

**INFORMAMOS QUE ESTA É UMA PRIMEIRA VERSÃO DO TEXTO  
APROVADO PARA PUBLICAÇÃO. ESTE ARTIGO AINDA PASSARÁ PELA  
FASE DE REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO.**

**ID: 3193**

**DOI:** <https://doi.org/10.30962/ecomps.3193>

**Recebido em: 06/05/2025**

**Aceito em: 30/07/2025**

## **Rosalía, espectatorialidade das redes e novas poéticas da transmissão ao vivo**

**Juliana Freire Gutmann**

Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

**Victor Pires**

Universidade Federal de Alagoas, Maceió, Alagoas, Brasil

**Resumo:** O artigo discute transformações das poéticas da transmissão ao vivo de shows frente ao modo como experienciamos a música e o audiovisual nas ambientes digitais. A partir da performance da cantora Rosalía no Lollapalooza Brasil 2023, transmitida pelo Multishow e por perfis de fãs nas plataformas de redes sociais, o estudo analisa como as dinâmicas da transmissão televisiva são articuladas aos *smartphones*, à verticalização da imagem, à selfie e às gestualidades do TikTok. Ao emular as gramáticas visuais das redes, Rosalía e sua equipe activationam uma complexa rede de dispositivos que aponta para alterações na experiência da transmissão, mais fragmentada, enredada e marcada pela imagem vertical.

**Palavras-chave:** Transmissão ao vivo. Audiovisual em rede. Escuta Conexa. Rosalía.

### **Rosalía, network spectatorship and new poetics of live broadcasting**

**Abstract:** The article discusses transformations in the poetics of live concert broadcasting in light of how we experience music and audiovisual media in digital environments. Based on singer Rosalía's performance at Lollapalooza Brazil 2023, broadcast by Multishow and fan profiles on social media platforms, the study analyses how the dynamics of television broadcasting are linked to smartphones, vertical images, selfies and TikTok gestures. By emulating the visual grammars of social media, Rosalía and her team activate a complex network of dispositifs that points to changes in the broadcasting experience, which is now more fragmented, entangled, and marked by vertical images.

**Keywords:** Live broadcasting. Networked audiovisual. Connected listening. Rosalía.

## Rosalía, la espectatorialidad de las redes y las nuevas poéticas de la transmisión en directo

**Resumen:** El artículo analiza las transformaciones de la poética de la transmisión en directo de conciertos frente a la forma en que experimentamos la música y el audiovisual en los entornos digitales. A partir de la performance de la cantante Rosalía en el Lollapalooza Brasil 2023, transmitida por Multishow y por perfiles de fans en las redes sociales, el estudio analiza cómo las dinámicas de la transmisión televisiva se articulan con los smartphones, la verticalización de la imagen, los selfies y los gestos de TikTok. Al emular las gramáticas visuales de las redes, Rosalía y su equipo activan una compleja red de dispositivos que apunta a cambios en la experiencia de la transmisión, más fragmentada, enredada y marcada por la imagen vertical.

**Palabras clave:** Transmisión en directo. Audiovisual en red. Escucha conectada. Rosalía.

### Introdução

No dia 26 de março de 2023, a cantora espanhola Rosalía subia ao palco do Lollapalooza Brasil para apresentar, pela segunda vez no país, o show da turnê *Motomami*, terceiro álbum da discografia da artista, que mescla referências culturais pop com tradições e sonoridades flamencas e da América Latina (Soares, 2024), como rumba, bolero, reggaeton e samba. Durante o show transmitido pela televisão, a já conhecida performance vibrante da cantora e de seus dançarinos se desdobrou em um segundo gesto performático que, ao pôr na cena celulares e câmeras portáteis, imagens tremidas e verticalizadas, insinua a configuração de uma nova experiência de transmissão fabulada pelas formas expressivas das audiovisualidades em redes (Gutmann, 2021).

Tradicionalmente, o festival Lollapalooza conta com ampla cobertura, gravação e transmissão ao vivo dos principais shows através dos canais do grupo Globo, com protagonismo para o Multishow e a plataforma online Globoplay. Apesar da longa tradição da Globo em transmitir festivais e grandes shows (aqui vale mencionar a relação construída ao longo de décadas e a exclusividade na transmissão do Rock in Rio) e da grande estrutura de equipamento, equipe, apresentadores e estúdio mobilizada para essas realizações, os apresentadores que faziam a cobertura ao vivo do evento para o canal Multishow anunciaram que o show de Rosalía não seria transmitido como de costume. A explicação foi a de que a equipe da cantora seria responsável pela geração e edição dos registros audiovisuais e que os espectadores poderiam encontrar imagens “fora do padrão” da emissora durante a apresentação. Fato que seria reforçado durante a transmissão do show, quando o canal inseria

periodicamente na tela a informação de que se tratava de “imagens captadas pela equipe da artista”.

A iniciativa de Rosalía aponta para uma série de novas práticas na concepção de um espetáculo musical ao vivo (e de seu registro e transmissão). Dentre elas podemos destacar, por exemplo, os cortes de edição em sincronia com o ritmo da música, captação de imagens que tremem junto com as frequências graves das canções e câmeras em cima do palco que captam registros da cantora e de seus dançarinos em detalhes, posicionando o espectador no centro das coreografias. Assim, se os smartphones já eram parte de uma ecologia da música ao vivo, uma vez que as gravações acabavam ecoando nas plataformas digitais como o YouTube ou viravam acervo de memória (Pires, 2018), o que a transmissão de *Motomami* parece explicitar é o uso do celular como dispositivo audiovisual constituidor dos corpos das performances da transmissão.

Os usos dos celulares e das gramáticas visuais das mídias sociais configuram não só parte de uma performance ao vivo autoral de *Motomami*, mas apontam para transformações na própria experiência da transmissão, agora mais expandida, fragmentada, enredada e marcada pela verticalização da imagem. Dinâmicas televisivas próprias da transmissão ao vivo são, assim, articuladas e articuláveis às expectatorialidades dos *stories* e dos vídeos do TikTok. Ao emular o aplicativo da câmera do smartphone na montagem da tela, sugerir o uso da câmera frontal do aparelho e gerar imagens inspirados na *selfie*, Rosalía, seus dançarinos e sua equipe audiovisual trazem para o palco e para as telas uma complexa rede de dispositivos relacionados às formas visuais das redes digitais.

Frente ao fenômeno acima descrito, este trabalho tem como objetivo identificar e analisar, a partir da transmissão ao vivo do show de Rosalía no Lollapalooza Brasil 2023 e de suas ramificações de circulação pelas redes digitais, novas práticas e dinâmicas de um espetáculo musical ao vivo (e de seu registro, difusão e circulação) que se articulam aos modos como experienciamos a música e o audiovisual na contemporaneidade.

