

# Territórios Midiáticos Para Sambar Durante a Quarentena

(Media territories to samba during quarantine)

Luiza Cunha Barata  
Universidade Federal Fluminense (PPGMC-UFF),  
Brazil  
luizacunhabarata@gmail.com

Francisco Lemos Gonzaga  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
(PPGCOM-UERJ), Brazil  
chico.lgonzaga@gmail.com

**Submitted:** 01 May 2020

**Accepted:** 21 December 2020

## Resumo

O isolamento social como contenção ao avanço do coronavírus trouxe um novo momento para o cotidiano de cidades. Entre inúmeras alterações, há de se destacar as ligadas às apresentações culturais. Se antes as rodas de samba do Rio de Janeiro, patrimônio cultural do Brasil, podiam ser encontradas com facilidade em qualquer esquina, durante a pandemia, elas precisaram se adequar ao novo momento para continuar sendo realizadas. O objetivo deste artigo é analisar brechas encontradas por sambistas neste contexto, através do uso de ferramentas tecnológicas: a transmissão de *lives* em redes sociais para propagar o gênero ao público. Para tal, serão analisados alguns dos territórios midiáticos percorridos por cantores, compositores e entusiastas.

**Palavras-chave:** territórios midiáticos; samba; cotidiano; comunicação e cidade.

## Abstract

Social isolation as a consequence of the advancement of the coronavirus has brought a new moment to the everyday life of cities. Among numerous changes, it is worth highlighting those related to cultural presentations. If before the samba circles of Rio de Janeiro, Brazil's cultural heritage, could be easily seen on any corner, during the pandemic, they had to adapt to the new moment to continue being carried out. The purpose of this article is to analyze gaps found by samba dancers in this context, through the use of technological tools: the transmission of online presentations to spread the genre to the public. To this end, some of the media territories covered by singers, composers and enthusiasts will be analyzed.

**Keywords:** media territories; samba; everyday life; communication and city

## 1. Introdução

Presente no “pé do sambista, na mão do pandeirista, no som do cavaco, em cima dos morros e na Marquês de Sapucaí” (IPHAN, 10/10/2007), o samba do Rio de Janeiro passou a ser considerado Patrimônio Cultural do Brasil em 9 de outubro de 2007. Na ocasião, as matrizes - samba de terreiro, partido-alto e samba-enredo - foram incluídas no Livro de Registro das Formas de Expressão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)<sup>i</sup>.

Para o instituto, o ritmo é considerado uma “expressão de anseios pessoais e sociais, elemento fundamental da identidade nacional e ferramenta de coesão, ajudando a derrubar barreiras e eliminar preconceitos”.

*“Nilcemar Nogueira, presidente do Centro Cultural Cartola e neta do compositor Angenor de Oliveira, o Cartola, fez o pedido, pois temia o enfraquecimento das matrizes do samba do Rio. ‘Meu avô foi um dos pioneiros da popularização dessa forma de samba, no final da década de 20. Quero proteger seu legado cultural’, alega” (IPHAN, 2007).*

O samba que sofreu perseguição e preconceito em muitos momentos na sua origem, “em pouco tempo alcançou a posição de música nacional e colocou em plano secundário os outros gêneros regionais”, conforme observa Hermano Vianna no livro “O Mistério do Samba” (1995). O gênero musical atravessa o século enfrentando uma série de transformações. De acordo com Roberto M. Moura (2004), no fim dos anos 1990 e início dos anos 2000 ocorre uma proliferação de rodas de samba pela cidade. “O circuito das rodas de samba, já no limiar do século XXI, espalha-se por diversos bairros do Rio de Janeiro, sem preferências sociais ou raciais” (MOURA, 2004, p.224). Desse movimento fazem parte o compositor Moacyr Luz<sup>ii</sup> que em meados dos anos 2000 fundaria o Samba do Trabalhador, e a cantora Teresa Cristina.

O “estar junto” de Michel Maffesoli (1998) pode ser observado nas rodas de samba, potencializando a sociabilidade junto a questões de identidade, sociedade da imagem, estilo e tribalização. Mas tal noção de se sentir e se experimentar em comum passa por uma virada significativa em 2020, que será analisada neste artigo. A partir de março daquele ano, sambistas e demais agitadores culturais, precisaram atravessar um novo momento para a propagação do ritmo.

De maneira geral, tudo aquilo que realmente “importa”, traz consequências reais para a vida social e “só o insignificante escapa ao Estado” (Lefebvre, 1981). A adoção da quarentena por conta da propagação do coronavírus<sup>iii</sup> é um dos mais emblemáticos e recentes momentos gerenciados pelo poder público. Desta vez, não tanto pela repressão de órgãos oficiais em relação à vida cotidiana, geralmente ligada à violência do poder público sobre cidadãos. Mas como medida médico-sanitária adotada por governos e repassada à população através da recomendação do isolamento social.

A análise feita por Henri Lefebvre (1981, p. 126-7) mostra também que mesmo nos momentos de maior controle do Estado, há brechas por onde as pessoas conseguem arriscar momentos de liberdade, onde tentam tomar decisões pessoais. Em uma tentativa de alargar os vãos e fissuras diante do quadro de isolamento social, artistas e o público passaram a experimentar novos cenários durante a quarentena, e as *lives* foram alguns deles para tentar reunir, do outro lado da tela, pessoas que ocupavam as rodas pela cidade. Uma nova reconfiguração para um “se estar junto” possível.

