões com outros campos (econômico, político, cultural). Assim, a decisão de preservar ou arquivar uma transmissão está atrelada a uma economia do gosto¹¹ (Bourdieu, 1983), em que as preferências são moldadas por estruturas sociais e pelos interesses do mercado. Para enriquecer esse raciocínio, Rodrigo Gambino, especialista em conteúdo musical da Globo, em entrevista para essa monografia, menciona:

Com a digitalização do mercado musical, tudo passou a ser voltado para o streaming. As gravadoras mudaram o olhar e passaram a tratar o digital como sua principal fonte de receita. Hoje, quase toda a receita que elas recebem vem de royalties de execução pública no ambiente digital. Ainda há quem invista em vinil, CDs, DVDs, mas são casos muito específicos. O consumo musical se tornou majoritariamente digital, e é dali que as gravadoras tiram sua renda. (Gambino, 2025)

Ao tratar da memória coletiva, Halbwachs (2006) enfatiza que mesmas experiências individuais estão ancoradas em contextos sociais, sendo constantemente reativadas por outros indivíduos e por diferentes tipos de registros e lembranças. Nas transmissões ao vivo, espectadores são influenciados pela mediação audiovisual, atribuindo significados específicos a músicas, comentários e reações compartilhadas durante a transmissão, configurando uma experiência afetiva coletiva mesmo à distância.

Assistir presencialmente a um show e revisitá-lo posteriormente por meio de uma transmissão gravada são experiências distintas, porém complementares. Quem esteve presente compartilha códigos sociais e emocionais; quem revisita o conteúdo através da transmissão

¹¹ Expressão utilizada por Bourdieu para descrever como as preferências culturais são determinadas por fatores sociais e relações de poder, e não por escolhas puramente individuais.

reconecta-se simbolicamente com essas memórias, agora mediadas e ressignificadas. A transmissão atua como catalisadora, sustentando conexões com o evento após seu encerramento físico, exemplificando na prática o que Nora (1993) identifica como um processo de ritualização e sacralização da memória, em que determinados eventos são elevados à condição de símbolos coletivos.

Entre os depoimentos coletados, chama atenção o relato de uma fã, Rachel Vahia, gerente de marketing, que esteve presencialmente no show da Lady Gaga, realizado na praia de Copacabana, e, posteriormente, assistiu à reprise da apresentação pela televisão. Sua experiência revela como a transmissão pode complementar — e até ressignificar — a vivência do espetáculo ao vivo, permitindo um novo olhar para os elementos técnicos e artísticos que muitas vezes passam despercebidos no calor do momento:

Quando eu vi na TV, tive uma experiência emotiva, claro, por lembrar dos momentos vividos ali, mas principalmente por conseguir perceber toda a produção envolvida no show. Foi só assistindo depois que consegui reparar nos detalhes que não vi na hora, porque, naquele momento, eu estava imersa na experiência. Eu não estava prestando atenção nos detalhes. A transmissão me permitiu observar melhor a cenografia, a direção de arte, os figurinos, as coreografias, as performances... Pude enxergar com muito mais nitidez todo o cuidado e o trabalho feito para que aquele espetáculo acontecesse. (Vahia, 2025)

Halbwachs (2006) ajuda a perceber que memória e pertencimento são inseparáveis. Assim, transmissões não substituem, mas ampliam e ressignificam a experiência presencial, sustentando e atualizando os vínculos coletivos através do tempo.

Esse processo, no entanto, não ocorre isoladamente da lógica cultural do consumo. Como afirmam Mary Douglas e Baron Isherwood (2004), em *O mundo dos Bens*, o consumo é, antes de tudo, uma prática cultural e comunicativa. Os bens de consumo não são apenas objetos de uso prático, mas operam como instrumentos de classificação social, de construção de identidade e de fixação simbólica dos significados. A transmissão de um show, nesse sentido, pode ser entendida como um bem cultural que estrutura relações e atribui sentido ao cotidiano, ao ser utilizado para marcar datas, ocasiões e pertencimentos — da mesma forma que uma refeição, um presente ou um ritual doméstico o fazem. Para os autores, portanto, transmitir significados e valores sociais é a função dos bens:

Os bens são, portanto, a parte visível da cultura. São arranjados em perspectivas e hierarquias que podem dar espaço para a variedade total de discriminações de que a mente humana é capaz. As perspectivas não são fixas, nem são aleatoriamente arranjadas como um caleidoscópio. Em última análise suas estruturas são ancoradas nos propósitos sociais humanos. (Douglas, Isherwood, 2004, p. 114)

Os bens são utilizados para tornar visíveis os julgamentos morais e sociais sobre o que é importante, o que deve ser celebrado, compartilhado ou lembrado. Nas transmissões, essa lógica é perceptível na forma como certos espetáculos ganham destaque quando associados a datas comemorativas ou a momentos marcantes da trajetória dos artistas.

Um exemplo notável é o *Show da Virada*, exibido pela primeira vez em 1998, programa da TV Globo que se consolidou ao longo dos anos como uma celebração simbólica da virada de ano, com apresentações musicais pré-gravadas em estúdios ou arenas, caracterizadas por figurinos brancos, estrutura cenográfica padronizada e um formato altamente roteirizado. (Memória Globo, [s.d.])

A partir de 2022, o formato sofreu uma reconfiguração significativa: o *Show da Virada* passou a ser transmitido ao vivo diretamente da orla de Copacabana, integrando o espetáculo musical à queima de fogos e à presença do público no espaço urbano. Essa mudança da gravação em ambiente controlado para a transmissão ao vivo do evento reforça seu potencial simbólico, transformando-o em uma vivência coletiva ampliada, em que milhões de pessoas — tanto presencialmente quanto pela televisão e pelas plataformas digitais — compartilham simultaneamente a experiência de celebração ritual. A virada do ano, que por si só já é carregada de significados como renovação, esperança e projeção de desejos, encontra na transmissão ao vivo um meio de intensificar esses sentidos e de ancorá-los socialmente.

No *réveillon* de 2024 para 2025, o *Show da Virada* contou com apresentações de artistas consagrados como Caetano Veloso e Maria Bethânia, Ivete Sangalo e Anitta. A escolha desses nomes revela uma curadoria que busca equilibrar tradição e contemporaneidade, reunindo diferentes públicos e reforçando o valor simbólico da ocasião. Um dos momentos mais marcantes da noite foi protagonizado por Ivete Sangalo, que, diante da multidão em Copacabana e de milhões de telespectadores, dedicou sua performance à cantora Preta Gil, que estava em tratamento contra o câncer. Ao acionar o câmera com o chamado “vem cá, meu filho”, Ivete transformou a lente em uma extensão afetiva do seu gesto, usando o aparato técnico da transmissão como meio de estabelecer uma conexão íntima e emocional — não apenas com a homenageada, mas também com o público. Diante da câmera, declarou: “Pretinha! Eu te amo. Sua irmã está aqui cantando para você. Quero dizer que eu, o Brasil inteiro, Copacabana inteira, a gente está mandando para você a energia do amor, da cura, porque você merece, porque você é maravilhosa [...]” (Gshow, 2024).

Esse tipo de gesto, vivido ali e também amplificado pela transmissão, tem o potencial de se converter, também, em memória coletiva — reativado posteriormente nas redes sociais, em reprises e nos registros pessoais dos espectadores. Essa cena exemplifica como as transmissões de shows ao vivo não apenas documentam o espetáculo, mas também o transformam em um bem simbólico, carregado de sentidos, mensagens e valores coletivos. Como apontam Douglas e Isherwood (2004), o consumo não diz respeito apenas à utilidade dos bens, mas à sua capacidade de transmitir significados, organizar o tempo social e expressar vínculos afetivos e culturais. A transmissão do *Show da Virada*, nesse sentido, atua como um ritual de passagem, um marco referencial compartilhado nacionalmente, em que elementos como o local do evento, os artistas escolhidos e os gestos performativos reforçam e atualizam os valores sociais atribuídos à celebração do ano novo.

Assim, o show transmitido ao vivo deixa de ser apenas entretenimento para operar como um arranjo cultural, um dispositivo que permite “pensar com os bens”, fixando significados e ordenando a experiência em meio à fluidez da vida contemporânea.

2.2 Disputas pela permanência: curadoria, esquecimento e poder simbólico

Se no item anterior refletimos sobre as transmissões como experiências simbólicas que articulam memória, pertencimento e consumo, esta parte propõe analisar os mecanismos que definem o que permanece ou se apaga na cultura digital. A atenção se volta às disputas simbólicas que atravessam o processo de arquivamento e circulação dos registros, a partir dos conceitos de curadoria, silenciamento, capital simbólico e esquecimento institucionalizado¹², que serão definidos e aplicados no decorrer deste trabalho.

