

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

EMERSON PAULO LOURENÇO

**A música autoral e independente na Cidade Canção: articulações e processos
de formação de territorialidades musicais em Maringá-PR**

Maringá

2025

EMERSON PAULO LOURENÇO

A música autoral e independente na Cidade Canção: articulações e processos de formação de territorialidades musicais em Maringá-PR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Departamento de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Área de concentração: Sociedade, práticas culturais e pensamento social. Orientadora: Prof^a Dra. Zuleika de Paula Bueno

Maringá

2025

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

L892m

Lourenço, Emerson Paulo

A música autoral e independente na Cidade Canção : articulações e processos de formação de territorialidades musicais em Maringá-PR / Emerson Paulo Lourenço. -- Maringá, PR, 2025.

91 f. : il. color., figs.

Orientadora: Profa. Dra. Zuleika de Paula Bueno.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2025.

1. Cultura - Territorialidades musicais. 2. Pesquisa etnográfica - Maringá (PR). 3. Música - Cidade Canção - Maringá (PR). 4. Música autoral e independente. I. Bueno, Zuleika de Paula, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. III. Título.

CDD 23.ed. 306.47

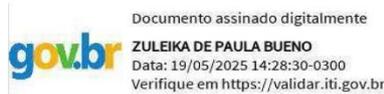
Elaine Cristina Soares Lira - CRB-9/1202

EMERSON PAULO LOURENÇO

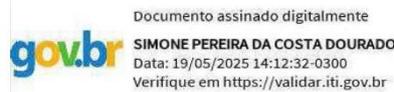
A música autoral e independente na Cidade Canção: articulações e processos de formação de territorialidades musicais em Maringá (PR)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais, avaliada pela Comissão Julgadora composta pelos membros:

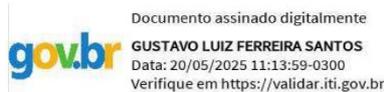
COMISSÃO JULGADORA



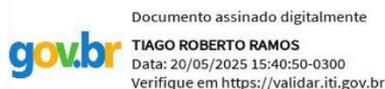
Prof^ª. Dr^ª. Zuleika de Paula Bueno
(Orientadora/Presidente)
Universidade Estadual de Maringá - UEM



Prof^ª. Dr^ª. Simone Pereira da Costa Dourado
Universidade Estadual de Maringá - UEM



Prof. Dr. Gustavo Luiz Ferreira dos Santos
Universidade de Toronto
(participação remota)



Prof. Dr. Tiago Roberto Ramos
Universidade Federal do Paraná - UFPR
(participação remota)

Aprovada em: 16 de maio de 2025

Local de defesa: Bloco H-12, sala 014 da Universidade Estadual de Maringá

AGRADECIMENTOS

O resultado desta pesquisa, que o(a) prezado(a) leitor(a) poderá consultar adiante — tal como seu próprio conteúdo sugere —, é também fruto de interações significativas com pessoas que estiveram presentes em diferentes momentos da minha vida. O observador, neste caso, é também objeto: inserido e atravessado pelas dinâmicas e pelos funcionamentos do próprio campo investigado.

Início meus agradecimentos aos professores Gustavo Luiz Ferreira dos Santos e Tiago Roberto Ramos, que acompanharam minha trajetória como graduando, oferecendo as coordenadas e os subsídios teóricos elementares para pensar a música e suas práticas sob uma perspectiva social e cultural. No contexto do mestrado, devido a conexões em comum com minha orientadora, os docentes também se tornaram membros externos da banca examinadora. Tamanha afinidade já rendeu encontros em botecos, cafés e casas de show — tudo em nome da pesquisa!

Agradeço à professora Simone Pereira da Costa Dourado, que esteve presente desde meu ingresso no PGC-UEM, oferecendo caminhos metodológicos para pensar minha temática. Além disso, integrou a banca de qualificação e a defesa desta dissertação como professora interna.

À minha orientadora, professora Zuleika de Paula Bueno, agradeço pela paciência, generosidade e pelas palavras de conforto que ajudaram a aliviar a tensão ao longo do processo. Foram encontros para discutir textos e avaliar trabalhos com temáticas afins — e outros tantos para pensar caminhos para a minha dissertação, sempre na companhia de um bom café.

Ao meu companheiro de/para todas as horas, Gustavo Pisano, que, mesmo vindo de uma área tão distinta quanto as ciências biológicas — sua formação original —, fez questão de mergulhar comigo na investigação dos significados que conferem sentido à cidade e à sua musicalidade. Ajudou-me e incentivou-me em cada etapa deste trabalho.

Aos meus familiares e amigos — com ênfase especial à dona Aparecida Lourenço, minha mãe —, e aos amigos mais próximos que estiveram presentes, de alguma forma, no desenvolvimento da pesquisa e na banca de defesa: João Gustavo Belthman, Venilson Machado, Bruna Sarubo, Laurine Marques, entre outros nomes que, porventura, me falhem à memória neste momento.

Por fim, e de forma alguma menos importante, agradeço às minhas quatro queridas entrevistadas — todas mulheres —, produtoras culturais, artistas autorais e profissionais multifacetadas no campo da música e da arte autoral e independente. Seus nomes não poderão ser mencionados aqui, a fim de garantir privacidade e resguardar suas falas. Elas ocuparam um papel fundamental nesta pesquisa, permitindo ao seu processo ser conduzido e influenciado pelas ‘revelações’ que a prática de campo proporciona.

É preciso acabar com essa história de achar que cultura é uma coisa extraordinária. Cultura é ordinária, cultura é igual a feijão com arroz. É necessidade básica. Tem que estar na mesa, tem que estar na cesta básica de todo mundo.

Gilberto Gill

A música autoral e independente na Cidade Canção: articulações e processos de formação de territorialidades musicais em Maringá-PR

RESUMO

Esta dissertação de mestrado, fundamentada nos estudos da sociologia interacionista e dos estudos culturais, tem como objetivo principal investigar a formação de territorialidades musicais no segmento autoral e independente na cidade de Maringá (PR). O fenômeno analisado refere-se à associação entre a música e suas práticas e os espaços urbanos, criando significados e representações específicas para a cidade. Neste trabalho realizado, parte-se da premissa de que a construção de territorialidades é fruto de interações constantes e coordenadas entre agentes culturais ligados, direta ou indiretamente, ao fazer artístico, conferindo sentido a essas práticas. Maringá, cujo nome tem origem na canção de Joubert de Carvalho, constrói e sustenta uma imagem institucional e pública de “Cidade Canção” desde 1977, ano de criação do Festival de Música Cidade Canção (FEMUCIC), o primeiro grande festival de música autoral da cidade. Por meio de pesquisa etnográfica – com observações de campo realizadas em eventos musicais como o próprio FEMUCIC e a Virada Cultural, e entrevistas semiestruturadas com quatro artistas do segmento autoral e independente – busca-se compreender como essa representação musical de Maringá é construída na atualidade. A pesquisa também levanta problematizações sobre o lugar que os músicos locais ocupam nessa imagem de Maringá como “Cidade Canção”: quais oportunidades encontram nesse mercado local? Que relevância adquirem junto ao público consumidor de experiências musicais e ao próprio poder público local? Além disso, discute-se o acesso à cultura por parte dos próprios moradores da cidade, bem como os aspectos tecnológicos e mercadológicos do mercado musical contemporâneo.

Palavras-chave: Música autoral e independente. Interações e articulações culturais. Territorialidades musicais. Pesquisa Etnográfica em Maringá (PR).

Original and independent music in the Cidade Canção: articulations and processes in the formation of musical territorialities in Maringá-PR

ABSTRACT

This master's dissertation, grounded in interactionist sociology and cultural studies, aims to investigate the formation of musical territorialities within the original and independent music scene in the city of Maringá (PR), Brazil. The phenomenon under analysis refers to the association between music practices and urban spaces, which generates specific meanings and representations of the city. This study is based on the premise that the construction of territorialities results from constant and coordinated interactions among cultural agents who are directly or indirectly involved in artistic creation, attributing meaning to these practices. Maringá, whose name originates from a song by Joubert de Carvalho, has built and maintained an institutional and public image as Cidade Canção ("Song City") since 1977, the year the Festival de Música Cidade Canção (FEMUCIC)—the city's first major festival dedicated to original music—was established. Through ethnographic research—including field observations at music events such as FEMUCIC and the Virada Cultural, as well as semi-structured interviews with four artists engaged in original and independent music-making—this work seeks to understand how Maringá's musical representation is constructed today. The study also raises questions about the position of local musicians within this Cidade Canção image: What opportunities do they find in the local music scene? How significant are they to audiences who consume musical experiences and to the local public authorities? Furthermore, the dissertation discusses local residents' access to culture, along with the technological and commercial aspects of the contemporary music landscape.

Keywords: Original and independent music. Cultural interactions and articulations. Musical territorialities. Ethnographic research in Maringá (PR).

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| 1. INTRODUÇÃO | 10 |
| 2. ELEMENTOS TEÓRICOS PARA PENSAR ARTE E CULTURA | 15 |
| 2.1. VALORIZAÇÃO DA MÚSICA AO VIVO E O SEU REFLEXO NAS DINÂMICAS URBANAS | 19 |
| 2.2. CENAS OU TERRITORIALIDADES MUSICAIS? | 20 |
| 3. MARINGÁ: A CONSTRUÇÃO DA CIDADE E DA SUA MUSICALIDADE | 23 |
| 3.1. OBSERVANDO O 45º FESTIVAL DA MÚSICA CIDADE CANÇÃO (FEMUCIC) – CONSIDERAÇÕES INICIAIS DE CAMPO. | 30 |
| 3.2. EXPERIENCIANDO O 45ª FEMUCIC | 33 |
| 3.3. A VIRADA CULTURAL DE MARINGÁ-PR 2023 E A FORMAÇÃO DE TERRITORIALIDADES MUSICAIS | 38 |
| 3.4. INTERAÇÕES SIGNIFICATIVAS ENTRE ARTISTA E PLATÉIA | 42 |
| 4. ESCUTA ÀS ARTISTAS DE MARINGÁ | 48 |
| 4.1. IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA..... | 49 |
| 4.2. IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO POLÍTICA, REFLEXOS DE UM TEMPO...53 | |
| 4.3. PRODUÇÃO, REGULAÇÃO E CONSUMO DA MÚSICA AUTORAL EM MARINGÁ. | 60 |
| 4.4. NOVAS PERSPECTIVAS PARA O ARTISTA MARINGAENSE E A MÚSICA INDEPENDENTE | 71 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 82 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA | 86 |

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação explora os processos culturais e políticos em torno da música autoral e independente no cenário urbano contemporâneo, compreendendo-os como impulsionadores de cenas e territorialidades musicais. A combinação entre “música” e “território” tem suscitado, nas áreas da Comunicação e das Ciências Sociais, diferentes formas de analisar as apropriações e os agenciamentos dos espaços urbanos por indivíduos e instituições (Herschmann, 2013). As práticas culturais que emergem da música autoral e independente — nas interações entre os atores locais e na construção de significados enraizados na cultura e no espaço, entendido como território — contribuem para refletir sobre novas formas de perceber a cidade e as práticas que lhe conferem sentido. Além disso, ajudam a refletir sobre políticas públicas capazes de fortalecer esses vínculos.

Conceitos como “cenas musicais”, “paisagens sonoras”, “mapas noturnos” e “territorialidades musicais” surgem para tentar definir o fenômeno resultante de práticas musicais associadas ao espaço, que criam representações e significados ao lugar, seu povo, sua cultura e os seus acontecimentos cotidianos. A partir de uma abordagem sociológica interacionista em associação aos Estudos Culturais, buscaremos identificar, na cidade de Maringá, estado do Paraná, a formação desse fenômeno, assim como problematizar seus aspectos conflitantes.

Nos Estudos Culturais, costuma-se segmentar os processos de construção de sentidos em cinco instâncias distintas, que se complementam e se sobrepõem, a saber — identidade, representação, produção, regulação e consumo. Nos baseando nesse modelo, tentaremos trabalhar esses processos (de interação e construção de sentidos culturais) tendo como guia estes mesmos mecanismos citados.

A pesquisa etnográfica, que reúne teoria, materiais documentais coletados e métodos de observação participante e entrevistas semiestruturadas, se constitui como metodologia adotada neste trabalho e conduz a análise e reprodução dos dados provenientes da prática em campo. Buscamos olhar para esse conjunto de dados tentando entender **como as interações e articulações entre agentes culturais ligados direta ou indiretamente a música em Maringá-PR, ajudam a formar territorialidades da música autoral e independente na cidade**. Para responder ao objetivo proposto, foi necessário ir a campo e investigar eventos de relevância na cidade para esse segmento. Os selecionados foram o FEMUCIC (um dos mais tradicionais eventos de música autoral e independente de Maringá) e a Virada Cultural de Maringá (que

desde 2013 tem tomado relevância no cenário cultural da cidade). Já as entrevistas foram realizadas com produtores culturais e artistas da cidade no cenário autoral e independente. Por se tratar de um trabalho qualitativo, pautado na chamada microssociologia, modelo de grande adesão no Interacionismo Simbólico e na Escola de Chicago (Goldenberg, 2004), nossa amostragem não apresenta importante representação numérica ou grande poder de generalização. Pelo contrário, o foco da pesquisa permanece dentro da expectativa de atender demandas locais, colaborando com o fomento das discussões na área, e como suporte às políticas públicas de cultura em Maringá.

A escolha da metodologia leva em conta os desafios encontrados no momento de estabelecer um recorte adequado ao tema, tendo em vista suas múltiplas camadas (culturais, políticas, tecnológicas, mercadológicas e artísticas). Transitar por todas essas esferas exige a adoção de diferentes técnicas. Além dos desdobramentos em campo, a análise documental de dados em redes sociais, e documentos oficiais de órgãos públicos, surge em diferentes momentos neste trabalho, de forma alinhada às premissas metodológicas.

O exercício de pensar processos de formação de territorialidades musicais na cidade de Maringá-PR, por si só, representa também um desafio ao pesquisador, já que pesquisar tal fenômeno social em uma cidade considerada jovem e de médio porte se manifesta como algo inédito, já que comumente essa temática apresenta maiores desdobramentos em cidades maiores, consideradas metrópoles, como o chamado por autores da área Eixo São Paulo x Rio de Janeiro. Neste sentido, autores como Galletta (2013), De Marchi (2016), Trotta (2011), Herschmann; Barroso; Fernandes (2021), Herschmann; Fernandes, (2016), Herschmann (2011), Pereira de Sá (2013), Afonso (2016), são os principais nomes consultados.

Há 426 quilômetros de sua capital Curitiba, Maringá é considerada uma jovem cidade de médio porte. Conhecida também como “Cidade Canção”, é um município que, conforme aponta o seu diagnóstico cultural, possui forte influência agrícola, não obstante, a sua cultura musical converge também para esse cenário, onde o sertanejo ganha destaque na chamada música *mainstream*. Vale destacar que a EXPOINGÁ (um dos maiores eventos agropecuários do Brasil), gira em torno do agronegócio, e se articula diretamente com a música sertaneja e a culinária tradicional da região (Dourado, 2023). No entanto, diversos outros fatores, não necessariamente conectados à cultura agrícola da cidade, tem feito do território maringaense um espaço de habitação para múltiplos gêneros musicais, que inclui aqueles de iniciativa autoral e independente. Podemos citar o surgimento de festivais musicais tradicionais como o FEMUCIC e a Virada Cultural; a presença midiática de veículos próprios e tradicionais de rádio

e televisão; a própria Universidade Estadual de Maringá e outros centros universitários, que promovem eventos variados no segmento; o agito noturno da cidade, que conta com diversidade de bares que reproduzem diferentes gêneros musicais, entre outros.

Este estudo se dedica aos agentes culturais autorais e independentes e, pelo termo, considera-se os indivíduos que atuam no mercado musical local, de forma desprendida de grandes agenciadores musicais (gravadoras, veículos de comunicação de grande impacto etc.) e contam com produções próprias (autorais). São artistas locais de produções autorais, com influências diversas geralmente advindas do *rock*, *mpb*, *jazz*, *blues* entre outros.

Conforme se observa, tanto nas idas à campo como também a partir dos relatos colhidos nas entrevistas com artistas e agentes culturais da cidade, a realização de eventos como o FEMUCIC e a Virada Cultural, cria grande mobilização entre os atores envolvidos nas atividades culturais da cidade, seja a própria classe artística ou o circuito de atores dos segmentos do comércio, produção e organização de eventos, dos jornais e mídias locais, entre outros. Desde os agentes públicos, o pequeno comerciante no entorno do evento, aos moradores da cidade.

Nessa teia de atores que ajudam a tecer os significados de uma “Cidade Canção”, estão os produtores e artistas locais, que se desdobram em múltiplas funções frente a um mercado musical contemporâneo que opera a sua economia de produção, distribuição e consumo musical de forma descentralizada. Modelo que, por um lado cria oportunidades de inserção para o músico independente ao passo que não consegue suprir completamente as relações de poder construídas e institucionalizadas ao longo da história da indústria musical. Uma história que perpassa esse trabalho em alguns momentos, buscando explicar a influência que essas relações de poder ainda exercem mesmo na profissão do artista autoral e independente.

No primeiro capítulo, propomos criar uma associação teórica entre arte e cultura, resgatando conceitos da sociologia interacionista, aliada aos Estudos Culturais, pensando o fazer artístico como uma prática que mobiliza uma cadeia de atores e instituições envolvidas, que ao interagirem, ajudam a dar sentidos às suas práticas e aos lugares, entendido como territórios significativos. Assim, termos como “cenas” ou “territorialidades” são evocados na explicação de dinâmicas que conectam a musicalidade ao espaço urbano.

De modo a situar nosso objeto de pesquisa, o local ao qual estamos buscando compreender a construção do fenômeno das territorialidades, no segundo capítulo, buscamos realizar um breve resgate histórico acerca da cidade de Maringá, e o lugar que a música ocupa em sua trajetória. Por se tratar do mais tradicional evento musical da cidade, o FEMUCIC acaba

ganhando protagonismo nessa construção, sendo pensado como um evento precursor da música autoral e independente na cidade, onde a idealização do evento, desde os seus primórdios, foi pensada tendo em vista a institucionalização de uma “cidade musical” ou “cidade canção”, como o próprio nome sugere.

As observações de campo, conforme a ordem cronológica deste trabalho, ocorreram inicialmente durante a Virada Cultural de Maringá, em 2023, e, posteriormente, no 45º Festival de Música Cidade Canção (FEMUCIC), em 2024. No entanto, para garantir uma linearidade temática, essas experiências são apresentadas de forma invertida neste capítulo. O objetivo é evidenciar, a partir dessas observações, como as representações culturais sobre a cidade são construídas e consolidadas por meio de diferentes associações que vinculam Maringá à musicalidade. Esses processos envolvem desde a escolha do nome da cidade — inspirado na canção “Maringá”, de Joubert de Carvalho — até a consolidação da alcunha “Cidade Canção”, que reforça simbolicamente essa identidade musical. Soma-se a isso o papel da gestão pública, que ao longo dos anos tem promovido e dado visibilidade a eventos musicais, além de intervir na organização espacial da cidade, com o intuito de criar territórios descentralizados para o fazer artístico. As interações entre artistas locais e o público presente nesses festivais também são compreendidas como práticas que constroem significados culturais e fortalecem os vínculos com uma territorialidade musical.

O terceiro e último capítulo concentra as informações obtidas nas entrevistas realizadas com quatro mulheres — produtoras culturais e artistas —, explorando suas experiências e vivências enquanto profissionais da música autoral e independente na cidade de Maringá. Neste momento, retomamos os mecanismos do Circuito Cultural como norte para a organização e condução das temáticas abordadas. Inicialmente, trabalharemos os conceitos de identidade e representação na música, a partir das construções individuais das entrevistadas. Buscaremos situar tal discussão a partir de recortes históricos de formação da própria Música Popular Brasileira. Em seguida, discutiremos os eixos da produção, regulação e consumo, buscando compreender, na prática, como esses mecanismos metodológicos se fazem presentes na atuação profissional das participantes. O Circuito Cultural oferece, assim, uma perspectiva valiosa sobre as dinâmicas da produção cultural autoral e independente em Maringá.

Ainda neste capítulo, analisa-se as percepções das entrevistadas acerca do cenário atual da música autoral e independente, tanto no contexto local de Maringá-PR quanto em uma escala mais ampla — nacional e internacional. Parte-se da hipótese de que a existência de uma territorialidade musical está diretamente relacionada às oportunidades que a cidade oferece a

seus artistas. Nesse sentido, investigam-se o modo e a frequência com que os recursos são disponibilizados e distribuídos, bem como a forma como as artistas projetam seu futuro dentro desse modelo de oferta e circulação. Além disso, essa discussão contempla sugestões de melhorias apontadas pelas entrevistadas, que podem oferecer subsídios para a formulação de políticas públicas voltadas ao fortalecimento do setor cultural musical em Maringá-PR.

2. ELEMENTOS TEÓRICOS PARA PENSAR ARTE E CULTURA

Sabemos que a arte, em suas diversificadas formas – seja a música, a arquitetura, o cinema, a literatura, entre tantas outras – é um fenômeno contextual, histórico e produzido de modo coletivo, em relações de cooperação, competição e interação entre diversos atores sociais. Foi o sociólogo Howard Becker (2010) quem apresentou essa definição, em meados da década de 1970, a partir de uma ampla investigação empírica sobre as interações de inúmeras pessoas envolvidas em atividades direta ou indiretamente relacionadas ao fazer artístico. A arte é ação coletiva, ele concluiu (Becker, 2010). Produtores de cinema, compositores, pintores, donos de galeria, músicos, editores, costureiras, atores, cantores, fotógrafos, auxiliares de iluminação, vendedores de bilheteria, profissionais responsáveis pela limpeza dos teatros, entre tantos outros, estão envolvidos em um conjunto de atividades coordenadas que Becker (2010) chamou de “mundos da arte”.

Partindo dessa perspectiva, ao se pensar a música, por exemplo, entende-se que a produção, a legitimação, a circulação e o reconhecimento sobre o fazer musical não dependem apenas dos compositores e intérpretes, mas também dos produtores de instrumentos, dos afinadores, das gráficas que imprimem as partituras, das gravadoras, dos ouvintes, dos frequentadores das salas de espetáculo e dos *shows* musicais, dos gestores públicos e privados e dos mais diversos personagens no exercício das distintas atividades relacionadas ao mundo da música. Nesse mundo, como em tantos outros, as pessoas se reúnem de modo mais ou menos organizado, mobilizando recursos diversos, dedicando tempo, empregando técnicas específicas, dividindo tarefas e partilhando convenções, interagindo a fim de fazer coisas em comum (Becker, 1996).

Comum, afirma Raymond Williams (2007), é uma palavra de significados diversos na língua inglesa. Ela pode ser usada tanto para descrever algo compartilhado quanto para qualificar uma coisa como ordinária ou até mesmo vulgar (Williams, 2007, p.100-101). A arte como uma atividade comum¹, no sentido de partilhada e ordinária, é um sentido facilmente apreendido das discussões de Becker. O trabalho artístico não é resultado de um gênio criador e isolado, mas de um processo compartilhado e mutuamente codificado e decodificado, como diria Stuart Hall (2006), teórico contemporâneo de Becker.

¹ Becker utiliza a palavra “common” em diversos trechos de suas definições e discussões sobre o mundo das artes.

O processo comunicativo é o que confere a dinâmica da produção artística na concepção dos chamados Estudos Culturais, corrente de pensamento da qual Stuart Hall, intelectual de origem jamaicana radicado na Inglaterra, foi um dos principais representantes. Na perspectiva teórica de Hall, a arte está totalmente vinculada à comunicação e à cultura. Ela não constitui um mundo à parte, mas está articulada e interligada às práticas de produção, circulação e consumo das sociedades contemporâneas, ou seja, à própria cultura.

Não é fácil definir cultura, seja essa definição na perspectiva dos interacionistas, como Becker, ou dos culturalistas, como Hall. Novamente, é o teórico Raymond Williams (2007) que mobilizamos para discutir o termo. Desde seus usos mais antigos conhecidos e registrados, a palavra cultura foi utilizada para se referir a um processo de cultivo, seja no cuidado de uma lavoura, seja no aperfeiçoamento das atividades do espírito (Williams, 2007, p.117-124). Ao longo dos séculos XIX e XX, afirma o autor, o termo “cultura” passou a ganhar um sentido mais antropológico, passando a designar as dimensões simbólicas e materiais de distintos modos de vida (Williams, 2007). “Colocando em termos simples – sintetiza Hall – cultura diz respeito a ‘significados compartilhados’” (Hall, 2016, p.17). Deste modo, se todas as práticas sociais são fundamentalmente significativas – carregam significados construídos em coletividade – então todas elas são de domínio da cultura, conforme explicam Paul Du Gay, Stuart Hall, Linda Janes, Hugh MacKay e Keith Negus no hoje já clássico estudo feito sobre a história do *Walkman* (1997, p. 2)

A produção de significados sociais é, portanto, uma condição necessária para o funcionamento de todas as práticas sociais, e uma explicação das condições culturais das práticas sociais deve fazer parte da explicação sociológica de como elas funcionam. A descrição e análise cultural são, assim, cada vez mais cruciais para a produção do conhecimento sociológico. (Du Gay et al., 1997, p.2)²

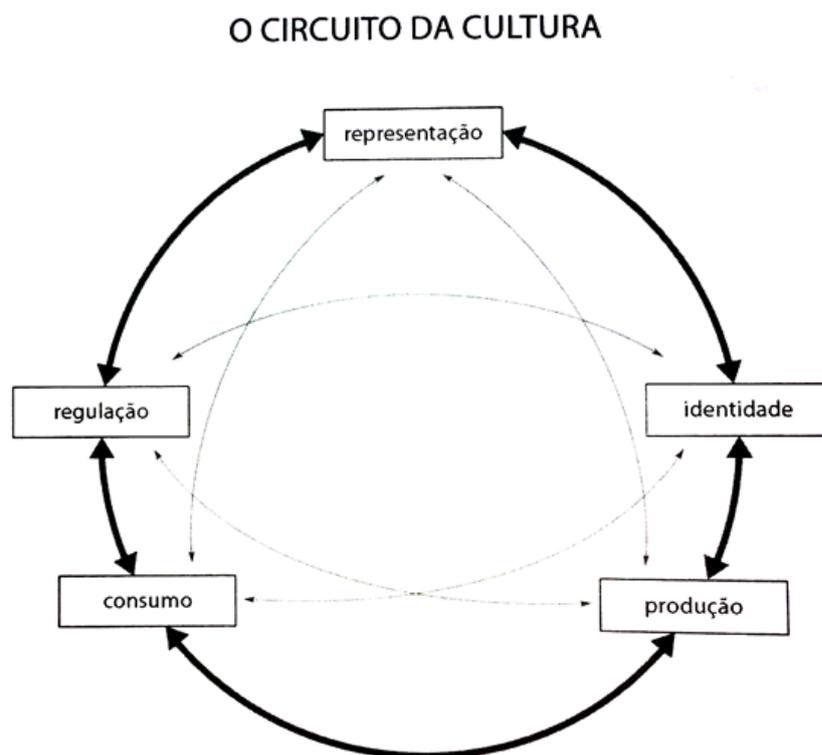
Na perspectiva de Hall e de outros teóricos dos Estudos Culturais, os significados são construídos na cultura em instâncias que vão além do processo produtivo de um determinado bem ou produto. Além disso, entende-se como bens culturais tudo aquilo que é produzido por um grupo de indivíduos, independentemente de tais produções estarem ou não dentro do campo das artes. Foi assim que esses autores (Du Gay et al., 1997) apresentaram no estudo de caso

² Tradução própria, feita com auxílio de sistemas de tradução automatizado. No original: “The production of social meanings is therefore a necessary precondition for the functioning of all social practices and an account of the cultural conditions of social practices must form part of the sociological explanation of how they work. Cultural description and analysis is therefore increasingly crucial to the production of sociological knowledge.” (Du Gay et al, 1997, p.2)

sobre o *Sony Walkman*, os processos culturais que tornaram um objeto tecnológico em um artefato cultural. Demonstraram ainda que pensar o surgimento de qualquer fenômeno novo ou objeto material nas sociedades contemporâneas vai além de compreender sua fabricação ou construção técnica (Du Gay et al., 1997). É necessário, sobretudo, analisar como ele é construído culturalmente, a partir dos significados que lhe são atribuídos.