Dentro deste contexto tão recente e ainda em curso, este artigo se propõe a analisar novos formatos de organização de rodas de samba. É evidente que o momento *online* não é inaugural, no sentido de ser a primeira vez em que sambistas fizeram transmissões através de ferramentas tecnológicas para propagar o ritmo e atrair fãs. Mas sim, ressaltar que este é o primeiro momento em que todas as apresentações de samba da cidade do Rio de Janeiro, suspensas, passaram a depender exclusivamente de meios de comunicação para conectar sambistas aos entusiastas. As *lives* tornaram-se, portanto, brechas.

Na primeira etapa do artigo, serão apresentados conceitos sobre o samba e uma breve trajetória sobre o ritmo no cenário carioca. Para Nilcemar Nogueira (2005), “o samba carioca se apresenta desde sua origem - nas primeiras décadas do século XX - como um elemento de expressão da identidade cultural da população negra”.

Em seguida, serão explorados o conceito de territórios midiáticos e o papel das ferramentas de tecnologia durante o momento até então inédito da pandemia do novo coronavírus. De acordo com Simone Tosoni e Matteo Tarantino (2013), territórios midiáticos são operações discursivas realizadas por atores sociais que têm como principal objetivo ganhar posições vantajosas, fenômeno que tende a ser acelerado dentro de um conflito urbano. São, portanto, os espaços de mídia aos quais cantores recorreram para continuar propagando o samba, mesmo em tempos de isolamento social.

Por fim, será detalhado o objeto principal deste artigo: a trajetória de *lives* apresentadas pela cantora Teresa Cristina. Teresa Cristina foi uma das artistas brasileiras de maior destaque durante a pandemia. Em um formato praticamente inédito, a cantora e compositora do Rio de Janeiro chegou a reunir dezenas de milhares de pessoas, em transmissões que passaram a acontecer diariamente em seu Instagram pessoal. Em alguns momentos, as *lives* ecoaram por outras plataformas, extrapolando espaços alternativos de mídia e sendo até mesmo transmitidas em espaços da grande mídia, como na TV, por exemplo. O objetivo é registrar algumas das características de shows de samba ao vivo, mediados por ferramentas de tecnologia durante o isolamento social.

## **2. Breve contexto histórico sobre o samba e o “estar junto”**

Em uma visão histórica sobre o samba, o ritmo pode ser o “pólo aglutinador dos grandes universos culturais tradicionais africanos” (Nogueira, 2005). O gênero constitui-se de infinitas variações, significados e realidades, características que variam de comunidade para comunidade. Na junção de universos e nas trocas culturais, foram formados diferentes estilos de samba.

Gerado a partir da influência de uma série de outros gêneros regionais e expressões musicais - muitas vezes chamadas também de samba, o samba carioca se consolida a partir da década de 1930 pela sonoridade vinda dos sambistas do Estácio (Nogueira, 2005) e do surgimento das escolas de samba (Vianna, 1995). Tal categoria ficou conhecida como samba do Estácio, samba urbano carioca ou ainda samba de morro, a qual pode abarcar uma série de subgêneros.

A história do samba carioca está diretamente ligada às camadas mais pobres da população e às transformações urbanísticas que a cidade do Rio de Janeiro sofria. O samba, de certo modo, foi uma das maneiras que a população atingida pelas reformas urbanas encontrou para resistir e responder à exclusão e ao preconceito. Nogueira (2005) destaca-o como “um fenômeno cultural pujante que atravessou o século XX” (Nogueira, 2005, p. 40). Passando de “alvo de discriminação e perseguição nas primeiras décadas a ritmo identificado com a própria nação” (Vianna, 1995, p. 39).

No início do século XX, a região da Praça XI – e seus arredores – contava com uma forte concentração da população negra e uma forte migração baiana, por isso tendo sido chamada de Pequena África. Esses grupos que se estabeleceram no local proporcionavam festas e batuques que aconteciam nas casas das chamadas “tias”, entre elas a mais famosa: Tia Ciata (Lopes, 2017). As festas na casa de Tia Ciata duravam dias e contavam com variadas manifestações culturais em voga na época, como a polcas, lundus, sambas e batucadas. A dinâmica proporcionada por essas festas era tida como essencial para a circulação e afirmação da cultura negra local. “A economia semiótica da casa, isto é, suas disposições e táticas de funcionamento, fazia dela um campo dinâmico de

reelaboração de elementos da tradição cultural africana, gerador de significações capazes de dar forma a um novo modo de penetração urbana para os contingentes negros” (Sodré, 1979, p.20).

Essas manifestações culturais negras estão muito ligadas ao carnaval popular da cidade, principalmente os ranchos e blocos carnavalescos. Utilizando elementos desses grupos como inspiração, os sambistas do Estácio criaram a primeira Escola de Samba: a Deixa Falar (Neto, 2017). Os chamados “bambas” do Estácio, como Ismael Silva, que vão criar um novo padrão de samba, adaptando os sambas tocados nas casas das tias baianas – mais próximos do maxixe - para um ritmo mais rápido que proporcionasse o melhor andamento dos desfiles carnavalescos (Cabral, 1974).

O ritmo do Rio de Janeiro atravessa um processo de "oficialização" por parte do Estado no governo Vargas, em um momento em que o país buscava por elementos que evocassem uma brasilidade e a criação de uma identidade nacional, desde o morro à Exposição Nacional (Vianna, 1995).