A experiência da transmissão ao vivo do show é tomada aqui como uma rede complexa compreendida a partir das noções de escuta conexa (Janotti Jr.; Queiroz; Pires, 2023) e de audiovisual em rede (Gutmann, 2021), dando atenção aos agenciamentos produzidos pelos *smartphones* como elementos centrais da performance ao vivo. Assim, a análise empreendida neste estudo é conduzida pelo cruzamento desses dois conceitos, que buscam dar conta de nossa experiência contemporânea com a música e o audiovisual nas

redes digitais. O estudo analítico tem como *corpus* a transmissão do show ao vivo, realizada pelo Canal Multishow, seu arquivo na plataforma Vimeo, as reverberações de *Motomami* no TikTok, incluindo trechos viralizados do show e experimentações audiovisuais de Rosalía na plataforma, e o vídeo da apresentação no Lollapalooza transmitido por um canal de fã no YouTube, com seus respectivos comentários.

### **Escutas e audiovisualidades enredadas na transmissão *Motomami***

A cantora espanhola Rosalía nasceu na região da Catalunha e se consolidou como um dos nomes mais relevantes da música pop contemporânea. Formada em flamenco pelo Conservatório Superior de Música da Catalunha, Rosalía construiu sua carreira a partir de uma proposta estética marcada pela experimentação sonora e pela fusão de gêneros populares espanhóis, como o próprio flamenco, gênero associado à tradição cigana andaluz, com referências do pop, da música eletrônica, do trap e de ritmos latinos que marcam o reggaeton e o funk carioca, tensionando fronteiras entre o popular e o erudito; o local, o global e o transnacional; a tradição e a modernidade.

A partir do sucesso do álbum *El Mal Querer* (2018) e da consolidação internacional com *Motomami* (2022), Rosalía não apenas se tornou uma referência ibérica no mercado global, como também um símbolo do hibridismo estético e cultural de seu tempo, reconhecida pela autenticidade sonora e performances visuais vibrantes. Seu processo de experimentação artística, vale mencionar, é atravessado por controvérsias em torno da autenticidade e apropriação cultural da tradição do flamenco (Manuel, 2021), do seu lugar da mulher na cultura de massa (Arce, 2025) e da construção de sua performance através das mídias sociais (Polivanov; Silva Carrera, 2019), que parece pendular entre a figura da “diva pop” (Soares, 2020) e da “chica normal de bairro” (Pérez Ordóñez; Castro-Martínez; Torres-Martín, 2022).

As narrativas de si e as estratégias de engajamento direto com o seu público nas plataformas digitais (Pérez Ordóñez; Castro-Martínez; Torres-Martín, 2022) marcam a constituição de sua *star persona* ou persona midiática (Pereira de Sá, 2021), noção que se refere aos modos como a artista articula elementos de sua identidade às expectativas do público por meio das performances em shows, videoclipes, letras das canções, entrevistas e postagens em redes sociais. Quando analisamos as experimentações de Rosalía nos palcos e, mais especificamente, na construção da transmissão do show *Motomami*, objeto deste estudo,



é possível perceber os traços dessa dimensão performática de sua persona, que mescla – nas gestualidades, figurinos, cenografia e sonoridades – elementos da cultura urbana global e referências das identidades ibéricas e latinas. A força transcultural de sua performance, que atravessa e ao mesmo tempo acopla corpo e som, se expressa, na transmissão de *Motomami*, a partir de audiovisualidades características da cultura das plataformas.

As negociações com as dinâmicas e formas visuais das redes sociais digitais têm aparecido como aspecto emergente da transmissão de shows no contexto contemporâneo. Em reportagem produzida para o The Guardian, intitulada “Screen and heard: is TikTok changing the way pop stars perform?”, Shaad D’Souza (2023) escreve sobre a influência das redes sociais, principalmente TikTok e Instagram, na montagem de shows e espetáculos da cultura pop. Dentre os exemplos trazidos estão as turnês *Solar Power* de Lorde, *Chromatica Ball* de Lady Gaga, *At Their Very Best* de The 1975 e *Motomami* de Rosalía.

Em conversa com produtores e designers de palco, D’Souza elenca alguns pontos que tornariam os espetáculos, nas palavras das próprias equipes, “prontos para as redes sociais” (D’Souza, 2023, online). Estratégias de iluminação, decoração e montagem de palco são elaboradas junto com os roteiros performáticos dos artistas buscando não apenas facilitar, mas estimular o registro audiovisual e fotográfico por parte dos fãs e o compartilhamento desse conteúdo nas mais diversas plataformas digitais (Poell; Nieborg; Van Dijck, 2019) almejando, por consequência, o processo de viralização de elementos de palco e performance nas redes.

Tobias Rylander, que projetou a turnê do The 1975, diz que está sempre tentando montar “um espetáculo que seja bem visto nas redes sociais”. Ao longo de seu tempo trabalhando com a banda na última década, ele diz que seus projetos se tornaram cada vez mais “prontos para o Instagram” – a turnê anterior da banda, por exemplo, apresentava telas verticais, “para que as pessoas pudessem segurar o telefone da maneira que quisessem e tirar fotos bonitas”. Rylander até mesmo diz que tenta projetar shows “de modo que qualquer fã que pesquise no Google ou assista no YouTube ao show seja capaz de dizer, pela cor da miniatura, em que ano foi e qual música foi”. (D’Souza, 2023, online, tradução nossa)

Ainda no texto, ao tratar sobre o palco de *Motomami*, D’Souza discute a centralidade dos smartphones no show de Rosalía sob o argumento de que o próprio concerto tivesse sido inspirado por aplicativos de compartilhamento de vídeos, como o TikTok, a partir de técnicas de enquadramento dos conteúdos, interface do aplicativo e padrões de produção.

No caso de Rosalía, as gigantescas telas verticais em cada lado do palco imitam diretamente a interface do aplicativo de compartilhamento de vídeos. Telefones estão posicionados ao redor do palco para que seus músicos e dançarinos possam transmitir para as telas durante todo o show, com certos

momentos – vídeos de selfies com fãs capturados de cima, uma balada simples com um telefone apoiado na tampa do piano enquanto ela toca – ecoando o familiar formato visual e a intimidade de vídeos populares na plataforma. (D’Souza, 2023, online, tradução nossa)

Exemplos como esse reforçam a necessidade de se compreender a produção e o consumo musical e audiovisual, levando em consideração um ecossistema de mídias de conectividade (Van Dijck, 2013). Ou seja, não se trata apenas de construir a música, e o seu segmento audiovisual ao vivo, como mundos acabados e apartados da esfera do vivido ou, ainda, desatrelados das influências das plataformas por onde as escutas circulam. Nesse sentido, acreditamos que a ideia de escuta conexa pode ser um importante articulador para se pensar o ato de escutar música a partir de sua narratividade, levando em consideração tanto os aspectos mais abrangentes do campo das mídias quanto os engajamentos produzidos com as tecnologias e dispositivos. Com esta noção, pretende-se incorporar, aos atos de ouvir música, a presença dos artefatos múltiplos e heterogêneos de consumo musical, videoclipes, transmissões ao vivo, reportagens, plataformas de redes sociais e streaming, dando ênfase às corporeidades que atravessam esse ecossistema de conectividade (Janotti Jr.; Queiroz; Pires, 2023).