Buscando entender onde, especificamente, os significados são produzidos, os teóricos dos Estudos Culturais elaboraram um instrumento analítico denominado de circuito da cultura, no qual se articulam “cinco processos distintos, mas interligados”: representação, identidade, produção, consumo e regulação, conforme sintetizado pelos autores no esquema abaixo.

FIGURA 01 – CIRCUITO DA CULTURA PROPOSTO POR STUART HALL



FONTE: Hall (2016)

São nestas dimensões que os significados são construídos por meio das interações sociais e da linguagem. Vamos recorrer a essas dimensões em várias ocasiões no decorrer desta dissertação. É fundamental pensar a linguagem a que nos referimos seja entendida em sua amplitude, não se trata apenas daquela falada ou escrita, mas todo o conjunto de informações

que possa ser transmitido e captado pelos sentidos humanos. A linguagem é intrinsecamente associada com o conceito de representação. Ela funciona como um sistema representacional. Isso porque, segundo Hall (2016), os objetos do mundo social, por si só, não são capazes de explicar a sua própria existência e, muito menos, mostrar para que servem. É preciso que, antes disso, sejam construídas formas significativas de representá-los socialmente, influenciando a forma pela qual estes objetos são agenciados e utilizados entre os indivíduos. Assim, são esses indivíduos em coletividade que estabelecem, por meio da linguagem, maneiras de representar os objetos do mundo social, atribuindo a eles significados que podem ou não se solidificar nesse repositório cultural (Du Gay et al., 1997).

Combinando Becker (2010) e Hall (2016), pensamos numa abordagem das práticas e das interações musicais observadas e analisadas na cidade de Maringá (PR) nas quais as ações coletivas e a linguagem estão presentes nas dinâmicas do circuito de cultura, gerando não exatamente um “mundo”, como define Becker, mas uma territorialidade musical. As ações coletivas, produtoras de músicas e músicos, acontecem em meio a um emaranhado de relações de sentidos e relações de poder, como bem nos ensinaram os teóricos dos Estudos Culturais (Du Gay et al., 1997).

A música, em sua totalidade, desde sua condição de produto (fonograma) até as práticas sociais que envolve, é um fenômeno dinâmico na cultura. Essas práticas criam experiências coletivas e associações identitárias, constantemente atribuindo e ressignificando sentidos à música e aos lugares. Em outras palavras, a música cria e recria sentidos continuamente. Para Hall (2016), a música sequer precisa utilizar palavras para comunicar uma intenção. A melodia e o ritmo são suficientemente expressivos para serem percebidos, gerando sensações e ideias naqueles que a escutam. Um ritmo acelerado pode evocar excitação ou euforia, enquanto um ritmo lento pode transmitir paixão, calma ou tristeza. A música instrumental exemplifica como a linguagem não verbal se manifesta, sendo interpretada e sentida mesmo sem a presença de palavras.

A criação de sentidos na linguagem musical não se dá apenas pelas intenções contidas em seu código (fonograma), mas em toda a sua cadeia de circulação e consumo. Assim, nem toda música previamente pensada para produzir certos estímulos irá, de fato, concretizá-los (Santos, 2014). Algumas músicas, ao longo da história, passaram a simbolizar uma diversidade de sentidos para os quais não foram originalmente concebidas, mas que foram produzidos na interação promovida durante o seu consumo (DeNora, 2000; Santos, 2020). Outras já assumiram formas que, desde sempre, estavam destinadas a ter.

Compreender essa criação de sentidos como um processo dinâmico, que ocorre na interação entre música, público e contexto, nos permite avançar para a análise das dinâmicas contemporâneas de circulação e consumo de experiências musicais. Nos subcapítulos seguintes, vamos explorar como o consumo coletivo e ao vivo dessas experiências — em festivais e concertos — se destaca não apenas do ponto de vista econômico, especialmente relacionado ao mercado turístico, mas também no plano simbólico. Este plano será abordado a partir dos conceitos de “cenas” ou “territorialidades musicais”, entendidas como fenômenos de agregação social que estimulam interações entre indivíduos e produzem significados específicos. Tais significados se referem tanto às experiências compartilhadas em coletividade quanto à construção da noção de “lugar” como um espaço carregado de sentidos e afetos.

2.1. VALORIZAÇÃO DA MÚSICA AO VIVO E O SEU REFLEXO NAS DINÂMICAS URBANAS

A distribuição gratuita dos fonogramas na *internet* passou a se tornar prática frequente de um mercado musical que, cada vez mais, vinha observando o valor monetário da música gravada decair, isso desde as grandes gravadoras até o empresariado autônomo (De Marchi, 2016; Santos, 2014). Essas medidas passaram a fazer parte de uma mudança na forma de regular o consumo musical, tendo em vista novas potencialidades de exploração musical. Estudos de Herschmann e Fernandes (2016) e Herschmann, Barroso e Fernandes (2021), tratam sobre essa temática, demonstrando a forma pela qual a música ao vivo, dos festivais, concertos e *shows*, tem se tornado uma atividade econômica de grande relevância nesse segmento, chegando a representar “aproximadamente 70% dos ganhos da indústria da música” (Herschmann e Fernandes, 2016, p. 40). Para os autores, a relevância que a música ao vivo tem tomado na contemporaneidade pode ser também associada à emergência de uma cultura digital, com grande interesse no consumo de experiências sensoriais e coletivas.

Alguns autores sugerem que o sucesso da música ao vivo está relacionado a emergência de uma cultura do entretenimento que se pauta pela oferta de uma experiência coletiva/ social – de escapismo, fruição e/ou imersão - que é valorizada pelos atores. Em outras palavras, esses autores argumentam que assistimos a valorização expressiva de um setor ‘pós-serviço’, de um mercado ou de uma ‘economia da experiência’ (Pine e Gilmore, 2001). A subida nos últimos anos dos valores das entradas dos concertos no mundo globalizado, por exemplo, seria um claro indício disso (Herschmann, 2010 *apud* Herschmann e Fernandes, 2016, p. 41).

Essa transição econômica dos fonogramas para a experimentação da música ao vivo reflete profundas mudanças na dimensão do consumo. Nesse contexto, vislumbra-se um novo sistema de distribuição econômica no mercado musical, que leva em conta o cenário urbano e os espaços territoriais. Novas dinâmicas sociais e culturais têm emergido em diferentes regiões, tendo a musicalidade como vetor de desenvolvimento econômico.

Os estudos de caso “A vitalidade da música na cidade de Rio das Ostras (RJ): transformações, conflitos e negociações sociais” (Herschmann; Barroso; Fernandes, 2021) e “Comunicação, Música e Territorialidade: repensando a relevância das Cidades Musicais do Rio de Janeiro” (Herschmann; Fernandes, 2016) ilustram bem essas transformações. Ambos demonstram o esforço do estado fluminense em consolidar as cidades de Conservatória, Rio das Ostras e Rio de Janeiro como "cidades criativas", conforme o conceito proposto pela UNESCO. Os termos “indústrias criativas”, “economias criativas” e “nação criativa” deram origem ao subgênero “cidades criativas”. Este conceito se refere às dinâmicas de produção, circulação e consumo de bens criativos e culturais, abrangendo não apenas a música, mas também a arquitetura, artes, artesanato, publicidade, antiguidades, *design*, videogames, entre outros. Esses setores criativos têm adquirido grande visibilidade global, atraindo consumidores dispostos a vivenciar essas experiências e impulsionando os segmentos locais de turismo e entretenimento (Herschmann; Fernandes, 2016).

Parte-se do pressuposto de que nessas regiões, há uma cultura musical potente, capaz de promover significativas mudanças no imaginário e no cotidiano urbano. Assim como nos exemplos estudados, os autores trabalham com a hipótese de que fenômenos semelhantes podem estar ocorrendo em outras regiões do país. A musicalidade associada ao espaço, no atravessamento das cidades, tem rendido estudos no campo das Ciências Sociais e da Comunicação, que buscam entender como o fenômeno mobiliza ações coletivas criando dinâmicas de consumo musical e experiências coletivas, novas formas de identificação e representação dos indivíduos e os espaços que habitam.

2.2. CENAS OU TERRITORIALIDADES MUSICAIS?

As nomenclaturas surgem como facilitadoras para compreender o fenômeno que relaciona música, espaço, território e cidade. Termos como "cenas musicais", "paisagens

sonoras" e "territorialidades musicais" buscam caracterizar esse fenômeno em suas múltiplas variações, além de explorar seus efeitos na dinâmica urbana.

No livro “Cenas Musicais”, organizado por Simone Pereira de Sá e Jeder Janotti Júnior (2013), o pesquisador Felipe Trotta destaca a importância do termo “cena musical”, o qual permite perceber a música além de sua sonoridade, ou seja, na cena a música é percebida em suas articulações com a ambiência e os aparatos que a cercam (Trotta, 2013, p.59). Contudo, destaca o pesquisador, o próprio autor responsável por trazer o termo ao debate acadêmico, Will Straw, tem recentemente questionado a validade de uma noção que se tornou esgarçada demais, aparentemente incapaz de delimitar um debate ou um problema específico.

Se “cena” é um termo que fala sobre uma determinada prática musical vivenciada em um território, que pode ou não se articular com outras práticas distantes, que agrega pessoas em torno da música e que aciona modos de compartilhar a experiência urbana e humana, temos aí uma ideia que pode ser colada a praticamente todas as práticas musicais do mundo contemporâneo. (Trotta, 2013, p. 60).

Para Trotta (2013), porém, as limitações do termo vão além dessa imprecisão apontada por Straw. A cena não é um bom recorte para se considerar, por exemplo, o que acontece em práticas muito características dos fenômenos musicais vivenciados no Brasil. Ele exemplifica esse debate partindo da relação do frevo com as cidades de Recife e Olinda. Mais do que um ritmo ou um repertório de canções, o frevo é também festa, dança e indumentária que demarcam não só um espaço, mas principalmente um tempo – o verão e o carnaval -, fato este que torna a definição de cena relativamente inadequada para se pensar o fenômeno cultural do frevo. Algo semelhante acontece com o samba no Rio de Janeiro. Segundo o autor, mais adequado seria pensar num circuito do samba, caracterizado pela sua difusão na cidade pelos bairros, bares e grupos sociais, do que propriamente numa cena musical (Herschmann e Trotta, 2013).

Na visão de Trotta (2013), o conceito de “cena musical” está mais associado a grupos restritos, que nega a circulação da música em larga escala e possui uma lógica própria de produção, consumo e pertencimento em relação a um tipo de gênero musical específico.

Já na visão de Janotti Júnior (2013), o emprego do termo deve enfatizar a construção de significados que a musicalidade provoca em torno do espaço, produzindo algo próximo de “territorialidades significativas”.

A transformação dos espaços (geográficos e virtuais) em lugares significantes marcados pelo consumo de música. De acordo com o sociólogo Anthony Giddens (2002), lugar é um espaço particular, significativo, porque torna

familiar para seus participantes algumas referências para sentir e partilhar o mundo, ou seja, lugar é a própria referência que usamos para entender o que envolve a ideia de mundo. Seguindo essas indicações, acredito que nomear um espaço como cena musical é um modo de transformá-lo em articulador de experiências sensíveis, jogos identitários, práticas mercadológicas e sociais (Júnior, 2013, p. 75).

Na elaboração dessa dissertação, considerando as leituras realizadas e o trabalho de campo, identificamos o termo “territorialidade musical” como o mais adequado para o nosso debate. O termo é também descrito por Simone Pereira de Sá (2013, p. 148) como “sociabilidades erigidas em um espaço afetivo e de pertencimento onde a música cria territorialidades distintas a partir dos movimentos de transindividualidade – constituída pelas interações inter-humanas, incluindo o espaço e os objetos técnicos”. Essa definição se alinha à ideia central deste estudo, especialmente porque enfatiza a ação dos indivíduos e suas interações como elementos fundamentais na construção de significados nas culturas urbanas. Dessa forma, atribui novos sentidos não apenas às práticas de sociabilidade musical, mas também ao próprio território, que se torna um espaço significativo e representativo desses universos musicais.

Outro fator importante na escolha do termo “territorialidade musical” é o papel que os objetos técnicos desempenham nesse contexto. Esses elementos são compreendidos como produtos culturais dotados de significados construídos e modos específicos de representação. Entre eles, incluem-se os meios tecnológicos utilizados no processo de comunicação, como as tecnologias digitais. É impossível dissociar as práticas e processos culturais contemporâneos do contexto tecnológico e informacional, pois as novas mídias estão totalmente integradas aos processos de produção, consumo, representação e regulação das ações coletivas em torno da música.

3. MARINGÁ: A CONSTRUÇÃO DA CIDADE E DA SUA MUSICALIDADE.

Maringá está situada na região noroeste do Estado do Paraná, a pouco mais de 420 quilômetros da capital, Curitiba. Fundada oficialmente em 1947 e com sua primeira administração pública estabelecida em dezembro de 1952, a cidade abriga uma população de pouco mais de 400 mil habitantes, segundo dados recentes do IBGE³. Ao se considerar, porém, que o município é o polo de uma região metropolitana que engloba outros 25 municípios⁴, é possível estimar que cerca de um milhão de pessoas circulam por Maringá em razão de trabalhos, estudos, serviços, consumo e lazer (Tonella, 2023).

Constituída como uma “aventura planejada”, na feliz expressão da pesquisadora Fabíola Cordovil (2010), Maringá é resultado de um grande empreendimento agrícola e imobiliário promovido pela Companhia de Melhoramentos Norte do Paraná (CMNP), empresa privada de colonização, que atuou na ocupação territorial da região entre as décadas de 1930 e 1940, fundando e planejando municípios no entorno da via férrea que se prolongava do interior de São Paulo pelo interior do Paraná (Rego, 2001; Cordovil, 2010). Foi iniciativa da Companhia, também, batizar com o nome de uma popular canção que tocava nas rádios o então novo povoado modelo da empresa, cujos primeiros núcleos foram estabelecidos no final da década de 1930. Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, pesquisadores da música brasileira, atribuem à Elizabeth Thomas, esposa do então gerente da Companhia⁵, o batismo. Tantas vezes repetida, afirmada e reafirmada pelas narrativas oficiais e extraoficiais, essa ficou sendo a versão oficial para a escolha do nome da nova cidade. (Garutti; Souza, 2016). “É comum no mundo inteiro cidades emprestarem seus nomes a canções. Difícil é uma canção inspirar o nome de uma cidade”, afirmam os pesquisadores (Severiano; Mello, 1997, p.111).

Maringá, a canção, foi gravada originalmente por Gastão Formenti, em junho de 1932, pelo selo Victor. Escrita pelo médico e compositor mineiro, radicado no Rio de Janeiro, Joubert de Carvalho, a letra fazia menção a uma retirante que, ao partir do sertão, deixava saudades no

³ Dados referentes ao censo de 2022. Disponível em < <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pr/maringa/panorama> >. Acesso em 09 de abril de 2025.

⁴ Conforme estabelecido pela Lei Complementar Estadual 83/1998, integram a Região Metropolitana de Maringá (RMM), os seguintes municípios: Maringá, Sarandi, Marialva, Mandaguari, Paiçandu, Ângulo, Iguaraçu, Mandaguaçu, Floresta, Doutor Camargo, Itambé, Astorga, Ivatuba, Bom Sucesso, Jandaia do Sul, Cambira, Presidente Castelo Branco, Flórida, Santa Fé, Lobato, Munhoz de Mello, Floraí, Atalaia, São Jorge do Ivaí, Ourizona e Nova Esperança. A lei pode ser consultada em < <https://www.legislacao.pr.gov.br/legislacao/listarAtosAno.do?action=exibir&codAto=8563&codTipoAto=&tipoVisualizacao=compilado> >. Acesso em 10 de abril de 2025.

⁵ Naquele momento ainda sob domínio de capital inglês e denominada Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP).

coração de um pobre caboclo. Dizem os historiadores que a música foi composta para agradecer um ministro da viação, cuja influência o compositor esperava obter a fim de ser nomeado para um desejado cargo público (Garutti; Souza, 2016). A música agradou não só o ministro, mas o grande público. “Hino nacional das serestas na época”, como definiu o jornalista Luís Nassif (2000), a canção era entoada e assobiada nos palcos, nos rádios, nas casas e nos bares, nos mais variados cantos do país.

Maringá, a cidade, ganhou, em meados dos anos 1940, um traçado planejado pelo urbanista paulistano Jorge de Macedo Vieira, que a concebeu como uma “cidade-jardim”, cujo plano urbanístico previa ruas sinuosas, com presença de parques e praças, grandes avenidas e zoneamento bem delimitado entre áreas residenciais, comerciais, industriais e um centro cívico. (Rego, 2001; Steinke, 2007; Cordovil, 2010). Gastão de Mesquita Filho, engenheiro diretor da CMNP, antigo colega de Vieira na Escola Política, e acionista da empresa, foi quem lhe fez a encomenda. Tendo já trabalhado com profissionais de referência no planejamento das chamadas “cidades novas” brasileiras⁶, Vieira desenvolveu no desenho de Maringá seu projeto mais ambicioso, inspirado no modelo do urbanismo inglês, projetando uma cidade que comportaria dentro de seus limites cerca de 200 mil habitantes. Esse mesmo desenho, conforme já foi destacado em diversos estudos recentes, com o desenvolvimento urbano e adensamento populacional, acabou gerando uma lógica de segregação socioespacial e acesso desigual à infraestrutura urbana pelas famílias de baixa renda. (Cordovil, 2010). Se o destino de Maringá, a jovem e bela retirante descrita por Joubert de Carvalho, fosse a Maringá materializada como cidade, é provável que ela tivesse encontrado morada em algum conjunto habitacional bem distantes das paisagens das praças e jardins centrais projetados por Vieira.

Na paisagem sonora da cidade, a primeira emissora de rádio começou a operar no ano de 1951, na frequência 1520KHz, prefixo ZYS-23, por iniciativa de Samuel Silveira, radialista profissional, e Francisco Dias Rocamora, técnico responsável pela montagem da Rádio Cultura de Maringá Ltda. Como pontuado pelo pesquisador Geraldo Altoé (2007), autor de um dos poucos estudos sobre a radiodifusão na cidade, a emissora foi importante mediadora do desenvolvimento urbano de cidades cujas raízes se originaram no campo, como foi o caso de Maringá.

A rádio significava muito para todos os maringaenses, tanto para os que moravam na cidade como para os que moravam na zona rural, pois este era o único meio de comunicação acessível. Os programas eram ao vivo. Os de

⁶ Como Belo Horizonte, por exemplo.

maior repercussão eram os programas sertanejos, com duplas caipiras regionais. A rua da Rádio ficava repleta de ouvintes, pois cada artista trazia seus parentes, amigos e vizinhos a fim de assistirem suas apresentações (Altoé, 2007, p.78).

Foi em 1954, segundo Altoé (2007), que Maringá passou a contar com redes de distribuição elétrica. Antes da implementação da Copel, a Rádio Cultura utilizava um gerador próprio de energia. A chegada da energia elétrica à cidade representou um grande avanço para o seu desenvolvimento, permitindo à estação de rádio expandir sua área de cobertura e diversificar suas programações.

A Rádio Cultura conquistou por muitos anos, segundo dados do IBOPE, o primeiro lugar na preferência de um público heterogêneo, composto de quatro milhões de pessoas num raio de 150km. [...] Sua programação é eclética, satisfazendo as expectativas do público cada vez mais exigente, pois sempre foi preocupação da Diretoria continuar a ser a melhor rádio de Maringá e Região. [...] Os ouvintes, mais de quatro milhões, estão espalhados por 100 municípios (Paraná e sul de São Paulo) regiões mais ativas destes dois Estados. O som chega ao homem do campo, ao empresário, ao profissional liberal, à dona de casa, aos homens de negócios, às autoridades, enfim, abrange todos os segmentos comunitários urbanos e rurais. (Altoé, 2007, p. 82)

No cenário nacional dos anos de 1950, o rádio ocupava um papel fundamental na construção do mercado musical brasileiro, tornando-se o prescritor de músicas e notícias de maior abrangência em termos regionais. Lia Calabre (2004) destaca que o meio era ícone de modernidade na época e parte integrante da vida pública e privada brasileira. Calabre (2004) destaca também a importância que as radionovelas e os programas de auditório desempenharam para a consolidação do meio junto ao público ouvinte, principalmente na criação dos primeiros fãs-clubes dos famosos “reis” e “rainhas” das rádios, cantores e cantoras que gozavam de intensa popularidade entre os ouvintes, como os cantores Cauby Peixoto e Orlando Silva e as cantoras Marlene e Emilinha Borba. Para De Marchi (2016), o Rádio Nacional e o Programa Casé, ambos nascidos no Rio de Janeiro, foram decisivos na formulação da Música Popular Brasileira e os seus subgêneros no choro e na toada. Segundo o pesquisador, esse meio de comunicação, em seus primeiros anos, funcionava em associação com as gravadoras nacionais, que, a partir dos anos de 1960, em diante passaram a disputar (e perder) espaço para as chamadas *majors*, as grandes empresas multinacionais da fonografia, que concentraram nas

décadas seguintes o poder sobre a exploração da atividade mercantil e comercial da música⁷ (De Marchi, 2016). Durante a chamada “era de ouro” do rádio brasileiro, ou seja, entre as décadas de 1930 e 1960, o meio intercambiava diversificados ritmos e gêneros musicais aos ouvintes de todo o Brasil por meio de associações entre gravadoras nacionais e emissoras locais (De Marchi, 2016). A Continental e a Copacabana foram as maiores dentre gravadoras brasileiras que atuaram, naquele momento, na construção do gosto e do cenário da música popular brasileira, divulgando os artistas regionais e os gêneros de maior aceitação popular, como a música caipira e sertaneja⁸ (Vicente, 2014).

Em Maringá, a música caipira e sertaneja sempre desempenhou um papel importante no repertório urbano, tanto naqueles primeiros anos da Rádio Cultura quanto atualmente (Dourado, 2023). Porém, é inegável que a difusão e o crescimento das rádios e gravadoras nacionais contribuíram para a diversificação do consumo de ritmos que começaram a circular localmente. Nesse contexto, a cidade presenciou a ampliação midiática de práticas que até então se manifestavam de forma mais comunitária, como nas rodas de viola entre amigos e nas festas religiosas e tradicionais, como na comunidade nipo-brasileira. Expressão dessa integração do consumo cultural na cidade com o que havia de mais tendência na época foi a expansão das casas noturnas que divulgavam a música disco, nos anos de 1970, ultrapassando na década seguinte mais de uma dezena de estabelecimentos desse tipo. Na década de 1980, a cidade contou com uma casa de *shows* na região central que, estruturada em diversos pisos e pistas, tocava desde os grandes sucessos da música internacional e promovia *shows* com artistas de projeção nacional que no palco da casa eram acompanhados por músicos da região, que compunham o elenco do *show*.⁹ Circulava pela cidade os sucessos e tendência da indústria do disco, tanto nos estabelecimentos comerciais de venda quanto de *shows*.

No que se refere ao consumo cultural e ao mercado de bens culturais, a universidade estadual, criada por lei estadual no final da década de 1960 e implementada durante a década de 1970, também impactou a paisagem cultural da cidade, o consumo de bens simbólicos e as

⁷ Entre os anos de 1920 até meados dos anos 1950, as grandes empresas fonográficas norte-americanas, de grande influência em toda a América Latina, eram a RCA Victor, da Columbia, a Decca e a Capitol. Com a diversificação no mercado fonográfico a partir nos anos de 1960 e a reestruturação do mercado em direção a uma concentração econômica no campo da produção musical global, no final da década de 1990 o cenário musical mundial era controlado por cinco grandes conglomerados empresariais que, na época, controlavam cerca de 80% das vendas mundiais de disco: a japonesa Sony Corporation, a alemã Bertelsman AG, a canadense Universal e a americana Time-Warner (Vicente, 2014, p.36).

⁸ A Continental encerrou suas atividades em 1993, quando foi comprada pela Warner Music Brasil. A Copacabana foi adquirida pela EMI Music também no início dos anos de 1990.