A escolha do que é transmitido, o modo como é exibido e os elementos que são enfatizados constroem uma narrativa simbólica em torno do show e de seu público. Trata-se de entender o consumo de mídias como um ritual que, como descrito por Douglas e Isherwood (2004), serve para fixar significados em meio à fluidez da experiência contemporânea:

Quando se diz que a função essencial da linguagem é sua capacidade para a poesia, devemos supor que a capacidade essencial do consumo é sua capacidade de dar sentido. Esqueçamos a idéia da irracionalidade do consumidor. Esqueçamos que as mercadorias são boas para comer, vestir e abrigar; esqueçamos sua utilidade e tentemos em seu lugar a ideia de que as mercadorias são boas para pensar: tratemo-las

¹² Entende-se aqui como o apagamento de conteúdos ou memórias causado por decisões estruturais, como políticas de plataforma, regras de rentabilidade ou ausência de preservação institucional.

como um meio não verbal para a faculdade humana de criar. (Douglas, Isherwood, 2004, p.108)

Complementando essa perspectiva, Bourdieu (1983) argumenta que o consumo cultural é também um instrumento de distinção social. O gosto musical, as formas de acesso aos bens culturais e até mesmo a forma como se consome um show — ao vivo, gravado, em alta qualidade, comentado ou não — são marcadores de classe, refletindo os capitais acumulados pelos indivíduos. Transmissões de shows, nesse sentido, não apenas carregam significados simbólicos, mas operam como sinalizações de pertencimento a determinados grupos, funcionando como expressão de um *habitus* socialmente construído, organizando o tempo, o espaço e as hierarquias culturais.

Ao sugerirem que o consumo é a arena onde a cultura é negociada, Douglas e Isherwood (2004) indicam que, ao escolher o que assistir, como assistir e com quem compartilhar, os indivíduos participam ativamente da construção e reafirmação de valores culturais. A repetição de visualizações, os comentários nas redes sociais e os compartilhamentos de trechos de shows funcionam como práticas interpretativas, que ativam e reforçam significados sociais. Nessa perspectiva, a transmissão também passa a funcionar como um elo entre memória e pertencimento.

Pierre Nora (1993) ajuda a compreender como as transmissões de shows (ou a revisitação destas) em datas específicas — como aniversários de carreira, homenagens póstumas ou celebrações nacionais — funciona como reafirmação de vínculos sociais e culturais. Quando reiteradas, as transmissões contribuem para o que podemos chamar de um calendário simbólico¹³ da música popular, no qual o consumo midiático reforça a memória coletiva. Dessa forma, “Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais.” (Nora, 1993, p. 13).

No entanto, preservar esses conteúdos enfrenta desafios técnicos, políticos e culturais significativos, tais como obsolescência tecnológica, direitos autorais e políticas institucionais. Embora haja uma lógica da “atemporalidade” na economia do *streaming*, a instabilidade inerente às plataformas digitais limita a promessa de acesso perpétuo. Para ilustrarmos essa

¹³ Expressão utilizada neste trabalho para designar o conjunto de datas e marcos culturais — como aniversários de carreira e homenagens póstumas — cuja importância é reiterada por práticas recorrentes. No caso, as transmissões de shows reforçam a memória coletiva ao se repetirem nesses contextos.

instabilidade inerente — quando relacionada a decisões contratuais — Rodrigo Gambino, especialista em conteúdo musical, comenta:

Quando se trata de uma produção própria da Globo, os direitos patrimoniais são da emissora. Nesses casos, o conteúdo pode permanecer disponível por até 70 anos, conforme a legislação vigente. É o que ocorre, por exemplo, com programas como o Prêmio Multishow, que tendem a estar sempre acessíveis no Globoplay, pois a Globo detém integralmente os direitos de exploração. No entanto, quando falamos de transmissões de shows com participação de terceiros — festivais, artistas independentes ou produções compartilhadas —, cada caso é único. A liberação dos direitos pode variar bastante: um artista pode autorizar a disponibilização em 15 dias, enquanto outro pode demorar semanas ou até meses. Isso depende das negociações com os escritórios dos artistas e com as gravadoras. (Gambino, 2025)

O conteúdo, embora aparentemente contínuo, pode ser removido, tornando frágil essa ideia de perpetuidade e gerando o que Nora (1993) chamaria de uma memória “fragmentada” e “descontinuada”. Michael Pollak, em *Memória, Esquecimento, Silêncio* (2010) observa que práticas de lembrança estão sempre permeadas por silêncios e esquecimentos. Para ele, a memória social é seletiva e marcada por disputas simbólicas, nas quais determinadas lembranças são privilegiadas enquanto outras são silenciadas. No caso das transmissões de shows, isso se expressa na desigualdade de visibilidade entre artistas, gêneros musicais e públicos. Nem todo espetáculo é registrado ou permanece disponível, e essa assimetria revela tanto os interesses do mercado quanto as dinâmicas de consagração cultural, tornando visível como o esquecimento também é uma construção social — seletiva, estratégica e desigual.

Pollak (2010) destaca ainda que a memória está sujeita a apagamentos voluntários e involuntários. Na cultura digital, a descontinuidade do acesso, a rotatividade dos catálogos e os critérios comerciais das plataformas contribuem para um esquecimento institucionalizado. O risco de desaparecimento simbólico paira sobre conteúdos que não atendem às lógicas de rentabilidade, colocando em xeque a ideia de que tudo permanece acessível na internet.

Nesse cenário, os profissionais envolvidos na gestão dessas transmissões são mediadores da memória cultural, decidindo, mesmo implicitamente, o que será lembrado ou esquecido. Essas escolhas são condicionadas por critérios técnicos, simbólicos e mercadológicos, refletindo a visão crítica de Nora sobre a construção deliberada dos lugares de memória. Nesse sentido, o entrevistado Rodrigo Gambino afirma:

Acreditamos que o conteúdo tem valor de memória e também de consumo. Há muitas pessoas que não conseguem assistir à transmissão ao vivo, mas buscam esse conteúdo depois. Assim como acontece com novelas, jornais e outros programas no Globoplay, os shows também entram nesse tipo de demanda. Quem não viu ao vivo, vai assistir mais tarde. E isso não é só memória — é um tipo de consumo que respeita o cotidiano das pessoas e oferece flexibilidade para que assistam no seu tempo. (Gambino, 2025)

A lógica da transmissão altera profundamente a experiência temporal dos eventos culturais, criando múltiplas temporalidades: o tempo do evento ao vivo, da transmissão imediata e da revisitação posterior. Essa condição gera uma simultaneidade deslocada¹⁴, permitindo que diferentes públicos tenham acesso ao mesmo conteúdo em momentos diversos, fortalecendo o entendimento do show como objeto cultural em fluxo. Mary Douglas e Baron Isherwood (2004) pontuam que bens culturais carregam significados que se renovam com seus usos sociais. Transmissões, neste sentido, são continuamente ressignificadas pelas tecnologias digitais, que tornam a experiência estética temporalmente flexível. A escolha de assistir novamente a um show, compartilhar trechos nas redes sociais ou usá-lo como referência cultural são práticas que operam como rituais simbólicos e classificatórios.

A lógica de disponibilização posterior dos shows transmitidos revela esse campo de disputas técnicas, contratuais e simbólicas que afeta diretamente a permanência desses conteúdos como referência cultural e como bem de consumo. Em entrevista, o especialista de conteúdo musical, Rodrigo Gambino, destaca que a curadoria sobre o que permanece disponível no Globoplay começa já na decisão de transmitir. Desde o início, a equipe busca garantir os direitos necessários para manter o conteúdo acessível após a exibição ao vivo, por, pelo menos, 15 dias. No entanto, entraves com gravadoras e escritórios de artistas, sobretudo os mais consolidados, frequentemente inviabilizam esse plano. Como explica Gambino,

[...] O que muitas vezes inviabiliza isso é justamente a liberação dos direitos por parte das gravadoras — especialmente as maiores — e dos escritórios dos artistas. Alguns artistas mais consolidados têm uma visão um pouco deturpada sobre a disponibilização desse material. Frequentemente, querem manter para si os direitos, o que não é viável, porque a partir do momento em que a Globo realiza a captação do show, há um investimento muito grande envolvido. E, nesse contexto, os direitos patrimoniais das imagens passam a ser nossos. (Gambino, 2025)

Com a digitalização do mercado musical e a centralidade do *streaming* como principal fonte de receita, o controle sobre os direitos patrimoniais se intensificou. Plataformas como o *Globoplay*, ainda que desejem manter os shows disponíveis, enfrentam resistências que ultrapassam questões técnicas: envolvem modelos de negócios em disputa. Como já trazido em uma fala de Gambino (2025), “as gravadoras passaram a tratar o digital como sua principal fonte de receita” e, por isso, se tornaram mais rígidas quanto à liberação de conteúdos. Muitas vezes, mesmo após um investimento robusto da emissora na captação e transmissão, surgem cobranças adicionais que não estavam previstas, dificultando a

¹⁴ Termo utilizado aqui para descrever a possibilidade de públicos acessarem o mesmo conteúdo em tempos diferentes, criando experiências compartilhadas que não coincidem com o tempo real do evento.

continuidade da disponibilização. Gambino, claro, não deixa de mencionar as exceções: quando um evento já é promovido na intenção de gravar um DVD ou qualquer outro produto para o artista e o canal ou emissora somente recebe o sinal das câmeras já existentes para produzir o conteúdo e transmitir, a situação é diferente. Os direitos são negociados a partir de cada especificidade.