Apesar de todas as transformações enfrentadas ao longo de um século, o samba carioca segue como "um meio de comunicar experiências e demandas, individuais e de grupo" (Nogueira, 2005). O samba vai além do mero espetáculo, se estabelecendo como um local de trocas sociais e resistência cultural (Sodré, 1979). Ou seja, o samba está carregado de sentidos, expressa o contexto, as memórias e a tradição desse determinado grupo. É a fala histórica de um grupo, a voz do morro. É "um processo, isto é uma linguagem que se transforma com a própria vida das classes populares, comunicação entre gerações, continuidade no tempo da sabedoria e da identidade de um sujeito histórico" (Coutinho, 2011, p. 25).

Mais recentemente, as várias agremiações do Rio de Janeiro vieram unindo ritmo e comida, promovendo encontros de apreciadores do samba e da feijoada. Seja na rua ou nas quadras, o ambiente onde os sentidos e saberes presentes no samba são difundidos é a roda. Local de conagração, encontros, união e compartilhamento. As rodas são o meio onde o samba se renova e se reafirma. A roda é então um local marcado pela informalidade, um ambiente em que os frequentadores ficam à vontade, riem, conversam, bebem e comem como se fosse uma extensão de sua própria casa (Moura, 2004).

*“Como em qualquer ritual, a roda preserva e atualiza o que está em sua origem. Nela, o que é tradição dialoga com o presente no curso da história. Tudo ocorre a partir das condições materiais possíveis, mas é imprescindível que os fundamentos sejam respeitados. Quer dizer, os participantes não esperam condições ideais para agir, mas jamais agem contrariando os cânones consagrados pela comunidade” (Moura, 2004, p.23).*

O estar junto é parte essencial da dinâmica de uma roda de samba. É um momento em que se vive conjuntamente a música, o canto e a dança, com outros que compartilham de um sentimento e se identificam. Além disso, o funcionamento da roda convida e aproxima as pessoas, à medida que a participação vai além dos músicos que estão tocando. O canto em conjunto, as palmas e a dança dos que estão em volta também é parte essencial. Trata-se de um momento de encontros e compartilhamento de experiências que reforçam sentimentos de pertencimento e construção de identidade. Um ambiente de constantes trocas sociais e culturais. (Pereira, 1995, p. 96).

o “estar junto” é uma noção de sociabilidade fundamental que consiste na “espontaneidade vital que assegura a uma cultura sua força e sua solidez específicas” (Maffesoli, 1998, p. 111). Tal momento pode se “artificializar”, tornando-se concreto em representações artísticas, religiosas, entre outras tantas, onde está presente a maneira de sentir e experimentar em comum.

Nas rodas de samba é possível observar fatores que não dizem respeito “somente” à ritualizações, gostos estéticos e expressões artísticas, mas que também ligados às práticas de linguagem, ao estilo do sambista. Características que demarcam um modo de viver, ligado ao consumo, ao mercado e à produção. A midiatização das rodas de samba durante a pandemia também ajuda a caracterizar o período inédito em que o encontro presencial, físico precisou ser suspenso.

A reunião de pessoas que celebram o ritmo em torno dos músicos caracteriza um estilo e uma época em que o homem só “é”, quando é parte de um grupo. Imagens simbólicas que permitem uma confiança mínima, em que sujeitos se reconhecem a partir do reconhecimento do outro, seja esse “outro” uma pessoa, um objeto, um lugar. O estilo se constitui de várias maneiras múltiplas, sem formas estáveis. Essa lógica de identificação se contrapõe à ideia fixa e estável. O sujeito é um efeito de composição, que permite, inclusive, que ele circule por diferentes espaços e consiga se reinventar, até mesmo quanto sambista e nas rodas virtuais.

### **3. Estratégias comunicacionais e ferramentas tecnológicas durante a pandemia**

Antes do momento da pandemia instaurada em 2020, ferramentas tecnológicas já estavam inseridas no cenário do samba, de diferentes formas. Antes da pandemia, quando se falava sobre a realização de uma roda de samba não era preciso reforçar a ideia de que tal evento aconteceria presencialmente, o que seria redundante. Fosse na rua, em clubes, em quadras ou shows fechados, a questão sobre a presença do público e dos músicos era quesito obrigatório para a realização do evento musical. No Rio de Janeiro, as rodas geralmente aconteciam no Centro e na Zona Norte da cidade.

Com a pandemia, a ideia de território “do samba” também precisou suspensa. Um outro tempo foi inaugurado: a dependência obrigatória do meio digital. Entre os meios digitais, destaca-se o acesso à rede pelo celular, que deixou de ser mero acessório complementar, passando a ser item fundamental para garantir a realização dos eventos. Evidentemente, nem todas as rodas de samba migraram para o campo virtual, nem mesmo as que migraram durante a pandemia mantiveram o fôlego e coro emanados pelos frequentadores dos eventos em sua versão “normal”.

Uma observação pertinente neste quesito é que eventos mais tradicionais, organizados por grupos mais velhos e com participantes também mais velhos costumavam ser menos comuns. Enquanto rodas com organizadores e público de até 50 anos, possivelmente mais presentes nos espaços virtuais no tempo anterior à pandemia, eram mais frequentes.

Em 2008, os pesquisadores Alessandro Aurigi e Fiorella De Cindio analisaram na publicação *“Augmented Urban Spaces: articulating the physical and electronic city”*, o impacto do uso do celular sob a perspectiva que chamaram de “pequenos usos”, que seriam os usos tecnológicos rotineiros em comunidades, pequenos grupos e individualmente, reconfigurando os limites físicos no espaço urbano, tornando-os “aumentados” (Aurigi, De Cindio, 2008).