⁹ Conforme vídeo do canal Maringá Histórica, com depoimento de empresário do setor, sobre a boate Kalahari, que esteve em funcionamento de 1983 a 2002, em dois endereços diferentes.

ideias em circulação. A criação do Teatro Universitário, o TUM, é um dos exemplos da ação da universidade no espaço cultural da cidade, impactando nas artes cênicas e na música e agregando movimentos juvenis universitários (Montagnari, 1999).

Seguindo a expansão da indústria cultural, também o consumo e as práticas musicais se diversificam, novos estilos passam a incorporar a paisagem sonora e novos estabelecimentos transformam a paisagem cultural do município. Ao final dos anos de 1980, a cidade comporta espaços que se configuram de maneira específica para a fruição do *pop* e do *rock*. Um dos bares de *rock* mais tradicionais e longevos, o Tribo's, abre as portas no início da década de 1990 e se torna lugar de encontro para ouvir bandas novas tocarem *covers* ou apresentando suas próprias composições. O pesquisador Flávio Pátaro (2019) escreveu sobre a importância do lugar para os jovens músicos de Maringá naquele momento:

No Tribo's Bar tocavam bandas de Maringá e região, ocasionalmente *shows* de bandas de *Rock n' Roll* conhecidas nacionalmente. Diversos estilos passaram pelo bar, mas em geral eram *shows* de *Heavy Metal*, *Thrash Metal*, *Death* ou *Black Metal* e vez ou outra um *rock* clássico (...) o ambiente escuro e de pouca iluminação contribuía para criar um clima que os usuários procuravam, as paredes desenhadas, a decoração macabra, tudo era feito para e pelo seu público (...) muito do ambiente foi construído pelos usuários que frequentavam, peças de decoração, desenhos, o bar era uma metamorfose constante. Nessa metamorfose, o bar, até por ser praticamente o único local da cidade onde os dissonantes podiam se encontrar, atraiu pessoas de diferentes grupos, eram as mais diversas representações e apesar de frequentarem o mesmo local, esses grupos permaneciam unidos e fechados, formando grupos baseados em suas afinidades com seus estilos musicais. (Pátaro, 2019, p.28)

Nos anos de 1970, o negócio da música se consolida no Brasil (De Marchi, 2016). A grande indústria produtora de discos era um dos setores que impulsionava o crescimento do mercado de bens culturais no país, conforme apontou a pesquisadora Márcia Tosta Dias (2000). De um lado, ela destaca, o Estado brasileiro investia no desenvolvimento de infraestrutura no sistema de comunicações e nos setores industriais mais avançados, garantindo terreno favorável para a expansão dos negócios dos grupos empresariais das indústrias da cultura, tanto de capital estrangeiro e quanto nacional. No final da década de 1970, o Brasil se estabelece como o quinto maior mercado fonográfico mundial (Dias, 2000). Do MPB ao *rock*, da música regional à música estrangeira, todos os gêneros se desenvolviam como nichos de exploração do mercado, Emissoras de rádio, agências de propaganda, emissoras de televisão, casas de espetáculo, teatros, grandes arenas, grandes espetáculos, a indústria do disco movimentava não apenas a venda de *LPs* mas todo um circuito de produção e consumo cultural (De Marchi, 2016). Esse é

o momento em que se pode perceber não apenas a consolidação de um mercado interno de música, mas o avanço do processo de mundialização desse mercado (Dias, 2000; Ortiz, 1994). Neste período, as grandes gravadoras multinacionais e os veículos televisivos de comunicação produziram uma série de incentivos e regulamentações para o mercado da música, fomentando inclusive as práticas musicais nas cidades, por meio da criação de festivais musicais diversos (De Marchi, 2016; Silva, 2023). O surgimento de festivais musicais locais em diversas regiões do Brasil, fomentados por iniciativas pública e privada, trouxeram múltiplos benefícios a diferentes agentes. As cidades se beneficiavam com as movimentações econômicas do comércio e turismo. As grandes gravadoras podiam promover artistas e avaliar tendências culturais emergentes e o Estado podia colocar em ação o seu plano de modernização urbana, tendo a musicalidade como função agregadora de ideias nacionalistas. (Silva, 2023; Napolitano, 2001)

Na década de 1970, os gestores públicos do município direcionaram esforços em tornar Maringá um lugar turístico, tendo em vista o seu planejamento urbano pautado no conceito de cidade-jardim, bem como a sua predisposição espacial, naturalmente alinhada a importantes rotas do estado do Paraná. A ação publicitária dos primeiros anos, direcionada a atrair ocupantes permanentes para o espaço, voltou-se, então, para ações que visavam o fluxo temporário de pessoas que fomentassem os serviços da cidade. No final de 1970, surgiu efetivamente um Plano Municipal do Turismo em Maringá.

Buscava-se estratégias para que turistas permanecessem na cidade, porque Maringá faz parte do percurso daqueles que vêm de outros estados em direção a Foz do Iguaçu. Naquele período, aqui também havia sido implantada a estação de transbordo das obras da Usina de Itaipu, fazendo com que fosse alto o número de viajantes a trabalho pela região. Por essa razão, faz-se fundamental a consolidação de um Plano Municipal de Turismo. Documento inédito, construído com os anseios do trade, que norteará a constituição de estratégias plenas em prol desta causa, que configura a gênese de nossa cidade. (Maringá, 2023/ 2033, p. 28)

A implementação de um Plano de Turismo foi fundamental para o desenvolvimento da musicalidade maringaense, tornando-se a institucionalização de uma produção musical na cidade, e dando respaldo legal a implementação de medidas de iniciativa pública e privada no fomento das Atrações Turísticas da cidade, subdivididas na sessão de Metodologia da Elaboração da última edição do documento, a partir das categorias de 1- Atrativos Naturais; 2- Atrativos Culturais; 3- Eventos Programados; 4- Realizações Técnicas, Científicas e Artísticas e 5- Roteirização (Maringá, 2023/ 2033).

Em 1977, o Festival da Música Cidade Canção (FEMUCIC) surgiu encabeçado pelo SESC (Serviço Social do Comércio), ajudando a aprimorar o intercâmbio musical entre Maringá com outras regiões do Brasil. Apesar das primeiras edições do festival ficarem restritas a participação de artistas maringaenses e de cidades vizinhas, com a aderência gradual do público ao evento, as inscrições começaram a ser estendidas à nível regional e nacional. O FEMUCIC deixou evidente as distintas preferências musicais do público maringaense que, neste período já se faziam presentes, demonstrando que, além do sertanejo e do caipira, gêneros advindos da Música Popular Brasileira e do *Rock* também eram requisitados pelos moradores. Algumas edições do próprio FEMUCIC, segundo dados de Silva (2023), tiveram divisões espaciais para atender diferentes públicos.

A primeira edição do evento reuniu a apresentação de 61 músicas selecionadas a partir de 6 cidades da região, e ocorreu inicialmente nas instalações do SESC, inaugurada dois anos antes. O evento foi nomeado inicialmente como FEMUSESC, e após receber apoio de outras instituições, como a própria Prefeitura Municipal, a TV Cultura – Canal 08 (emissora fundada pelos mesmos idealizadores da Rádio Cultura) e a Universidade Estadual de Maringá, passou a se chamar FEMUCIC, se consolidando como um evento maringaense (Silva, 2023).

Até 1980, todas as músicas inscritas no evento passavam pelos órgãos de censura do governo ditatorial, e eram amplamente divulgadas por meio do rádio e da TV Cultura, tornando o evento cada vez mais conhecido pelo público. Assim, foram necessárias constantes trocas de espaços físicos na acomodação de um público cada vez mais crescente. Na edição de 1980, ocorrida entre 19 e 21 de setembro, no chamado Cine Horizonte, o evento se tornou etapa eliminatória do também festival de Música Popular Brasileira, “Todos Os Cantos”, promovido pelo poder público do estado do Paraná (Silva, 2023).

A edição de 1985, ocorrida entre os dias 26 e 28 de setembro, trouxe ao solo maringaense, além de músicas locais e regionais, outras que advinham dos estados do Acre, Ceará, e São Paulo. Na ocasião, o artista referência da Bossa Nova, Carlos Lira, fez o *show* de encerramento do evento. No ano subsequente, além dos estados mencionados anteriormente, o Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Sergipe e Bahia também se fizeram presentes no festival, que foi realizado no estádio Chico Neto, região da Zona 07 de Maringá. Antônio Carlos e Jocáfi, Eduardo Dussek e Toquinho foram as atrações nacionais anunciadas (Silva, 2023).

As edições subsequentes do festival geraram discos inéditos do evento, produzidos pela gravadora Som Livre, atribuindo ainda mais relevância ao festival FEMUCIC. A edição de 1993 inaugurou o formato de “mostra musical”, deixando de ter caráter ‘competitivo’. Foram

quase 350 inscrições de artistas dos mais variados estilos e gêneros musicais e por esse motivo, acabou sendo realizada em distintos ambientes. O gênero *Rock* e Sertanejo foram levados ao estádio Chico Neto, enquanto o MPB e o instrumental, foram realizados no Teatro Plaza (Silva, 2023).

A própria trajetória do FEMUCIC, uma das mais tradicionais atrações musicais da cidade de Maringá, nos permite inferir a diversidade de gêneros e ritmos presentes na região. Entende-se que essa diversidade é atribuída a múltiplos fatores. Inicialmente por intermédio do rádio e as referências heterogêneas que o veículo de comunicação foi trazendo a população local em contato com as outras regiões, assim como também devido ao advento posterior da TV e seus programas de auditório. O surgimento do primeiro festival musical aberto à nível regional e nacional também promoveu grande intercâmbio cultural entre regiões. A rede de comércios e casas noturnas destinadas ao público adepto a esses estilos de música que se distinguem do sertanejo e da música caipira.

Mais uma vez, é válido observar também a importância da presença acadêmica de professores e alunos da Universidade Estadual de Maringá (UEM) na formação dessa paisagem musical, cuja instituição operava na cidade desde 1969 (Silva, 2023). A criação da Universidade Estadual de Maringá (UEM) na década de 70, considerada hoje uma referência nacional, tornou a cidade um polo universitário, estimulando a instalação de outras instituições de ensino superior, e proporcionando o acontecimento de eventos acadêmicos, esportivos, científicos e culturais (Silva, 2023). A instituição também é responsável pelo grande fluxo de migração na cidade, especialmente de estudantes que se estabelecem aqui para a realização de cursos de graduação e pós-graduação. Alguns dos professores da universidade, inclusive, foram fundadores de importantes projetos do FEMUCIC, como são as oficinas de músicas, que mais a frente receberá maior atenção neste capítulo.

3.1. OBSERVANDO O 45º FESTIVAL DA MÚSICA CIDADE CANÇÃO (FEMUCIC) – CONSIDERAÇÕES INICIAIS DE CAMPO.

A construção de significados na cultura se dá, conforme abordado no primeiro capítulo desta dissertação, por meio da linguagem como um “sistema representacional”. No entanto, apenas construir semanticamente um significado para determinado objeto ou lugar não garante, por si só, a incorporação desse significado à cultura. É necessário, segundo Du Gay, Hall, Janes, Mackay e Negus (1997), que essa representação semântica atue em sinergia com as práticas

cotidianas da cidade — por meio das interações sociais e da mobilização de indivíduos e instituições em torno da causa — de modo a associar a identidade maringaense à música e à musicalidade, tornando-se uma representação da cidade tanto para seus habitantes quanto para aqueles de fora. As ações desenvolvidas pelo poder público maringaense na década de 1970, com a apropriação do FEMUCIC, foram importantes para conciliar a construção semântica da cidade com as práticas musicais realizadas em seu território.

Neste sentido, as próximas discussões deste trabalho serão focadas em entender, a partir das observações de campo, como as representações de uma “Cidade Canção” são trabalhadas contemporaneamente por agentes dos poderes público e privado na busca por tornar essa construção simbólica uma prática cotidiana. Vale destacar que o termo “Cidade Canção” foi sugerido por Antenor Sanches, influente morador local, como forma de homenagear a cidade e reforçar a origem do seu nome (Silva, 2023), no início dos anos de 1960. Foram observados dois importantes eventos culturais por onde a música local circula em Maringá, sendo o próprio FEMUCIC o primeiro, e a Virada Cultural de Maringá, o segundo.

O período de acontecimento do FEMUCIC, no ano de 2024, acabou coincidindo também com o cronograma deste trabalho em sua fase de pós-qualificação, tornando possível a união de informações bibliográficas e documentais com as observações de campo realizadas no local. Sendo um dos festivais de música mais tradicionais da cidade, em sua 45ª edição, o FEMUCIC ocorre a pouco mais de 4 meses do aniversário de 73 anos de Maringá. O evento ocorreu durante toda a semana, entre os dias 16 e 21 de setembro 2024 e teve a maior parte das suas apresentações acontecendo no teatro SESC, em sua nova sede, localizada na Avenida Duque de Caxias, 1.517 - Zona 7 (região central de Maringá), local onde os ingressos foram distribuídos à troca de 1kg de alimento não perecível para cada noite de *show*.

Segundo informações disponíveis na sessão de Apresentação, do Edital de Seleção dos músicos, disponibilizado na página oficial do SESC Paraná, o festival tem como objetivo o fortalecimento da produção cultural das regiões em que atua, oferecendo diversidade de gêneros e estilos musicais, bem como ações formativas.

Na música, vários projetos compõem o portfólio de ações do SESC/PR. São ações que buscam proporcionar diferentes vivências musicais para o público paranaense, formando plateia e fortalecendo a cena musical brasileira. Nessa linha, foram criados festivais e mostras musicais, que também têm como objetivo a criação de meios de difusão da produção musical, proporcionando o intercâmbio entre artistas e produtores. (SESC, 2024, p. 3)

Outro ponto interessante que este edital de seleção trouxe, remete a afirmação de que, festivais ou mostras de músicas de caráter “não competitivo”, trazem distintos benefícios para todos os públicos envolvidos, do morador ao comerciante, fomentando a comunidade local em termos financeiros, de entretenimento e conhecimento, até a classe de artistas e produtores autorais.

Cria a oportunidade de apresentação e divulgação de artistas, além de colaborar e oportunizar a apreciação musical pelo público. O festival auxilia na construção de um rico mapeamento de profissionais envolvidos no cenário musical brasileiro, garantindo uma programação musical que estimule o intercâmbio cultural entre diferentes formas musicais a nível nacional. Desta forma, proporciona qualidade de vida e bem-estar social aos trabalhadores do comércio, seus dependentes e à comunidade em geral. (SESC, 2024, p. 3)

A remuneração dos artistas variou de acordo com a quantidade de música selecionada pela comissão avaliadora, entre 1 e 3 músicas, bem como da distância entre a região do artista até a cidade de Maringá, valores que transitam entre R\$ 2.000,00 até R\$ 10.900,00 (no caso de artistas situados acima de 1.001 km de Maringá).

Como forma de precaução por parte da organização, as entradas especificavam o dia das atrações e indicavam que a reserva de lugares estaria sujeita à lotação do espaço, que atualmente comporta até 215 pessoas (Sesc Maringá, 2024). Esse controle prévio de público me causou certo estranhamento, especialmente por se tratar da minha primeira participação no evento. Surgiu, então, a dúvida: haveria, em uma noite de semana, público suficiente em Maringá para lotar o teatro com uma apresentação de Música Popular Brasileira, centrada no gênero Choro? Esse questionamento tem origem no discurso amplamente difundido de que Maringá é marcada pela predominância do Sertanejo Universitário e da música caipira — uma visão que influencia inclusive a percepção de artistas locais, como demonstram as entrevistas apresentadas no capítulo seguinte. Além disso, considere relevante refletir se, mesmo após anos de existência, o evento ainda mantém seu apelo entre o público maringaense.

As atrações musicais foram distribuídas da seguinte forma: Quarta 18/09 - *Show* com os professores e alunos das oficinas; Quinta 19/09 - Maraka Trio, Lais Gomes e João Vasconcelos, Júlia Klüber, Casimiro e Fabrício Martins e Trio Macaxeira; Sexta 20/09 - DesConcerto, Pedro Gomes, Letícia Silva e Fernando Bertani, Yuri Gonzaga, Duo Aduar e Sábado 21/09 - Abertura com a Orquestra Jovem Sesc Maringá e *Show* Nacional de Ivan Lins (FEMUCIC, 2024). Nota-se que, das 13 atrações musicais anunciadas, poucas contemplaram, de fato, artistas maringaenses. O Maraka Trio, formado pelos artistas e professores Andro Gustavo, Rafael

Marinho, Isaias Alves da Silva, juntamente com a participação da professora das oficinas de canto, Laís Gomes, formaram a participação maringaense do evento e eles tocaram nos dias 18 e 19 de setembro. Os alunos da Prática de Conjunto e da Orquestra Jovem Sesc Maringá, também entraram, de certa forma, nessa categoria, contudo, por ser um festival de Maringá, poucos foram os seus representantes locais.

É inegável a relevância destes artistas e professores supracitados para Maringá, especialmente a partir dos projetos desenvolvidos por eles, que ajudam a difundir a Música Popular Brasileira e as suas raízes no Choro, ensinando por meio dos processos de uma musicalização não convencional, formas de pensar a história e composição da sociedade brasileira e a sua multiculturalidade. Segundo o artista e professor Rafael Marinho, essas oficinas de Choro surgiram como projeto itinerante de extensão há 10 anos atrás, na Universidade Estadual de Maringá (UEM). E este foi o segundo ano consecutivo, que o FEMUCIC se apropriou do projeto em seu formato de Prática de Conjunto. Além destas oficinas, outras atividades relacionadas à música e a dança são ofertadas pela instituição SESC Paraná, conforme frisado muitas vezes durante o evento pelos cerimonialistas Cleber Borges e Chay Ramão.

3.2. EXPERIENCIANDO O 45ª FEMUCIC

Na primeira noite de espetáculos, ocorrida na quarta-feira, dia 18/09, eu cheguei ao local do evento próximo das 19h39 e me deparei com uma fila de pessoas que aguardava a abertura do teatro, previsto para as 20h. Esse público era composto majoritariamente de homens e mulheres de faixa etária média entre 60 e 80 anos, um público mais idoso, trajado de modo mais “formal”, camisas e calças sociais, camisetas gola polo, calças jeans, blusas e suéteres. As roupas e as pessoas presentes pareciam traduzir muito bem o conceito de um evento “tradicional”, “formal”. A presença jovem era, em sua maioria, pertencente aos alunos da Prática de Conjunto, mas também havia pessoas de outras faixas etárias neste grupo. Cerca de 20% ou 30% da composição da plateia poderia ser classificada como alunos, estes se apresentaram ao final do espetáculo e lotaram o palco do teatro.

FIGURA 02 – 45ª EDIÇÃO FEMUCIC 2024



FONTE: SESC (2024)¹⁰

Já no interior do teatro e próximo às 20h10, o som ambiente cedeu espaço aos cerimonialistas, Chay Ramão, comunicadora da RPC TV e Cleber Borges, Analista de Cultura do SESC, ambos da cidade de Curitiba, que iniciavam as atividades. Em seus discursos, buscaram focar em temas relacionados ao festival, o número de músicas e artistas inscritos, o fato de ser o segundo ano consecutivo de acontecimento em sua nova sede SESC Maringá, a importância de difundir e acessibilizar à Música Popular Brasileira na cidade de Maringá, visto o pouco espaço cedido a ela pela mídia e pelas iniciativas pública e privada. Buscaram também frisar que o FEMUCIC ocorria também fora do teatro, em parques e praças, no terminal urbano, entre outros pontos da cidade, assim como as oficinas ofertadas de “CANTO POPULAR – Da base à performance, profa. Lais Gomes, SOTAQUES MELÓDICOS – Acentuações e articulações para solistas, prof. Isaias Alves da Silva, ACOMPANHAMENTO NO CHORO – Harmonia, contraponto, condução de vozes e estilo, prof. Rafael Marinho, BRASIL PANDEIRO – Vertentes do Choro, prof. Andro Gustavo e PRÁTICA DE CONJUNTO –

¹⁰ Disponível em: < <https://www.sescpr.com.br/2024/09/45a-edicao-do-femucic-encerra-sua-programacao-com-apresentacao-da-orquestra-jovem-do-sesc-maringa-e-show-de-ivan-lins/> >. Acesso em: 03 jun. 2025

Conhecendo e vivenciando o repertório de Choro, professores Isaias Alves, Andro Gustavo e Rafael Marinho (FEMUCIC, 2024).

De meados ao encerramento da primeira noite do festival, Cléber retorna ao discurso solicitando à cantora e professora Lais Gomes, maiores informações sobre as oficinas de Canto Popular que ela havia realizado na segunda e na terça-feira daquela semana. A professora informa que as oficinas tinham o objetivo de transmitir uma “base dos conceitos de canto” e funcionou também no formato de “*masterclasses*”, com aplicação de técnicas de canto e observação dos resultados práticos obtidos junto aos alunos. Informações de horário e local das atividades não foram informados pela professora nessa ocasião. Tanto as oficinas que, segundo Cléber, continuariam a acontecer até a quinta-feira daquela semana, quanto as apresentações abertas em locais específicos da cidade de Maringá, não tiveram as informações de local e horário divulgadas no evento, bem como essas informações também não se apresentavam claras no site oficial do FEMUCIC.

Na segunda noite de observação, realizada na quinta-feira, dia 19/09, cheguei ao SESC pouco antes das 19h30 e me deparei com um menor grupo de pessoas postas. Público majoritariamente jovem e diversificado, visivelmente distinto da primeira noite. A preocupação com as “formalidades” cedia espaço aos trajés mais confortáveis e adaptados ao clima quente, *shorts*, sandálias, camisetas regata, vestidos estampados e coloridos. A espontaneidade marcada nos cabelos coloridos, nas conversas calorosas. O público, que não chegou a lotar o teatro como no dia anterior, conversavam e riam despreocupadamente somente até o início das apresentações. Havia diversidade de gênero, raça, sexualidade e faixa etária, pude observar inclusive a chegada de uma das artistas maringaenses integrante do Novo Trio, tradicionalmente conhecido por embalar o samba raiz em bares e casas noturnas da cidade.

A organização das apresentações ocorreu com a abertura do Maraka Trio e na sequência, Lais Gomes e João Vasconcelos. Estes artistas eram, em sua maioria, também professores das oficinas e cursos do SESC. Suas Influências musicais caminhavam entre a Música Popular Brasileira com o Choro e o Baião no caso do trio, enquanto o Baião e a Salsa, de composições mais lentas e contemplativas, era o estilo de música de Lais e João.

Casimiro e Fabrício Martins faziam parte dos músicos regionais, advindos de Londrina-PR, a influência principal era da MPB, abordando temas impactantes do cotidiano e das relações familiares. O cotidiano ou a fuga dele, parecia mesmo um sentimento presente naquela plateia. Considerando a faixa etária da maioria e as suas vestimentas, poderia arriscar a dizer que, alguns ali chegaram ao teatro diretamente de seus locais de trabalho.

Sentindo-se honrado por ter sido selecionado entre os 11 artistas da 45ª edição do FEMUCIC, visto que foram aproximadamente 800 canções inscritas em um total de 20 estados brasileiros (FEMUCIC, 2024), Casimiro relata, logo no início de sua apresentação, que, enquanto participava de outro festival de música em Manaus, muitos dos agentes culturais com quem teve contato reconheciam o Festival da Música Cidade Canção ao falarem sobre Maringá. Esse reconhecimento foi reforçado diversas vezes pelos cerimonialistas do evento, que enfatizaram em distintos momentos dos espetáculos que o FEMUCIC é um festival tradicionalmente conhecido em nível nacional, conferindo significado a Maringá e à sua titulação como “Cidade Canção”. Nota-se aqui a intencionalidade por parte dos agentes organizadores do evento, em criar representações que associam a música independente, de composições próprias, a cidade de Maringá, também conhecida como ‘Cidade Canção’.

A próxima atração com o Trio Macaxeira apresentou uma proposta interessante de união entre a Música Popular e o Choro, com influências externas contemporâneas, especialmente por meio da união entre o Bandolim e o Violão de Sete Cordas com uma bateria mais direcionada ao *Jazz*. Se a arte tem como um de seus pilares a quebra do cotidiano, o choque abrupto de uma realidade com a outra, de uma interpretação de mundo com a outra, a artista curitibana Júlia Klüber foi quem fez o melhor uso desse pilar, com o encerramento da segunda noite de evento.

FIGURA 03 – APRESENTAÇÃO DE JÚLIA KLÜBER



FONTE: SESC (2024)¹¹

Travesti, cantora, compositora e pianista, Julia fez questão de se apresentar dessa forma, reforçando que “havia travesti no palco”. Suas influências no *rock* alternativo e no grunge dos anos 90, sertanejo, música brasileira e *pop*, já eram, por si só, uma ruptura daquele cenário musical. E ainda pensando nesta distinção, era perceptível que alguns indivíduos observados na plateia haviam ido até o evento somente para assisti-la, enquanto outros, perceptivelmente não sabiam lidar com a sua presença. Era o caso do homem entre 50 e 60 anos que estava ao meu lado, que se negava a aplaudir a artista, tentando disfarçar a sua insatisfação a pedido de sua esposa, logo ao lado. Não vou negar que a presença da artista também influenciou a minha escolha, já que infelizmente, não pude observar todos os dias do festival, devido aos demais afazeres de alguém com mais de 44h semanais de trabalho e um mestrado em fase de pós-qualificação.

Escolhi observar a noite em que Júlia se apresentou porque, primeiro, ela é a figura mais próxima da cena musical por mim pesquisada, uma cena mais voltada ao independente e autoral, tendo o MPB e o *rock* maior adesão entre os agentes pesquisados. Além disso, sua fala enquanto minoria, representa muito a visão de mundo que as próprias artistas locais entrevistadas neste mesmo trabalho trouxeram para esta dissertação, expondo visões distintas daquelas trazidas pelos cerimonialistas do evento, nos documentos institucionais investigados, tanto no edital de recrutamento de artistas do FEMUCIC, como também em recortes de documentos consultados neste trabalho, que refletem a opinião de gestores públicos municipais.