Apesar de todas as questões envolvidas para disponibilização do conteúdo nas plataformas, há uma preocupação institucional com a preservação do arquivo gerado. “Tudo o que é transmitido, seja no *Multishow* ou no canal BIS, gera registro. Nada é descartado”, afirma Gambino (2025). Esses arquivos são armazenados e, a depender da liberação contratual, reaproveitados em ocasiões específicas — seja para suprir uma demanda do público, em datas comemorativas, ou por iniciativas internas que buscam resgatar marcos culturais. Como Rodrigo Gambino explica em entrevista,

Inclusive, somos nós que, em algumas ocasiões, provocamos esse tipo de resgate, especialmente em datas comemorativas ou efemérides ligadas ao artista ou ao gênero musical. Para isso, é feita uma negociação prévia de direitos, geralmente com validade de um ano, que é o período mais comum diante das limitações do mercado. (Gambino, 2025)

Podemos exemplificar essas reiterações de conteúdo já transmitido em datas simbólicas com o caso do evento *Capital do Samba* — transmitido ao vivo e que, segundo Rodrigo Gambino (2025), já prevê uma reexibição, em formato à definir, em conteúdo especial no Dia Nacional do Samba, 2 de dezembro; ou o caso do especial de dia das mães (2025) com o show da Iza no Rock in Rio 2024, conforme divulgação do canal *Multishow* no seu perfil oficial do Instagram. O show também foi transmitido ao vivo e agora faz parte do conteúdo disponível para assinantes do *Globoplay*.

Nesse cenário de disputas simbólicas sobre o que permanece disponível nas plataformas digitais, o texto *Cultura e economia: problemas, hipóteses, pistas*, de Paul Tolila (2012), contribui para refletirmos sobre os conteúdos disponibilizados ilegalmente em plataformas digitais, como é o caso do conteúdo das transmissões quando disponibilizado no Youtube. Para isso, é importante trazer à discussão o que Tolila (2012) aponta sobre as práticas de pirataria e cópia privada, situando-as como fenômenos múltiplos e desiguais, cujos impactos e significados variam conforme seus agentes, objetivos e contextos sociais. O autor diferencia com clareza a pirataria realizada por organizações criminosas, estruturadas com fins lucrativos — muitas vezes ligadas a mercados paralelos com grande poder econômico e atuação violenta — das cópias privadas feitas por indivíduos comuns, voltadas ao uso doméstico e sem intenção comercial. Essa distinção é fundamental para não igualar práticas

de natureza tão distintas. Enquanto a pirataria organizada representa, de fato, uma violação predatória, as cópias privadas se inscrevem, em muitos casos, na tentativa de manter o acesso à cultura em contextos marcados por barreiras econômicas, restrições contratuais e desigualdade no acesso à informação.

No campo das transmissões de shows ao vivo, esse debate se torna ainda mais sensível. Quando conteúdos são retirados do ar ou não disponibilizados oficialmente após a exibição — como relatado por Rodrigo Gambino em relação às negociações com gravadoras e escritórios de artistas — a única forma de muitos espectadores revisitarem esse evento passa a ser o acesso informal, por vezes viabilizado por registros compartilhados nas redes. Ainda que tais práticas estejam à margem da legalidade, Tolila (2012) lembra que elas podem representar um gesto político e social: um esforço de apropriação cultural, motivado não pela gratuidade em si, mas pelo desejo de fazer parte, de pertencer. Essas cópias privadas, que circulam fora das plataformas oficiais, podem manter vivas memórias que o circuito formal exclui, servindo como alternativa — embora precária — de preservação simbólica e participação coletiva.

Dessa forma, refletir sobre as transmissões como ferramentas de memória é também reconhecer, como nos propõe Bourdieu (1983), que o campo cultural não é neutro. As escolhas de transmissão, circulação e arquivamento, juntamente com a disponibilização ilegal desse conteúdo, envolvem disputas simbólicas, interesses mercadológicos e desigualdades estruturais. O capital cultural e simbólico, acumulado por determinados artistas ou eventos, influencia diretamente sua visibilidade e permanência, o que reforça a necessidade de se questionar: quais memórias são legitimadas e preservadas? Quais permanecem à margem?

Ao longo deste capítulo, foi possível perceber que as transmissões de shows ao vivo, ao extrapolarem a sua função de entretenimento imediato, passam a operar como dispositivos simbólicos de memória, consumo e pertencimento. A partir dos aportes de Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Mary Douglas, Baron Isherwood, Pierre Bourdieu e Michael Pollak, o texto buscou mostrar como essas transmissões são, ao mesmo tempo, expressões de experiências coletivas e produtos imersos em disputas culturais que envolvem visibilidade, valor simbólico e permanência.

As transmissões, especialmente quando disponibilizadas em ambiente digital, permitem que os espectadores compartilhem afetos, rituais e narrativas — mesmo que em momentos e contextos distintos — ativando memórias que se reatualizam conforme os usos e os circuitos de circulação. Essa possibilidade de reviver o espetáculo, fragmentá-lo e ressignificá-lo nos espaços digitais reforça seu papel como bem cultural que estrutura o

cotidiano e expressa valores sociais. No entanto, como discutido na segunda parte do capítulo, a permanência desses registros depende de critérios nem sempre transparentes, e revela a atuação de forças simbólicas que determinam o que será lembrado ou silenciado.

Se, por um lado, a digitalização e a lógica transmídia ampliam o alcance e o potencial de memória das transmissões, por outro, evidenciam as tensões entre democratização do acesso e curadoria seletiva, entre arquivos compartilháveis e apagamentos institucionais. Com isso, pensar a transmissão como lugar de memória na cultura digital exige considerar as dinâmicas de poder que atravessam sua produção, circulação e preservação.

Essas reflexões abrem espaço para a análise das vozes envolvidas na construção dessas experiências. O capítulo seguinte irá se debruçar sobre a atuação de alguns dos profissionais responsáveis pelas transmissões — diretor, produtora, analista de conteúdo — e os públicos que recebem, comentam e compartilham os conteúdos. Ao trazer seus olhares e práticas, pretende-se aprofundar a compreensão das transmissões como arenas de negociação simbólica, onde se constroem sentidos, se disputam permanências e se revelam as transformações da música ao vivo na era digital.

3. CAMADAS DA TRANSMISSÃO: TÉCNICA, PERFORMANCE E CAPITAL SIMBÓLICO NA CULTURA DIGITAL

A realização de uma transmissão ao vivo envolve uma série de escolhas operacionais, técnicas e simbólicas que interferem diretamente na forma como um espetáculo musical é percebido, consumido e arquivado. Cada enquadramento, corte de câmera, posicionamento de microfone ou definição de roteiro contribui para construir uma narrativa que transforma o evento presencial em experiência audiovisual, como já mencionado anteriormente neste trabalho.

Este capítulo se dedica a analisar essas escolhas a partir do olhar de três profissionais da Globo com atuação direta nesse campo: o diretor Vladimir Nascimento, a produtora Paula Melo e o especialista de conteúdo Rodrigo Gambino. Suas falas permitem compreender como os processos de pré-produção, captação e pós-exibição envolvem uma articulação entre diferentes áreas — da técnica à curadoria — e como essas decisões impactam não apenas na estética da transmissão, mas também na memória coletiva que dela resulta.