O celular é a primeira das ferramentas tecnológicas que rompe significativamente com a ideia de que não é possível estar em dois lugares ao mesmo tempo, sem a obrigatoriedade de um mediador. Uma vez que inaugura a possibilidade “comum” de se estar (fisicamente) em um determinado local, mas fazer-se ouvir em outro, sem mediadores, fazendo com que cada vez mais a ferramenta possa ser considerada uma extensão do próprio corpo, os chamados “*bodies-with-mobiles*” (p. 45).

No Brasil, o celular - já nos moldes mais atualizados - é a principal forma de acesso à internet. De acordo com dados divulgados pelo IBGE na pesquisa “Tecnologia da Informação e Comunicação - TIC no Brasil em 2018”<sup>iv</sup>, em 98,1% das casas o acesso à internet acontecia através do celular, realidade que já havia sido retratada no mesmo relatório divulgado em 2017.

O contexto da quarentena de 2020 parece ter tornado ainda mais gritantes as considerações observadas por Aurigi e De Cindio sobre os espaços aumentados, em 2008. Se o recolhimento social se fez obrigatório para conter o avanço da Covid-19, foi através do celular que se tornou possível expandir a presença física para outros espaços. Neste caso, principalmente por conta do acesso à internet feito pelos aparelhos, que permitiu a conexão ao mundo externo para além da noção de recolhimento, de maneira mais dinâmica.

Torna-se interessante observar que durante a pandemia o celular com acesso à internet transformou-se em uma das principais ferramentas para a comprovação de se estar vivo. Por uma razão bastante simples: isolados, mas conectados, conseguimos comprovar uns aos outros que continuamos existindo. Dentro da mesma lógica, é possível projetar as apresentações culturais. Uma vez que se voltavam ao público, precisaram estar conectadas. Ao serem transmitidas, passaram a ser sinônimo de garantia de que estavam acontecendo e, portanto, estavam vivas. O estar junto virou um novo momento em que pessoas se cumprimentavam ou combinavam de assistir à mesma *live*, por exemplo.

Nos últimos anos, estudos do campo da comunicação social se dedicaram a entender o impacto dos usos da internet na sociedade, como um todo, chegaram a dividir o mundo entre “real” e “virtual”. Em um primeiro momento, tal dicotomia pode parecer necessária para falarmos sobre tempos de isolamento social, na tentativa de reforçar a suspensão das atividades realizadas presencialmente e dar o caráter responsável que o momento passou a exigir: dentro da ideia do distanciamento social, acontecem à distância e por meio de telas.

Ao mesmo tempo, o que é a transmissão *online* feita por artistas, se não uma nova parte do dia a dia que experimentamos, de maneira completamente pragmática, durante a pandemia? Das apresentações que serão analisadas no próximo tópico, não houve momento em que a cantora Teresa Cristina legitimasse as *lives* como uma “verdadeira” roda ou que desse a entender que, passado o momento da quarentena, aquele seria o novo formato adotado. Mas sim, que a transmissão pela internet era uma outra possibilidade sendo explorada, dentro das exigências que o novo período demandou. Desta forma, não procuramos definir tais apresentações como “virtuais”, o que poderia dar margem à compreensão de serem descoladas daquilo que é tido como “real”.

Inúmeras pesquisas sobre a internet e a sociedade reconheceram que “as interações do mundo online raramente são exclusivas do mundo online” (Halavais, 2010). Na realidade, poucas práticas sociais são inauguradas nos meios digitais, mas tendem a ser continuadas. O ciberespaço não

inaugura práticas que não têm a ver com nossas relações cotidianas, mas traz inúmeras possibilidades de reformular e ressignificar formas já conhecidas de sociabilidade (Júnior, 2014). As mídias digitais já se tornaram parte intrínseca do cotidiano, e não uma esfera a ser desmembrada da existência social. Hine destaca três qualidades para a definição de internet, como experimentamos na atualidade: incorporada, corporificada e cotidiana (Hine, 2016).

A primeira delas fala sobre a internet como componente do dia a dia, e isso vem sendo reforçado a partir dos celulares, o que gera a complexa fusão entre espaços *online* e *offline* e ofusca, cada vez mais, as fronteiras entre ambos. Enquanto corporificada, a autora está tratando do fato da experiência *online* não ser vista mais como forma distinta de experiência. Por fim, é cotidiana já que é algo dado e um aspecto comum de nossas vidas.

Dentro do contexto surgem novas possibilidades midiáticas para que atores sociais relatem suas próprias experiências sobre a disputa pelo espaço da cidade. Simone Tosoni e Matteo Tarantino (2013) propõem, então, análises menos “midiacentradas”, mais voltadas para produção feita por indivíduos em meio ao conflito urbano e a interação com a mídia.

Os territórios midiáticos (Tosoni, Tarantino, 2013) são processos interpretativos e de tomada de sentido, a partir da produção de mídia, conteúdo e negociação de significados. São conjuntos heterogêneos de plataformas midiáticas, conteúdos e dispositivos mobilizados pelos atores sociais para dar sentido ao conflito urbano e impor suas próprias representações do eu, dos concorrentes e do espaço da cidade. A nova audiência das grandes cidades é formada também por pessoas que dispõem de ferramentas tecnológicas com potencial de promover impactos significativos sobre o que se produz de mídia.