A artista provocou visíveis incômodos entre os cerimonialistas e parte da plateia, ao dizer que “ela vinha tentando se apresentar no festival de longa data e que, finalmente, chegou o seu momento”. O incômodo foi ainda maior quando ela compartilhou o prazer que sentiu ao se apresentar no terminal urbano, onde teve boa receptividade, tanto dos motoristas de ônibus em horário de trabalho, quanto dos moradores mais distantes do centro, que, voltando cansados, não teriam outra oportunidade de assistir ao seu *show*. Visivelmente desconcertados, os cerimonialistas a interrompem para reforçar novamente sobre os desdobramentos do festival, que ocorriam em outros pontos da cidade (desdobramentos esses que não ficaram muito claros, ou pelo menos, não receberam muita cobertura midiática nesta edição do evento observada).

¹¹ Disponível em: < <https://www.sescpr.com.br/2024/09/femucic-encanta-publico-com-diversidade-de-estilos-musicais/> >. Acesso em: 03 jun. 2025

Julia acabou se tornando, naquela noite, para aquele público, a mais imponente representante de uma arte que incomoda, especialmente ao abordar sobre a questão do acesso à cultura em seus dois ângulos distintos, a visão do artista tentando subsistir e permanecer exercendo a sua profissão/ vocação, e sob a ótica dos habitantes de regiões mais periféricas da cidade, que acabam não tendo oportunidade de experienciar eventos e festivais artísticos que estariam, em tese, a disposição de todos.

O acesso à cultura e as artes é um dos pontos centrais deste trabalho. Sem ele não há espaço para as interações sociais e tampouco, oferece solo fértil para o desenvolvimento de cenas ou territórios da música autoral e independente na cidade. Como poderia o Festival da Música Cidade Canção, conhecido no país todo como um dos mais tradicionais da cidade e sua região, não estar realmente acessível aos moradores da Cidade Canção, e nem aos artistas autorais locais e regionais? No próximo subcapítulo deste trabalho, buscaremos explorar, também por meio de observações de campo, aliadas ao levantamento de dados extraídos das redes sociais oficiais da Prefeitura e sua Secretaria de Cultura e outros portais de notícias da cidade, como aconteceu a Virada Cultural na cidade no ano de 2023. A questão das ‘representações’ receberá novos ângulos, demonstrando a construção de significados que o próprio poder público busca associar ao evento e a cidade, assim como construções de significados percebidos na interação entre artistas locais e a sua plateia.

3.3. A VIRADA CULTURAL DE MARINGÁ-PR 2023 E A FORMAÇÃO DE TERRITORIALIDADES MUSICAIS

Propõe-se neste subcapítulo, investigar a Virada Cultural de Maringá-PR, evento promovido pelo poder público local, que ocorreu no momento da nossa observação, entre os dias 29 e 30 de julho de 2023. O evento tem acontecido na cidade desde 2013 (Martinez, 2023). As atrações reúnem teatro, dança, música e outras performances que contemplam artistas locais e nacionais. O evento foi parte de um projeto de política pública que, segundo o então secretário da cultura, João Victor da S. Simião, visava democratizar e descentralizar o acesso à cultura na cidade. “Entendemos que, como estratégia, ação de grande porte atrai um público que pode experienciar uma atividade que, de outra forma, não teria oportunidade, entre outras formas de ganhos” (Simião, 2023, p. 255).

Os dados coletados nas redes sociais da Prefeitura de Maringá e em sua Secretaria de Cultura chamam a atenção para o que se apresenta como uma melhoria gradual de organização

e execução do evento no comparativo entre os anos de 2022 e 2023. As ações incluíram maior cobertura de viaturas de polícia e corpo de bombeiros, maior diversidade de palcos e atrações, maior número de banheiros químicos e maior atenção voltada à acessibilidade de pessoas com deficiência. A intensificação do uso da *internet* e das redes sociais na sua divulgação foi um dos parâmetros pelo qual mensuramos tal transformação. É válido destacar que os dados coletados a partir do Diagnóstico da Cultura em Maringá-PR apontam a *internet* e as redes sociais como formas privilegiadas de divulgação das atividades culturais na cidade (Dourado, 2023).

As postagens de conteúdo referente ao evento de 2022 se iniciaram em 11 de julho revelando a artista Gal Costa com atração principal do primeiro dia, já em 13 de julho uma nova postagem é realizada com a confirmação da Banda Sepultura para o segundo dia. Os posts subsequentes, com regularidade média de 2 e 3 dias de intervalo, trataram de apresentar maiores detalhes sobre a programação local. Foram postados um total de 9 materiais temáticos.

Já em 2023, a Virada Cultural de Maringá-PR recebeu diferentes estratégias de veiculação e divulgação de conteúdo nas redes sociais, explorando novos atributos de convencimento do público, intensificando a sua atuação em extensão de tempo e quantidade de mídias. Enquanto o show de Gal Costa em 2022 reuniu cerca de 12 mil pessoas (Secretaria de Cultura, 2022), Roberta Sá em 2023 reuniu aproximadamente 20 mil pessoas (Secretaria de Cultural, 2023).

A quantidade de mídias veiculadas em 2023 chegou ao total de 21. As temáticas abordadas incluíam: mapas de visualização dos palcos com data, horário e atração de cada um deles; apelo diferenciado para as atrações infantis, organizadas dentro da subcategoria de “viradinha cultural”; informações sobre sustentabilidade, separação de lixos recicláveis; acessibilidade, plataformas de elevação próximo aos palcos principais, banheiros químicos adaptados para cadeirantes, e presença de intérpretes de libras nos *shows* principais.

FIGURA 04 – MAPA DOS AMBIENTES DA VIRADA CULTURAL DE MARINGÁ 2023



FONTE: Secretaria de Cultura de Maringá (2023)

As atrações principais do evento, seguindo a mesma dinâmica do ano anterior, receberam maior visibilidade nas redes sociais. Os posts direcionados a Marcelo D2 e Roberta Sá, em maior quantidade e frequência de veiculação, publicizavam tanto suas imagens como seus nomes artísticos de modo individualizado, distinguindo-os em relação aos músicos locais, exibidos em uma listagem dentro da categoria de “atrações locais”.

O evento agregou as seguintes atrações locais: Cirqueridum, Circo Teatro Expressão do Amor, Meu *Clown*, Duo Badulaque (música, circo e teatro com direcionamento ao público infantil), DJ Chá Di Lirian (discotecagem), Nó Coletivo de Artes, Cia Teatral Trapos e Farrapos, Teatro do Alvorecer, Poeta Louco, Grupo Sucena (dança, teatro e performances artísticas), *Little B. and The Mojo Brothers*, Tom Brasil, Nuah, (artistas e bandas locais). O projeto “Cinema em céu aberto” também se repetiu nesta edição.

A organização do espaço físico do evento foi reflexo de uma iniciativa pensada alguns anos atrás pela própria prefeitura da cidade. Desde a liberação oficial dos eventos abertos ao público, após a pandemia do Covid-19, a Virada Cultural de Maringá vem ocorrendo na praça Salgado Filho, também conhecida por ser a praça do antigo aeroporto da cidade, situada atualmente entre as avenidas Gastão Vidigal e a Londrina. O amplo espaço de gramado arborizado, comportou por 25 anos o antigo aeroporto da cidade, que foi deslocado em 1997 para as margens da PR-317, saída para a cidade de Campo Mourão-PR. O terreno de 16,5 mil metros quadrados sediou até 2015 a Secretaria Municipal de Mobilidade Urbana, onde, com a sua transferência para outro local, vinha sendo projetado para abrigar o futuro Museu de

História e Artes Regionais de Maringá, que juntamente a outros projetos, deveriam formar o esperado Centro Cívico do município (Prefeitura Municipal de Maringá, 2019).

Parecia estar nos planos da então gestão pública de Maringá condicionar o espaço da praça Salgado Filho às práticas culturais e artísticas da cidade de modo a descentralizá-las. Para Latour (2012), a organização do espaço e dos elementos que o compõem, a regularidade dos eventos e das práticas sociais que ocorrem em sua circunscrição, criam comportamentos mais ou menos padronizados que são associados ao que se espera do lugar. Para além dessa associação entre espaço e evento, existem outras conexões que se constroem na cultura e são projetadas no espaço. A essas conexões simbólicas Hall (2016, p. 21) exemplifica:

É o uso que fazemos de uma pilha de tijolos com argamassa que faz disso uma casa; e o que que sentimos, pensamos ou dizemos a respeito dela é o que faz dessa casa um lar. Em outra parte, ainda, nós concedemos sentido às coisas pela maneira como as representamos – as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras que as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos.

As ações midiáticas coordenadas pela Prefeitura de Maringá e a sua Secretaria de Cultura, realizada por intermédio das redes sociais, demonstravam a intenção destes órgãos públicos em criar representações de uma cidade musical a partir de estratégias de *design* e informação, mas também de associações com diferentes identidades culturais do público maringaense: pessoas com deficiência (PCDs), crianças, adultos interessados em atrações locais, ou interessados em atrações nacionais. A gama de eventos abarcou um macro conjunto de pessoas, que neste contexto, se transformam em consumidores de experiência cultural e musical.

O *design* visual atribuído as peças, cujas características e funções possam passar despercebidas em um primeiro momento, cumprem o papel de tornar determinado produto ou experiência atraente aos olhos do consumidor, para que estes venham a ser estimulados ou atraídos ao consumo. O *designer* é entendido a partir do Circuito da Cultura, como um importante ‘intermediário cultural’, profissional responsável pela articulação entre os campos da produção e do consumo, ajudando a enfatizar a construção dos significados de uma forma organizada e atrativa (Du Gay et al.1997). Toma-se aqui de exemplo, especificamente, a peça que aborda a ‘Viradinha Cultural’. Tanto no ano de 2022 como em 2023, a Virada Cultural ofertou uma programação destinada ao público infantil, baseado em peças musicais e de dança, no entanto, o conceito de ‘Viradinha Cultural’ na edição de 2023, ajudou a dar maior destaque

a essas atrações em específico, e facilitar o acesso à informação destas programações, seus lugares e horários de funcionamento, para que mães e pais maringaenses pudessem levar os seus filhos.

A criação de logotipos específicos, tanto para o FEMUCIC quanto a Virada Cultural, também ajudam a fixar significados na mente de públicos internos e externos a cidade. No caso da Virada Cultural, o seu logotipo incorpora o símbolo de uma das mais importantes atrações turísticas da cidade, a Catedral Metropolitana Basílica Menor de Nossa Senhora da Glória. Tais associações visuais ajudam a criar, de forma padronizada e atraente, associações da própria cidade, o seu espaço, seus monumentos arquitetônicos com a musicalidade e a cultura local.

3.4. INTERAÇÕES SIGNIFICATIVAS ENTRE ARTISTA E PLATÉIA

Eu cheguei ao local do evento no sábado (29) por volta das 19h. Nas calçadas que circunscrevem o espaço da praça Salgado Filho, entre a Avenida Gastão Vidigal e a rua Cariovaldo Ferreira (onde deixei meu carro), observei uma movimentação esparsa de pessoas indefinidas em relação a faixa etária, gênero e demais especificidades, elas transitavam em torno do evento, como observadoras, alguns chegavam a parar e comprar lanches e bebidas nos *foodtrucks*, que estavam estacionados na rua Gastão Vidigal, cujo tráfego de veículos foi interrompido. Além dos *foodtrucks* que estavam as margens, havia também barracas e carrinhos de associados do PROVOPAR - Programa do Voluntariado Paranaense de Maringá (Saldanha, 2023), comercializando alimentos e bebidas, estes estavam mais ao centro, enquanto alguns estavam dispostos entre os palcos.

FIGURA 05 – BARRACAS E CARRINHOS DE ASSOCIADOS DO PROVOPAR



FONTE: O autor (2023).

Até às 19h30, enquanto nas perimetrais da praça era possível perceber um público mais aquém do evento, ao centro observava-se um grupo jovem, cujo vestuário se alinhava mais ao estilo musical de Marcelo D2, que combina o rap e o *hip-hop* ao samba. Seguindo as orientações divulgadas pelas redes sociais da prefeitura, estes jovens levaram caixas térmicas, garrafas de água, banquinhos e toalhas para se acomodarem no gramado, demonstrando terem acessado tais informações por meio das redes sociais da Secretaria de Cultura e da Prefeitura Municipal.

Após um giro amplo pelo local, me atentei ao que ocorria no ônibus palco, onde a *DJ Chá di Lirian* se apresentava. No sábado, o evento contou com 4 ambientes de atrações: 1) O “Espaço da Cena Local” que recebeu atrações de teatro e dança; 2) O “Palco da Cena” que concentrou diferentes modalidades de apresentação, entre teatro, performances artísticas e musicais; 3) O “Palco da Virada Cultural” dedicado exclusivamente a atração principal do evento; e 4) O “Ônibus Palco” espaço exclusivo de discotecagem, que manteve a música continuamente ativa durante os intervalos de uma programação e outra. Na sequência e logo ao lado do ônibus palco, a banda local *Little B. And The Mojo Brothers* afinava seus instrumentos para iniciar a próxima atração.

A plateia que aguardava o início do *show* era relativamente pequena e esparsa. Com o avanço da apresentação, este espaço foi sendo endossado. Apesar de majoritariamente jovem e

diversificada, observei famílias com crianças presentes na plateia. Podia-se dizer que o ambiente concentrava algumas minorias raciais, de gênero e sexuais. Havia casais homossexuais e heterossexuais, tanto o primeiro quanto o último se sentiam à vontade para demonstrar livremente trocas de afeto em público (o que pode ser um problema para casais homossexuais em determinados ambientes)¹². Neste caso, esses indivíduos sentiam-se livres para tal afetividade, o que talvez tenha colaborado na sensação que tive, e que expresso aqui como uma “singularidade” que une todos os atores em torno do palco. Tal união se manteve a medida em que identifiquei outros artistas da cena musical maringaense próximos ao palco, em especial a musicista, cantora e compositora transexual Cauana Russo, reconhecida por sua potência vocal e as referências advindas do *Soul*, MPB, Bossa Nova e Samba (Maringá Post, 2023). Destaco aqui a condição de gênero da cantora, porque tal característica torna-se empiricamente relevante no desenho que busco criar.

FIGURA 06 – SHOW DA BANDA *LITTLE B. AND THE MOJO BROTHERS*.



FONTE: O autor (2023)

¹² De acordo com Barbosa (2024), o volume de denúncias envolvendo casos de LGBTQIA+fobia saltou nos últimos dois anos de referência, 2023 e 2024. Foram registrados 5.741 casos até setembro de 2024 e 6.070 casos no ano de 2023. Maiores detalhes podem ser consultados no artigo < <https://agenciabrasil.etc.com.br/direitos-humanos/noticia/2024-10/populacao-lgbtqia-denuncia-mais-casos-de-violencia-no-pais> > . Acesso em 28 de maio de 2025

Em meados do *show*, a vocalista da banda Beatriz Colnago, interage com a plateia e resgata uma discussão voltada à violência de gênero, apresentando a música do recém-lançado álbum *Canela Baby*, chamada “*Once I Was a Girl*”, que teve como inspiração o repercutido caso local de Maria Glória Poltronieri Borges, bailarina conhecida na cidade como Magô, vítima de feminicídio em 2020 em uma chácara próximo de Mandaguari-PR (RPC Maringá, 2021). A música intensamente demarcada no teclado, sob efeito de órgão eletrônico, destaca um vocal dramático e profundo, que antecede um longo solo de guitarra. Neste momento do *show*, uma bailarina sobe ao palco e realiza uma *performance* de dança ao som da guitarra. Uma intensa comoção logo toma conta da plateia, que parece reavivar os dias de busca por Magô, o encontro de seu corpo e a caminhada investigativa até encontrar o autor do crime.

Criou-se a partir da performance de diferentes artistas em cena, e suas distintas linguagens, a dramatização de um fato histórico e marcante ocorrido na região. Desde os gestos da bailarina até o solo da guitarra, todos os elementos convergiram para solidificar com intensidade a mensagem destinada ao público referente ao marcante acontecimento. Conforme Goffman (2002) salienta, o uso do drama nas interações sociais desempenha o papel crucial de enfatizar objetivos comunicativos, impedindo-os que passem despercebidos.

O simbólico entra em cena, permitindo que o público perceba e intérprete de maneira congruente os signos visuais e sonoros transmitidos, baseando-se em sua experiência coletiva. Como ressalta Hall (2016), a música, em sua pureza melódica, pode atuar como linguagem quando os artistas escolhem sons ou acordes que evocam significados específicos para uma cultura capaz de decodificar essas referências sonoras.

Todo esse complexo de significados, forjado coletivamente na vivência urbana, é condicionado ao território da cidade e ao evento musical, dando lógica ao conceito denominado inicialmente neste trabalho como “territorialidade musical”. O que se observou, nesta ocasião, não foi apenas um grupo de pessoas consumindo experiências musicais, para além deste aspecto, se manifestou também como uma prática de apoio coletivo em meio a um trauma também vivido coletivamente. A noção de território se aplica aqui em contrapartida a ideia de lugar. O “território” está dentro de um panorama de afeto, de familiaridade, de coletividade, já o “lugar” é alheio às pessoas, suas relações e sentimentos.

Esses laços e afetos se manifestam em uma ampla gama de emoções, indo desde momentos de alegria e descontração até sentimentos de raiva, tristeza, revolta ou impotência. No caso em questão, uma atmosfera de tristeza e insatisfação pairava sobre a plateia, sugerindo que o espaço das cenas musicais locais transcende a mera função de proporcionar momentos de

lazer e descontração. Acima de tudo, esse ambiente representa o compartilhamento, a convivência, o ato de cuidado e empatia, e a familiaridade.

Diante do pesado clima que se instaurou na plateia, a vocalista toma a iniciativa de introduzir uma nova fala, desta vez mais otimista, anunciando a próxima música que traria uma atmosfera mais alegre e psicodélica, características marcantes na essência musical da banda. Segundo informações disponíveis na biografia do grupo no *Spotify* (2023), *Little B. And The Mojo Brothers* se autodenomina uma "banda brasileira de *rock* psicodélico e neopsicodelia formada em 2016, em Maringá (PR), por Beatriz Colnago (vocalis e teclado), Marco Teixeira (guitarra), Natália Gimenes (contrabaixo) e Renan Sanches (bateria)". Apesar da delimitação no gênero musical da banda, esta apresentação foi marcada pela incorporação de diversos ritmos. A música subsequente, mantendo um ritmo envolvente, foi liderada pelo guitarrista, que explorou suas raízes familiares no nordeste do Brasil, narrando brevemente sua história de infância e adolescência. Em um gesto de parceria, ele convidou ao palco outros artistas que os assistia, introduzindo novos instrumentos musicais, como triângulo, tambor e trompete, em consonância com o ritmo nordestino.

Apresentou-se outro importante condicionante das cenas e territorialidades musicais contemporâneas na era da *internet* e da globalização. As desterritorializações (Canclini, 2010), ou deslizamentos culturais (Hall, 2003), são provenientes do intenso tráfego cultural proporcionado pela supressão da distância física pelos dispositivos digitais, a democratização do acesso à *internet*, o advento das mídias digitais e os intensos fluxos migratórios. Neste sentido, as cenas musicais são cada vez mais híbridas em elementos culturais, e cada vez menos fiéis a gêneros específicos.

À medida que o *show* da banda *Little B.* se aproximava do seu desfecho, temas de gênero são novamente destacados pela vocalista ao proferir a frase: "as mulheres dominam o *rock'n roll*". Além disso, um sutil aceno foi feito aos movimentos de discriminação e à legalização da maconha com o lema "Legalize Já!". Este encerramento antecedeu o *show* do artista principal Marcelo D2, conhecido por seu posicionamento abertamente favorável ao movimento.

O *show* de Marcelo D2 começou pouco antes das 21h no Palco da Virada Cultural. Em nenhum momento consegui acessar as proximidades do palco devido ao número de pessoas presentes. Novamente, aquela atmosfera heterogênea de pessoas parecia se sobressair. Havia diferentes perfis de pessoas, enquanto algumas se apresentavam empolgadas, outras pareciam mais alheias ao espetáculo. Talvez pela distância do palco, não consegui observar muitas particularidades naquele público. Vale destacar que aquela "energia" de familiaridade pareceu

se perder nessa segunda observação. O artista se apresentou engajado em temáticas voltadas à diáspora negra, religiões de matrizes africanas, ancestralidade, e a intersecção entre ritmos variados como *hip-hop*, *samba* e *rap*. Além disso, a temática da descriminalização e da legalização da maconha também permeou todo o *show*. Mesmo evocando tantos significados, as interações do artista pareciam não encontrar a resposta do público como observado no evento antecessor.

FIGURA 07 – SHOW DE MARCELO D2 NO PALCO PRINCIPAL DA VIRADA CULTURAL



FONTE: O autor (2023)

Os artistas locais, imersos em um cotidiano muito próximo do seu público, criava uma linearidade hierárquica onde todos eram protagonistas. Uma via dupla de comunicação entre artista e público. Desse modo, a atração principal se mostrou mais como um lugar de lazer e abstração, enquanto a atração local tornou mais visíveis os laços comunitários de afetividade e identificação. O objetivo não visa creditar ou desmerecer qualquer que seja a experiência e o contato com a arte, pelo contrário, busca-se pensar qual o papel que cada um destes vetores desempenha em uma dimensão local.

4. ESCUTA ÀS ARTISTAS DE MARINGÁ

No capítulo anterior, demonstramos como a música e suas práticas de sociabilidade constroem significados culturais, influenciando a forma como a cidade e seus espaços são compreendidos, ocupados e representados por seus agentes, criando territórios não apenas marcados pelo consumo e experimentação musical, mas também por uma noção simbólica de familiaridade e identificação. Observou-se que as ações coordenadas do poder público municipal, ao longo da história de consolidação de Maringá até os dias atuais, parecem tentar dar sustentação à ideia de uma cidade musical ou, como sua própria alcunha sugere, uma “Cidade Canção”. Um exemplo disso é o festival FEMUCIC, que, desde a década de 1970, continua ocorrendo regularmente na cidade. Na Virada Cultural, novas estratégias são pensadas por esse órgão regulador no planejamento de determinados espaços da cidade, com o objetivo de descentralizar as práticas culturais e garantir seu acesso às regiões situadas às margens do município.

Neste capítulo, contudo, buscaremos ouvir outro importante agente cultural da cidade: aquele que produz a arte autoral e independente e a faz circular — a própria classe artística, neste caso representada por quatro mulheres. Nossas entrevistadas desempenham diversos papéis no cenário da produção cultural de Maringá, atuando como escritoras, compositoras, produtoras culturais, cantoras, instrumentistas e empreendedoras da música e da arte. Ao mesmo tempo, são cidadãs e consumidoras. Em suas atuações profissionais, estabelecem relações diretas com a regulação cultural, representada pelos setores políticos municipais e suas diretrizes. Assim, articulam em suas ações as dimensões da identidade, da representação, da produção, da regulação e do consumo cultural — os mecanismos do chamado Circuito da Cultura.

A metodologia adotada nas entrevistas foi semiestruturada, com aplicação de questionários abertos, permitindo que as entrevistadas discorressem de forma aprofundada e espontânea sobre suas vivências e experiências como cidadãs, profissionais e artistas autorais da música em Maringá. O questionário foi dividido em três principais linhas temáticas: (1) a relação das artistas e suas identidades individuais com a cidade, seus espaços e seu povo; (2) suas percepções sobre o consumo e a regulação cultural em Maringá; e (3) suas visões sobre o mercado da música na contemporaneidade e as perspectivas para o artista autoral e independente, tanto no microcenário local quanto em um campo mais amplo da música.

A primeira linha temática explora como a trajetória das entrevistadas é atravessada pela cidade e seus espaços, influenciando suas percepções de identidade e refletindo-se nas representações que constroem por meio da música. A segunda aborda a produção, o consumo e a regulação cultural em Maringá, analisando como essa regulação — especialmente a promovida pelo poder público local — pode beneficiar ou dificultar a atuação das artistas, que também são cidadãs e usuárias dessas políticas públicas. Embora distintos, os campos da produção e do consumo estão interligados e, por isso, são analisados de forma articulada.

Na terceira e última linha, o capítulo inicia-se com uma historicização do mercado musical contemporâneo, destacando transformações institucionais que acompanharam o avanço tecnológico e contribuíram para a descentralização do modelo de negócios. A discussão revela diversas oportunidades surgidas com a *internet* e as plataformas digitais, mas também evidencia como as antigas relações de poder, estabelecidas pelas gravadoras multinacionais, ainda persistem após a digitalização da música. Em seguida, as entrevistas retomam a condução do capítulo até seu encerramento, expondo as perspectivas das entrevistadas sobre esse mercado e apresentando sugestões relevantes para a formulação de políticas públicas voltadas à arte e à cultura em Maringá.

É importante reforçar que, embora as temáticas tenham sido organizadas em categorias específicas para proporcionar um entendimento mais segmentado da metodologia do circuito cultural, os mecanismos analisados — identidade, representação, produção, consumo e regulação — se interseccionam em praticamente todas as abordagens, evidenciando a complexidade das relações entre eles.

Todas as entrevistadas assinaram um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Ainda assim, optamos por utilizar pseudônimos na discussão a seguir, com o intuito de garantir o anonimato das falas. Foram alterados, também, os nomes dos parceiros e parceiras de banda, das músicas autorais e das próprias bandas. Antes de abordarmos especificamente essas falas, faremos um breve panorama da música popular brasileira, a fim de contextualizar algumas das referências culturais mobilizadas neste capítulo.

4.1. IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.

Neste subcapítulo, focaremos na música e nas suas práticas sociais como fatores identitários. Sabe-se que ela é um produto da arte e da cultura, ajudando a narrar as histórias dos povos, seus hábitos e comportamentos, além de refletir suas visões políticas. A música,

portanto, é uma forma de representação das identidades culturais, sejam elas individuais ou coletivas. Para Canclini (2010, p. 96), “Os discursos literários, artísticos e de comunicação de massa, além de serem documentos do imaginário compensatório, servem para registrar os dramas da cidade, do que nela se perde e se transforma.”

Revisitando alguns marcos históricos do mercado da música no Brasil, é perceptível a atuação das identidades culturais na construção da chamada Música Popular Brasileira que ouvimos contemporaneamente. Essas identidades criaram resistências e formas próprias de se fazer representar em meio a um cenário político conflituoso e ditatorial. Quando o *rock'n'roll* foi trazido ao Brasil durante a chegada das multinacionais da música na década de 50, o estilo agitado e altamente ligado à identidade jovem conquistou um grande público.