A partir das entrevistas realizadas, organizam-se aqui quatro blocos analíticos que permitem acompanhar, por diferentes perspectivas, os bastidores das transmissões de shows ao vivo. Em primeiro lugar, aborda-se a dimensão técnica e logística envolvida na preparação desses eventos. Em seguida, discute-se como a linguagem audiovisual é pensada e executada para traduzir o espetáculo ao público. Na terceira parte, o foco recai sobre os critérios que determinam se e como uma transmissão permanece disponível após o evento. Por fim, são discutidas as tensões entre os interesses comerciais, as possibilidades de preservação e os sentidos simbólicos atribuídos a essas produções. As falas dos profissionais são tratadas como material crítico que revela os desafios, as experiências, os atravessamentos e as disputas presentes nas camadas menos visíveis da cultura de transmissão.

Para compreender como essa lógica se estabeleceu e se desenvolveu ao longo do tempo, é fundamental considerar a trajetória dos profissionais que vivenciaram de perto a consolidação das transmissões como parte estratégica da programação televisiva. É o caso da produtora Paula Melo, cuja atuação no canal *Multishow* desde 2011 oferece um olhar privilegiado sobre os bastidores dessa transformação.

Ao acompanhar de perto a consolidação das transmissões ao vivo como parte estratégica da programação do canal, Paula Melo conta que a retomada do *Rock in Rio* (2011) — com oito dias de shows divididos em dois fins de semana — representou um ponto de inflexão na atuação do *Multishow* no segmento musical. A recepção expressiva do público e

os índices de audiência conquistados contribuíram para que a direção decidisse investir de forma contínua nesse tipo de conteúdo. A produtora Paula Melo relata:

Foi um sucesso enorme com grandes resultados de audiência. Foi um marco decisivo para que a Direção do canal resolvesse entrar de cabeça nesse nicho de conteúdo e tornar ainda mais sólida a presença de shows e festivais no DNA da programação. O Pilar Música foi incorporado definitivamente na identidade do Canal Multishow (Melo, 2025).

Entre as transformações mais significativas observadas por Paula Melo ao longo dos anos, destaca-se a criação de uma linguagem própria de cobertura ao vivo, centrada na busca por exclusividade e na construção de uma experiência de proximidade com o público. A emissora passou a investir em entradas ao vivo nos bastidores dos shows, pouco antes do início das apresentações, com o objetivo de criar uma aura de pertencimento — a sensação de "eu estava lá", ainda que vivido pela mediação da tela. Para isso, os apresentadores passaram a receber uma preparação mais consistente, com conteúdos relevantes, curiosidades e informações em primeira mão que pudessem estabelecer uma conexão afetiva com o espectador.

No campo técnico, Paula Melo aponta avanços constantes na qualidade da imagem e do som. A captação audiovisual evoluiu do formato tradicional¹⁵ para o Full HD e, posteriormente, para o 4K, permitindo maior definição e fidelidade à experiência estética do evento. Em paralelo, foram incorporadas Unidades Móveis de Áudio¹⁶, que recebem os canais separados dos instrumentos e da voz dos artistas para realizar uma mixagem exclusiva, adaptada aos padrões da televisão — um processo essencial para garantir a melhor experiência sonora e visual ao espectador final.

Paula Melo afirma, ainda, que com o avanço das redes sociais e das plataformas digitais, a transmissão também passou a dialogar com os novos hábitos de consumo de mídia. Surgiu, então, o conceito de “Segunda Tela”¹⁷, estratégia na qual o espectador acompanha o show pela televisão enquanto acessa conteúdos adicionais em tempo real por meio do celular, tablet ou computador. Esses materiais — como entrevistas exclusivas, bastidores, comentários e experiências do local do evento — são planejados como parte da entrega transmídia, ampliando a dimensão da transmissão para além da exibição linear e tradicional. Para

¹⁵ Refere-se, nesse contexto, às resoluções anteriores ao Full HD, como o HD (high definition) — que surge a partir dos anos 2000. E o SD (*Standard Definition*), que possui qualidade de imagem inferior e foi amplamente utilizado na televisão até os anos 2000.

¹⁶ Veículo equipado com tecnologia de captação e mixagem sonora utilizado para gravações e transmissões externas ao vivo.

¹⁷ Termo usado para designar o uso simultâneo de dispositivos digitais durante o consumo de uma transmissão principal, ampliando a experiência com conteúdos complementares.

exemplificar o conceito de segunda tela mencionado por Paula Melo, vale trazer aqui a fala de Rachel Vahia, também entrevistada, quando menciona os motivos pelos quais prefere assistir à transmissão ao vivo, ao invés de ver o conteúdo em outro momento:

Sem dúvidas eu prefiro assistir a transmissão no mesmo momento que ela está acontecendo, né? Porque isso me dá uma liberdade de estar conversando com outros amigos que estão assistindo ao mesmo tempo. Isso também me dá uma liberdade de estar utilizando ali as minhas redes sociais pra estar falando, eu poder estar me conectando, e criando a memória coletiva digital com outras pessoas ali, que também estão assistindo essa transmissão das suas casas, seja em qualquer outro lugar do Brasil ou do mundo, e que eu possa estar trocando essa experiência ao mesmo tempo em que está acontecendo e a gente comentando junto. Então pra mim é o melhor momento, apesar de assistir depois ser muito legal, o momento ao vivo ele cria um coletivo, só que de forma digital né? Então pra mim é a melhor forma. (Vahia, 2025)

Essa transformação técnica e estética descrita por Paula Melo também impactou diretamente a forma como artistas passaram a conceber suas apresentações. Como aponta o diretor de transmissão Vladimir Nascimento, o reconhecimento do *Multishow* como referência em qualidade e audiência passou a influenciar diretamente decisões criativas e estruturais dos espetáculos: “A forma, hoje em dia, que o artista enxerga uma transmissão do canal *Multishow* faz toda a diferença em como ele vai pensar a sua apresentação, justamente pelo maior alcance de pessoas consumindo seu espetáculo”. (Nascimento, 2025).

Ainda segundo Vladimir, “Os principais desafios hoje para a construção estética de grandes transmissões são estar de olho nas novas tecnologias e saber, cada vez mais, fazer o seu bom uso” (*ibidem*). Assim, pode-se afirmar que a consolidação do canal como uma das melhores transmissões em termos de qualidade técnica e conteúdo veio da necessidade de acompanhar novas tecnologias, o que, por sua vez, provocou mudanças no próprio desenho dos eventos, desde o planejamento até as negociações.

Os organizadores passaram a considerar, com mais frequência, a presença da transmissão como um elemento central na estrutura do show, abrindo precedentes que muitas vezes não existem em eventos sem transmissão. Nesse processo, formou-se um corpo profissional especializado nesse tipo de cobertura, que passou a atuar como referência dentro e fora do canal. Os eventos, quando passam a adaptar sua estrutura para envolver a as demandas técnicas da transmissão com mudanças que impactam tanto o público presente quanto o que vê de casa, mas que são feitas para favorecer a experiência de quem assiste à distância (como é o caso da iluminação do palco), revela uma profissionalização crescente na relação entre palco e transmissão, marcada pela familiaridade cada vez maior dos artistas e do evento com os recursos técnicos disponíveis e pela compreensão de que um show transmitido ao vivo exige adaptações cuidadosas, sem comprometer a presença física.

Dessa forma, tornou-se comum que artistas e suas equipes considerem, desde a concepção do espetáculo, as demandas específicas da linguagem televisiva. A lógica do show ao vivo passa a incorporar não apenas os interesses de quem está ali, fisicamente, mas também as necessidades de quem acompanha o evento pela tela, como já dito anteriormente. Esse cuidado na preparação da performance para a tela se articula diretamente com o trabalho da direção de transmissão, que, como explica Vladimir, consiste em “uma edição em tempo real”, baseada na observação atenta dos acontecimentos no palco e do efeito emocional que eles provocam. A narrativa visual, portanto, precisa captar não apenas os elementos técnicos da apresentação, mas também sua atmosfera sensível — o canto, a dança, os gestos, a interação com o público —, traduzindo tudo isso em cortes, planos e enquadramentos que mantenham o espectador engajado. Cada lente e cada posição de câmera são escolhidas para potencializar a imersão, ajustando o ritmo da edição ao compasso da música e gerando, em quem assiste, a sensação de estar presente no evento, como o diretor reforça em seu depoimento:

Música é, acima de tudo, arte, emoção. Mexe com sentimentos. Um show ao vivo é um mix de emoção tanto para quem produz o som, seja cantando, tocando ou interpretando, quanto, especialmente, para quem o consome na plateia. Desperta a maioria dos sentidos. É audição e visão, é tato no bater de palmas e no contato humano. A construção da narrativa de uma transmissão ao vivo de um show de música tem que ser feita com o objetivo de levar para quem está assistindo toda essa emoção, ou o mais próximo dela. Como é uma edição em tempo real, é preciso se deixar aflorar por esses sentidos e repassá-los, sem a opção de revisão ou ajustes. (Nascimento, 2025)

Para abordar um tanto sobre as estratégias para envolvimento do público que ultrapassam às da direção de transmissão, vale trazer para a atualidade a transmissão do *Rock in Rio*. De acordo com informações divulgadas pela Rede Globo (2024), a cobertura da edição comemorativa de 40 anos do Rock in Rio contou com uma ampla mobilização das equipes da emissora (Rede Globo, 2024). Além de repórteres espalhados por toda a Cidade do Rock, os telejornais locais também foram adaptados para incluir conteúdos especiais sobre o festival. No *RJ1* — noticiário da TV Globo focado na cidade do Rio de Janeiro — o carnavalesco e apresentador Milton Cunha apresentou matérias bem-humoradas sobre os bastidores do evento e a expectativa do público. No *Bom Dia Rio*, outro programa jornalístico voltado para a capital fluminense, os Parceiros da Comunidade RJ — quadro que traz relatos e olhares de moradores de diferentes regiões da cidade — registraram o que acontecia no “Espaço Favela”, tanto no palco quanto na plateia.

A dedicação da Rede Globo para esta transmissão revela um público que esperava ansioso pelo momento em que assistiria seu artista favorito cantando ao vivo no maior festival de música do país. Como disse o diretor de transmissão Pedro Secchin, em entrevista para o Gshow:

O *Rock in Rio* é a nossa Copa do Mundo! É o momento em que unimos os melhores profissionais e todos os recursos de tecnologia disponíveis para entregar a maior e melhor cobertura do festival, sempre pensando em como transportar a experiência de quem está na Cidade do Rock para quem está em casa. Este ano temos uma novidade na captação dos shows que é a *spidercam*, muito usada em arenas e eventos esportivos e que vai nos permitir encontrar ângulos diferentes do que tínhamos nas edições anteriores. (Secchin, 2024)

Esse exemplo é notório para pensarmos quanto destaque o *Rock in Rio* recebe — a partir de sua trajetória consagrada de transmissões no *Multishow* e também para termos em mente as dinâmicas de divulgação capazes de chamar a atenção do público espectador para o conteúdo à ser transmitido. Muitos vieses do evento são mostrados, fazendo com que a experiência mediada pela tela esteja cada vez mais atrelada a experiência presencial do evento. Com o fortalecimento da cultura da performance e da visibilidade nas mídias digitais, as transmissões de shows ao vivo passaram a operar como dispositivos que não apenas registram um evento, mas constroem uma experiência carregada de sentidos simbólicos, afetivos e culturais. Nesse contexto, a transmissão do show da Madonna em Copacabana, realizada em 2024, oferece um exemplo emblemático de como o espetáculo se desdobra para além do palco, transformando-se em narrativa audiovisual cuidadosamente roteirizada.

Como argumenta Paula Sibilia, na tese *O show do eu: subjetividade nos gêneros confessionais da internet* (2007) e no artigo *Autenticidade e performance: a construção de si como personagem visível* (2015), a contemporaneidade é marcada pela valorização da exposição de si e pela busca por autenticidade como forma de performance. Ainda que o show em si tenha sido marcado por coreografias milimetricamente ensaiadas, trocas de figurino e efeitos visuais sofisticados, a transmissão buscou destacar também momentos de aparente espontaneidade — como os agradecimentos de Madonna ao público, a homenagem à comunidade LGBTQIA+, os trechos que relembravam sua trajetória artística e, ainda, as imagens do público, que transbordou emoção com cartazes, faixas, camisetas, choro e muita cantoria.

Esses instantes foram enfatizados por meio de planos fechados, da condução emotiva dos apresentadores e de comentários que evocavam uma “energia única” do momento, construindo o que Sibilia define como autenticidade performática — uma forma de verdade emocional criada especificamente para a tela, capaz de ativar afetos e engajamento no

espectador (Sibilia, 2015). Nesse sentido, mesmo o que parece espontâneo é cuidadosamente moldado dentro de um formato estético que dramatiza a intimidade e transforma o “eu” em personagem visível e crível (*ibidem*).

Além disso, os momentos mais transgressores do show — como a simulação de sexo oral e masturbação, ou os beijos na boca trocados com dançarinos — foram amplamente destacados na edição, reforçando a construção de uma imagem artística que desafia normas e reafirma sua identidade provocadora. Ainda que previamente ensaiados, esses momentos são consumidos como se fossem manifestações genuínas, ampliando o efeito de intimidade e pertencimento entre artista e público. Trata-se de uma experiência sensorial e emocional que busca envolver o espectador e fazer com que ele se reconheça naquele acontecimento — mesmo à distância.

A própria mediação dos apresentadores — Kenya Sade e Marcos Mion na TV Globo e Laura Vicente, Guilherme Guedes e Marcus Majella no *Multishow* — teve papel essencial nessa construção. Durante o atraso de cerca de 40 minutos até o início do show, os canais mantiveram sua audiência estável, apoiados em quadros e comentários que mantinham o público engajado. Esses profissionais, munidos por roteiros e pesquisas, guiaram o olhar e a emoção do espectador, atuando como intérpretes autorizados do evento, mediadores entre show (ou artista) e telespectador, transformando a transmissão em um roteiro emocional previamente delineado.

Outro recurso simbólico adotado pela emissora na transmissão do show da Madonna foi a escolha do humorista Marcus Majella como apresentador posicionado no “foso”, área entre o palco e o público. Conhecido por sua atuação em programas de humor do próprio canal *Multishow*, como o *Vai Que Cola*¹⁸, Majella foi escalado não apenas pela capacidade de condução ou improviso, mas por seu reconhecimento junto ao público e pelo capital simbólico acumulado na grade televisiva da casa.

O *Multishow* — que já incluía em sua estratégia divulgar as transmissões ao vivo em diversas plataformas digitais — vem adotando a prática de preencher sua grade de programação com conteúdos atrelados ao assunto, especialmente quando se trata do envolvimento de grandes nomes da música. Essa estratégia vem com o intuito não só de captar espectadores, mas, também, de preparar o público para o show. Para o esquenta pro

¹⁸ Programa humorístico brasileiro criado por Leandro Soares e produzido originalmente pelo canal *Multishow*. (Gshow, 2021) Estreou em 2013 e se tornou uma das maiores audiências do canal, combinando linguagem de sitcom com elementos de teatro ao vivo. Ambientado em uma pensão no Méier, subúrbio do Rio de Janeiro, o programa é marcado por performances exageradas, improviso, interação com a plateia e um elenco fixo de comediantes populares.

show da Madonna, por exemplo, foi exibido o episódio ao vivo especial do TVZ¹⁹, que contou com a exibição de clipes da Madonna, comentários e expectativas sobre o show. Antes desse especial, a programação contou com dois episódios do *Vai que Cola* temáticos, onde Ferdinando — personagem de Marcus Majella — dança e interpreta músicas de Madonna²⁰.

Assim, a presença de Majella como apresentador foi estrategicamente articulada com outros produtos da grade *Multishow*, reforçando uma ideia de transversalidade na programação. Sua escalação permite que o canal capitalize sua imagem não apenas no contexto do show, mas também como figura recorrente em outros formatos, potencializando a circulação simbólica do evento no imaginário do público atingido. Além disso, o fato de Majella integrar a comunidade LGBTQIA+ contribui para fortalecer a identificação com o público da Madonna — que, em sua maioria, também pertence ou se alinha a essa comunidade — ampliando os vínculos afetivos e simbólicos entre o apresentador, o evento e a audiência.

Sob a perspectiva de Pierre Bourdieu (1996), essa operação mobiliza o capital cultural e simbólico do apresentador como forma de reforçar a legitimidade da transmissão e ampliar seu alcance. Já sob a lente de Paula Sibilia (2008), sua presença se alinha à lógica da “autenticidade performática”: mesmo tratando-se de uma performance roteirizada, o tom informal e a familiaridade da figura pública ajudam a construir uma sensação de espontaneidade e pertencimento. Inserido entre o público, Majella atua como ponte simbólica entre o espetáculo e o telespectador, oferecendo uma leitura emocional do evento que integra humor, emoção e identificação. Trata-se, portanto, de uma escolha que vai além da função técnica da apresentação: ela atua na construção de um campo de reconhecimento e visibilidade que transforma a transmissão em um espetáculo de múltiplas camadas.