Aplicada ao mundo das *lives*, tais características podem ser observadas nos espaços percorridos por artistas ao realizarem apresentações mais autorais. Um dos exemplos inaugurados no período da quarentena foram as transmissões ao vivo de componentes do Samba do Trabalhador. Com rodas de samba realizadas há 15 anos sempre às segundas-feiras no clube Renascença, na zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, o grupo não usou o perfil que leva o mesmo nome (@SambadoTrabalhador) para transmitir as *lives*.

Este canal foi designado apenas para divulgar os *Instagrams* de cada um dos participantes, onde foram realizadas as apresentações. Em cada um dos perfis aconteciam apresentações individuais dos músicos: Moacyr Luz, em @moaluz com 32,1 mil seguidores; Alexandre Marmita<sup>v</sup>, @alexandremarmita com 7,5 mil seguidores; Gabriel Cavalcante<sup>vi</sup>, na página @gabrieldamuda com 46,3 mil pessoas e Mingo da Silva<sup>vii</sup>, @mingo\_silva com 9,1 mil seguidores. Caso o espectador quisesse desfrutar completamente da experiência da versão roda virtual do Samba do Trabalhador seria necessário, então, experimentar das quatro transmissões feitas em sequência uma da outra.

O modelo fragmentado de apresentação gera diferentes formas de interação com o público. Mingo Silva, por exemplo, adota uma postura mais irreverente e divertida com os seguidores. Já Moacyr Luz não tem a mesma desenvoltura para interagir com os comentários na *live*. Observa-se também que a audiência varia de acordo com o número de seguidores de cada um dos perfis, mas que há uma parcela de participantes que vai migrando de uma transmissão para a outra.

## **4. As *lives* de Teresa Cristina como atrações da quarentena**

Sucesso nas redes sociais principalmente durante a quarentena, a cantora Teresa Cristina esteve ao vivo pelo *Instagram* @TeresaCristina praticamente durante todas as noites por quatro meses iniciais do isolamento social. O resultado positivo para as *lives* da cantora Teresa Cristina pode ser notado como consequência dos usos das redes sociais que já fazia no momento anterior à pandemia, e que foi intensificado no período.

Com a mesma facilidade que canta, Teresa atua com fluidez e estabelece conexões sociais pelos territórios de mídia que ela mesma mantém: são mais de 300 mil seguidores no *Instagram*, 42 mil no Twitter e 9,3 mil pessoas inscritas no canal do YouTube. Em março de 2020, Teresa contava com cerca de 300 espectadores, em média. Já em maio do mesmo ano, durante participação de cantores como Zeca Pagodinho ou Caetano Veloso, o número de espectadores chegou a 10 mil.

### **4.1 A análise das redes sociais como metodologia**

Para explorar os territórios midiáticos percorridos pela artista, será usada como metodologia a análise das redes sociais. Por meio da análise de redes sociais (Fragoso, Recuero, Amaral, 2011) é possível observar grupos e interações, em sua estrutura. De um lado estão os nós (ou nodos) que são as representações dos atores envolvidos e na outra ponta estão as conexões firmadas em rede, sendo expressos neste caso pela presença do público e por comentários enviados aos artistas. Este procedimento tem etnografia como inspiração, mas em nível de observação e não de interação com o contexto que é pesquisado.

Tal tipo de análise prevê dois passos para ser executada. O primeiro deles é a seleção de atores nas redes sociais que serão analisados. Eles podem ser indivíduos, instituições ou grupos. Em seguida, deve ser destacado o que será selecionado nestas conexões. Um dos desafios do método é determinar os limites da análise, já que as conexões nas redes sociais podem ser consideravelmente extensas.

O método permite uma análise mais generalizada sobre fenômenos sociais que tem como ponto de partida as redes, possibilitando a descrição de tendências no tempo histórico em que ocorrem. Neste caso, as transmissões de samba da cantora Teresa Cristina no *Instagram*, no contexto da multiplicação de *lives* na pandemia.

### **4.2 O fenômeno midiático do samba, mesmo no isolamento social**

Todas as noites, por volta das 22h, Teresa Cristina manteve a rotina de se posicionar no mesmo ambiente na casa onde mora, em frente ao celular e dar início às transmissões pelo *Instagram*<sup>viii</sup>. Ato que já gerava a espera do público pelas transmissões e passou a ser uma maneira das pessoas terem compromissos e administrarem ocupações durante o período pandêmico completamente atípico. Conectando-se, dentro do possível, à alguma noção de realidade, ao manter atividades minimamente parecidas ao mundo anterior à quarentena.

A periodicidade das apresentações e a crescente audiência fizeram com que as *lives* de Teresa extrapolassem o espaço previamente destinado a elas de duas maneiras. Uma delas, através dos fãs que migraram dos comentários para uma espécie de fã-clubes virtual, os "*cristiners*". A auto-intitulação

é a combinação das palavras “Cristina” e “quarenteners” - termo usado nas redes sociais para se referir aos que enfrentam a quarentena.

O sucesso foi destacado pelo Jornal Extra, ao publicar a matéria “Samba e flerte: CrisTinder está bombando!”, em que a própria cantora é entrevistada. Ainda que ser propagada pela grande mídia não fosse objetivo principal de Teresa Cristina, a grande movimentação que as transmissões ganharam espaço, de maneira espontânea, nos cadernos de cultura dos principais jornais do Rio de Janeiro.