Na América do Norte, o *rock* e a rádio se desenvolveram ao mesmo tempo porque a programação das paradas de sucesso se dirigia precisamente ao mercado dos jovens: os adolescentes utilizavam as emissoras da mesma forma que utilizavam seus discos, como um fundo onipresente para suas atividades de lazer, como o som de sua identidade de jovens, como um modo de distinguir seus lugares dos lugares dos adultos. (Pedrero, 2000, p. 135 *apud* Herschmann, 2011, p. 48-49)

A mídia radiofônica e televisiva brasileira imediatamente passou a repercutir essas canções que, mais tarde ganharam as suas versões aportuguesadas. Tal como ocorreu com o *rock'n'roll* nos Estados Unidos, no Brasil o estilo também foi associado a fatores políticos e ideológicos. O *rock'n'roll* surgiu como uma tendência musical proveniente de comunidades norte-americanas marginalizadas, que mesclavam elementos do *blues*, *R&B*, *gospel*, *jazz* e *country*. Reconhecendo o potencial dessa descoberta, inicialmente promovida pelas gravadoras independentes (De Marchi, 2016), as grandes gravadoras se apropriaram do estilo e o popularizaram por meio de artistas como Elvis Presley, por exemplo. Embora ele não tenha sido o pioneiro do gênero, tornou-se sua principal representação comercial (Sevillano, 2016).

Elvis fazia parte da “solução pensada pela indústria musical para embranquecer os artistas” (Afonso, 2016, p. 31), visto o cenário de conflito étnico-racial, onde o movimento do poder negro — *black power* — se articulava pela inclusão social e o combate à segregação racial nos Estados Unidos, como contextualiza Castells (1999). Os artistas brancos representavam melhor a imagem que a indústria queria associar ao gênero, fornecendo a neutralidade necessária para que a música não remetesse a esse cenário conflituoso.

No Brasil, o *rock'n'roll* também ocupou o lugar de *hit* dançante e descontraído e, igualmente, em meio a um cenário político conflituoso, acabou sendo conivente com os ideais

do governo ditatorial brasileiro e seu projeto de modernização. Isso ocorreu porque, de acordo com Sevillano; Afonso (2016), essas músicas não dialogavam com os problemas políticos do período. Em 1965 e 1968, surgiu um programa televisivo denominado Jovem Guarda, que conquistou grande adesão entre a cultura jovem da época. Os representantes mais populares eram Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia. A música produzida por essa corrente, cuja estética era majoritariamente pautada no *rock'n roll* euro-americano, abordava temas relacionados à juventude da época — festas, relacionamentos — e algumas de suas canções associavam a ideia da pátria e da bandeira (Sevillano, 2016). O movimento foi duramente contestado por nomes tradicionais da Bossa Nova e da MPB, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Elis Regina.

O antagonismo gerado entre músicos e fãs da MPB e da jovem guarda, além de um público fiel à música da geração do rádio, sinalizava que o mercado de música popular começava, ainda que timidamente, a se segmentar nesse período, dando início a nichos que se tornariam importantes para a indústria da música nas décadas seguintes. Além dos festivais e dos programas de estúdio, outro produto televisivo de significativa e duradoura importância para o mercado de música foi a telenovela (De Marchi, 2016, p. 132).

A Jovem Guarda era entendida como “alienante” pela Bossa Nova, que via no movimento uma falta de diálogo com a realidade brasileira da época. Pelo contrário, as composições e músicas produzidas pela Jovem Guarda tangenciavam problemas políticos e sociais do período, especialmente os relacionados à ditadura militar (Sevillano, 2016). Em contrapartida, a Bossa Nova e a MPB desenvolviam linguagens sofisticadas em suas canções para tratar de temas políticos. Essas músicas usavam abstração e simbolismo de forma requintada para escapar da censura imposta pelos órgãos do governo, que controlavam ativamente o mercado cultural e da comunicação no Brasil (Sevillano, 2016). Exemplos dessas canções incluem “Apesar de Você” e “Cálice”, de Chico Buarque de Holanda, “O bêbado e o equilibrista”, de Elis Regina, “É proibido proibir”, de Caetano Veloso, e “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré.

No Brasil, a esperança de um novo país que emergiria com a democracia do pós-guerra ultrapassou os limites dos campos político e econômico se expressando também nas artes. Em diversas áreas, propostas estéticas inovadoras surgiam, reconfigurando o mercado local de bens culturais. No que concerne à música popular, esse foi um período de inovações estéticas e tecnológicas que transformariam a indústria da música no país. E essas mudanças convergiam no surgimento da bossa nova (De Marchi, 2016, p. 128).

Em 1970, novas reformulações aconteceram no campo da música e da cultura nacional com o surgimento do tropicalismo, outra corrente musical de grande repercussão. O tropicalismo mesclava a Bossa Nova e a MPB com o *rock* e o *pop* internacional. Bandas e artistas como Os Mutantes, Secos e Molhados e Novos Baianos representaram bem esse movimento. A proposta do tropicalismo buscava incorporar a diversidade étnica e racial do povo brasileiro, além de refletir o clima tropical do país, criando experimentações com instrumentos tradicionais misturados à guitarra elétrica e bateria, gerando um estilo híbrido de música que unia símbolos específicos de algumas regiões brasileiras com as bases da música moderna ou massificada.

Por outro lado, a modernidade também é valorizada como forma de inclusão internacional, associada à cultura jovem, às simbologias da modernidade-mundo e às representações da cultura internacional-popular. A incorporação de instrumentos eletrônicos (guitarras, teclados, sintetizadores) e a própria popularização no Brasil de gêneros como o *rock* e o *reggae* são exemplos de manifestações musicais cuja legitimidade foi conquistada pela noção de uma modernidade mercadológica, que, por sua vez, também identifica como “atrasados” os elementos associados à “tradição” (Trotta, 2011 p. 114).

O tropicalismo também criou oposição à chamada Jovem Guarda, rejeitando não apenas o que se entendia como convivência política, mas também o que era considerado excessivamente conservador. “A luta neste contexto de 1970 era pelo pacifismo, pela revolução sexual, pelo feminismo e pelas questões ecológicas, nas quais a relação entre o homem e a natureza era significativa” (Santos, 2010 *apud* Sevillano, 2016, p. 50). Dessa forma, os valores moralmente moldados em um período ditatorial, pautados na religiosidade cristã e na subserviência, eram vistos como “ultrapassados” ou “caretas”, de acordo com a gíria do período.

Duas bandas emblemáticas que marcaram o cenário musical brasileiro foram Os Mutantes e Secos e Molhados, refletindo não apenas a estética do movimento cultural, mas também os rumos que o *rock* nacional e a música popular estavam tomando. Enquanto a Jovem Guarda seguia repercutindo as tendências do *rock'n roll* norte-americano e inglês, Os Mutantes exploravam temas profundamente conectados à busca por liberdade sexual, artística e comportamental no Brasil. Canções como “Top Top”, do álbum Jardim Elétrico (1971), evidenciavam a intenção da banda de provocar uma sociedade conservadora, especialmente em relação a temas sexuais, protagonizados pela figura da mulher.

Da mesma forma, Secos e Molhados utilizavam a linguagem artística por meio de música, dança e performances ousadas, combinadas a figurinos coloridos e maquiagens

marcantes, desafiando os padrões morais da época. Como destaca Afonso (2016), desde o surgimento do *rock*, as práticas de dança e movimento foram compreendidas como expressões identitárias que a juventude se utilizava para se diferenciar de movimentos mais conservadores.

A Música Popular Brasileira que surgia no contexto de oposição ao estado, desempenhou um papel fundamental na luta e resistência contra o regime ditatorial. Esse período foi marcado por passeatas e manifestações que exigiam o fim da ditadura, o que levou à repressão estatal com a implantação do AI-5. Esse ato institucional resultou na prisão e exílio de diversos artistas, como Caetano Veloso e Gilberto Gil. Para Afonso (2016), esse processo enfraqueceu o movimento tropicalista e forçou muitos outros artistas a deixarem o Brasil, impactando significativamente a produção cultural do período.

4.2. IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO POLÍTICA, REFLEXOS DE UM TEMPO.

A partir desses recortes históricos, podemos entender como certas identidades culturais surgem associadas a estilos musicais e posicionamentos políticos específicos. Criando não apenas suas lógicas internas, mas também formas específicas de se representar aos grupos externos, foi o que a Bossa Nova fez durante o período de censura, quando foi necessário criar uma linguagem indireta e metafórica para denunciar as ações do estado. A música, portanto, é, como disse uma de nossas entrevistadas, “reflexo do seu tempo”. Ela também acrescentou que, por mais que determinado artista “enxergue” sua música como “não politizada”, apenas o fato dessa música reunir pessoas em um espaço público, e trazer a luz discussões políticas sobre gênero, sexualidade, minorias sociais, já é uma ação política.

Aqui no Brasil com a ditadura ou lá nos EUA com as guerras, então, é um ato social, um ato político, né? E como eu disse, assim, pelo menos nos meus trabalhos, e aí eu acho que eu posso estender para a banda, né, que a gente atua nisso em conjunto, a gente sempre traz assuntos que tem a ver com o nosso tempo e tem a ver também com que a gente sofre, o que a gente vive, né? Eu principalmente, por ser mulher, eu sempre vou estar escrevendo algo que tenha a ver com essa vertente no mundo, né? Eu falo muito sobre temas universais da vida de forma sensível, eu acho que você falar sobre amor e formas de amar e se relacionar é político, sabe? Você falar sobre raiva, sobre indignação, sobre luto, sobre essa perspectiva minha que é de uma mulher contemporânea e tudo mais, tudo isso é político. E tem artistas que vão fazer isso de forma mais objetiva, mais explícito, né? Tem artistas que vão levantar cartazes, que vão fazer protestos durante o *show*, e tem artistas que a própria expressão, o próprio fato de estar ali já vai levantar esses questionamentos (Rita, 2024)

Rita é uma das pessoas entrevistadas nessa pesquisa. Ela destaca a influência das bandas Secos e Molhados e Os Mutantes como influências brasileiras. E já se aproximando dessa temática que reúne identidade e política, seu depoimento também traz a luz outros dois fatores indispensáveis para se pensar os processos identitários: tempo e espaço.

A cidade de Maringá e os seus acontecimentos surgem na obra de Rita de um modo bastante claro a partir da sua banda, *Lado A*, uma das que podem ser consideradas com maior tempo de atuação na cidade em sua carreira, fundada em 2016 por ela e seu atual companheiro, Sérgio. A artista destacou que conheceu o companheiro durante sua graduação em um curso da área de Comunicação numa universidade pública da região. Na época, ele era guitarrista e professor de música e, através de um amigo em comum, eles se conheceram e iniciaram uma parceria musical que resultou na formação da banda.

Em 2021, Rita e Sérgio tornaram-se um casal, e paralelamente à banda, passaram a desenvolver outros projetos musicais. Neste contexto surgiu uma outra organização de banda, numa espécie de banda paralela, a *Labo B*, entendida por Rita como um trio musical que resgata interpretações de *rock'n roll* e *blues*, à qual ela é vocalista e baixista. O objetivo seria atingir eventos musicais menores e mais cotidianos, como aqueles de barzinhos e casas noturnas, enquanto *Lado A* passaria, cada vez mais, a ocupar nichos de mercado no cenário autoral da música local, se tornando também uma banda de maior complexidade nos *shows*. Na data da entrevista, realizada na tarde do dia 11 de junho de 2024, Rita mencionou que estava se dedicando também a um projeto de carreira solo. É neste ponto da conversa que a entrevistada aborda a necessidade que vinha sentido de expressar a sua identidade individual na música, por meio de composições que remetessem à sua história, vivência e sentimentos.

Ela traz novos detalhes sobre a composição de músicas de grande impacto da banda, que de algum modo se vinculam a fatos vivenciados e observados em Maringá. O discurso de Rita, que traremos a seguir, nos permite entender a articulação da cidade de Maringá e os seus acontecimentos, com a identidade individual de nossa entrevistada, demonstrando como as associações feitas nesse processo, criou significados para ela e foram representados em suas produções musicais e nas performances em palco.

Quando a *Lado A*, já tinha mais ou menos uns 5 anos de banda, 4 ou 5 anos, que foi na época da covid, coincidiu que, eu principalmente, estava demonstrando muita necessidade de compor, né. “Ah massa, a gente tá fazendo muito *show*”, sei lá, tinha mês que chegava a 10 *shows* por mês, só que eu tinha muita necessidade de compor justamente para falar, né, sobre as coisas que eu vivia no cotidiano, eu vim morar em Maringá com 17 anos,

sozinha, então, fui vivendo muita coisa, vivenciando muita coisa e eu queria falar sobre isso. [...]

“*O.G.*” eu fiz (...) era uma época estranha porque era no meio da pandemia, (...), meio que eu não sabia o que sentir, assim, porque estava tudo tão inseguro já, e mais essa insegurança, né? (...). Nesse período eu ainda escrevia muito em inglês, praticamente todas as músicas em inglês. (...) Eu senti um pouco da música ser em inglês. Então por isso que a gente contextualiza também. Porque eu quero que as pessoas entendam, eu quero que elas se sintam tocadas e eu sei que, não só o pessoal aqui de Maringá, porque, por exemplo, a gente já tocou em São Paulo, Londrina (...) Por onde eu falava, explicava, em todos os *shows*, pelo menos desse álbum, eu fiz a contextualização, e a gente tem um costume também, pelo menos nesses primeiros *shows* do álbum, de imprimir um folhetinho, assim, dobrado, com todas as letras e, a maioria deles a gente traduz as letras, para que as pessoas se aproximem.

E aí acabou que essas composições extrapolaram um pouco, assim, também, o espaço da banda. Começou, cada vez mais, ficar muito pessoal, acho que até essa música, mesmo, ela é um pouco pessoal, né? Porque ela fala sobre ser mulher e estou falando de mim, e de todas as mulheres. Tem a outra que é “*S.o.S.*”, que eu escrevi para o meu pai, que quase morreu de covid e ele estava internado, e eu ficava muito brava de andar em Maringá e ver as pessoas sem máscara nas lojas, e ela tem isso na tradução dela, esse contexto. E aí começou a extrapolar um pouco, ficar muito pessoal e acabou que eu cheguei para o Sérgio e falei: “meu, além da banda, eu preciso ter um trabalho meu, porque tem coisas que eu estou querendo falar que, pra mim, faz muito mais sentido ser meu, do que ser de um coletivo, né?” Não que eu não vá trabalhar com pessoas nesse trabalho. E aí acabou que todas essas novas músicas, por enquanto, elas são em português também, e traz um pouco desse cotidiano, das minhas relações com Maringá, com os meus colegas de trabalho, com os sentimentos que eu tenho em relação a outros artistas daqui que acabam influenciando no meu jeito de criar. (Rita, 2024)

A narrativa de Rita transmite muitas camadas no que se refere aos conceitos de identidade e representação. Quando a artista afirma que as suas produções começaram a ficar “muito pessoal”, podemos entender que essas obras passaram a refletir a sua identidade individual, também construída a partir do seu gênero, sua história e os desafios de estar sozinha em uma nova cidade. Assim, Rita, em conjunto aos demais integrantes da banda *Lado A.*, criaram perceptível comoção na plateia com a apresentação da música “*O.G.*”. É importante perceber que não se trata apenas da reprodução de um fonograma, que por si só carrega um amplo conjunto de significados fixados durante o seu processo criativo e de produção, mas reflete também um conjunto de artifícios da linguagem utilizados para que o público compreenda a canção, mesmo sob restrições de idioma. Existia a clara intenção, por parte destes agentes, em construir uma representação inteligível. Isso se deu a partir da contextualização prévia da música durante a apresentação, da performance de dança que o acompanhou, e da

distribuição de folhetins com as músicas de língua estrangeira traduzidas ao idioma local, conforme a própria entrevistada pondera.

Durante a entrevista, Rita explorou maiores detalhes acerca do modo pelo qual a construção da música se pautou em uma diversidade de significados e referências para criar sentido e comoção naqueles que a ouviram, especialmente aos que já conheciam os fatos da cidade aos quais a música se refere.

Eu escrevi [a música] lavando a louça e a letra saiu. Até que eu estava com o celular do lado, tipo, igual a gente está aqui agora, e eu ia com a mão suja de sabão, gravando, né, e ela tem uma questão que ela tem uma introdução cantada, depois volta o canto, mas a música inteira é praticamente instrumental. E ela é uma valsa, né? Ela tem a métrica de uma valsa. Mas depois eu fui me tocar que, talvez eu tenha feito nesse ritmo de dança porque a [música se refere a] uma bailarina, né? E aí essa guitarra também ela é uma guitarra que é um lamento, muito triste, meio que um grito, assim. Então, uma época eu já fui da dança, fiz *jazz* muito tempo, assim, e meu sonho era fazer uma coreografia pra essa música, assim, uma coreografia dramática, e tudo mais, e aí quando a gente ganhou o edital [para apresentação pública em um evento na cidade], né, falei “meu, a gente tem que fazer isso lá, porque é um palco incrível, enorme, com uma boa estrutura, e vão ter muitas pessoas, pessoas que sabem do ocorrido, e precisa!” Porque um *show* também não é só, eu acho, mostrar a sua música, né, você precisa trazer certas vozes e bandeiras (...) (Rita, 2014).

Joana, outra de nossas entrevistadas, atualmente é vocalista e compositora da banda “*Joan Sings*”, descrita pela artista como uma banda autoral de *rock* alternativo. O projeto é fruto de sua jornada solo e leva o seu nome artístico. A entrevista ocorreu na manhã do dia 11 de julho de 2024, em uma escola de artes e idiomas localizada num bairro residencial próximo à Universidade Estadual de Maringá (UEM). Joana, além de artista, é sócia e proprietária da escola.

Durante a conversa, ela relatou que a sua trajetória musical em Maringá tem cerca de 10 anos e teve início a partir de referências musicais que advinham do seu meio familiar.

Minha mãe sempre ouviu muita música em casa, eu sempre fui muito influenciada pela parte musical, então sempre gostei muito. Só coisas internacionais, a minha mãe é muito fã de Michael Jackson, muito fã de Abba, Whitney Houston, e tal, então eu fui para esse lado e aí eu quis fazer aula de guitarra, violão, comecei a fazer, ao mesmo tempo, aula de inglês... Então acho que misturou um pouco na minha trajetória (Joana, 2024)

Através do relato de Joana, entende-se que o interesse pela música internacional, com a qual ela afirma que sempre teve um lugar de afeto na sua construção individual, acabou a

influenciando na busca por aprender também um novo idioma, assim como aprender a tocar violão e guitarra. Conta também que passou a interpretar algumas canções e produzir outras de modo autoral, postando esses resultados na *internet* e nas redes sociais. Foi tendo boa receptividade por parte da sua rede de amigos na *internet*, assim essas interações a levaram a conhecer os integrantes da sua primeira banda constituída. O início da sua formação enquanto artista se deu a partir de referências musicais e, posteriormente, das interpretações que fazia dessas referências, no entanto, mais à frente, o seu foco se voltou aos trabalhos autorais também por questões identitárias e políticas, como ela relata no trecho a seguir

E é essa coisa que eu quero continuar fazendo, entendeu, porque se eu for para o lado do *cover* é muito fácil, é muito fácil, a gente tira o repertório, e vende e faz dinheiro, mas tipo, meu, é só isso, sabe? mas a gente vai viver nas sombras, nas asas dos outros artistas para sempre, entendeu, e cadê a minha composição? A minha expressão? O que eu tenho para falar e o que eu quero dizer?

Por ser uma arte, [a música] é uma forma de expressão muito válida e muito forte, eu diria, porque ela vai num campo meio que universal humano, assim, né, eu não preciso literalmente falar sobre política para as pessoas saberem que a minha música é política, entendeu, tá as vezes no jeito que eu vou me apresentar, ou na minha performance, ou na minha roupa, ou nos meus gestos né, então ela vai além, assim, é isso, é conseguir expressar o momento no espaço, no tempo cultural, sobre aquilo que a gente tá passando e às vezes não de forma escrachada, mas de forma bem sutil mesmo, e aí assim, vai da pessoa entender aquilo ou não, né? (Joana, 2024).

Joana demonstra nesse trecho, como a música e seus múltiplos mecanismos produzem formas de representação política, sem que para isso, seja preciso falar explicitamente sobre política, como ocorreu na própria história da Música Popular Brasileira há alguns anos, ainda em um momento de ditadura militar no Brasil.

Aspectos de identidade e representação também emergem no discurso de nossas duas últimas entrevistadas, Paula e Olívia. A entrevista ocorreu na tarde de 6 de agosto de 2024, no bloco H-12 da Universidade Estadual de Maringá (UEM) e foi realizada de forma conjunta. Paula, natural de Maringá, é poeta e compositora.

Como eu nasci em Maringá, eu iniciei aqui o meu processo de escuta, principalmente no ensino médio, na escola mesmo, e depois esse processo foi intensificado na faculdade, que foi um processo mais consciente, assim, de escrita poética, ali naquele momento. Então, foram as relações vividas nesses contextos, aqui na cidade, que me influenciaram bastante. Acho que Maringá ocupa essa semente, lugar de semente (Paula, 2024).

Olívia, apesar de não ter nascido em Maringá, possui uma longa trajetória musical na cidade. Ela relata que nasceu em Brasília, no Distrito Federal e posteriormente se mudou, junto com a sua mãe, para a cidade de Imperatriz do Maranhão. Segundo ela, a música sempre esteve presente na sua essência, mas apenas quando se mudou para Maringá essa aptidão se tornou, de fato, uma profissão. A artista também relaciona essa transformação no contexto musical às interações que teve com diferentes pessoas relacionadas direta ou indiretamente com a música.

(...) nas trocas de experiência com os músicos, na observação e convívio com o público, com os contratantes, dividindo as alegrias do palco, enfrentando as inúmeras dificuldades que a profissão traz também (...)

Essência para mim é o cerne, né, o centro de tudo, então na minha cabeça a gente nasce com essa essência, está no nosso DNA, então pensando assim eu acredito que nela estão contidas muitas das nossas aptidões, que podem ou não ser desenvolvidas durante a vida. Seguindo essa linha de raciocínio, eu posso dizer que Maringá tem um lugar de grande importância para mim, pois mesmo eu reconhecendo desde a infância essa intimidade com canto e mesmo eu vivendo em torno da música e das artes no meio familiar, eu comecei a exercitar essa aptidão aqui em Maringá, é a cidade que me abriu essa porta, né, então aqui a música se torna minha profissão, foi a única fonte de renda por todos esses anos e nela eu pude me desenvolver como intérprete, produtora, depois compositora, e grande parte do que aprendi sobre mim como artista eu devo ao mesmo exercício de função, na função de cantora que nessa cidade. E é isso, ocupa em mim um lugar de gratidão (Olívia, 2024).

Olívia, que atualmente tem se apresentado com um nome artístico, *Nome Próprio*, possui uma significativa trajetória que concilia sua identidade individual, atravessada desde sempre pela música e as referências musicais às quais teve contato, com a vivência na cidade de Maringá. No contexto brasileiro, a artista cita como referência Caetano Veloso, Secos e Molhados e Ney Mato Grosso. Ao ser questionada sobre como essas referências surgem na sua obra, Olívia responde que tudo aquilo que ela internalizou durante a sua construção como artista pode se manifestar em sua música, mesmo que de forma não intencional ou não racional.

Depende muito da fase, da época, não necessariamente eu busque em uma influência para poder seguir o caminho da composição, entende, da melodia, não. Mas eu acredito que essas influências saem, assim, só não consigo pescar exatamente onde. É inconsciente (Olívia, 2024).

Olívia relata ainda que a sua história com a música, que já completa duas décadas, foi marcada por dois principais momentos: quando utilizava ainda o nome de batismo e posteriormente, com o *Nome Próprio*. Em sua primeira fase, a artista conta que era uma cantora dos botecos, tendo se apresentado em diversas casas noturnas de Maringá, como MPB Bar, Carwash, Kubitschek Bar, Firulas Bar, Zap, Armazém do Jô, Porão Bar, Groove House,

Giardino, Moinho Vermelho, Maringá Club, Teatro Barracão, Teatro Callil Haddad, Praça da Prefeitura, Praça do Antigo Aeroporto, entre outros. Trazer os nomes dos estabelecimentos e casas noturnas da cidade nos ajuda a entender, mesmo que a partir de uma perspectiva um tanto quanto imprecisa, a diversidade musical que a cidade incorpora em sua história.

Quando eu iniciei eu fazia *covers*, né? Eu comecei fazendo *cover* de artistas que eu gostava muito e uma dessas artistas é Janis Joplin. Eu fiz bastante Janis Joplin, Cássia Eller, Alanis Morissette, Amy Winehouse, enfim, isso... (...) O pessoal da Tropicália, ai meu Deus, como eu amo essa época! enfim, essa foi uma fase muito importante na minha construção como artista, como pessoa também. Depois veio uma outra fase que eu acho que é mais madura de mim mesma, seria aquilo que foi acumulado dentro de mim, ser colocado para fora, acho que é isso (Olivia, 2024).

Nota-se aqui o papel de relevância que as referências culturais assumem tanto na construção artística e identitária de Olivia, como também de outra artista entrevistada, Joana. Embora Olivia assuma estar em uma fase mais madura, criando ritmos e composições próprias, desconectada de um gênero musical específico – característica de um mercado musical cujo formato contemporâneo se baseia na descentralização, que ocorre tanto na descentralização dos processos produtivos, como também na quebra dos gêneros musicais específicos. Elas não negam o fato de tais referências estarem presentes na sua música, mesmo que de modo subjetivo. Processo semelhante também parece ocorrer com Joana, de acordo com a sua trajetória impulsionada pelas referências musicais advindas do seu núcleo familiar.