Longe de querer propor um modo de se escutar música, a ideia consiste em reconhecer diversos elementos e relações que se desvelam através da prática de ouvir música. Nesse contexto, entendemos que a música assume um papel essencial como um agente cultural mediador, um catalisador de conexões entre artistas, produtores, ouvintes, tecnologias e plataformas de distribuição e consumo, além de atuar nos contextos que conformam essas experiências de escuta. Sendo assim, quando pensamos na centralidade que a plataforma do TikTok e os *smartphones* tem para o concerto de Rosalía, reconhecemos a impossibilidade de se pensar a escuta musical contemporânea desatrelada dessas tecnologias, dispositivos e redes ampliadas.

Já há algum tempo se discute a presença de telefones celulares em shows ao vivo a partir de uma cultura de incômodo dos artistas e de outros fãs (Pires, 2019), a partir do binarismo entre performance ao vivo incorporada e midiatizada (Auslander, 2008, 2018; Pires, 2021, 2023) e do interesse em como o uso desses *smartphones* para a prática de *selfies* transforma o modo como experienciamos festivais de música atualmente (Nunes; Maia, 2018). Em diálogo com essas contribuições, refutamos a ideia de que o consumo musical,

articulado pelas mídias móveis, caracteriza um tipo de escuta musical “menor” e distraída, em detrimento de uma audição atenta, propondo pensar o quanto essas mídias móveis são importantes moduladores da forma como produzimos e consumimos audiovisualidades. Basta notar, por exemplo, o atravessamento cada vez maior de artistas e fãs da música pop com o TikTok através da produção de conteúdo para a plataforma (Júnior, 2021) e da construção de memórias audiovisuais (Fischer; Rocha Palma, 2022).

Quando consideramos o consumo musical atrelado a essa experiência de escuta conexa, nos implicamos com a dimensão visual e corpórea dessas dinâmicas, especialmente quando se trata de transmissão audiovisual. De acordo com Gutmann (2021), o sentido de tempo presente tradicionalmente conformado, no rádio e na televisão, pelo efeito de simultaneidade entre o tempo do fato e de sua transmissão, passa a ser constituído nas redes digitais pela experiência de conectividade. As incorporações dos dispositivos móveis de gravação e conexão à performance de *Motomami* parecem amplificar o argumento de que o espaço do vivido (neste caso, nos referimos à experiência do show *in loco*) é expandido e atualizada por múltiplas presenças. Tais presenças – fragmentadas, transitórias e hiperconectadas – se relacionam ao que a autora denomina de audiovisual em rede, espécie de categoria analítica-conceitual apropriada para nomear e explorar essa nossa experiência com as audiovisualidades no contexto das redes.

O sentido de “ao vivo” ou das lives, nas redes sociotécnicas, acionam afetos, modos corporais e gestuais que são encenados e emoldurados midiaticamente, independentemente da sincronicidade espaço-temporal (Gutmann; Dalla Vecchia, 2022). Daí porque podemos pensar em uma dada sensibilidade da transmissão da performance musical, que não se resume à simultaneidade técnica, mas a uma dinâmica (ou forma) performática constituidora de presenças. Por essa perspectiva, tomamos as dinâmicas de transmissão de *Motomami* enquanto formas audiovisuais em performance (Gutmann, 2021), ou seja, gestos de incorporação que se constituem não simplesmente por uma coincidência de intervalo temporal entre o fato, a transmissão e nosso consumo, mas pela sensação de presença, o que implica, conforme Gutmann, a consideração de dois gestos articuláveis: incorporação e conectividade. O corpo/corporeidade e a conectividade constituem o *lócus* do que a autora denomina de audiovisual em rede: o tecido comunicacional/expressivo (portanto, em rede) configurador da experiência contemporânea com o audiovisual.

Essa noção se relaciona com a experiência de escuta e espectatorialidade (de um show,

um álbum, uma série, um videoclipe, um podcast, um filme, um reality show etc.), mas também pode ser articulada ao modo como novas sensibilidades de consumo vão impactar nas poéticas de produção e de circulação de tais expressões comunicacionais. Fundamental, para esta abordagem, é o sentido de rede que o termo carrega, não em referência direta a uma dada plataforma, mas aos modos de escrita e de conexão dos corpos através das plataformas (Gutmann, 2021). Rede, portanto, é o que nos faz ver interação, partilha e modos de presenças. Isso explica por que é fundamental, para a autora, o jogo de posições, a trama de relações acionadas entre os corpos no tempo-espacó das conexões constituidoras de presenças.

Assim, a experiência com a escuta e as expectatorialidade musicais passam pelas corporeidades, não enquanto corpo biológico, orgânico, mas como movimentos de imbricamento e interação. Nos termos de Greiner (2005), corpo existe quando em interação com um dado espaço e com “outro corpo” e não enquanto repositório de discursos. O modo como Rosalía e seus bailarinos encenam suas corporeidades, pelas câmeras acopladas ao corpo, pelos *selfies*, pelas multitelas espalhadas pelo palco atualiza a “imagem ciborgue” de Donna Haraway (2009). Fazemos referência a essa ideia de corpo movente e mutante que desestabiliza fronteiras entre o artifício, a natureza e a cultura, ou melhor, incorpora tais ambivalências (Haraway, 2009). Pensar o corpo como lugar de ambivalências e coabitacões é um gesto, como nos lembra a autora, de pôr em crise justaposições binárias. Nessa direção, reiteramos que tais dinâmicas de incorporação, vistas aqui a partir da performance ao vivo *Motomami*, permanecem como chaves para o debate sobre os jogos posições e de diferenciações que formulam e reformulam as identidades.