Ou seja, o papel da audiência naquilo que é divulgado pelos territórios midiáticos também muda o comportamento da mídia hegemônica. Em muitos momentos, a divulgação feita por pessoas “comuns” é capaz de promover impactos significativos sobre o que se faz de mídia. É interessante notar que os dois movimentos midiáticos aconteceram em consequência à tomada de sentido feita pela própria cantora ao tentar ocupar brechas na quarentena: uma vez não houvesse as *lives*, os outros dois processos midiáticos também não existiriam.

“É como se todo dia tivesse um show, todo dia um repertório para preparar, todo dia é uma ideia que estou colocando em prática”, afirmou em outra entrevista, desta vez no Jornal O Globo. Com o slogan “minha *live*, minhas regras” (NOTA DE TRABALHO DE CAMPO, 30 de abril de 2020), as apresentações de Teresa são muito baseadas na interação social. Dos comentários, surgem sugestões dos participantes para futuras apresentações, trocas sobre a história do samba e participação de sambistas que se apresentam ao vivo.

Transmissões de shows ao vivo e questões sobre a mediação de concertos foram mapeadas e discutidas por pesquisadores do ciclo do mercado musical em diferentes momentos, evidenciando a zona friccional existente entre música e mídia. A música sempre teve uma função coletiva, mesmo em situações de caráter privado (Herschmann, 2010). Como quando compramos discos ou escutamos rádio, temos embutido o objetivo de nos sentir parte de determinada coletividade. Os meios de comunicação de massa tiveram importante papel ao construir fronteiras entre o espaço público e o privado, deixando “transparecer que essas esferas tendem a se embaralhar e contaminar” (p. 78).

Movimento que se repete nas *lives* do *Instagram* durante o momento do isolamento social, por diferentes perspectivas. Sob o ponto de vista do público, ainda que estejamos sozinhos em casa assistindo à transmissão, o momento faz parte de um movimento coletivo, em que a própria *live* funciona como alívio para dividirmos o momento histórico, de certa maneira, juntos. Já do lugar do artista, é possível observar circunstâncias peculiares que confundem ainda mais as referências sobre o que é público e o que é privado.

Frequentemente feitas em casa, *lives* dos artistas deixam escapar frestas da privacidade, como a participação do cantor Caetano Veloso de pijama em uma transmissão de Teresa Cristina. Na mesma ocasião, a mulher do artista segurou o celular dele para aguardar que ele fosse ao banheiro, fazendo uma espécie de intervalo na programação. Não raro, Teresa se coloca em frente ao celular comendo salgados, bebendo cerveja e sendo servida por membros da família, gerando a sensação ao público de estar dentro da casa dela, em um momento bem mais íntimo do que qualquer show já feito. Podemos observar que essa performance da cantora também se relaciona historicamente com o gênero musical principal em que está inserida.

Reprimido no século XX, o samba, entre outros ritmos, foi controlado de maneira mais eficaz ao ser incorporado pela classe dominante, tornando-se objeto da indústria dos bens simbólicos e fonte de significação nacionalista (Sodré, 1979). O autor aponta que passou a existir um projeto de hegemonia, ainda que bastante inicial, em que o Estado passou a nacionalizar a cultura popular, refuncionalizando seus objetos. Tal ação teve como um dos efeitos a perda progressiva das características comunitárias e rituais da música negra. Ao mesmo tempo em que as elites passam a absorver o ritmo, o mesmo é reelaborado pelas camadas populares, tornando-se símbolo de resistência.

No tempo das lives na pandemia, podem-se observar os dois tipos de movimento. Levando em conta que o acesso à internet não é para todos, a apresentação do samba passa a depender de ferramentas tecnológicas e o não-acesso a estas, restringe quem, de fato, poderá entrar na roda *online* e quem poderá “estar junto” naquele contexto. Simultaneamente, a manutenção da ideia da roda, ainda que em formato virtual, é um jeito, uma das brechas encontradas por sambistas, de fazer com que o ritmo resista e continue ecoando.

Em *lives* de cantores sertanejos, por exemplo, apesar de também serem gratuitas, o improviso e o amadorismo, no sentido de haver pouca estrutura para transmissão de shows e camadas de profissionalismo nas apresentações, não tiveram espaço. Transmissões organizadas pelo VillaMix, considerado o maior festival de música nacional e internacional do Brasil que já realizava shows presenciais antes da pandemia, mantiveram o nível espetaculoso dos eventos e o contato reduzido com o público espectador.

Teresa Cristina ficou conhecida por transportar a informalidade característica das rodas de samba para suas *lives*. Há a constante busca da transmissão da conversa, da ideia de reunião ao redor da comida e bebida, dos erros eventuais e da improvisação destacada por Roberto M. Moura (2004). A história oral é parte da breve contextualização que a cantora faz sobre o mundo do samba, antes de cantar as músicas. “O Arlindo Cruz uma vez me contou uma história, em terceira pessoa, hein gente, então não é com ele! Sobre um cara que conheceu uma mulher, mas que na hora...” (NOTA DE TRABALHO DE CAMPO, 17 de abril de 2020. E, assim, apresenta histórias que estão por trás das letras que embalam noites a dentro dos fãs.

As rodas são um local de encontros e troca de saberes, onde o samba se afirma e reafirma. Observamos que as histórias sobre antigos sambistas e as escolas de samba contadas pela artista (Moura, 2014), assim como o próprio repertório escolhido são ambientadas como formas de fortalecer essa identidade do gênero samba ao longo da história (Coutinho, 2011). Portanto, essas apresentações proporcionadas por Teresa podem ser entendidas como mais uma tática de reafirmação e renovação da tradição do samba.