Outro fator que cabe destaque a partir das histórias de vida de Olivia e Joana é a presença midiática como difusora de estilos musicais que fizeram parte de suas construções como indivíduos e atualmente surgem como referências, mesmo que subjetivas, das suas próprias canções e identidades artísticas. No caso de Joana, os meios de comunicação digitais também foram, de certo modo, uma porta de entrada para que a artista pudesse estabelecer interações com outros artistas e músicos, resultando na formação da sua primeira banda. Estes recortes feitos a partir das entrevistas, nos ajudam a compreender melhor a afirmação de Du Gay; Hall; Janes; Mackay; Negus (1997), entendendo que, contemporaneamente, é impossível dissociar a mídia e os seus veículos de comunicação dos processos culturais que dão sentido ao mundo social, além disso, também ajuda a pensar o lugar dos ‘objetos técnicos’, conforme apontado por Pereira de Sá (2013), na construção das chamadas cenas e territorialidades musicais.

Ao longo da entrevista, pôde-se perceber que a cidade de Maringá atravessa a trajetória e a identidade individual de nossas entrevistadas também a partir das interações que estabeleceram e das atividades que desempenharam com outros indivíduos nestes espaços, por

interações, consideramos inclusive o próprio encontro profissional e artístico entre Paula e Olívia, narrado da seguinte forma por Paula (2024):

Você falou das relações, eu não estaria, não sei se como teria sido de 2019, até aqui, que foi um momento, assim, que as minhas músicas, as minhas parcerias vieram à tona, tudo por causa da Olívia. Se a gente não tivesse se conhecido e feito trabalhos juntos, eu não sei como seria o meu trabalho, nunca pensei tanto, assim, na questão da música. Não era um projeto para mim, meu negócio era assim “eu só quero fazer poesia, escrever livro”, mas com ela, além de a gente produzir projetos juntas, fazer pesquisa, a gente também compôs muito juntas, então isso me levou para um outro lugar, de escrever pensando, eu vou escrever letra de música, que para mim isso ainda é um pouco difícil (...). Então é isso, foi essencial estar aqui e conhecer você.

Nesse trecho da entrevista, e partindo do pressuposto básico da sociologia interacionista, fica evidente o nível de importância que as relações espaço-temporalmente situadas ocupam na construção de sentido para a vida dos indivíduos em sociedade. Embora em um primeiro momento nossas entrevistadas não consigam encontrar uma relação entre suas identidades e as obras que produzem na cidade de Maringá, como relata Paula em um primeiro momento - “na minha escrita, Maringá não costuma se manifestar, não aparece assim, de uma forma nem direta e nem indireta, eu acho, pelo menos fazendo uma análise retrospectiva”, o desenrolar da entrevista demonstra que a cidade, seus espaços e as relações estabelecidas nela, foram condicionantes desses encontros e as levaram a novos contextos. A cidade faz parte, então, de importantes descobertas em suas vidas, que podem não se manifestar na música a partir das suas composições, mas como condicionante de suas próprias existências, suas próprias produções.

4.3. PRODUÇÃO, REGULAÇÃO E CONSUMO DA MÚSICA AUTORAL EM MARINGÁ.

Como já discutimos nessa dissertação, produção e consumo são processos interligados, ainda que distintos (Du Gay et al., 1997). O que é produzido tem como destino o consumo, e a demanda por determinado bem pode impactar significativamente a cadeia produtiva, estimulando ou reduzindo sua fabricação. Para evitar excedentes ou escassez, é fundamental um equilíbrio entre esses fatores.

A regulação tem o papel de equilibrar produção e consumo, ajustando a relação entre oferta e demanda. No entanto, esse mecanismo é complexo e não pode ser explicado de forma simplista. Nos polos de produção, regulação e consumo, formam-se interações entre diversos

agentes. Entre os produtores, há relações de competição que nem sempre favorecem quem possui o melhor produto, mas sim quem detém maior poder – seja financeiro, de mercado ou por proximidade com órgãos reguladores.

Além disso, instituições regulatórias operam a partir de interesses próprios, sejam eles econômicos, ideológicos ou políticos. Em certos casos, podem favorecer alguns agentes em detrimento de outros. As articulações entre o estado brasileiro, as multinacionais da música e a mídia televisiva entre os anos de 1950 e 1970, exemplificam como essas relações de poder influenciam a produção e o consumo em um mercado específico.

A regulação da produção e do consumo musical não se restringe à atuação do Estado. Grandes gravadoras, veículos de comunicação e outras instituições consolidadas desempenham um papel crucial nesse processo, moldando significados e influenciando padrões de consumo ao longo do tempo. Essas dinâmicas de poder contribuem para a manutenção da música *mainstream* como principal referência no imaginário social brasileiro, tanto em termos de visibilidade quanto de retorno financeiro. Nesse cenário, surge a questão: onde se posiciona a música local? Essa indagação apareceu de maneira recorrente nas entrevistas, mesmo quando não era explicitamente abordada pelo roteiro do pesquisador.

No contexto de Maringá e a partir das experiências das artistas entrevistadas, a regulação da música ocorre por meio de múltiplos agentes. Além do poder público, representado pela Secretaria de Cultura, destacam-se circuitos culturais privados, como bares, casas noturnas, agências de eventos e empresas de diferentes setores. Embora não imponham regras formais sobre a circulação musical, essas entidades exercem forte influência sobre a oferta e a demanda na cidade. Dessa forma, as dinâmicas de regulação observadas no mercado global da música encontram paralelos no nível local, onde relações de poder e interesses diversos definem as condições para a produção, circulação e consumo musical.

Joana explora importantes questões acerca das preferências de contratação de músicos e bandas por parte de bares e casa noturnas maringaenses. Segundo ela, a música autoral não encontra muito espaço nesse mercado, mesmo o fato destes estarem mais voltados ao gênero *rock* e, portanto, mais próximos do gênero musical da sua banda. A circulação desse tipo de música, ainda de acordo com a entrevistada, é bastante limitada, colocando artistas autorais em um patamar inferior àqueles que produzem interpretações musicais ou o conhecido *cover*. Essa sensação percebida por nossas entrevistadas, não deixa de ser reflexo do período de dominância de uma indústria musical que planeja e produz músicas para vender a um público amplo. Acerca desse tema, analisemos então as considerações de Joana.

Espaços que aceitam esse tipo de música [autoral] são mais limitados. Então, são lugares que, ou a gente conversa e conhece o dono e deixa tocar de graça ou atualmente o que eu tenho feito é participar de edital [...].

No passado, quando eu tinha banda, eram bares, ou casas de *shows* que as pessoas aceitavam o nosso tipo de trabalho, mas era sempre assim: “Ah, vocês não vão tocar *cover*? Quanto tempo de repertório?” Porque a música autoral geralmente é, costuma ser, assim, vista de uma forma menor do que as outras, né? E também, menos tempo de repertório, porque daí a gente tem um álbum só pra apresentar, daí iria ser uma hora, no máximo, e as casas de *shows*, os bares, eles querem três horas, quatro horas de som, entendeu? (Joana, 2024).

A artista argumenta ainda que, devido às dificuldades em se manter no cenário musical independente em Maringá, por diversas vezes, precisou trabalhar em outras cidades e regiões.

A gente transitou ali por onde era possível, mas a gente participou de vários outros eventos também, de caráter autoral, que daí eram bandas independentes também, que daí a gente fazia, São Paulo, Rio de Janeiro, Santa Catarina, já fiz Floripa, já fiz Porto Alegre, atualmente não estou indo mais para esses lugares não, mas assim, já andei por aí (Joana, 2024).

Dentro dessa mesma linha temática, que aborda a regulação cultural em Maringá por parte da iniciativa privada, buscamos investigar, a partir das nossas entrevistadas, as percepções e leituras que elas trazem sobre os motivos pelo qual a música autoral parece não encontrar grande adesão nestes espaços, criando, portanto, uma resistência ao seu consumo. Para Olívia, o público consumidor de música presente em eventos privados da cidade parece estar mais em busca de entretenimento e nostalgia do que pela arte, propriamente dita nas suas palavras como “movimento de expressão, de conexão entre as pessoas, de instrução, de incentivo a criatividade”.

Eu percebo grande interação nos eventos privados, mas eu, é uma questão minha, tá? eu vejo essa interação como plástica. Se deve a nostalgia que eles sentem por escutarem o que eles querem ouvir, entende, geralmente *covers*, canções que marcaram as suas histórias, digamos assim, como eu já havia falado a atenção é dada, porém, por outros valores além da arte em si (Olívia, 2024).

Olívia expõe que as interações do público presente nos eventos aos quais ela interpretava canções de outros artistas, refletiam uma espécie de nostalgia, um sentimento de revisitar os significados que essas canções ocuparam na construção de suas próprias histórias de vida. Já no caso de Joana, que sempre se apresentou com repertórios autorais, a impressão tida pela artista é de que o público presente em bares e casa noturnas da cidade não frequenta esses locais

em busca de novidades musicais. Essas impressões reportadas por nossas entrevistadas, podem ser compreendidas também a partir da sustentação de De Marchi (2016, p. 48), em que o autor, inspirado em Bourdieu, afirma que “o gosto individual não se forma naturalmente a partir de alguma pré-disposição do indivíduo que se ativa espontaneamente diante da experiência que se tem diante de uma ou outra obra de arte. Na verdade, o gosto é produto de relações sociais estabelecidas em determinado tempo e espaço”.

No trecho a seguir, Joana faz uma comparação entre os eventos públicos, geralmente realizados por meio de editais em espaços abertos e de grande circulação de pessoas, e aqueles privados, que acontecem em bares e casas noturnas.

Eu já fiz os dois [apresentações em espaços privados e públicos], atualmente, como eu te falei, estou mexendo mais com essa segunda parte, que são mais os editais e a gente toca para o público né, grande público maringaense diverso. Já fiz o outro esquema também, que seria tocar em casas culturais, bares, né, só que a aceitação é completamente diferente, a meu ver. Por exemplo, quando eu tinha banda e a gente tocava num bar e aí era uma música, era uma banda autoral, tinha as pessoas que iam pela gente, que era o nosso público, e tinha as pessoas que estavam lá, que não queria nem saber, às vezes não estava ali para ouvir aquela música, entendeu, não era o principal motivo de estar ali. Às vezes a gente notava que as pessoas gostavam, às vezes não, eramos simplesmente qualquer banda (Joana, 2024).

Joana deixa claro nesse trecho que, o público presente nos eventos privados que ela se apresentou, que manifestaram interesse por sua banda ou suas músicas, já eram pessoas que a conheciam ou que conheciam o seu trabalho. Estes demonstravam estar ali por sua música, no entanto, todo o restante do público parecia alheio à sua apresentação. A união dos depoimentos de Joana, Olívia e Paula, nos leva ao entendimento, a partir de suas percepções, de que a maior parte do público presente nos bares e casas noturnas as quais nossas entrevistadas se apresentaram, não estava interessado ou aberto às novidades musicais. Buscavam estes lugares com fins de entretenimento e contemplação daquilo que já conheciam, que já faziam parte das próprias construções identitárias, baseadas em referências midiáticas que tiveram acesso e que marcaram suas histórias de vida. Nota-se aqui a relevância que questões identitárias tomam dentro do campo do consumo cultural.

Músicas mais populares ou mais *mainstream* costumam chegar a um maior número de pessoas por meio dos seus apelos midiáticos, e deste modo, tem os seus significados bem delimitados nas identidades, ou as pessoas se identificam e vão buscar por um determinado *show cover* específico, ou elas não se identificam e, portanto, não vão procurar por determinada atração anunciada.

Se você faz um trabalho mais autoral, os espaços são mais limitados, como eu comentei no começo. As pessoas talvez não entendem ou tem esse receio, tem esse limitante até perceber se gosta ou não gosta. Por exemplo, você vai num bar e você sabe que vai tocar um *cover* de Legião Urbana... Todo mundo sabe se gosta ou não gosta, se vai ou não vai, agora você vai no bar e vai tocar uma banda igual o nome da minha banda, que você não sabe o que é, então as pessoas ficam, tipo, vou? vou gostar? não vou gostar? Se é uma coisa mais “tributo”, “*cover*”, você já tem o seu público, se é uma coisa mais autoral, você tem que conquistar o seu público, que às vezes você conquista apenas ali na hora (Joana, 2024).

No entanto, de modo bastante interessante, nossas entrevistadas perceberam uma maior curiosidade e aceitação de suas músicas autorais quando estas eram apresentadas em outros espaços, geralmente lugares inusitados, que não sugeririam qualquer significado previamente construído. Vejamos o que diz Joana a respeito.

Agora nos lugares públicos, por exemplo, a gente vai fazer uma apresentação lá no Parque do Ingá, ou ali no Parque do Japão, que daí tem um palco e aí as pessoas não sabem o que vai ser, se vai ter uma apresentação, eu percebo a aceitação muito maior, porque as pessoas estão ali, às vezes elas são pegadas de surpresa, não sabiam que ia ter. Ou às vezes sabiam que ia ter, mas queriam entender o que o que é, né, uma curiosidade. Então, por exemplo, o último *show* que eu fiz foi a Semana da Cultura, que eu fiz no começo do ano, e foi num domingo, Parque do Ingá fechado, e aí colocaram um Palco ali no meio da pista e a gente tocou, então assim, todo mundo que estava correndo, estava tomando caldo de cana, tipo, meio que parava e assistia, queria entender o que que era e tal e prestava atenção, entendeu. E aí por ser a música autoral, talvez as pessoas não esperassem que elas teriam uma música conhecida ou, né, a pessoa estava ali e foi pega de surpresa, ao contrário de um bar que talvez a pessoa já fosse procurar, “ah, quero ouvir tal coisa, né” (Joana, 2024).

Essa maior curiosidade pela música autoral também foi percebida por Rita, que participou deste mesmo evento ocorrido nos arredores do Parque do Ingá no ano de 2023. Ela relata uma sensação semelhante e sustenta que aquele foi o seu primeiro *show* ao ar livre, que reuniu uma diversidade de pessoas em torno do palco, jovens, adultos, idosos, que paravam suas atividades para acompanhar os *shows*.

Nota-se, a partir dos depoimentos, e de acordo com a literatura de Latour (2012), como certos espaços do cenário urbano podem sugerir intenções ou criar pré-disposições nos indivíduos, que se comportam e consomem também de acordo com essas construções. No entanto, o espaço inusitado se apresenta como uma página em branco, pronta para receber novos sentidos. Lugares inusitados têm surgido nos depoimentos de nossas entrevistadas como oportunidades de construção de novos significados para a música local, que fogem de uma certa

“área de cobertura” ocupada pelo *mainstream*. A esse respeito, é válido também retornar as nossas observações de campo, a experiência narrada por Júlia Klüber durante a sua apresentação no Terminal Urbano de Maringá, durante o evento do FEMUCIC, ao qual a artista narra a boa receptividade tida pelo público trabalhador da cidade, que retornava de suas jornadas de trabalho.

A realização de eventos musicais em diferentes pontos da cidade, manifestada pelos próprios gestores públicos investigados como formas de promover a descentralização cultural em Maringá, é considerada pela classe artística observada e entrevistada neste trabalho, como uma medida assertiva, que cria oportunidades de atuações em lugares aos quais o próprio público/ consumidor não espera ou não almeja um encontro com o *mainstream* musical, dissolvendo, de certa forma, a competitividade direta com esse mercado.

A Secretaria de Cultura de Maringá, durante o período observado nesse trabalho, enquanto órgão regulador, recebeu distintas avaliações por parte de nossas entrevistadas. A implementação dos editais culturais representou, de forma unânime entre elas, o avanço no fomento da música local maringaense. No entanto, mesmo esse modelo, especialmente para Joana e Paula, se apresenta pouco inclusivo, deixando de fora aqueles artistas que não possuem o domínio técnico necessário para se inscrever nos editais, ou que não possuem agenciadores que os ajudem nessa tarefa. Além disso, trazem também que apesar dos projetos musicais existirem, estes ainda não são suficientes para garantir o mínimo de estabilidade financeira ao artista local e independente. A esse respeito, vejamos de forma sequencial os depoimentos de Joana e Paula.

Maringá por ser a Cidade Canção, eu acho que tinha que ter mais projetos voltados para isso [a música], eu vejo mais força nos projetos de dança, nos projetos de teatro, da cena cênica, do que nos de música, entendeu, e a música é muito concorrido [...]

Tem a Virada Cultural, a Semana da Cultura, e tem o Convite à Música. Agora eles fizeram um outro que é, Mês da música? são só esses que eu me lembro, que são de música mesmo, né? Mas a Virada Cultural são duas vagas só, entendeu, eles trazem um artista grande e eles colocam duas vagas para os artistas maringaenses, eu estava com um edital aberto semana passada, tem 44 eu acho, inscritos, e esses outros esses 42 vão fazer o quê? Entendeu? E assim, e demora muito, por exemplo, esse edital a gente teve que fazer a inscrição meados do ano passado. Então a gente vai saber se vai passar no próximo ou daqui dois anos, entendeu, então é uma coisa que a gente faz a inscrição agora e joga para o futuro, se um dia passar, beleza. A gente não pode contar muito com isso, entendeu? Porque se você passar ok, se você não passar, você perdeu todo aquele trabalho, entendeu (Joana, 2024).

Bom, eu acho que as políticas públicas de Cultura em Maringá, que eu acho que no momento ela se resume em editais, assim, eu acho que são excelente iniciativa, é maravilhoso ter isso, ter essa quantidade de editais crescendo, eu não posso deixar de reconhecer isso porque é uma conquista, sim. Mas eu acho que não deixam de ser iniciativas elitistas, assim, porque a maior parte da população artística não consegue acessar os editais. Tem pessoas que não tem acesso a computador, não sabem ler, tanto literalmente, como não sabem ler editais. A gente sabe que a leitura de um edital requer um preparo que é diferenciado, assim, é um conjunto de signos, assim, para um público mais específico, né, e o modo de funcionamento das licitações públicas também é muito difícil... a melhor coisa que eles fizeram foram criar aquela plataforma, porque tá tudo lá, aquilo lá eu achei que foi muito maravilhoso. Você consegue achar os artistas lá, os eventos, os próprios editais, porque que antes você tinha que entrar no site, que puxava para outro site, que ia para licitações e ...é muito ruim aquele Vênus, né. No começo de 2019, era por lá que a gente trabalhava, enfim, então é outro avanço [...]

Quando eu falo que essas políticas são elitistas, se você for analisar, fazer uma análise das pessoas inscritas [nos editais], são sempre as mesmas, porque são as pessoas que sabem lidar com os editais. Eu nesse meio que eu conheci a Olívia, eu vejo o tanto de músico talentoso que tem assim, inclusive, um amigo, ele é mega talentoso, tem várias ideias legais, mas não faz a mínima ideia de como montar um projeto. Então ele simplesmente não faz. Pessoas que trabalham e são conhecidas em Maringá, não se inscrevem e não sabem nem por onde começar. Eu fico feliz da gente passar [nos editais], mas eu me sinto uma puta privilegiada, assim... Mas o que eu posso fazer? O que eu faço é, quer ajuda? Conversa comigo e quando precisar de mim a gente faz (Paula, 2024).

Olívia retoma uma discussão já explanada neste trabalho, acerca das relações estabelecidas entre os setores mais poderosos da indústria musical com o Estado, de modo a se privilegiarem mutuamente. Para ela, essas relações de poder continuam ocorrendo no campo da música, mesmo a níveis locais.

Sessenta por cento da minha trajetória foi em eventos privados, é isso me saturou um pouco porque eu vi nestes casos que o foco era a diversão e o entretenimento do público, deixando em segundo plano a arte e o artista, tá, segundo plano, não significa que não era visto, mais, né, enfim. Daí eu resolvi migrar para os eventos públicos na esperança de que a arte fosse levada mais em consideração, eu tô falando de ser levado em consideração a originalidade do artista, do caráter instrutivo da arte, enfim, pensei que arte seria o foco, mas percebi que os mandantes da cultura local, entre aspas, estão mais envolvidos com a indústria cultural do que com a arte, propriamente dita, e a sua liberdade de expressão... eu percebi que o jogo político atende a interesses, muitas vezes, contrários, a liberdade tão almejada por nós artistas. Eu vi também que esses não dão muita liberdade, não dão muito crédito, na verdade, a arte local. Não a veem como algo atrativo, a não ser perto do período de eleições. E se a arte em questão se encaixar nos parâmetros pré-estabelecidos do mercado e interesses políticos em voga. Então, é tipo assim, se o artista for famoso, daí o investimento em propaganda e infelizmente grande parte do público também acompanha esse mesmo raciocínio e comparece com maior motivação aos eventos dos artistas renomados, então no fundo, para mim, não existem muitas

diferenças, o que importa mesmo, nem sempre é a arte, como movimento de expressão, de conexão entre as pessoas, de instrução de incentivo a criatividade etc., é mais mesmo o que alguns ganham com isso. É meio triste falar isso, mas eu precisava desabafar essa questão (Olívia, 2024).

O discurso de Olívia revela frustração em relação às expectativas que ela criou ao migrar do campo da música *cover*, presente nos bares e casas noturnas de Maringá, para o campo dos editais públicos voltados à música autoral. Tanto em sua visão quanto na de Paula, com quem já colaborou profissionalmente, interesses políticos ainda prevalecem nesse segmento, que, segundo ambas, deveria ser mais democrático e priorizar a arte e os artistas locais. Ressurge, assim, a percepção de que a produção autoral continua sendo menos valorizada, tanto pelos consumidores quanto pelos gestores públicos, o que, segundo as artistas, contribui para a manutenção de um cenário desigual. Essa situação pode ser compreendida à luz do recorte apresentado por De Marchi (2016, p. 48).

Uma característica fundamental dos bens culturais é que o valor das obras é estipulado não pela lei da oferta e procura pura, como ocorre com os bens utilitários, mas por meio de uma rede de relações sociais e instituições consagradas, a partir das quais se estabelecem parâmetros para a atribuição de uma distinção simbólica para um artista e suas obras.

O que confere valor a uma obra de arte é, de fato, o reconhecimento conferido por intermediários culturais do campo das artes (*merchants*, críticos de arte, museus, agentes do Estado dedicados à avaliação de obras artes, jornalistas culturais, editores musicais, por exemplo) de que a técnica de tal ou qual artista e/ou obra constitui um estilo digno de ser reconhecido como excepcional e, portanto, uma expressão de alto capital simbólico.

De acordo com De Marchi (2016), a atribuição de valor conferido a música ou ao artista, não é definido apenas pela lei da oferta e da procura em sua essência, mas também na forma pela qual esses artistas são representados por indivíduos e instituições que dispõem de poder para exercer tal papel de atribuição simbólica de valor. Esse valor simbólico se faz presente nas relações de produção e consumo dos eventos observados nesse trabalho, quando se distingue “atrações locais” de “atrações principais”, quando se investe em um “palco principal”, com recursos de som, iluminação e acessibilidade em relação ao “palco das atrações locais”.

Entende-se que a mídia e as certificações que os agentes de poder da música atribuem a certos artistas e obras do chamado *mainstream*, acabam os tornando conhecidos perante o grande público, que por sua vez, consome tais produções muito mais do que consumiriam uma produção local. No entanto, a discussão que nossas entrevistadas propõem dizem respeito, muitas das vezes, a falta de iniciativa da gestão pública também em termos de promoção das

atrações locais. Para nossas artistas, a música autoral muitas vezes nem chega a se popularizar a nível local (podendo posteriormente conquistar maior abrangência midiática e se popularizar entre o grande público) também por descrédito dos contratantes, ou dos reguladores culturais do mercado musical local. Ao ser questionada sobre como o público acolhe o artista local em Maringá, Olívia explica:

Bom, para mim acolher bem por parte do público significa comparecer aos *shows*, ouvir atentamente a arte que está sendo exposta e tratar com consideração a expressão do artista, né. E por parte dos contratantes dos *shows*, significa que, além do que eu disse, né, sobre o público, eles precisam nos dar um amparo maior, que possibilite a plena execução do trabalho contratado. Então, sendo assim, eu acredito que os contratantes, seja por edital público ou evento privado, muitas vezes são os maiores responsáveis por qualquer sentimento de não acolhimento que eu sinto acontecer aqui em Maringá com os artistas locais. Muitas vezes o público não tem nem a chance de ter uma troca com um artista, porque sequer ficou sabendo do evento. Vejo o público muito mais disposto a acolher, seja de que forma for, do que os contratantes. Quero só dar uns detalhes aqui, quando os contratantes se abstêm de ajudar na divulgação ou divulgam o evento de última hora, na semana do evento e às vezes até no dia, já aconteceu com a gente, tá, isso é real. Errando eles erram informações importantes nos *flyers*, como o nome do projeto, data, nome da banda, local etc. Quando não dão suporte técnico aos artistas, tipo, bons equipamentos de som, fornecimento de água, local para concentração antes do *show*, etc. Quando eles tratam um artista local de modo diferenciado em relação aos artistas de fora, entre outras condutas semelhantes, esses contratantes dificultam muito o caminho da gente e da nossa performance também, entrega da nossa arte, e da nossa relação com o público (Olívia, 2024).