Esse entendimento amplifica o argumento de que corporeidade, escuta e audiovisualidades são dimensões acopladas. No caso de Rosalía, suas experimentações sonoras, que transitam entre o flamenco, o pop, o pop periférico, as identidades globais, ibéricas e latinas, são incorporadas pela cantora nos modos como ela se constitui corpo-som-tela. Ou seja, a mestiçagem entre estilos e gêneros musicais que marca a sonoridade da cantora se mostra também no modo como ela explora figurinos, gestualidades, cenografias, sensualidades, coreografias e audiovisualidades, que deslizam entre a figura da diva pop e da mulher comum, negociando com convenções do *mainstream* e com as práticas de pessoalidade, proximidades e viralizações que nos constituem sujeitos em redes.

Daí porque a categoria analítica do audiovisual em rede guia, neste estudo, nosso investimento metodológico para a abordagem da transmissão enquanto uma experiência enredada. Assim, o show *Motomami* é tomado como vetor mobilizador de uma trama de expressões audioverbovisuais que compõem a experiência do ao vivo: o show transmitido pela TV, pelas plataformas de redes digitais, por câmeras portáteis espalhadas no palco, pelo público in loco; as reações e comentários sobre o show que atualizam as presenças nos espaços digitais, os videoclipes, as playlists e outros vídeos relacionados ao álbum. O sentido de vetor audiovisual tem relação direta com a noção de “platô”, formulada por Deleuze e Guattari (2020), em referência à força disparadora de fluxos de conteúdos, imagens e sons que, neste caso, nos dizem sobre essa nova experiência de transmissão e de constituição de presenças.

Para operacionalizar a análise deste tecido enredado da transmissão, nos apoiamos na metáfora do rizoma, explorada por Gutmann (2021) a partir de Deleuze e Guattari (2020), para ilustrar essa ideia de “expressões audioverbovisuais em rede” múltiplas, fragmentadas e conectadas. Como pontua Grossberg (2013), a imagem do rizoma não se trata de um modelo prévio estrutural, mas uma orientação criativa que produz modos de experienciar o real. Nessa direção, buscamos seguir o fluxo audiovisual mobilizado pela transmissão, compondo um *corpus* analítico que engloba o show transmitido pelo canal Multishow, suas reverberações e arquivamento no Vimeo, suas recriações a partir do TikTok (em referência ao show, mas também outras experimentações da artista com a plataforma) e a circulação dos registros ao vivo do público em um canal no YouTube, incluindo os comentários. Importante destacar que nosso interesse analítico não recai sobre os vídeos em si do show, mas sobre como as dimensões audiovisuais da transmissão ao vivo de *Motomami* (corpos em cena, gestualidades e coreografias, enquadramentos de câmera, espaço cenográfico etc.) se conectam e se contaminam com as gramáticas das redes digitais e com as demais expressões que compõem o rizoma (vídeos no TikTok, no Youtube e seus respectivos comentários).

### **Poéticas e espectatorialidades da performance ao vivo de Rosalía**

A complexa montagem audiovisual do show *Motomami* no Lollapalooza Brasil 2023 contrasta com a ambientação minimalista do palco: uma rampa central entre dois blocos brancos armados, com um telão ao fundo e outros dois nas laterais. Não há músicos e



instrumentos aparentes. Apesar do palco grandioso do festival, o espaço cenográfico do show é propositalmente reduzido e bem demarcado pelo telão em formato retangular e posição vertical que já insinua uma torção da visualidade horizontal típica dos painéis cenográficos de espetáculos e das transmissões televisivas. Na beirada do palco, grandes ventiladores se misturam a dispositivos de gravação de diversos tamanhos. Rosália usa macacão e botas na cor preta e colete branco em referência à indumentária motociclista, assim como seu corpo de baile, composto por dançarinos masculinos e viris. Os bailados trazem para a cena outros atores, sujeitos acoplados às câmeras que passeiam e se fazem ver em sombras refletidas no chão e no telão ou como imagem-penumbra em *takes* feitos por outros sujeitos-câmera. São presenças que emulam outras presenças, para além do palco e da plateia, reiterando o protagonismo do dispositivo móvel de gravação nessa transmissão. As materialidades descritas acima – elementos cenográficos minimalistas e indumentárias urbanas, incorporação da câmera portátil como ator, enquadramento cênico que antecipa a estranheza de uma visualidade vertical – são centrais para a composição performática de Rosália durante a transmissão.

O show começa no escuro com flashes de luzes e rajadas sonoras de motocicletas, enquanto os nove atores (oito bailarinos e Rosália) se posicionam no palco, de um a um, usando capacetes iluminados. A primeira imagem do espetáculo é constituída por uma câmera frontal na horizontal, com quadros em plano geral e em primeiro plano, convenções audiovisuais de numa típica transmissão televisiva. Mas quando a cantora tira seu capacete e anda em direção à plateia, notamos, de imediato, a presença de um enquadramento inusitado de dentro do palco, que se mistura aos bailarinos e à coreografia da canção *Saoko*.

Os sujeitos-câmera que captam tais imagens não estão ali apenas para compor registros do show, eles são posicionados como atores visíveis do espetáculo que, a partir dos quadros visuais produzidos do interior do palco, colocam o espetador/seguidor/usuário como parte integrante da cena, interagindo com a cantora por diversos ângulos e em planos sequências que saem do chão e se movimentam junto às coreografias vibrantes, aproximam-se dos corpos e rostos dos bailarinos (Figura 1). Nesses termos, a incorporação do dispositivo câmera como ator do espetáculo constitui estratégia não apenas de proximidade, mas de interação com o público, emulando uma conexão direta com os fãs.

**Figura 1:** Imagens geradas de dentro do palco na abertura do show



**Fonte:** Captura de tela do Vimeo<sup>1</sup>

Logo na segunda música, *Bizcochito*, a montagem surpreende ao inserir imagens geradas por uma câmera na vertical que simula uma gravação feita com telefone celular sob a mesma gramática dos *stories* e do TikTok. Sob o quadro vertical, Rosalía aparece mascando um chiclete com um olhar de desdém em *contra-plongée* (ângulo de baixo para cima). Esse enquadramento configura uma posição de grandeza e imponência para a cantora ao passo que também se aproxima da posição visual das gramáticas das redes e de suas dinâmicas virais. O pequeno vídeo deste trecho do show, que viralizou na plataforma TikTok como um *challenge*, sintetiza o quadro visual-narrativo de *Motomami* que, ao ser emoldurado na vertical, emula as visualidades das telas dos *smartphones*, convocando uma forma visual corriqueira e próxima da cotidianidade do seu público como estratégia de constituição de sua persona midiática.

Ao refletir sobre a emergência do vídeo vertical enquanto ruptura de um paradigma estético de visualidade instituído pelo cinema e pela televisão, Ryan (2018) relaciona esse novo modo de enquadrar o mundo aos valores de instantaneidade, intimidade e portabilidade dos dispositivos móveis. Assim, a orientação vertical das telas dos smartphones, reiterada como quadro visual autoral de Rosalía na transmissão do show, apresenta-se como estratégia performática de proximidade, de autenticidade e também de ruptura com o padrão estético dos meios massivos de difusão.