Essa construção sensível, mediada por escolhas técnicas e narrativas, também contribui para fixar o evento como memória. A transmissão, ao ser capturada, recortada e amplamente compartilhada nas redes, transforma-se em um produto de referência na cultura digital. À luz de Pierre Nora (1993), esses eventos podem ser compreendidos como novos lugares de memória, que condensam sentidos históricos e afetivos, ainda que de forma fragmentada e sujeita aos critérios de curadoria, licenciamento e circulação digital. A

¹⁹ Programa musical do canal Multishow, exibido desde julho de 1993, com duas edições diárias voltadas à exibição de videoclipes nacionais e internacionais legendados. Tradicional carro-chefe da programação, oferece também momentos interativos — como o “TVZ ao Vivo”, a partir de 2015, em que artistas convidados assumem a apresentação

²⁰ Confira trecho divulgado no perfil oficial do canal Multishow (@multishow) no Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C6WLIDTutqA/?img_index=1.

experiência ao vivo, nesse caso, é simultaneamente efêmera e preservável — vivida no momento, mas também convertida em documento acessível, editável e ressignificável.

Sob outra perspectiva, essas transmissões também atualizam as disputas simbólicas envolvidas no consumo cultural, como mencionado anteriormente no item 2.2.. Da forma como indicam Bourdieu (1983) e Douglas & Isherwood (2004), o consumo de bens culturais opera como forma de distinção social e construção de identidades. No caso do show de Madonna, milhares de espectadores assistiram à transmissão enquanto comentavam em redes sociais, postavam trechos e interagiam em tempo real com outros fãs. Essa participação ativa evidencia que o espetáculo ultrapassa a barreira da tela e se desdobra em performances de audiência²¹, nas quais o espectador se torna também produtor de conteúdo, reafirmando o que Sibilia (2015) denomina “ser visto vendo” — uma forma de inscrever-se simbolicamente no acontecimento e na cultura digital contemporânea.

Para prosseguir com a análise do impacto das transmissões quando relacionadas aos conceitos de Paula Sibilia (2007; 2015), cabe inserir um outro exemplo: no evento Capital do Samba 2025²², o cantor Belo interrompeu sua performance para entregar o microfone a um cinegrafista que, do palco, se destacava por cantar espontaneamente (Gshow, 2025). O gesto — “Palmas pro meu cantor! Meu câmera cantor, Brasil!” — extrapolou as hierarquias técnicas e atraiu para o campo simbólico um indivíduo até então invisível. Belo tirou a câmera das mãos do cinegrafista, apontou o equipamento para ele e lhe entregou o microfone. Os dois fizeram um dueto durante a música, transformando o momento em um dos destaques do show.

A situação, captada e amplificada pela transmissão ao vivo, reforça o que Sibilia (2007; 2015) identifica como performance do eu público: um tipo de espontaneidade moldada como sinal de intimidade emocional, construída para a tela. Ao mesmo tempo, o episódio também pode ser lido à luz do conceito de capital simbólico desenvolvido por Pierre Bourdieu (1983), uma vez que o cinegrafista — originalmente um agente técnico nos bastidores — ganha visibilidade e prestígio, não só incorporado ao centro do espetáculo, mas incorporado pelo próprio artista, que transfere à ele seu capital naquele momento. Já no campo da direção de transmissão, esse episódio evidencia como gestos humanos e improvisos podem ser incorporados pela narrativa audiovisual ao vivo, ressignificando a experiência de quem assiste e reforçando os entrelaçamentos entre veículo de exibição, artista, equipe e público.

²¹ Termo usado para descrever comportamentos mediados por dispositivos de visibilidade, nos quais o sujeito molda sua expressão para ser visto e reconhecido pelo outro, encenando uma autenticidade diante da audiência (Sibilia, 2015)

²² Festival musical idealizado para celebrar grandes nomes do samba, pagode e outras vertentes. Sua primeira edição aconteceu em 2022. (G1, 2024)

Em contraponto, essa valorização do improviso e da espontaneidade, tão eficaz para gerar engajamento simbólico, pode também gerar insegurança entre os artistas. Como explica Rodrigo Gambino em sua entrevista, nem sempre há disposição para realizar transmissões ao vivo — especialmente quando o artista sente que o show não está suficientemente preparado, ou quando a passagem de som não foi feita, ou quando o artista está inseguro quanto à parte técnica do show, ou até mesmo quanto a sua performance. Nessas situações, uma solução adotada é o *delay*²³, que permite exibir a performance com um pequeno atraso, garantindo margem para ajustes e controle técnico.

Essa precaução revela como a tela transforma a lógica da apresentação. Para além do momento presencial, também está em jogo a construção pública da imagem. Como aponta Paula Sibilia (2007; 2015), a visibilidade na mídia exige um trabalho constante de moldagem do eu, em que cada gesto pode ser amplificado, revisto e reinterpretado. Na transmissão, os detalhes ganham nitidez — e podem reverberar em permanência, mesmo que por tempo determinado — o que desloca a performance do campo do efêmero para o da memória digital, e, com isso, redefine o que significa “estar pronto para se apresentar”. A exposição na tela já não é apenas uma janela, mas uma vitrine: novamente, uma forma de “ser visto sendo”, na qual a autenticidade é também uma construção estética e estratégica.

Essa visibilidade potencializada pela transmissão, como podemos perceber, não se encerra no instante do ao vivo. Como destaca Rodrigo Gambino, especialista de conteúdo, cada show transmitido gera um material que se desdobra em múltiplas camadas de circulação: clipes oficiais, chamadas, publicações em redes sociais, reaproveitamento em especiais e, quando possível, a disponibilização integral na plataforma *Globoplay*. A repercussão da transmissão, assim, não depende apenas da recepção imediata do público, mas também das decisões editoriais e contratuais que determinam sua permanência no ecossistema midiático. Entre o desejo institucional de construir acervos duradouros e as barreiras impostas por modelos de negócio e disputas por direitos, surgem estratégias diversas para negociar a memória — sejam reexibições planejadas, ações comemorativas ou fragmentações pontuais de conteúdo. É nesse terreno que se inscreve a tensão entre show, arquivo e mercado, e é a partir dele que se torna possível refletir sobre as transmissões não apenas como eventos e/ou bens simbólicos, mas como camadas de sentido em disputa, como discutido no item 2.2. dessa monografia.

²³Termo em inglês utilizado para designar a exibição de um conteúdo com alguns minutos de atraso em relação ao tempo real, permitindo controle técnico e editorial durante as transmissões ao vivo.

Essa dinâmica revela a tensão entre duas temporalidades: de um lado, a expectativa do público, moldada pela lógica do *streaming*, de que o conteúdo estará sempre acessível sob demanda; de outro, a fluidez dos contratos e das negociações, que tornam os catálogos instáveis. Como destaca o entrevistado Rodrigo Gambino,

Já vi, por exemplo, o relato de uma pessoa dizendo: “Estava de plantão, sou médico, sou enfermeira, e não consegui assistir. Fui procurar no Globoplay depois, e não estava lá.” Isso gera uma frustração legítima. Existe, hoje, uma expectativa natural de que o VOD (vídeo sob demanda) funcione como um tipo de catch-up: se não deu para assistir na hora, é só acessar depois na plataforma. (Gambino, 2025)

Contudo, quando isso não acontece, frustra-se uma prática de consumo que já foi incorporada ao cotidiano. A frustração diante da não disponibilização posterior das transmissões não diz respeito apenas a um modelo de consumo, mas toca diretamente a experiência coletiva da memória. Retomando a discussão sobre as disputas em torno da memória, como aponta Halbwachs (2006), a memória compartilhada depende de suportes materiais que permitam sua atualização constante dentro de um grupo. Quando um show amplamente divulgado não pode ser revisto, aqueles que não assistiram ao vivo acabam excluídos da construção simbólica em torno da transmissão em si — o que enfraquece o vínculo coletivo e limita a circulação daquela memória. Além disso, como destaca Henry Jenkins (2009), a cultura digital contemporânea moldou no público a expectativa de acesso sob demanda e de participação ativa na recomposição dos conteúdos. A ausência desse conteúdo nas plataformas gera uma quebra nessa lógica participativa, transformando um acontecimento que poderia ser reiterado e ressignificado em uma experiência efêmera e restrita, como nos moldes anteriores: quem pôde ver, viu; quem não pôde, não vê mais.