É notório que a crítica da artista não se dirige majoritariamente ao público ou ao mercado musical local como um todo, mas especialmente ao poder público que, ao organizar eventos com participação de agentes locais, muitas vezes não coordena tais eventos de modo adequado, deixando a faltar ações de *marketing* que convidem e instiguem a população a prestigiar o artista local e a sua apresentação, assim como destinando as atrações locais, os horários de menor participação do público. Sobre esse último ponto levantado, Paula explica:

Uma coisa que me incomoda, que eu já até tinha te falado quando você apresentou seu trabalho ali, é essa divisão que a secretaria faz entre os artistas locais e nacionais, disponibilizando palco, aparelhagem técnicas, e até horários diferentes para esses artistas nacionais, tornando ainda mais nítidas essas diferenciações que se fazem, que são feitas em torno de uma mesma arte, porque eu estou falando, por exemplo, da música. Essa diferença acaba interferindo, nossa, em muitas coisas. (Paula, 2024)

A busca por espaço no mercado da música independente em Maringá encontra dificuldades associadas a alta competitividade em relação à própria classe artística, que acaba criando rivalidades entre si também devido ao baixo número de eventos na cidade, e entre a própria música *mainstream*. Para nossas entrevistadas, a escassez de eventos cria uma atmosfera bastante hostil entre os artistas locais, que deveriam ser mais unidos em sua categoria, em um processo de maior colaboração e menor competitividade entre eles. Vejamos o que Paula relata sobre esse tema

Uma coisa que eu acho que você vai estar tratando aí, que é competitividade, eu acho que parece que, eu não sei, as pessoas ao invés de se ajudar, uma apoiar a outra, elas que, os próprios músicos criam. Atores, instrumentistas, produtores, eles criam rixas entre eles mesmos, assim, eles não querem que todo mundo ocupe o mesmo espaço, parece que só um pode ser o bom dentro do meio. Essa é a sensação que eu tenho, porque eu comparo com a literatura. Na literatura, aqui em Maringá, é, sei lá, parece que as pessoas se dão a mão. Não é um oásis também, mas assim, parece que as pessoas se ajudam mais, se apoiam mais, um compartilha o trabalho do outro, um vai prestigiar o outro, e na rede de mulheres, que vem se fortalecendo, cada vez mais, na literatura, assim, nossa tá tudo muito, tem sido, né, muito bonito, assim, e eu me sinto muito acolhida, então, eu já falei até para a Olívia, falei “olha esse seu mundo, aí, é muito difícil, prefiro ficar um pouco no meu”. Mesmo a gente, o processo da literatura, sendo um pouco, na escrita, um pouco mais isolado, né, um pouco mais fechado, a gente precisa de pessoas para ler, para apoiar, enfim, né, fazer o negócio circular. E isso acontece, tem uma rede, assim, de homens também, né, eu gosto de falar das mulheres porque acho que é uma cena crescente. Agora, ficar na música eu não me sinto acolhida, inclusive na parte poética ... é diferente, a mesma poesia publicada, para o pessoal da literatura tem uma reação e o pessoal da música finge que eu não existo. Dão um jeitinho disso ficar mais claro. Mas, enfim, pronto, desabafei.

Eu não sei o porquê, eu não sei se o edital cria esse clima. Eu sei que trabalhar com edital é complicado, sabe, são poucas vagas, todo mundo precisa trabalhar e você acaba tendo que ser melhor. Não melhor no seu trabalho, melhor na pontuação do edital, porque eu sei que isso não julga nada. Mas eu sinto mais competitividade (Paula, 2024).

Nessa mesma perspectiva, Joana complementa:

Em vez de ajudar, é coisa de, tipo assim, meu f# tu, sabe, então já teve várias picuinha no cenário musical, várias bandas que, tipo, meio que tretaram, aí né, fica aquele climão ou, tipo, faz um cachê mais baixo para tomar o lugar do outro, tem muito isso, não só na música, mas na arte, no geral, na cultura em geral, acho que como todos os espaços né, mas aí assim, é uma coisa que em vez da gente se apoiar a gente se prejudica, entendeu, e é isso, infelizmente, rola isso também (Joana, 2024).

Embora o cenário da música autoral e independente em Maringá apresente desafios a serem trabalhados no âmbito das políticas públicas — como a baixa demanda por *shows* e eventos musicais, que acaba gerando relações conflituosas entre os músicos locais e os contratantes —, a visão de Rita aponta para outras possibilidades dentro desse campo. Para a artista, há sinais de melhora, especialmente na atual gestão pública, que tem aberto novas oportunidades para os artistas. No entanto, ela também destaca a necessidade de maior união entre os músicos e a adoção de posturas mais firmes por parte da categoria. Além disso, Rita ressalta a carência de espaços de interação entre os próprios agentes do cenário musical local. Em seu depoimento, menciona lugares que, no passado, proporcionavam oportunidades de troca, crescimento e amadurecimento profissional, mas que, atualmente, já não existem mais.

Eu acho que, em geral, eu acho que Maringá é uma cidade receptiva para artistas em geral, né? Da música, nem se fala, a cidade é até a Cidade Canção. E por onde a gente anda, assim, São Paulo, onde já fomos tocar, Londrina, Curitiba, a galera relata coisas que são muito diferentes aqui, do que acontece em Maringá, né? Essa é uma cidade que abraça mesmo os artistas, mas do lado do fomento à cultura eu acho que esses últimos anos, né, que o Victor Simião, enfim, esteve à frente. Eu falo dele mesmo assim, porque eu sou super fã do trabalho que ele fez, eu acho que abre muitas portas, a gente tem os convites aí, ao teatro, à literatura, a música, e os editais, nunca se teve tanto, tanta verba pra fazer, então, é, eu acho que tem uma abertura muito grande, falta os artistas também se interessarem, entenderem, que eles podem ocupar esse lugar, né?

As vezes fica muito no imaginário, assim, que artistas de bar, como a gente é, como a gente já foi, que “ah, é difícil, é burocrático, não é acessível o edital para mim.” E na verdade é. Existem várias oportunidades e muitas vezes eu não vejo ninguém dos meus amigos concorrendo com a gente, com a Joana, né, sempre os mesmos, no caso, somos nós. Então eu acho que essa parte do fomento cultural é muito bacana, espero que continue assim nos próximos anos, e toda a nossa carreira autoral a gente fez escrevendo edital aqui, seja em outros lugares, então eu sou super compartilhado dessa cultura.

Quanto aos bares, e tudo mais, eu acho que Maringá já foi um pouco, assim, eu acho que já teve mais palcos para artistas da música, né? Ah, hoje eu sinto uma falta, assim, de um lugar para assistir um *show*, eu que gosto de música, assim, eu o Sérgio, o pessoal da banda. Não tem um lugar que a gente vai assim, ah vamos lá ver um *show*, que é um lugar com um bom som, é um lugar acolhedor, é um lugar que rola ótimas atrações. Ou é um lugar que não é acolhedor, é um lugar que, sei lá, que é mais uma boate e às vezes a gente não se sente à vontade, ou é um lugar que as atrações é ‘mais do mesmo’, não tem um artista diferente, que às vezes vem de um outro lugar para se apresentar, trazer coisas novas, ou o som é ruim, então, hoje eu acho que falta um pouco assim, e aí eu acho que falta dos próprios artistas da música também delimitar isso e chegar pra esses locais de trabalho e também de diversão, né?

Depois da pandemia a música ficou muito travada, assim, [...] a gente estava lembrando aqui quando existia o Armazém, por exemplo. Ele tinha as suas questões? tinha, mas por exemplo as segundas-feiras que rolava lá, não sei se você já foi, era um palco livre, assim, bem organizadinho, você tinha que

chegar e ir colocando o nome das suas bandas. Nossa eu e o Sérgio, a gente cansou de ficar lá até 6h da manhã e ir trabalhar no outro dia as 8h. E se você tocava 5 músicas com sua banda, tinha os amigos, você ganhava, eles não pagavam, né, porque era palco livre, mas era tipo [...] assim. Era rápido, tinha toda a estrutura de palco, o som era bom e eu lembro que enchia, sabe. Então, por exemplo, era um lugar que tinha as suas questões, mas era um lugar que cabia isso, né, cabia a boa música, cabia bons eventos, tinha o *blues*, lá, o evento do blues que o Isaque fazia, né, na época era um evento de referência na cidade e agora não tem, assim, né.

Era um lugar de trabalho, era um bom palco, mas também era um lugar de encontro da galera da própria música, sabe, e hoje não tem, assim, sinto falta, e sinto falta que a galera da música cobre isso, dos ambientes.

Ah, vamos tocar em qualquer lugar, com qualquer som, com qualquer oferta, qualquer coisa que está sendo oferecido pra gente, também, não é assim. E aí acho que por isso que eu tendi, a banda tendeu, a ir mais para o lado dos fomentos de cultura, né, que vem com aquela primeira pergunta que você me fez. A gente deu uma desiludida com esse outro lado, assim (Rita, 2024).

No próximo tópico deste trabalho, buscamos compreender as transformações que o mercado da música contemporânea sofreu desde o advento da era digital, bem como as oportunidades e desafios que esse cenário apresenta nos âmbitos nacional e local. No contexto das necessidades locais, as entrevistas trouxeram novas informações que surgiram em paralelo às discussões sobre a música independente na Cidade Canção, sugerindo ideias e apontando tendências que podem contribuir para o fortalecimento dos agentes culturais da cidade e a própria construção de sua territorialidade musical pautada na música autoral e independente.

4.4. NOVAS PERSPECTIVAS PARA O ARTISTA MARINGAENSE E A MÚSICA INDEPENDENTE

Buscando compreender as transformações da indústria fonográfica com o advento da *internet* e as novas articulações entre instituições e agentes do mercado musical contemporâneo, De Marchi (2016) recorre ao termo “destruição criadora”, de Joseph Alois Schumpeter, considerado pelo autor como um dos mais destacados pensadores econômicos do século XX. O fenômeno ocorre quando o fluxo circular da economia, representado pelo equilíbrio da oferta e demanda, acaba sendo surpreendido por uma inovação ou descoberta tecnológica que interrompe a sua estabilidade. Sendo necessário, para colocar novamente essa economia em equilíbrio, uma completa reformulação. Esse processo, para Joseph, não causa uma crise

econômica definitiva, ao contrário, se constitui como uma reformulação capaz de elevar o potencial desse mercado para direções antes não imaginadas.

Com o aporte destes estudos econômicos em combinação com os Estudos Culturais, o autor questionou drasticamente a suposta “crise” que a indústria fonográfica teria sofrido na passagem dos anos 2000. A grande mudança percebida foi a troca do seu sistema econômico: de “centralizado”, no sentido em que toda a cadeia produtiva dos fonogramas era de domínio de poucas organizações globais, que detinham dos aparatos técnicos e jurídicos necessários para garantir essa permanência, a indústria fonográfica passou a incorporar processos de “concentração sem centralização”. Na prática, isso significa que esse mercado musical passou a se abrir a outros agentes empreendedores do segmento da música, gravadoras independentes de tamanhos variados, empresários, produtores culturais e artistas autônomos.

Como os músicos também poderiam inserir suas produções na *internet* e acessar diretamente seus fãs, entendia-se que o controle exercido pelas antigas gravadoras sobre a produção e consumo cultural estava extinto (Leonhard, 2007). Nesse novo mercado digital, todo consumidor poderia tratar diretamente com cada produtor, caracterizando o efeito da “cauda longa”, que repartiria as oportunidades econômicas do mercado musical proporcionalmente entre todos os empreendedores (Anderson, 2006 *apud* De Marchi, 2016, p. 6)

A chegada da *internet* acarretou novas articulações entre os agentes da música nos anos 1990 e 2000, afetando os setores de produção, circulação e consumo musical. No segmento das gravadoras, surgiram associações inéditas entre as multinacionais (*majors*) e as pequenas e médias empresas (independentes). As *majors*, enfrentando uma queda abrupta nas vendas — a maior em 30 anos, devido ao compartilhamento digital de fonogramas — tentaram, com o apoio do Estado, implementar diversas medidas legais para assegurar os direitos autorais dos fonogramas e continuar mantendo seu monopólio de poder. Contudo, sem muito sucesso, precisaram racionalizar suas operações, desligando colaboradores de vários setores e terceirizando funções, como gravação, prensagem, produções gráficas, distribuição e A&R - artista e repertório (De Marchi, 2016).

As pequenas e médias gravadoras independentes absorveram muitos desses setores, além de estabelecerem limites territoriais de atuação junto às grandes. Enquanto as *majors* se concentravam em lançar grandes sucessos nacionais e internacionais, as independentes especializavam-se em nichos locais e regionais, prática que remonta às suas origens com o rádio. Foi um momento de franco crescimento no número dessas empresas, que já contavam com aparatos técnicos modernos e estrutura jurídica e administrativa semelhante à das grandes.

“Os êxitos comerciais obtidos por empresas como a Trama, a Biscoito Fino, a Abril Music ou a DeckDisc consolidaram a nova produção independente como um setor especializado da indústria fonográfica local, convertendo-a em um importante canal para a veiculação de artistas brasileiros” (De Marchi, 2016, p. 156).

Além de popularizar a chamada “música independente” no Brasil, essas gravadoras articulavam com as multinacionais o lançamento de novos artistas e ritmos no mercado *mainstream*. Levavam artistas e gêneros regionais a patamares nacionais e internacionais, como o Samba no Rio de Janeiro, o Axé na Bahia e o Sertanejo no Centro-Oeste e Sul do Brasil (De Marchi, 2016). No livro *O Samba e suas Fronteiras: ‘Pagode Romântico’ e ‘Samba de Raiz’ nos Anos de 1990*, Trotta (2011) contribui com a temática ao explorar os processos socioculturais, políticos e comerciais que deram origem ao “Pagode Romântico,” uma subdivisão do Samba de Raiz, cooptado por agentes locais da música no Rio de Janeiro e adaptada ao mercado global pelas grandes gravadoras. De forma semelhante, ocorreram transformações que levaram a música caipira ao Sertanejo e sua transformação no Sertanejo Universitário, hoje também considerado um *mainstream* musical, inclusive na região de Maringá - PR.

Além disso, o selo das gravadoras independentes se consolidou como um “diferencial de mercado” para muitos artistas e bandas, sendo frequentemente associado à ideia de maior liberdade criativa. Nesse contexto, pressupunha-se que a independência permitia um ambiente menos restrito às imposições comerciais e às classificações rígidas de gênero, favorecendo a experimentação artística.

No trabalho “Cena Musical Independente Paulistana – Início dos anos 2010: A ‘Música Brasileira’ depois da *internet*”, Galletta (2013) discute uma cena musical que deu visibilidade a nomes contemporâneos como Criolo, Emicida, Gaby Amarantos, Kiko Dinucci, Marcelo Jeneci, Projota e Tulipa Ruiz. A descentralização do mercado musical, destacada por De Marchi (2016), é acompanhada pela fragmentação dos gêneros musicais, observados neste trabalho em distintos momentos. Essa fragmentação caracteriza tanto as novas gerações de artistas quanto os públicos da música independente brasileira, que transitam por diversos estilos e influências. Nesse sentido, os consumidores são descritos como “uma espécie de público caracterizado pelo alto nível de interesse na pesquisa contínua e intensificada de novidades musicais” (Galletta, 2013, p. 6). Tal comportamento é impulsionado pela ampliação do acesso a fonogramas diversificados e pelas novas possibilidades de consumo proporcionadas pelas plataformas digitais, que eliminam a necessidade de adquirir discos físicos.

Entretanto, o termo “independente” não está isento de problematizações. Herschmann (2011) o descreve como um conceito difuso e aberto a múltiplas interpretações. Críticas comuns apontam para a associação entre gravadoras independentes e as *majors*, questionando a legitimidade do rótulo “independente.” Contudo, é importante ressaltar que a música independente, especialmente em um contexto de descentralização, não se limita às gravadoras. Ela envolve redes complexas e autônomas de agentes individuais e institucionais que atuam fora das grandes gravadoras e veículos de comunicação de grande alcance. Esses agentes são frequentemente responsáveis por produções autorais e iniciativas locais, operando em escalas menores e conectando-se diretamente aos públicos.

O fenômeno da música independente vai além das fronteiras brasileiras e tem sido amplamente debatido em estudos internacionais. Albornoz e Gallego, por exemplo, exploram o universo *indie* na Espanha, analisando as transformações enfrentadas por pequenas gravadoras e distribuidoras, iniciativas de autogestão de músicos, o cenário prolífico de festivais e a cobertura midiática sobre o movimento *indie* (Albornoz e Gallego *apud* Herschmann, 2011).

Outro momento importante dessa descentralização de mercado remonta ao surgimento das plataformas eletrônicas de hospedagem e reprodução de músicas na *internet*, a partir de 2010, em meio à perda de espaço dos discos físicos. Nesse contexto, as gravadoras recorrem a essas plataformas para negociar o direito de usufruto das suas músicas. Plataformas como Trama Virtual, Palco MP3, *BandCamp* e *SoundCloud* ofereciam produções tanto de artistas renomados — cujas licenças exigiam altos investimentos das grandes gravadoras — quanto de músicos independentes e autônomos. Devido aos elevados custos impostos pelas *majors*, a maior parte do repertório dessas plataformas era composta por artistas de gravadoras independentes ou de produção própria, uma opção mais viável financeiramente para expandir suas bibliotecas musicais. Essa articulação estreita dos artistas independentes e autônomos com os desenvolvedores dessas plataformas, também foram importantes para a popularização do fenômeno independente no Brasil.

No universo pesquisado, constatei que apenas 8% de empresas eletrônicas dispunham dos catálogos das grandes gravadoras, enquanto 33,33% correspondiam a empresas que trabalhavam apenas com artistas autônomos e gravadoras independentes e 58,67% eram páginas de artistas autônomos. Ao observar os serviços que essas plataformas ofereciam e os consumidores com que lidavam, notei que apenas o seletivo grupo dos 8% conseguiam estabelecer acordos com outras empresas de comunicação (telefonia celular, *internet*, televisão a cabo etc.). O restante ficava restrito aos consumidores finais (indivíduos), salvo raras exceções (De Marchi, 2016, p. 187).

A exploração desse campo digital, tanto no segmento musical quanto nos conteúdos audiovisuais, impulsionou o desenvolvimento contínuo da tecnologia de *streaming*, oferecendo maior sofisticação e praticidade ao usuário. O modelo de serviço permite a distribuição e transmissão de conteúdo em tempo real, sem a necessidade de armazenar os arquivos no dispositivo do usuário, conforme colocado por Santos, Macedo e Braga (2016, p. 3), “a máquina passa os pacotes de informações para o seu usuário ao mesmo tempo em que os recebe.” O *YouTube* é um dos canais de *streaming* mais tradicionais, dependente da produção e postagem de vídeos por seus próprios usuários. Nesse modelo de transmissão, surgiram também plataformas especializadas, como *Netflix* e *Spotify*, que oferecem serviços sofisticados e personalizados, monetizados através de anúncios e assinaturas mensais. O *Spotify*, atualmente o serviço de *streaming* musical mais popular, foi criado em 2006 e lançado em 2008 pela *Spotify AB*, na Suécia, firmando contratos com produtoras musicais e artistas independentes para legalizar o acesso de seus usuários a uma vasta coletânea de músicas, álbuns e artistas (Gomes; França; Barros; Rios, 2015).

Os usuários desses serviços, além de acessar um grande acervo de conteúdo por valores acessíveis — ou gratuitamente, dependendo da modalidade contratada —, consomem músicas legalizadas e desfrutam de vantagens como a integração em múltiplos dispositivos (*desktops*, *notebooks*, *smartphones*, *smart TVs*, *tablets*), personalização conforme o gosto pessoal e economia de espaço na memória dos aparelhos.

As plataformas na *internet* se apresentaram como uma alternativa viável aos músicos que não dispunham dos serviços de gravadoras. Inicialmente, muitos se aventuraram a construir plataformas que viriam a hospedar suas próprias músicas. Contudo, alguns desses agentes obtiveram tanto êxito que acabaram também se tornando agenciadores de outros artistas e bandas independentes, tornando-se empreendedores no segmento musical. “Ao invés de esperarem um contrato com gravadoras, bandas como O Teatro Mágico, Móveis Coloniais de Acaju, Forfun, Calcinha Preta ou Aviões do Forró transformaram-se em verdadeiras bandas-empresas dedicadas a administrar suas próprias atividades comerciais, obtendo êxito” (De Marchi, 2016, p. 19). O exemplo trazido pelo autor a partir da banda “Móveis Coloniais de Acaju”, formada em 1988, em Brasília – DF, é especialmente importante porque destaca o papel da iniciativa pública no fomento desse novo mercado da música independente. A ascensão dessa banda também obteve o financiamento do estado, através da Secretaria Municipal de Cultura do Distrito Federal, ao qual foi fundamental no lançamento de um dos importantes trabalhos da banda nesse período (De Marchi, 2016).

Em Maringá, alguns produtores culturais e promotores de eventos têm se destacado no cenário da música local, independente e *underground*, conforme mencionado pelas entrevistadas. Entre eles, destaca-se a Casa Amarela, fundada em 2018 por Bárbara Bittencourt e Nicholas Emmanuel, com o apoio de Gabi Soares, Ariadine Gomes, Cha di Lirian e Isadora Yalodê. De acordo com o seu *site* institucional, a produtora tem como propósito fortalecer e divulgar a produção musical da cidade, subsidiando e incentivando artistas locais e independentes no desenvolvimento de suas carreiras. Para isso, oferece serviços como gravação de músicas, *álbuns* e EPs, mixagem e masterização de áudio, captação de vídeo, gravação de videoclipes e *podcasts*, além de ensaios musicais e *pocket shows*. Seu portfólio inclui trabalhos de artistas como Ariadine Gomes, Leffs, Bixa Preta69, Guerreiro Galáctico, Banzzai, Eight, Allan Gonçalves, Allana Summers, A Teia, entre outros. A Casa Amarela também recebeu apoio da Lei Aldir Blanc, viabilizando um mapeamento da produção musical de Maringá entre 2000 e 2022 (Casa Amarela, [s/d]).

Rita menciona também a produtora *El Niño* e o produtor Samuel Amaro como atores relevantes na produção musical, promoção de eventos e agenciamento de artistas independentes em Maringá. Ela destaca:

O Samuel Amaro, ele é um produtor que tem um estúdio, trabalha mais com o *Indie*, independente, o alternativo, esse som mais eletrônico com *bit*, mas eu sei que ele é uma pessoa que tem se destacado bastante aqui. Inclusive ele tem músicas que ele já produziu e está batendo quase 500 mil visualizações, não lembro, mas é bastante. Mas ele é uma pessoa que eu sei que está trabalhando bastante [...].

Tem também o pessoal da *El Niño*, dos meninos da *Stolen Byrds*, eu não sei se eles estão na ativa, mas eles têm um selo, né, que é esse *El Niño*, que é um selo de gravação e produção musical/ cultural de eventos aqui, então eles já trouxeram muitos artistas assim, por exemplo, tipo Sophia Chablau, Uma Enorme Perda de Tempo, Boogarins, né, The Baggios, eles já trouxeram pra cá toda essa galera que é um pouco maior aqui no país (Rita, 2024).

As instituições citadas atuam como agenciadoras e facilitadoras, prestando serviços que vão desde gravação de músicas até suporte administrativo para carreiras artísticas. Segundo De Marchi (2016), essas pequenas empresas criam uma rede entre artistas, facilitando a conexão com o público. Muitas são formadas por artistas que se aventuraram no segmento independente, tornando-se empreendedores e consultores.

Esse caminho tem sido considerado pelas artistas entrevistadas, pois, apesar de os editais públicos locais oferecerem melhores condições de pagamentos, ainda não garantem

regularidade e segurança financeira. Ao ser questionada sobre a viabilidade de um artista maringaense viver exclusivamente desses editais, Rita responde:

Eu acho que esse caminho do fomento cultural público, é um caminho muito mais viável para você viver da sua arte. Aí não somente com os editais daqui, porque os editais aqui, né, por exemplo, esses maiores, super salva, mas eu mesmo agora, eu quero me especializar para escrever Lei Rouanet, né, e até foi uma conversa que eu tive com o Sérgio, eu falei: “meu, você ganha todos os editais que você escreve aqui, por que que você não escreve uma Lei Rouanet, e você tem um salário para você no ano, e você não precisa trabalhar com mais nada e você trabalha com edital, né, já que você faz bem, porque você não foca nisso?” Ele falou “nossa, realmente, né...”

Esse é um caminho que super daria para um artista viver bem, um artista local. Porque você pode trabalhar com Lei Rouanet morando aqui em Maringá. Faz um projeto de permanência ou um projeto pontual aqui, tem os editais aqui, tem editais estaduais, você pode não só também escrever para a sua banda, como pode escrever para outros artistas. Eu estou fazendo isso agora. Estou no processo de ganhar o primeiro lugar de uma dupla de *Djs* para tocar na Virada, que eu preciso escrever o projeto deles, meus amigos (...) e agora está na parte de documentação, para ver se vai dar tudo certo, mas foi o primeiro edital que eu escrevi, eles passaram quase com nota máxima, eu fiquei super feliz e eu vou receber por isso, vou ganhar um dinheiro com isso. Então, ah, que massa!

Agora eu acho que quando você vai para um lado mais de eventos, até super rola você investir nisso, mas aí eu acho que se você for fazer casamentos, eventos corporativos né, grandes festas, porque é meio insustentável assim, você viver aqui num circuito de bares e se sustentar bem com a música. Até pela própria cultura desses estabelecimentos, assim, de ter um limite, quanto que paga por músico (Rita, 2024).

O cenário da música independente contemporânea impõe desafios, exigindo que os artistas desempenhem múltiplas funções, como administrar suas carreiras, engajar o público nas redes sociais e dominar aspectos burocráticos, especialmente no momento de elaborar e submeter um projeto a apreciação dos editais públicos. Para Joana, essas múltiplas funções acabam criando certo desgaste, e até inviabilizando a conclusão dos trabalhos.

Então, eu acho que esse depois é muito difícil para os músicos, para os artistas planejarem, pensarem, talvez, se tivessem uma ajuda, um suporte, até cursos em que as pessoas pudessem se informar melhor, ou como funciona o mercado de direito autoral, muitos músicos não sabem, entendeu, as pessoas não sabem como funciona, não sabe o que que tem que fazer, não sabem o que que é o ECAD, não sabem o que é cada segmento, entendeu. Então assim, esse trabalho do depois eu percebo que, é onde eu também peço, sabe, que eu sinto que eu tenho muita coisa, e aí depois que tá pronto eu quero fazer outra já, não quero mexer mais com aquilo, entendeu, então acho que aí que tá, que a gente teria que, talvez, né, os músicos, talvez gastar mais energia nesse depois e

conseguir divulgar, conseguir entrar nos lugares, conseguir tocar num filme, numa novela ou qualquer coisa que fosse, além de só apresentações, entendeu, porque a música tem muitas possibilidades, muitos espaços que a gente às vezes não explora né, ou por não saber, ou por não ser apoiado, ou por, enfim (Joana, 2024).

Joana entende que os artistas precisariam de um suporte maior acerca dos processos burocráticos da música, porque para além do domínio técnico e criativo no momento de compor e produzir uma música, o processo de colocá-la em circulação no mercado, sem um apoio institucional, acaba afastando boas propostas musicais de alcançarem o público, seja ele local, nacional ou mesmo internacional.