Em vez de um padrão único para todas as imagens em movimento, o vídeo vertical nos smartphones exige que os padrões de "certo" ou "bom" precisem ser adaptados dependendo da plataforma de visualização pretendida. Trata-se de um cinema de atração (çôes) no nível mais pessoal e íntimo. Um indivíduo captura um momento pessoal (um dia na praia, o primeiro passeio de uma criança, um vídeo selfie) projetado não para exibição nas telas "maiores" da

---

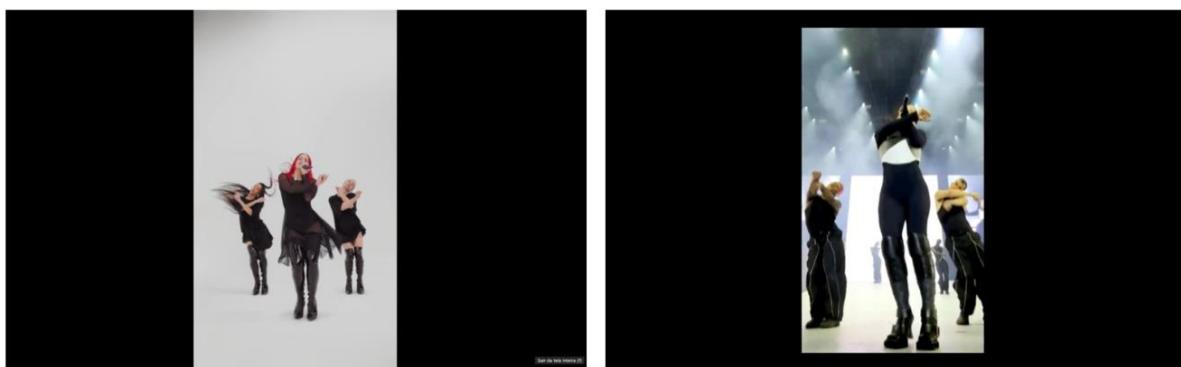
<sup>1</sup> Ver: <<https://vimeo.com/groups/832022/videos/813820278>>. Acesso em: 24 fev. 2025.

televisão, computadores ou cinema, mas para a tela autocontida do smartphone, talvez compartilhada com família e amigos. (Ryan, 2018, p. 13, tradução nossa)

A experimentação da artista com a plataforma do TikTok não se limita a essa referência do show em si. Poderíamos citar tanto a visibilidade que Rosalía teve a partir do sucesso viral dos *challenges* de músicas como *Bizcochito* e *Despechá*, quanto a performance audiovisual do álbum *Motomami* realizada através da plataforma chinesa no dia 17 de março de 2022, um dia antes do lançamento oficial do disco. Hoje também disponível no YouTube, a performance conta com uma apresentação audiovisual de praticamente todas as músicas do álbum que foi lançado ainda no final do período de isolamento social decorrente da pandemia de COVID-19.

Na abertura do vídeo, uma mensagem aparece explicando que se trata de um produto pensado para ser consumido através de telefones celulares, inclusive recomendando que o espectador ative o bloqueio de tela vertical e segure o aparelho com as duas mãos. O que temos nesse produto é uma performance musical que se constrói a partir das limitações e potencialidades do ecossistema do TikTok – embaralhando *selfies* e filmagens em primeira pessoa, verticalidade das imagens e dancinhas típicas da plataforma. Se compararmos a performance do TikTok com o show transmitido no Lollapalooza, é notável a semelhança em termos de enquadramentos, gestos performáticos e disposição corporal de Rosalía e seus dançarinos (Figura 2), indicando uma espécie de contaminação da performance da cantora com a linguagem audiovisual da plataforma.

**Figura 2:** Performance de *Bizcochito* no show feito para TikTok e na transmissão do Lollapalooza



**Fonte:** Captura de tela do Youtube<sup>2</sup> e Captura de tela do Vimeo<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=y51P8HNpwaM>>. Acesso em: 24 fev. 2025.

A coerência expressiva de sua atuação, mecanismo de construção das narrativas de si conformado pela adequação dos usos dos bens culturais-midiáticos em relação ao que se quer performar e comunicar (Pereira de Sá; Polivanov, 2012), passa, justamente, pelo modo como as visualidades sélficas e verticais e as gestualidades típicas da plataforma incidem sobre sua construção corporal e performática. Em sua dimensão audiovisual, a transmissão de *Motomami* reitera as estratégias de promoção do álbum, cuja escuta/espectatorialidade é caracterizada por mestiçagens sonoras e visuais que negociam com os formatos e linguagens das redes digitais e de suas dinâmicas virais.

Na performance da transmissão, sob a moldura verticalizada da imagem capturada pelo *smartphone*, Rosalía e seus bailarinos insinuam gestualidades com movimentos repetidos de braços e pernas e corpo fixo no mesmo quadro, sem deslocamentos no espaço cenográfico. Tem-se, assim, mais uma camada de conexão com as corporeidades das telas em redes, associadas às dancinhas do TikTok, incorporadas nas coreografias de *Motomami* de modo negociado com as sonoridades e danças flamencas e latinas, usadas como principais referências da montagem cênica do show. Os corpos em movimento entrelaçam o vigor e a firmeza dos passos flamencos, como o olhar “por cima do ombro”, a rispidez das batidas dos pés e gestualidades imponentes dos braços, às danças rebolativas e movimentos circulares e sensuais do quadril característicos do *reggaeton*, do funk e do pop. Ao mesmo tempo, ao dançar com e para as câmeras, os bailarinos atualizam referências desses gêneros sob a gramática gestual das redes, quando reiteram movimentos de dança fragmentados e repetidos, próprios do TikTok, e uma ação gestual efetivamente acoplada às telas e às formas de escrita do corpo nas redes.

A transmissão ao vivo de *Motomami*, portanto, se dá por esse movimento de incorporação dos dispositivos móveis de gravação como configuradores dos corpos, tempos e espaços. Por exemplo, durante a versão de *Heroe*, composta por Enrique Iglesias, Rosalía vira as costas para o público e performa para a câmera que gera imagens tanto para os telões quanto para a transmissão televisiva. O quadro visual desta imagem aciona a forma expressiva da *selfie*, numa gestualidade de produção de presença do corpo/rosto da cantora naquele aqui-agora do show. Os telefones celulares ainda ganham destaque em diversos momentos do show, como em *Linda*, quando assumem status de câmera em primeira pessoa nas mãos dos

---

<sup>3</sup> Ver: <<https://vimeo.com/groups/832022/videos/813820278>>. Acesso em: 24 fev. 2025.

dançarinos, e em *La Noche de Anoche*, quando a própria Rosalía segura o aparelho na mão e gera imagens enquanto caminha e canta com o público junto a grade do show (Figura 3).