Ainda que os direitos nem sempre permitam a disponibilização plena, há estratégias intermediárias para amenizar esse desencontro. Reexibições programadas, avisadas previamente nas redes sociais, funcionam como uma nova possibilidade de acesso, permitindo que o conteúdo circule mesmo que de forma não permanente. Além disso, os trechos e publicações atrelados ao conteúdo que são disseminados nas múltiplas plataformas digitais dos canais e da emissora, funcionam para reiterar a memória do público. De forma distinta, como citado no item 2.2 deste trabalho, a pirataria e a transmissão independente — aquela feita pelo próprio público — são recursos utilizados ilegalmente, mas que também amenizam essa distância entre a pessoa que não pode ver o ao vivo e o conteúdo. Assim, diminuem-se os impactos das limitações contratuais relacionados à demanda por atemporalidade, que segue sendo uma das marcas do consumo digital contemporâneo.

O percurso traçado ao longo deste capítulo revela como a transmissão ao vivo de shows, mais do que uma atividade técnica ou comercial, constitui-se como prática simbólica complexa, na qual se entrelaçam estética, mercado, memória e mediação. A partir das falas dos profissionais entrevistados, foi possível compreender que cada etapa do processo — da pré-produção à exibição e à eventual disponibilização — envolve decisões que impactam diretamente na forma como o evento será lembrado, compartilhado e consumido.

Do ponto de vista técnico e logístico, observou-se um grau elevado de sofisticação e planejamento, com investimentos em qualidade de captação e integração entre linguagens, que transformam o espetáculo presencial em uma narrativa audiovisual com identidade própria. No campo estético, as escolhas da direção da transmissão revelam a busca por captar não apenas os acontecimentos do palco, mas sua dimensão sensível — emoção, gesto, atmosfera —, traduzida em imagens que reverberam além do instante.

As entrevistas também mostraram como os artistas passaram a incorporar a lógica da transmissão em suas próprias estratégias performáticas, moldando-se às demandas da tela e à expectativa de visibilidade. Isso se evidencia tanto na preparação das apresentações quanto na mediação exercida pelos apresentadores, que atuam como guias afetivos e estéticos do olhar do público. Episódios como o do cinegrafista no *Capital do Samba* ilustram como a transmissão pode romper com hierarquias tradicionais e construir novas narrativas simbólicas em tempo real.

Contudo, as camadas menos visíveis da transmissão — aquelas ligadas à curadoria, à circulação e à permanência do conteúdo — escancaram disputas que extrapolam o campo estético. A tensão entre o desejo institucional de preservar o acervo e as barreiras contratuais impostas por gravadoras e escritórios de artistas evidencia uma política da memória atravessada por interesses econômicos. Como trata Rodrigo Gambino (2025),

A televisão, no fim das contas, se sustenta com publicidade. É essa receita que permite a produção de conteúdo. Então, tudo o que conseguimos gerar — em termos de relevância, audiência, retorno publicitário e assinatura — gira em torno dessa lógica. Por isso, sempre que tomamos uma decisão sobre transmitir ou manter um conteúdo, avaliamos em conjunto o valor cultural daquele projeto e o seu potencial comercial. Ambos pesam na balança. (Gambino, 2025)

Nesse contexto, a frustração do público ao não encontrar determinados shows disponíveis não é apenas uma questão de acesso, mas um sintoma de como as lógicas do mercado podem interferir diretamente na construção coletiva da memória cultural.

Ao final, o que se revela é que a transmissão ao vivo não se encerra no “ao vivo”. Ela opera como um dispositivo de mediação que atravessa múltiplas temporalidades: molda o

presente da experiência, influencia as formas de pertencimento e participação e disputa o futuro da lembrança. Assim, pensar a transmissão como espetáculo é apenas uma parte do processo — é preciso reconhecê-la também como lugar de memória em disputa, tensionado por dinâmicas que vão do gesto espontâneo no palco à permanência (ou não) do conteúdo nos arquivos digitais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou refletir sobre as transmissões ao vivo de shows musicais como fenômenos que atravessam diferentes dimensões da produção cultural contemporânea — não apenas enquanto registros técnicos de espetáculos, mas como construções simbólicas que mobilizam memórias, afetos e disputas em torno da circulação e da permanência de conteúdos culturais. A investigação, dividida em três capítulos, percorreu uma trajetória que combinou análise histórica, fundamentação teórica e escuta de agentes diretamente envolvidos nos processos de transmissão.

Delineou-se a trajetória das transmissões de shows no Brasil, partindo de marcos televisivos como os festivais da Record, o especial de Roberto Carlos e o Rock in Rio, até chegar ao ambiente das plataformas digitais e do streaming. Ao revisitar essa linha do tempo, evidenciou-se que a lógica das transmissões acompanha as transformações na própria experiência de consumo musical e na mediação dos espetáculos. A transmissão deixa de ser apenas uma janela que amplia o alcance de um evento e passa a operar como parte integrante da experiência — moldando formatos, influenciando linguagens e ativando códigos afetivos. A análise revelou ainda que tais transformações não ocorrem de forma neutra: estão atravessadas por disputas simbólicas em torno da visibilidade, do pertencimento e do reconhecimento, influenciadas por critérios de classe, gosto e acesso à tecnologia.

Depois, o foco se voltou para a relação entre memória, consumo e valor simbólico. Com base em autores como Pierre Nora (1996), Maurice Halbwachs (2006), Pierre Bourdieu (1983; 1996), Mary Douglas e Baron Isherwood (2004) e Michael Pollak (2010), discutiu-se como a transmissão pode funcionar como lugar de memória — fragmentado, disputado e instável. O segundo capítulo evidenciou que, na era digital, a memória cultural depende cada vez mais de sistemas de arquivamento mediados por plataformas privadas, que operam segundo lógicas econômicas. A impossibilidade de acesso posterior a um show transmitido ao vivo compromete a construção de uma memória coletiva e escancara a tensão entre o desejo de permanência e os limites impostos por contratos e modelos de negócio. Foi nesse ponto que se destacou a pirataria e a ação informal dos fãs como práticas de resistência, capazes de contornar, ainda que parcialmente, a lógica da exclusividade e da efemeridade forçada.

As questões foram aprofundadas a partir das entrevistas com três profissionais do Grupo Globo: Vladimir Nascimento, Paula Melo e Rodrigo Gambino. Suas falas permitiram compreender que, por trás de cada transmissão, há uma complexa engrenagem de decisões técnicas, operacionais e simbólicas que moldam tanto a estética quanto a permanência do

evento. A narrativa construída na transmissão envolve escolhas estratégicas — do posicionamento de câmeras à escalação de apresentadores — e passa por critérios que determinam o que será reexibido, arquivado ou descartado. A análise do show da Madonna em Copacabana, articulada com os conceitos de autenticidade performática (Sibilia, 2015) e capital simbólico (Bourdieu, 1996), exemplificou como a mediação audiovisual acrescenta camadas de sentido à performance ao vivo — deslocando hierarquias, atribuindo protagonismo a figuras inesperadas e contribuindo para a formação de um repertório simbólico compartilhado pela audiência.

Como toda pesquisa, esta também apresenta limites que merecem ser reconhecidos. A escolha por um recorte qualitativo, com entrevistas concentradas em profissionais de uma mesma emissora, restringe o escopo da análise e inviabiliza comparações com outras abordagens institucionais, independentes ou alternativas. A ausência de entrevistas com artistas, gravadoras, gestores de plataforma e públicos diversos limita a compreensão mais ampla dos interesses cruzados que moldam as transmissões. As negociações contratuais, por exemplo, foram abordadas apenas sob o ponto de vista de quem atua dentro da emissora — o que oferece uma perspectiva valiosa, mas parcial.

Outros desdobramentos importantes poderiam ser explorados em pesquisas futuras. Entre eles, destacam-se os estudos sobre recepção: como os diferentes públicos interpretam e ressignificam as transmissões? Em que medida essas camadas simbólicas impactam na formação de gostos, repertórios culturais e práticas de engajamento digital? Também seria relevante analisar como as transmissões interferem diretamente na cadeia produtiva da música — afetando decisões sobre turnês, lançamentos, posicionamentos estratégicos —, assim como os efeitos da sobreposição entre espetáculo e mercadoria.

Algumas conclusões, no entanto, já podem ser extraídas a partir deste percurso. A primeira é que a transmissão ao vivo de shows se consolidou como uma prática central na cultura musical contemporânea, operando não apenas como extensão de um evento, mas como linguagem própria, dotada de lógica estética, narrativa e comercial. Em segundo lugar, fica evidente que a memória digital construída a partir dessas transmissões está longe de ser neutra ou democrática: ela é moldada por interesses editoriais, negociações contratuais e lógicas de mercado que determinam o que pode ou não ser lembrado, revisto ou compartilhado. Por fim, pensar as transmissões como bens simbólicos em disputa permite deslocar o olhar do simples entretenimento para a compreensão mais ampla de como se constrói cultura, memória e experiência coletiva no ambiente digital.