A cantora utiliza as *lives* como um espaço crítico, de troca de ideias e debates, que vai além das questões musicais do gênero samba, abordando temas políticos e sociais. Como uma mulher negra, Teresa constantemente trata de assuntos raciais que estão diretamente ligados ao samba e que perpassam a vida da artista e como o próprio samba foi uma forma de reafirmar sua identidade. O machismo muito presente nas letras e no ambiente do samba, também é constantemente problematizado pela artista durante as apresentações, incentivando a presença feminina nas rodas –

e nas *lives*. Teresa se posiciona também em relação à política do país com fortes críticas ao governo do presidente Jair Bolsonaro.

Essas intervenções da cantora reforçam a ideia de que aquele é um espaço de circulação de ideias, de sociabilidade como são as rodas de samba nas esquinas, clubes e bares. Onde o samba é o grande condutor de um momento de difusão de ideias.

Definitivamente não é só a questão da identidade do samba carioca que tem destaque, mas principalmente a própria identidade da cantora que, enquanto sambista que se coloca diante do público por meio do *Instagram*, é atravessada pelo novo período. Tendemos a criar uma falsa sensação sobre nós mesmos, ao nos colocarmos como figuras imutáveis, como se sempre tivéssemos funcionado de determinada maneira e para sempre fôssemos ser (Hall, 2014).

Diante do contexto histórico do samba, muito marcado por aglomerações e contato físico, seria possível dizer que samba “de verdade” pode ser feito no meio virtual? Ou isso seria uma desqualificação para a artista?

As circunstâncias históricas em que estamos imersos fazem com que nossa identidade não tem uma definição fechada e seja frequentemente alterada (Hall, 2014). Tornando possível a execução do conceito “estar junto”. Sendo mutável, é possível ser sambista, entre outras tantas identidades, em diferentes meios de expressão e territórios. Teresa Cristina não é, portanto, nem “menos” nem “mais” sambista por adotar o formato *on-line*. E passa a ter tal movimento da versatilidade pelos espaços que percorre como uma das características identitárias que carrega, entre outras tantas.

Apresentações musicais ao vivo são consideradas como momentos importantes para ganhos financeiros dos artistas. Tal aspecto não tem o mesmo impacto no ambiente presencial e no meio virtual, e tende a variar também de acordo com a plataforma onde o show é transmitido. A veiculação de apresentações musicais na internet cria a falsa sensação de que tudo está tão disponível e gratuito, conforme a conexão à rede permitir acessar. Mas, em contra partida, a pandemia traz o agravante de que não há outros espaços para apresentações, além do mundo online e os artistas precisaram elaborar novas estratégias para ganhar dinheiro.

Com o constante crescimento do público que assistia suas *lives*, Teresa Cristina conseguiu gerar um importante capital simbólico. Se por um lado o número de espectadores era bem abaixo de outros artistas que faziam *lives* no YouTube, as apresentações da cantora contavam com participações de outros músicos, artistas e políticos. Essas participações mantiveram o clima informal das *lives* intensificando um caráter intimista, como no caso de Caetano Veloso ou do ex-presidente Lula, que entrou ao vivo para conversar sobre assuntos diversos e pedir uma música para a cantora.

De forma recorrente nas transmissões - assim como em entrevistas veiculadas na grande mídia - a cantora se queixou da falta de patrocínios e pediu ajuda aos seguidores para ter um maior engajamento a fim de atrair a atenção das marcas. Esse maior engajamento contribuiu para que a artista conseguisse um contrato com uma cervejaria para patrocinar suas *lives* no YouTube, fato que talvez não tivesse tanta repercussão em um show presencial, por exemplo.

#### 4. Considerações Finais

Com o *corpus* limitado e o momento da pandemia ainda em curso, não cabe chegar a uma conclusão final sobre o tema, mas trazer uma análise sobre os novos formatos de organização das rodas de samba. Ainda assim, é possível arriscar dizer que nenhuma *live* há de servir para substituir a ideia de *show* que se tem.

Tanto pelo que está sendo dito por cantores quanto pelo público, não há nenhum indício de que, em um futuro próximo, os eventos realizados presencialmente viriam a ser suspensos posteriormente à pandemia. Ao mesmo tempo, os territórios midiáticos *online* sendo cada vez incorporados, como é o caso de Teresa Cristina e dos integrantes do Samba do Trabalhador, contribuem para a divulgação do trabalho dos artistas, de maneira mais autônoma à grande mídia, assim como têm feito outros tantos músicos.

A pandemia e a quarentena trouxeram desafios para artistas se manterem ativos e em contato com seu público. As apresentações ao vivo em diferentes plataformas digitais foi a saída encontrada para que a maioria deles continuasse interagindo com seus fãs e gerando receita. As *lives* da cantora Teresa Cristina foram, além de uma forma de manter sua interação com o público, um propulsor para sua imagem e para novos contratos financeiros. A performance desenvolvida pela artista em suas *lives* no *Instagram*, atraiu para a cantora espaço na mídia tradicional e capital simbólico, apesar de não ter um grande número de visualizações por apresentação, se comparada a *lives* de grandes artistas do *mainstream* no *YouTube*.