**Figura 3:** A forma sélfica compõe a transmissão televisiva



**Fonte:** Captura da tela do Multishow e captura de tela do Vimeo<sup>4</sup>

Os modos de interpelação do outro a partir da forma *sélfica* atuam também como um dispositivo central da conformação performática de Rosalía fundada nessa negociação entre visualidades da transmissão televisiva e espectatorialidades das redes digitais. Em diversos momentos do show, a cantora traz a câmera para perto do seu rosto, em close, e se enquadra em uma *selfie* junto ao público in loco, uma estratégia poética de proximidade, intimidade e interpelação dos fãs. Assim, junto às imagens na vertical, aos celulares e câmeras acoplados aos corpos e às gestualidades do TikTok, a forma visual da *selfie* emoldura o modo como a artista se mostra em cena e convoca o outro a participar.

*Selfie* é aqui entendida, nos termos de Gunthert (2018), enquanto vetor de um modo particular de comunicação relacionado à transição digital, que envolve publicização de práticas culturais do âmbito privado, intervenção autoral (são imagens “autográficas”) e compartilhamento. Nesse sentido, ao incorporar a forma *sélfica* em sua escritura visual, o show forja uma experiência em rede de sua performance *in loco* de modo muito sintomático com o que o autor vai identificar enquanto “práticas conectadas, associadas a significados políticos, existenciais ou epocais” (Gunthert, 2018, p. 14, tradução nossa).

É por esse movimento de incorporação das gramáticas e poéticas das redes, materializados em suas gestualidades e nas audiovisualidades da performance ao vivo de *Motomami*, que a cantora reitera a estratégia de convocação do lugar do ordinário, da pessoa comum, da “chica normal de barrio” (Pérez Ordóñez; Castro-Martínez; Torres-Martín, 2022)

<sup>4</sup> Ver: <<https://vimeo.com/groups/832022/videos/813820278>>. Acesso em: 24 fev. 2025.

como traço de identificação de sua persona midiática. Ou seja, seu status de fenômeno pop global se ampara nesse gesto de mestiçagem entre os aparatos sofisticados de construção de uma *pop star* (megashows e participação em grandes festivais com transmissão ao vivo de importantes veículos de televisão) e estratégias performáticas amparadas nas gramáticas, gestualidades e linguagens de uma jovem comum e conectada com seu público.

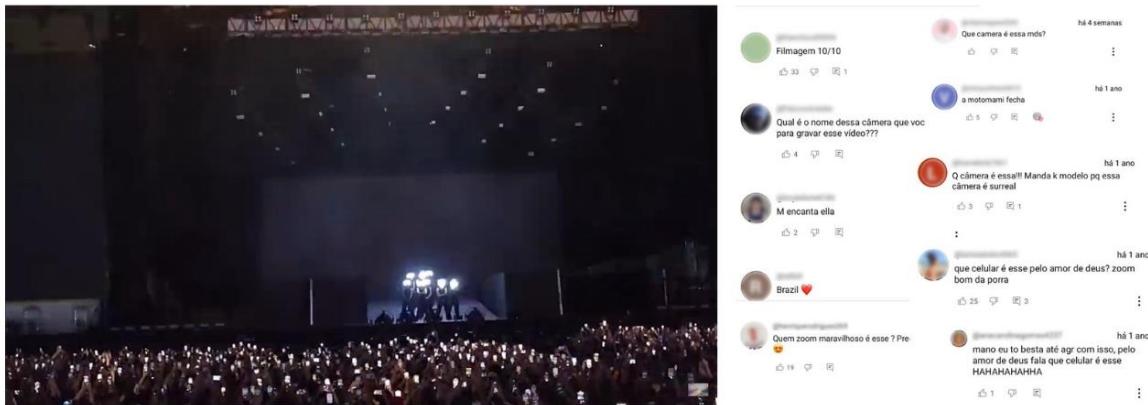
A transmissão de *Motomami* reitera a coerência expressiva (Pereira de Sá; Polivanov, 2012) da artista quando vista enquanto audiovisual em rede (Gutmann, 2021), ou seja, quando articulado a uma rede de audiovisualidades que expande e enreda a experiência performática do show. Nesse sentido, a transmissão ao vivo não se dirige apenas ao público presente no Autódromo de Interlagos, onde o festival Lollapalooza Brasil foi realizado, nem é direcionada apenas ao público telespectador da transmissão operada pelos canais por assinatura, mas parece ter grande preocupação em pôr em cena um público expandido, fragmentado e conectado, que acompanha e interage com o show através das multitelas das plataformas digitais. Quando tomamos *Motomami* enquanto audiovisual em rede de modo a observar as transmissões do show feita pelos fãs e postas em circulação nas redes digitais a partir de outras telas, identificamos uma rede de engajamentos que reverbera a presença do sujeito-câmera em cena.

O protagonismo das câmeras móveis do show extravasa os limites do palco, levando para o centro da transmissão os milhares de *smartphones* acoplados ao público pagante (um total de 100.750 pessoas naquele 26 de março de 2023). São inúmeras as telas que se abrem e se conectam nas redes em torno desse show nas variadas plataformas. Usaremos como exemplo o perfil no YouTube Raphaela Rocha<sup>5</sup>, em que a usuária utilizou seu próprio celular para realizar a transmissão. O registro amador teve, até o fechamento do presente artigo, 228 mil visualizações e 85 comentários<sup>6</sup> relacionados ao show, que destacaram a performance vibrante de Rosalía e o caloroso público brasileiro. O tema de maior incidência dentre os comentários, contudo, foi justamente o uso da câmera de celular pela fã/ usuária do YouTube, que também performou enquanto sujeito-câmera atuante nas reverberações da escuta/espectatorialidade conexa, expandida e enredada da transmissão do show (Figura 4).

<sup>5</sup> Ver: <<https://www.youtube.com/@RaphaelaRocha>>. Acesso em 24 de fevereiro de 2025.

<sup>6</sup> Dados coletados em 02.05.2025.