Essa compreensão crítica, ainda que parcial, abre caminhos para que produtores culturais, pesquisadores, artistas e instituições repensem suas práticas e estratégias, especialmente no que diz respeito ao acesso, à permanência e ao direito à memória. Em tempos marcados por excesso de imagens e escassez de permanência, a transmissão ao vivo deixa de ser apenas reflexo do presente e passa a se configurar como campo de disputa sobre o que vale a pena ser visto, guardado e lembrado.

Nesse sentido, este trabalho contribui para o campo da Produção Cultural ao lançar luz sobre os bastidores, as estratégias e as camadas simbólicas que envolvem a mediação dos espetáculos ao vivo. Ao compreender as transmissões como parte integrante dos processos de produção, circulação, consumo e preservação da cultura, a pesquisa amplia o entendimento de produção cultural para além da organização de eventos, considerando também os dispositivos técnicos, as políticas de memória e as mediações simbólicas. Ao articular teoria e prática — por meio da escuta de profissionais atuantes no setor com a revisão bibliográfica — o trabalho reforça o papel do produtor cultural como agente crítico e mediador entre interesses diversos, temporalidades em disputa e públicos plurais. Com isso, contribui para o fortalecimento de uma abordagem mais reflexiva, ética e comprometida com o direito à cultura no contexto contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Paulinha. Show da Madonna quebra recorde do Globoplay e vai ganhar reprise. Canaltech, São Paulo, 8 maio 2024. Disponível em: <https://canaltech.com.br/musica/show-da-madonna-quebra-recorde-do-globoplay-e-vai-ganhar-reprise-288347/>. Acesso em: 16 jun. 2025.
- ACERVO VHS ANOS 90 E 2000. Madonna - The Girlie Show no Brasil 1993 [vídeo]. YouTube, 7 de julho de 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1HKKxaQzkSk>. Acesso em: 12 jun. 2025.
- BOURDIEU, Pierre. Gosto de classe e estilo de vida. In: ORTIZ, Renato. Pierre Bourdieu. São Paulo: Ática, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- GRUPO GLOBO. [S.I.]: Grupo Globo, [s.d.]. Disponível em: <https://grupoglobo.globo.com/>. Acesso em: 19 jun. 2025.
- DITTO MUSIC. What is A&R and how does it work? Ditto Music, Liverpool, 12 out. 2022. Disponível em: <https://dittomusic.com/en/blog/what-is-a-and-r-and-how-does-it-work>. Acesso em: 19 jun. 2025.
- FOLHA DE S. PAULO. Madonna: show no Rio de Janeiro aumenta audiência da Globo em todo o Brasil. F5 – TV e Famosos, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2024/05/madonna-show-no-rio-de-janeiro-aumenta-audiencia-da-globo-em-todo-o-brasil.shtml>. Acesso em: 13 jun. 2025.
- G1. Capital do Samba reúne shows de Léo Santana, Ferrugem e Péricles, entre outros, na Marina da Glória. G1 – Guia RJ, Rio de Janeiro, 27 abr. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/guia/guia-rj/noticia/2024/04/27/capital-do-samba-reune-shows-de-leo-santana-ferrugem-e-pericles-entre-outros-na-marina-da-gloria.ghtml>. Acesso em: 13 jun. 2025.
- G1. GNT, Multishow, Telecine e SporTV completam 30 anos. G1 – Jornal Nacional, São Paulo, 9 nov. 2021. Disponível em:

<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2021/11/09/gnt-multishow-telecine-e-sportv-completam-30-anos.ghtml>. Acesso em: 10 jun. 2025.

GSHOW. ‘Vai Que Cola’ volta à Globo nas noites de sábado. Gshow, São Paulo, 8 maio 2021. Disponível em: <https://gshow.globo.com/humor/vai-que-cola/noticia/vai-que-cola-volta-a-globo-nas-noites-de-sabado.ghtml>. Acesso em: 15 jun. 2025.

GLOBO. Globo terá a maior cobertura de todos os tempos na edição comemorativa de 40 anos do Rock in Rio. Novidades, 13 set. 2024. Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/novidades/noticia/globo-tera-a-maior-cobertura-de-todos-os-tempos-na-edicao-comemorativa-de-40-anos-do-rock-in-rio.ghtml>. Acesso em: 16 jun. 2025.

GRUPO GLOBO. Site institucional. Disponível em: <https://grupoglobo.globo.com/>. Acesso em: 10 jun. 2025.

GSHOW. No hospital, Preta Gil se emociona ao ver homenagem de Ivete Sangalo no Show da Virada: ‘Que emoção’. Rio de Janeiro, 1 jan. 2025. Disponível em: <https://gshow.globo.com/tv/show-da-virada/noticia/no-hospital-preta-gil-se-emociona-ao-ver-homenagem-de-ivete-sangalo-no-show-da-virada.ghtml>. Acesso em: 14 jun. 2025.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2006.

JENKINS, Henry. Cultura da convergência: Capítulo 3 – A busca por um modelo de narrativa transmídia. Tradução de Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

MEMÓRIA GLOBO. Som Brasil 1981–1989. São Paulo: Grupo Globo, 2025. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/musicais-e-shows/som-brasil-1981-1989/noticia/som-brasil-1981-1989.ghtml>. Acesso em: 14 jun. 2025.

MULTISHOW. [Vídeo divulgação Especial Dia das Mães com Iza]. 8 maio 2025. Instagram: @multishow. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/DJZ70hqtOn3/?igsh=MXg2emFkbm96OWFycg==>. Acesso em: 12 jun. 2025.

MUSICABRASILIS. Festival da Record de 1967 – 50 anos. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/pt-br/artigos/festival-da-record-de-1967-50-anos/>. Acesso em: 14 jun. 2025.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Revista Projeto História, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: GOHN, Maria da Glória (Org.). Memória e (auto)biografia: experiências, pesquisas e práticas sociais. São Paulo: Cortez, 2010. p. 3-15.

RIOTUR. Lady Gaga: show em Copacabana prevê impacto econômico de R\$ 600 milhões para o Rio. Rio de Janeiro, 11 abr. 2025. Disponível em: <https://riotur.prefeitura.rio/noticias/lady-gaga-show-em-copacabana-preve-impacto-economico-de-r-600-milhoes-para-o-rio/>. Acesso em: 14 jun. 2025.

GSHOW. Belo viraliza ao tomar atitude inusitada e colocar cinegrafista para cantar: “Meu câmera cantor, Brasil!”. Gshow, Rio de Janeiro, 19 maio 2025. Disponível em: <https://gshow.globo.com/cultura-pop/viralizou/noticia/belo-viraliza-ao-tomar-atitude-inusitada-e-colocar-cinegrafista-para-cantar.ghtml>. Acesso em: 15 jun. 2025.

SIBILIA, PAULA. Autenticidade e performance: a construção de si como personagem visível. Fronteiras – Estudos Midiáticos, Porto Alegre, v. 17, n. 3, p. 353-364, 2015.

SIBILIA, Paula. O Show do Eu: Subjetividade nos gêneros confessionais da Internet. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Capítulo 6 - Eu real e os abalos da ficção.

SOUZA, Kleber Mazziero de. Empobrecimento estético e música popular: a hipermediatização da música e a formação de um novo público-ouvinte. São Paulo: Intercom, 2007, p. 2-3.

SHOW DA VIRADA. Memória Globo, São Paulo, publ. 28 out. 2021; atualiz. 9 mai. 2024. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/auditorio-e-variedades/show-da-virada/>. Acesso em: 11 jun. 2025.

TOLILA, Paul. Cultura e economia: problemas, hipóteses, pistas. São Paulo: Itaú Cultural, 2012.

VAI QUE COLA. Vai Que Cola. Fandom, 13 ago. 2016. Disponível em: https://vaiquecola.fandom.com/pt-br/wiki/Vai_Que_Cola. Acesso em: 13 jun. 2025.

ZORZI, André Carlos. MTV: Estreia do canal revolucionou TV dos EUA há 40 anos. Terra, 30 jul. 2021. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/tv/mtv-estreia-do-canal-revolucionou-tv-dos-eua-ha-40-anos,c90ae1e21431472fb835a3e8ceee34e44wf6gmla.html>. Acesso em: 10 jun. 2025.