Tal modelo, como foi apresentado, dialoga com o meio do samba onde Teresa surgiu, e transporta para o espaço digital elementos característicos de uma roda de samba, muito marcada por uma informalidade. Em um momento de distanciamento social forçado, as apresentações da cantora aproximam, acolhem, trazem para sua casa, tal qual em uma roda, o espectador que está assistindo. E abrem possibilidades para outros tipos de participação, além do cantar. Conversas, histórias ou mesmo convidados que entravam para participar das *lives* apenas para ouvir músicas dedicadas a eles.

#### Referências

- Aurigi, A. Andamp; De Cindio, F. (2008). *Augmented Urban Spaces: articulating the physical and electronic city*. Hampshire e Burlington: Ashgate.
- Coutinho, E. G. (2011). *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição em Paulinho da Viola* - 2. ed. - Rio de Janeiro: Editora UFRJ
- Cabral, Sergio. (1974). *As escolas de samba, o que, quem, como, onde e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana
- Fragoso, S., Recuero, R. & Amaral, A. (2011). *Métodos de pesquisa para Internet*. Porto Alegre: Sulina
- Halavais, A. (2006). Prefácio. In: *Métodos de pesquisa para Internet*. Porto Alegre: Sulina, 2011
- Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade/ tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro*-11. Ed.- Rio de Janeiro: DP&A.

- Herschmann, M. (2010). *Indústria da Música em Transição*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores
- Hine, C. "Estratégias para etnografia da internet em estudos de mídia". In: CAMPANELLA, Bruno; BARROS, Carla. *Etnografia e consumo midiático: novas tendências e desafios metodológicos*. Rio de Janeiro: E-papers, 2016.
- Júnior, G; Lopes, M. J. A Cibercultura e o Surgimento de Novas Formas de Sociabilidade. *Nuevos mapas culturales: Cyber espacio y tecnologia de La virtualidade*". Disponível em <<http://cfh.ufsc.br/~guima/ciber.html>>, visitado em 20 de janeiro de 2017
- Lefebvre, H. (1981). *Critique of everyday life - the one volume edition*. Londres: Verso
- Lopes, N. (2017). *A utopia da ascensão social do sambista*. Reedição: Malungo
- Maffesoli, M. (1998). *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades*. Apresentação de Luiz Felipe Baeta Neves; trad. de Maria de Lourdes Menezes. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária
- Moura, R. M. (2004). *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes* - Rio de Janeiro: Rocco
- Neto, L. (2017). *Uma historia do samba: volume I (as origens)*. São Paulo: Companhia das Letras
- Nogueira, N. (Org). (2005). *Dossie das matrizes do samba no Rio de Janeiro: Partido-alto, Samba de Terreiro, Samba-enredo*. Brasília
- Pereira, C. A. M (1995). *Reinventando a tradição: O Mundo do Samba Carioca, o Movimento do Pagode e o Globo Cacique de Ramos*. RJ: UFRJ
- Tosoni, S; Tarantino, M. (2013). *Media territories and urban conflict: exploring symbolic tactics and audience activities in the conflict over Paolo Sarpi, Milan*. *International Communication Gazette*. Disponível em: <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.1028.856&rep=rep1&type=pdf>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2017.
- Vianna, H. (1995). *O mistério do samba* - Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ

### **Notícias Jornalísticas**

- Berthone, Rodrigo. *Com show intimista virtual, Teresa Cristina canta e conta histórias em encontros divertidos durante quarentena*. In: *Jornal O Globo*, 16 de abril de 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/com-show-intimista-virtual-teresa-cristina-canta-conta-historias-em-encontros-divertidos-durante-quarentena-24376871> Acesso em 20 de abril de 2020.
- Pinheiro, Amanda. *Samba e flerte: Cristinder está bombando!* In: *Jornal Extra*, 16 de abril de 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/teresacristina/photos/a.539349289424926/3534025213290637/?type=3&theater>. Acesso em 20 de abril de 2020.

### **Sites:**

**Iphan - acesso em 10 de abril de 2020**

<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1941/samba-do-rio-de-janeiro-e-patrimonio-cultural-do-brasil>

**Iphan - acesso em 10 de abril de 2020**

[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/13\\_1%20Samba%20do%20Rio%20de%20Janeiro%20%C3%A9%20Patrim%C3%B4nio%20Cultural%20do%20Brasil.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/13_1%20Samba%20do%20Rio%20de%20Janeiro%20%C3%A9%20Patrim%C3%B4nio%20Cultural%20do%20Brasil.pdf)

---

<sup>i</sup> Outras formas de samba dançadas no Brasil já haviam recebido o título. Foram elas: samba de roda do Recôncavo Baiano, tambor de crioula no Maranhão e o jongo no Sudeste.

<sup>ii</sup> Moacyr Luz é cantor, compositor, instrumentista e escritor brasileiro.

<sup>iii</sup> No Rio de Janeiro, especificamente, as medidas de isolamento social foram oficializadas pelo governo do estado em 24 de março. Mas já no final de semana anterior, nos dias 21 e 22, grande parte das rodas de samba que seriam realizadas foram canceladas.

<sup>iv</sup> A pesquisa complete está disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/27515-pnad-continua-tic-2018-internet-chega-a-79-1-dos-domicilios-do-pais>

<sup>v</sup> Alexandre Marmita é cantor, cavaquinista e compositor brasileiro.

<sup>vi</sup> Gabriel Cavalcante é cavaquinista, cantor e compositor brasileiro de samba.

<sup>vii</sup> Mingo da Silva é músico, cantor, compositor e percussionista brasileiro.

<sup>viii</sup> Observação feita durante o período em que a pesquisa foi realizada, até o mês de maio de 2020.