**Figura 4:** Registro gravado via celular por usuária do YouTube e comentários do seu canal



**Fonte:** Captura de tela do Youtube<sup>7</sup>

A experiência de consumo dessa transmissão pelas telas do TikTok, YouTube, Instagram, Multishow e Globoplay, assim como as incorporações das formas visuais deste consumo na performance ao vivo de *Motomami* nos levam a esgarçar o que Wasson (2010) havia identificado como "tela enredada". "São essas telas, claramente integrantes da arquitetura de instituições poderosas – corporativas, urbanas e domésticas – que constituem, delimitam e, também, possibilitam nosso encontro com imagens em movimentos. Compreender as dinâmicas da cultura visual contemporânea implica considerar as especificidades das redes que as conectam (Wasson, 2007). Conforme a autora, os modos com os quais nos relacionamos com o audiovisual se ampara no modo como múltiplas telas (quadros visuais) se articulam e se imbricam e se interconectam às plataformas e, de alguma forma, conformam a experiência de quem as assiste e ouve.

### Considerações finais

Neste estudo, tomamos *Motomami* como uma espécie de lente de aumento para a reflexão sobre como a transmissão de shows e festivais têm se constituído por dinâmicas performáticas distintas das tradicionais difusões televisivas quando trazem para a cena novas poéticas de configuração de presenças articuladas às expectatorialidades dos *smartphones* e das redes digitais. A análise da performance de Rosalía no Lollapalooza Brasil 2023, portanto, revela como os registros ao vivo do show desafiam as convenções e formatos tradicionais e estabelecidos da transmissão. Assim, ao emular as gramáticas visuais das redes, através dos

<sup>7</sup> Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=myLyxTmxx20>>. Acesso em: 24 fev. 2025.

dispositivos móveis acoplados ao corpo, do enquadramento vertical, dos rostos que se mostram em *selfie* e das gestualidades típicas das danças do TikTok, *Motomami* e suas audiovisualidades apontam para transformações na experiência da transmissão televisiva de shows.

Até então caracterizado pela emissão localizada em determinado canal televisivo, geralmente detentor de exclusividade da difusão, com duração definida e controle da geração e edição dos registros, a experiência da transmissão de shows no contexto contemporâneo se revela enquanto processo expandido, heterogêneo, fragmentada, enredado e conexo. Até então emoldurada pela hegemonia da imagem horizontal que modelou nossa percepção sobre o mundo, convenção televisiva partilhada com o cinema e que tem a pintura clássica como matriz (Ulenius, 2018), a transmissão passa a negociar com as expectatorialidades das redes, marcada pela verticalização da imagem e pelos corpos que se exibem na forma sélfica e interpelam interação e compartilhamento.

Essas outras poéticas da transmissão direta desestabilizam, em última instância, o próprio sentido de tempo presente pautado pela coincidência de intervalo temporal entre o tempo do show e o tempo de sua recepção. A sensação do ao vivo aqui, modulado por essas formas visuais das redes digitais, se formula pela sensação de múltiplas presenças (Gutmann, 2021), que se desdobram nos sujeitos-câmera no palco e na plateia, nas multitelas que se abrem e circulam nas redes, nas presenças que atualizam o tempo do show em cada comentário. Nessa direção, os achados produzidos com Rosalía apontam para a importância do permanente debate sobre como a transmissão de shows e festivais embaralha tecnologias digitais, produção de conteúdo para mídias sociais, tendências do mercado da música e modos de se produzir concertos ao vivo na contemporaneidade.

## Referências

ARCE, Julio. Between Raquel Meller and Rosalía. In: LEDESMA, Eduardo; DELGADO, Luisa Elena. **The Routledge Hispanic Studies Companion to Twentieth and Twenty-First Century Spain**. Trad.: Linda Grabner. 1. ed. London: Routledge, 2025. p. 656–668.  
Disponível em:  
<https://www.taylorfrancis.com/books/9780367810207/chapters/10.4324/9780367810207-58>.  
Acesso em: 16 jun. 2025.

AUSLANDER, P. **Liveness**: performance in a mediatized culture. 2. ed. London ; New York: Routledge, 2008.

AUSLANDER, P. **Reactivations**: essays on performance and its documentation. Ann Arbor:

University of Michigan Press, 2018.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**. [S. l.]: Editora 34, 2020.

D'SOUZA, S. Screen and heard: is TikTok changing the way pop stars perform?. **The Guardian**, [s. l.], 5 jan. 2023. Disponível em:

<https://www.theguardian.com/culture/2023/jan/05/screen-and-heard-tiktok-changing-pop-shows-rosalia-lorde-1975>. Acesso em: 21 ago. 2023.

FISCHER, G. D.; ROCHA PALMA, G. #Challenge Memory Unlocked: o TikTok como dispositivo construtor de memórias audiovisuais a partir da música. **Revista Eco-Pós**, [s. l.], v. 25, n. 1, p. 249–273, 2022.

GROSSBERG, L. Cultural Studies and Deleuze-Guattari, Part 1: a polemic on projects and possibilities. **Cultural Studies**, London, v. 28, n. 1, p. 1-28, 2013.

GREINER, C. **O Corpo - Pistas Para Estudos Indisciplinares**. [S. l.]: Annablueme, 2005. (Coleção Leituras Do Corpo).

GUNTHERT, A. The Consecration of the Selfie: A Cultural History. In: ECKEL, J.; RUCHATZ, J.; WIRTH, S. (org.). **Exploring the Selfie**. Cham: Springer International Publishing, 2018. p. 27–47. Disponível em: [http://link.springer.com/10.1007/978-3-319-57949-8\\_2](http://link.springer.com/10.1007/978-3-319-57949-8_2). Acesso em: 21 ago. 2023.

GUTMANN, Juliana. **Audiovisual em rede**: derivas conceituais. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021.

GUTMANN, Juliana; DALLA VECCHIA, Leonam. Lives Musicais em Performance: Mise-en-scène e encenações audiovisuais do “ao vivo” em Billie Eilish. **Revista Eco-Pós**, [s. l.], v. 25, n. 1, p. 274–300, 2022.

HARAWAY, D. **Antropologia Do Ciboprgue**: As Vertigens Do Pós - Humano. [S. l.]: Autêntica Editora, 2009.

JANOTTI JR, Jeder; QUEIROZ, Tobias Arruda; PIRES, Victor. **Deixa a gira girar**: corporeidades musicais em tempos de escuta conexa. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2023.

JÚNIOR, F. M. M. Tiktok e Música pop: relações entre mídia, plataformas e produção de conteúdo no meio digital. **tropos**: comunicação, sociedade e cultura, [s. l.], v. 10, n. 1, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/4978>. Acesso em: 21 ago. 2023.

MANUEL, Peter. The Rosalía Polemic: Defining Genre Boundaries and Legitimacy in Flamenco. **Ethnomusicology**, [s. l.], v. 65, n. 1, p. 32–61, 2021.

NUNES, P.; MAIA, R. Fotografia Selfie em festivais: Experiência cultural como dispositivo para a nova imagem urbana. **Vista**, [s. l.], n. 3, p. 71–94, 2018.

PEREIRA DE SÁ, Simone; POLIVANOV, Beatriz B . Auto-reflexividade, coerência

expressiva e performance como categorias para análise dos sites de redes sociais. **Contemporanea**, v. 10, p. 574-596, 2012.

PEREIRA DE SÁ, Simone. **Música Pop-Periférica Brasileira**: videoclipes, performances e tretas na cultura digital. Appris, 2021.

PÉREZ ORDÓÑEZ, Cristina; CASTRO-MARTÍNEZ, Andrea; TORRES-MARTÍN, José Luis. Nuevas estrategias de promoción en las Industrias Culturales. El lanzamiento en TikTok del álbum Motomami de Rosalía. **ZER: Revista de Estudios de Comunicación**, [s. l.], v. 27, n. 53, p. 189–211, 2022.

PIRES, Victor. A produção do “ao vivismo”: música, tecnologia e performance midiatisada em tempos de isolamento social. **ALCEU**, [s. l.], v. 21, n. 44, p. 152–171, 2021.

PIRES, Victor De Almeida Nobre. O tempo da escuta musical: o ao vivo na música a partir da dimensão temporal da escuta conexa. **Intexto**, [s. l.], n. 55, 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/130524>. Acesso em: 19 ago. 2023.

PIRES, Victor. “Put that shit away”: concertos ao vivo, midiatisação e incômodo. **Fronteiras: estudos midiáticos**, [s. l.], v. 20, n. 2, p. 157–167, 2018.

PIRES, Victor. **Rastros da música ao vivo**: dos palcos aos shows em salas de estar. Curitiba: Appris Editora, 2019.

POELL, T.; NIEBORG, D.; VAN DIJCK, J. Platformisation. **Internet Policy Review**, [s. l.], v. 8, n. 4, 2019. Disponível em: <https://policyreview.info/node/1425>. Acesso em: 29 abr. 2023.

POLIVANOV, Beatriz Brandão; SILVA CARRERA, Fernanda Ariane. Rupturas performáticas em sites de redes sociais: um olhar sobre fissuras no processo de apresentação de si a partir de e para além de Goffman. **Intexto**, [s. l.], p. 74–98, 2019.

RYAN, K. M. Vertical video: rupturing the aesthetic paradigm. **Visual Communication**, [s. l.], v. 17, n. 2, p. 245–261, 2018.

SOARES, Thiago. Divas pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática. In: LINS, Mariana; MANGABEIRA, Alan; SOARES, Thiago (org.). **Divas Pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática**. Belo Horizonte, MG: Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

SOARES, T. Escutar a música pop. **INTERIN**, [s. l.], v. 29, n. 2, p. 59–74, 2024.

ULENIUS, M. **Tall tales**: ancestry and artisty of vertical video. Trabalho de Conclusão de Curso (Cinema Studies) - Department of Media Studies, Estocolmo, 2018.

VAN DIJCK, J. **The culture of connectivity**: a critical history of social media. Oxford: Oxford University Press, 2013.

WASSON, H. ThenNetworked Screen: Moving Images, Materiality, and the Aesthetics of Size. In: LORD, Susan; MARCHESSAULT, Janine (org.). **Fluid screens, expanded cinema**. Toronto: University of Toronto Press, 2010. (Digital futures).

## Dados de Autoria

### **Juliana Freire Gutmann**

E-mail: jugutmann@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4760-670X>

Instituição: Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

Minibiografia: Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (Póscom-UFBA). Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 CNPq. Professora do Departamento de Comunicação e do Póscom-UFBA.

### **Victor Pires**

E-mail: victor.pires@delmiro.ufal.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3891-3273>

Instituição: Universidade Federal de Alagoas, Maceió, Alagoas, Brasil

Minibiografia: Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE). Professor da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) - Campus Sertão e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM/UFAL).

## Dados do artigo

### **Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese:**

Não se aplica.

### **Fontes de financiamento:**

CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Alagoas (FAPEAL).

### **Apresentação anterior:**

Resumo expandido deste trabalho foi apresentado na IASPM-AL Recife, 2025.

### **Agradecimentos/Contribuições adicionais:**

Agradecemos a Edinaldo Mota Jr. pela montagem das imagens que compõe as Figuras do artigo.

## Apenas para textos em coautoria

### **Concepção e desenho da pesquisa:**

Juliana Freire Gutmann e Victor Pires.

### **Coleta de dados:**

Juliana Freire Gutmann e Victor Pires.



**Análise e/ou interpretação dos dados:**

Juliana Freire Gutmann e Victor Pires.

**Escrita e redação do artigo:**

Juliana Freire Gutmann e Victor Pires.

**Revisão crítica do conteúdo intelectual:**

Juliana Freire Gutmann e Victor Pires.

**Formatação e adequação do texto ao template da E-Compós:**

Juliana Freire Gutmann.

**Dados sobre Cuidados Éticos e Integridade Científica**

**A pesquisa que resultou neste artigo teve financiamento?**

Sim.

**Financiadores influenciaram em alguma etapa ou resultado da pesquisa?**

Não.

**Liste os financiadores da pesquisa:**

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Alagoas (FAPEAL).

**Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com os financiadores da pesquisa?**

Não.

**Descreva o vínculo apontado na questão anterior:**

Não há vínculos deste tipo.

**Autora, autor, autores têm algum vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização que pode ser afetada direta ou indiretamente pelo artigo?**

Não.

**Descreva o vínculo apontado na questão anterior:**

Não há vínculos deste tipo.

**Interferências políticas ou econômicas produziram efeitos indesejados ou inesperados à pesquisa, alterando ou comprometendo os resultados do estudo?**

Não.

**Que interferências foram detectadas?**

Nenhum efeito inesperado do tipo foi detectado.



**Mencione outros eventuais conflitos de interesse no desenvolvimento da pesquisa ou produção do artigo**

Não há conflitos de interesse.

**A pesquisa que originou este artigo foi realizada com seres humanos?**

Não.

**Entrevistas, grupos focais, aplicação de questionários e experimentações envolvendo seres humanos tiveram o conhecimento e a concordância dos participantes da pesquisa?**

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

**Participantes da pesquisa assinaram Termo de Consentimento Livre e Esclarecido?**

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

**A pesquisa tramitou em Comitê de Ética em Pesquisa?**

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

**O Comitê de Ética em Pesquisa aprovou a coleta dos dados?**

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

**Mencione outros cuidados éticos adotados na realização da pesquisa e na produção do artigo:**

A pesquisa se baseia na análise da produção audiovisual difundida por emissora de televisão, por plataformas de streaming e perfis públicos da Internet da cantora Rosalía e de uma criadora de conteúdo. Comentário de usuários, mesmo sendo de contas públicas, tiveram suas identificações preservadas.