Para Paula, estar no mercado musical exige investimentos que, muitas vezes, o artista local e, especialmente, aqueles que estão iniciando suas atividades, não dispõe. No trecho a seguir, ela pondera exemplos como locação de estúdios para ensaios, pagamento do ECAD, entre outros. A artista também concorda que o poder público deveria disponibilizar programas de capacitação para os músicos se especializarem acerca das normas técnicas e legislação do mercado, submissão de projetos musicais, entre outros. Tais iniciativas, ao seu ver, democratizariam o acesso do artista independente à participação equitativa na competição dos editais públicos.

E eu acho que, deveriam ajudar essas pessoas a terem acesso, né? Talvez disponibilizar computadores, disponibilizar uma equipe, mas enfim, não é o foco da questão. E outra coisa que eu acho é que os contratos também sobrecarregam a gente, a forma com que eles elaboram os contratos. Porque se você for ver lá, quem é responsável pela divulgação somos nós, quem é responsável por gastos do mercado somos nós, nossa sorte é que eles não levam isso tão a sério... porque se a gente, recebendo o valor do cachê do Convite a Música, que é R\$ 3.000,00, né, há uns bons anos, três mil e pouco, só com o ECAD a gente gastaria, eu acho que, uns R\$ 500,00. Eu lembro que eu fiz uma vez um orçamento. É muito caro o ECAD! Para mim, isso deveria ser responsabilidade da prefeitura. Deveriam prever isso e pagar o ECAD porque não pagando o ECAD, não se valoriza os artistas que estão sendo contratados [...]

Eu acho que posturas que poderiam ser adotadas para melhorar esse quadro seria disponibilizar não só informação, mas também o maquinário público, né, para essas pessoas menos favorecidas, inclusive, talvez, com auxílio de agentes no oferecimento de propostas, sabe, talvez oficinas, disponibilizando sala de ensaio, essa é uma coisa que eu acho que seria muito legal se tivesse, como os próprios teatros ou salas do CAC, que estão lá funcionando. A gente gasta um dinheirão com ensaio, quem é de fora não imagina o tanto de dinheiro que vai no investimento de ensaio, e essas salas do CAC ó, já tá com energia ligadas, os ambientes já estão abertos, se a gente pudesse, talvez, fazer os ensaios lá, os artistas iriam revezando, seria maravilhoso e sem contar que [...] claro, né, porque isso também já, além do ensaio, né, tem um gasto com

deslocamento e sala, água figurino etc e [...] Ah sim, que é o que a gente está falando desde o começo, focar mais na contratação justa de artistas locais, considerando o artista local como parte das atrações nacionais (Paula, 2024).

Olívia complementa a fala de Paula, reforçando a necessidade de uma maior preocupação e organização por parte dos departamentos responsáveis pela divulgação dos eventos e pelos editais públicos de contratação de artistas. Para ela, essas ações seriam decisivas para fomentar a cena musical local, possibilitando sua expansão para além dos limites da cidade e contribuindo para o fortalecimento do turismo local.

Se manter na cena cultural como artista atuante depende mais do artista do que dos incentivos públicos, porém, existem incentivos sim, mas a meu ver, são limitados quando o assunto é se manter financeiramente. O artista ainda precisa, né, o artista local, encontrar outros meios para exercer sua função e subsistir. Acredito que uma atenção maior aos artistas locais e seus conteúdos, em nível de comunicação e *marketing*, que eu acho muito importante, bem como uma maior organização na elaboração e difusão dos editais, facilitando o entendimento dos artistas que não tem acesso a linguagem burocrática, poderiam ser caminhos para melhorar os incentivos existentes. Serviriam de estímulo, né, aos artistas que já participam dos editais e abriria novos espaços para novos artistas e ambos ganhariam mais no *hall*, elevando o seu nome, sua arte, o nome da cidade, e o nome da gestão pública em questão também. Geraria mais trabalho, né, conseqüentemente, para os artistas locais e em consequência maior propaganda para gestão (Olívia, 2024).

A fala de Olívia abre oportunidade para a discussão a respeito do lugar que os veículos de comunicação digitais ocupam na construção e manutenção das carreiras profissionais do artista independente. Sobre esse assunto, também é unânime, na opinião de nossas entrevistadas, o lugar de relevância que as redes sociais ocupam, para algumas delas, até mais do que as plataformas de hospedagem e reprodução *streaming*. Questionada sobre como as redes sociais e as plataformas digitais de hospedagem e reprodução de músicas *streaming* influenciam o trabalho da banda e que papel ocupam na construção de carreiras artísticas, Rita responde:

Eu costumo falar assim, né, que infelizmente ou felizmente, não sei, por um lado é ruim, por outro é bom, eu acho que rede social, mais do que o *streaming*, a rede social é meio que tudo, assim, na vida do artista independente hoje, né? Se antigamente a gente tinha outros meios de comunicação, né, o rádio, por exemplo, o artista na rádio era onde ele conversava com os seus fãs, era onde, a gente tinha também aquelas revistinhas que vinham “ai, descubra o que o seu Beatle favorito gosta”, né? Hoje a gente tem a rede social que é como a gente se apresenta para o mundo enquanto artista, que na minha cabeça não necessariamente precisa ser a forma como você se apresenta no seu indivíduo também. Porque o artista ele é um personagem. Pode ter muito a ver com você,

pode ser você, mas é um personagem e ele condiz, né, ele vai estabelecer uma relação, uma rede de conexão. E eu acho que faz parte, assim, para você ser um bom artista você precisa ter um bom relacionamento em redes sociais, assim, isso não significa você ser influencer, você ter um vídeo viral e nem nada, mas você estar ali mostrando o seu trabalho para os seus fãs ou para os seus fãs em potencial. Hoje é muito maior essa possibilidade de você atingir pessoas que jamais saberiam do seu trabalho, né. Eu acho que é a partir das redes sociais que você vai fazer essas conexões para escutar a sua música no *streaming*, né, e não o contrário. Eu acho que é assim “gente, ó, vou fazer um vídeo engraçadinho aqui e se vocês [no fundo você coloca a sua música] curtiram essa música que está no meu vídeo engraçadinho? É minha música. Você não quer ir lá escutar, já que você gostou do meu conteúdo, né?” Então ela permite essa conexão. Acho que quem demoniza as redes sociais não está sabendo entender que, por enquanto, esse é o jeito que as coisas vão funcionar, né? Minha dica seria investir mais na rede social do que nos seus *streamings*, assim, porque numa rede social você pode fazer as pessoas darem milhares de *plays* nos seus *streamings*, ou você pode vender um LP, ou uma camiseta, ou um ingresso num *show*, ou você pode fazer tanto contato com uma pessoa que ela pode criar um *fã clube* e ela vai te ajudar a crescer. E fazer mesmo esse contato para poder atrair fora das redes, né?

Acho que, principalmente em outros países, no Brasil a gente tem muita essa coisa do influencer, né? Do artista “Ah eu só vou no *show* do artista se ele é famoso”, mas eu sei que em outros países você cria mais conexão nessas redes e as pessoas começam a te acompanhar mesmo, né, nos bares, nos eventos que você vai tocar porque viram um vídeo seu lá, elas te acompanham lá. Então eu acho que hoje o melhor lugar para o artista investir em comunicação é na sua rede social. Mais do que ficar pagando anúncio, tráfego pago, eu acho que você pensar num conteúdo que tenha, que reflita quem você é, né, e mostre isso de maneira sincera, mesmo que seja um personagem numa rede social é o caminho, assim (Rita, 2024).

Para Rita, as redes sociais são fundamentais para a interação contínua entre o artista e seu público. Mesmo que o personagem criado nelas reflita fielmente sua personalidade, ainda assim, trata-se de uma representação artística, e não de sua identidade real. Sua resposta, ainda que involuntária, ilustra bem a noção de "representação" na sociologia de Goffman (2002), especialmente o conceito de "fachada", que se refere à imagem que os indivíduos constroem ao desempenhar seus papéis sociais. Essa perspectiva também dialoga com os Estudos Culturais, que entendem as representações como formas significativas de materializar algo ou alguém para torná-lo culturalmente reconhecido. Na opinião das entrevistadas, estar presente nas redes sociais é existir enquanto artista. Além disso, elas funcionam como vitrines, onde o produto ofertado é a música e, no caso de Paula, também a poesia.

As representações criadas, como pontua Rita, buscam associar a imagem do artista às expectativas do público, inserindo-o em um ambiente de descontração, marcado por conteúdos leves e humorísticos. Essa dinâmica contribui para afastar conflitos e aflições do cotidiano,

tornando o ambiente mais ameno e vinculando a música a esse cenário. O êxito dessas associações projeta a música como um produto de consumo, e o próximo passo desse processo comunicativo é indicar ao público onde ela pode ser acessada ou experienciada.

A reflexão aqui proposta está diretamente relacionada às estratégias de subsistência das artistas no contexto musical de Maringá, além de abordar questões relevantes tanto para agentes públicos, no planejamento e execução de projetos culturais e musicais, quanto para artistas iniciantes no segmento independente, que podem se beneficiar do conhecimento compartilhado por nossas entrevistadas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música sempre ocupou um lugar importante na construção simbólica da cidade de Maringá-PR, desde sua colonização pela Companhia de Melhoramentos Norte do Paraná (CMNP), que em meados da década de 1940, a batizou com este nome em homenagem a uma canção de autoria de Joubert de Carvalho. Já em 1954, a cidade passou a contar com sua primeira emissora própria de radiodifusão, a ZYS-23 Rádio Cultura de Maringá, que desempenhou um papel relevante na circulação e no intercâmbio de diferentes ritmos musicais brasileiros. Poucos anos depois, na década de 1970, a cidade recebeu a alcunha de “Cidade Canção”, atribuída por um influente morador local, reforçando uma associação musical presente desde sua origem

Em 1977, num contexto de fomento às produções culturais nacionais, e por iniciativa do SESC - Paraná (Serviço Social do Comércio), Maringá recebeu o seu primeiro grande festival de música autoral e independente, preliminarmente chamado de FEMUSESC. Com o apoio de outras instituições locais, como a Prefeitura Municipal, a Universidade Estadual de Maringá (UEM) e a mídia regional, o evento passou a se chamar FEMUCIC, adquirindo maior visibilidade e robustez. Desde então, o festival ocorre de forma regular na cidade, estendendo-se até os dias atuais. Além dele, outros eventos musicais foram surgindo, acompanhados por um circuito de comércios, bares e casas noturnas que passaram a incorporar *shows* ao vivo em suas programações.

Nesse sentido, pode-se afirmar que a institucionalização de uma musicalidade própria em Maringá foi, de certo modo, um projeto pensado pelo poder público local, com o intuito de fomentar práticas culturais e impulsionar o mercado turístico por meio da imagem da “Cidade Canção”. O próprio Plano de Turismo, implementado ainda na década de 1970, previa a valorização de atributos culturais e artísticos como estratégia de desenvolvimento.

Este objetivo, no entanto, se mostrou contraditório em diversas situações observadas durante o trabalho de campo, especialmente no que diz respeito às oportunidades de participação. Em meio às dificuldades narradas pelas informantes e artistas locais para ocupar espaços no segmento da música autoral e independente, o FEMUCIC sequer foi mencionado como uma possibilidade viável por elas. Esse silenciamento, dentro de uma perspectiva etnográfica, é revelador sobre as relações — ou a ausência delas — entre essas artistas e um dos eventos mais tradicionais da cidade.

No caso da Virada Cultural, institucionalizada desde 2013 e cuja edição de 2023 foi observada nesta pesquisa, as entrevistas também evidenciaram um sentimento de desânimo. A disputa por poucas vagas e a hierarquização dos espaços de apresentação — com destaque para artistas mais conhecidos — geraram insatisfação entre as artistas locais. As categorizações explícitas na divulgação do evento — "atrações principais" versus "atrações locais" — reforçam a percepção de desigualdade apontada pelas entrevistadas.

Outro ponto crítico revelado pelo trabalho de campo diz respeito ao acesso da população local e de municípios vizinhos aos eventos culturais. Foram identificadas dificuldades na circulação de informações por parte dos canais digitais investigados, além de entraves relacionados à localização e aos horários das apresentações. No caso do FEMUCIC, por exemplo, a maior parte das atrações ocorre na região central da cidade, dificultando o acesso de moradores dos bairros mais afastados. Ainda que a organização tenha mencionado ações descentralizadas não havia, no site oficial do evento, informações claras ou facilmente localizáveis sobre essas ações descentralizadas.

Já na Virada Cultural, observou-se uma lógica oposta: a concentração das atividades na praça Salgado Filho, afastada do centro, dificultou o acesso do público residente em áreas centrais e em regiões opostas da cidade. Além disso, como mencionado anteriormente, as atrações locais tiveram pouca visibilidade na mídia, figurando em agrupamentos genéricos de artistas e recebendo horários desfavoráveis, o que prejudicou sua recepção pelo grande público, como relataram as entrevistadas.

Esses elementos, aliados a outros fatores que extrapolam o escopo desta pesquisa, contribuem para um certo distanciamento entre o público maringaense e a ideia de pertencimento a uma “Cidade Canção” ou a um território da música autoral e independente. Sem o acesso contínuo e facilitado à produção cultural local, o público não atribui valor ou significado a essas expressões artísticas — muitas vezes sequer as conhece.

O fenômeno que dá título a esta dissertação — a formação de territorialidades musicais — depende justamente dessa teia de construções simbólicas que conecta artistas, produtores culturais e moradores. O circuito formado por comércios, bares e casas noturnas atua como extensão dessas práticas, enquanto o poder público desempenha o papel de seu principal fomentador. Esses agentes são, na perspectiva do Circuito da Cultura, os responsáveis pela circulação da produção simbólica de um povo, conferindo valor à cultura e ao território de onde ela emerge.

A tentativa de rastrear um território musical específico em Maringá-PR pode não ter gerado uma resposta definitiva quanto à sua existência concreta, mas certamente revelou aspectos importantes de seu processo de construção. Tais descobertas podem, inclusive, se desdobrar em novas propostas de investigação acadêmica.

Uma possibilidade seria partir da ideia de que Maringá é uma cidade marcada pela circulação de uma diversidade de estilos musicais — e que essa pluralidade não representa necessariamente uma contradição em relação à identidade de "Cidade Canção". Pelo contrário, trata-se de um reflexo das dinâmicas culturais das grandes cidades, nas quais a hibridização de gêneros musicais é um traço comum. Outra possibilidade seria o aprofundamento em apenas um dos mecanismos do Circuito da Cultura, como o consumo musical ou a produção cultural, permitindo um recorte mais específico e aprofundado. Ainda, pesquisas futuras poderiam adotar uma abordagem quantitativa, oferecendo um panorama mais abrangente sobre o consumo cultural na cidade e possibilitando comparações com outros contextos urbanos.

De toda forma, compreender e reconhecer as práticas sociais em torno da música e da arte como formas de conferir sentido à existência de um povo, ressignificando o espaço habitado e suas histórias, é um dos principais apontamentos deste trabalho.

Observou-se, em determinados momentos, que as práticas musicais não se limitam a ouvir música coletivamente: elas podem servir como formas de mediação simbólica, capazes de auxiliar na superação de traumas coletivos — como no episódio relatado sobre um feminicídio que comoveu a cidade — ou de tornar espaços urbanos mais acolhedores, afetivos e seguros. Um exemplo disso foi observado na Virada Cultural, onde pessoas de diferentes idades, gêneros e orientações sexuais conviviam harmoniosamente, expressando livremente afetos, em um ambiente marcado por identificação e comunhão.

A arte e a música, desde que suas práticas sejam estimuladas e legitimadas pelas instituições e pela sociedade, pode colaborar significativamente na formação de sociabilidades em determinados contextos, e essa é a mensagem central que esta dissertação busca defender. Nesse sentido, o último capítulo deste trabalho apresenta contribuições significativas feitas pelas entrevistadas a partir de suas vivências no campo da música autoral em Maringá. As reflexões compartilhadas por elas não apenas ampliam o entendimento sobre as dinâmicas atuais do mercado musical local, mas também oferecem subsídios concretos que podem ser pensados e planejados como políticas públicas voltadas ao setor cultural.

Quanto ao referencial teórico adotado, com base nos Estudos Culturais e na sociologia interacionista, ele serviu não apenas como fundamento para a validade da temática dentro das Ciências Sociais, mas também como bússola para a organização e condução do campo empírico.

O modelo do Circuito da Cultura oferece uma abordagem abrangente dos processos culturais, tratando-os como intercâmbios contínuos entre experiências individuais e dinâmicas institucionais. Ao conectar identidades, representações, modos de produção, regulação e consumo, esse modelo propõe uma leitura da cultura em sua complexidade. Em especial, o conceito de consumo — amplamente discutido nas Ciências Sociais e na Comunicação — extrapola o ato de adquirir bens, abrangendo experiências simbólicas e sociais que desafiam a lógica utilitarista do mercado. Para leitores menos familiarizados com os Estudos Culturais, essas dimensões podem parecer desconexas; no entanto, dentro da perspectiva do Circuito da Cultura, elas constituem uma unidade essencial, que revela a centralidade da cultura na formação social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA

AFONSO, L. F. F. **O som e a fúria de um novo Brasil: juventude e *rock* brasileiro na década de 1980**. 2016. 194 f. Dissertação (Mestrado em História Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

ALTOÉ, G. **O rádio em Maringá: O pioneirismo, o alcance e a bela trajetória do mais ágil meio de comunicação social**. Maringá: Clichetec, 2007.

BECKER, H. **Mundos da arte**. Livros Horizonte: Portugal, 2010.

BECKER, H. **A escola de Chicago**. *Mana*, v. 2, n. 2, p. 177–188, out. 1996.

BECKER, H. Novas direções na Sociologia da Arte: [trad. de Franklin Lopes]. **Plural**, v. 24, n. 2, p. 200-206, 2017.

CALABRE, L. **A Era do Rádio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004

CANCLINI, N. G. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2010.

CASTELLS, M. **O poder da identidade**. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 1999.

CASA AMARELA. **Casa Amarela**, [s/d]. Criando conexões no ambiente musical, oferecendo um espaço democrático!. Disponível em: < <https://www.produtoracasaamarela.com.br/> >. Acesso em: 21 mar. 2025.

CORDOVIL, F. **A aventura planejada: engenharia e urbanismo na construção de Maringá, PR, 1947 a 1982**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Carlos, 2010.

DE MARCHI, L. **A destruição criadora da indústria fonográfica, 1999-2009: Dos discos físicos ao comércio digital de música**. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2016.

DENORA, T. **Music in Everyday Life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000

DOURADO, S. Cidade, cultura e modernidade: o que pensa o maringaense sobre o consumo cultural, *In*. TONELLA, C (Org.). **A política pública de cultura em Maringá**. Maringá: Perfil, 2023. p. 12-35.

DIAS, M. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: FAPESP, 2000.

DU GAY, P; HALL, S; JANES, L; MACKAY, H; NEGUS, K. **Doing Cultural Studies: The Story of The Sony Walkman**. London: Sage Publications, 1997.

FEMUCIC. **Programação**. In SESC MARINGÁ, 2024. Disponível em: < <https://www.sescpr.com.br/femucic/> >. Acesso em: 06 fev. 2025.

GALLETTA, T. P. **Cena Musical Independente Paulistana – Início dos anos 2010: A “Música Brasileira” depois da internet**. 2013. 342 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2013.

GARCIA, T; CORDOVIL, F. Memórias ignoradas: uma narrativa do início de Maringá sob a ótica da habitação popular. **Antíteses**, [S. l.], v. 12, n. 24, p. 204–235, 2019. Disponível em: < <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/36282> >. Acesso em: 12 abr. 2025.

GARUTTI, S; SOUZA, A. Maria do Ingá: A construção do mito fundador de Maringá: **Revista Cesumar Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**, Maringá, n. 21, p. 211-226, jan./ jun. 2016.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2002.

GOMES, C.; FRANÇA, R.; BARROS, T.; RIOS, R. *Spotify: streaming* e as novas formas de consumo na era digital. In CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 17., 2015, Natal. **Anais...** Natal: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015.

GOLDENBERG, M. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. Ed Record, Rio de Janeiro, 2004, 8ª edição.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, S. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

HALL, S. **Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HERSCHMANN, M (Org). **Nas bordas e fora do *mainstream* musical: Novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

HERSCHMANN, M. Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais, *In*. PEREIRA DE SÁ, S; JUNIOR, J (Org.). **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação, 2013, p. 41-62.

HERSCHMANN, M.; BARROSO, F.; FERNANDES, C. A vitalidade da música na cidade de Rio das Ostras (RJ): transformações, conflitos e negociações sociais: **Revista Mídia e Cotidiano**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 01, p. 29-48, jan./ abr. 2021.

HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. Comunicação, Música e Territorialidades: Repensando a relevância das Cidades Musicais do Rio de Janeiro: **Revista Logos**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 02, p. 37-50, 2. sem. 2016.

JOAS, H. Interacionismo simbólico. In. GIDDENS, A.; TURNER, J. **Teoria Social Hoje**. São Paulo: Unesp, 1999, p. 127-174.

JUNIOR, J. Rock With The Devil: notas sobre gêneros e cenas musicais a partir da performatização do feminino no heavy metal, In. PEREIRA DE SÁ, S; JUNIOR, J (Org.). **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação, 2013, p. 75-89.

LATOURETTE, B. **Reagregando o Social**: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: EdUFBA, 2012.

LITTLE B AND THE MOJO BROTHERS. **Spotify: perfil comercial da banda**. Disponível em: < <https://www.instagram.com/littleb.mojo?igsh=MXFodXdyNGd4M2Fzcg==> >. Acesso em: 28 abr. 2024.

MARINGÁ POST. Tá na Casa tem show de encerramento com Cau Russo e DJ Antonini, 2023. Disponível em: < <https://maringapost.com.br/destaque/2023/07/19/ta-na-casa-tem-show-de-encerramento-com-cau-russo-e-dj-antonini/> >. Acesso em: 09 ago. 2023.

MARINGÁ, Prefeitura Municipal. **Plano Municipal de Turismo**. [Maringá] Secretaria de Aceleração Econômica e Turismo. 2023/ 2033. Disponível em: < <https://storage.maringa.pr.gov.br/1/05a9d030-d63b-43e8-abc0-f21e25515aeb.pdf> >. Acesso em: 06 fev. 2025

MARTINEZ, C. **Jornal o Maringá**. Virada Cultural de Maringá em 2023 será a maior da história, afirma Simião, 2023. Disponível em: < <https://omaringa.com.br/noticias/cultura/virada-cultural-de-maringa-em-2023-sera-a-maior-da-historia-afirma-simiao/> >. Acesso em: 19 dez. 2023.

MONTAGNARI, Eduardo. **Teatro Universitário em cenas**: referências e experiências. Maringá: Eduem, 1999.

NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção**. São Paulo: Annablume, 2001.

NASSIF, L. **FOLHA DE SÃO PAULO**. O homem da Maria do Ingá, 2000. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi0406200009.htm> >. Acesso em: 04 jun. 2025.

NUNES, P. **Festivais Europeus**: usos políticos, subversão e resistência. *REVISTA CABO DOS TRABALHOS*, v. 24, p. 1, 2021.

ORTIZ, R. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PÁTARO, F. **Headbangers**: disposições conflituosas. 2019. 107 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2019.

PEREIRA DE SÁ, S; JUNIOR, J (Org.). **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação, 2013, p. 59-70.

PREFEITURA MUNICIPAL DE MARINGÁ. Antigo aeroporto terá museu, parque linear, hospital e centro cívico, 2019. Disponível em: < <http://www.maringa.pr.gov.br/site/noticias/2019/04/10/antigo-aeroporto-tera-museu-parque-linear-hospital-e-centro-civico/34692> >. Acesso em: 19 dez. 2023.

REGO, R. O desenho urbano de Maringá e a ideia de Cidade-Jardim. *Acta Scientiarum*, v. 23, n. 6, p. 1569-1577, 2001.

RPC MARINGÁ. Acusado de matar bailarina Magó fica em silêncio durante interrogatório, em Mandaguari, 2021. Disponível em: < <https://g1.globo.com/pr/norte-noroeste/noticia/2021/12/07/acusado-de-matar-bailarina-mago-fica-em-silencio-durante-interrogatorio-em-mandaguari.ghtml> >. Acesso em: 19 dez. 2023.

SANTOS, B.; MACEDO, W.; BRAGA, V. O *streaming* de música como um estímulo para a ampliação do consumo musical: um estudo do *Spotify*. In CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2016.

SALDANHA, M. **PREFEITURA MUNICIPAL DE MARINGÁ**. Virada Cultural de Maringá ocorre neste fim de semana; confira orientações, 2023. Disponível em: < <http://www.maringa.pr.gov.br/site/noticias/2023/07/27/virada-cultural-de-maringa-ocorre-neste-fim-de-semana-confira-orientacoes/41582> >. Acesso em: 09 ago. 2023.

SANTOS, G. L. F **Significados da experiência para apoiadores de projetos musicais de Crowdfunding**. 2014. 147 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - UFPR, 2014.

SECRETARIA DE CULTURA. Com samba de Roberta Sá e atrações locais, Virada Cultural reúne 20 mil pessoas em último dia. In: **PREFEITURA DE MARINGÁ**, 2023. Disponível em: < <http://www.maringa.pr.gov.br/cultura/?cod=noticias/41586> > . Acesso em: 19 dez. 2023.

SECRETARIA DE CULTURA. Show da Gal Costa na Virada Cultural de Maringá reúne mais de 12 mil pessoas. In: **PREFEITURA DE MARINGÁ**, 2022. Disponível em: < <http://www.maringa.pr.gov.br/cultura/?cod=noticias/40184> >. Acesso em: 19 dez. 2023.

SECRETARIA DE CULTURA. Tecnologia em Comunicação Institucional (TCI) – PREFEITURA DE MARINGÁ. Maringá, 25 de jul. 2023. **Instagram: secretaria de cultura de Maringá.** Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/CvIuY1uPgy1/?igshid=M2MyMzgzODVINw%3D%3D>. > Acesso em: 26 abr. 2024.

SESC, Paraná. **Edital 24/2024** – Edital de Seleção de Músicas para o 45º FEMUCIC Festival da Música Cidade Canção SESC/PR 2024. Maringá, 2024. Disponível em: < <https://www.sescpr.com.br/wp-content/uploads/2024/05/Edital-de-Selecao-FEMUCIC-2024.pdf> >. Acesso em: 06 fev. 2025

SESC MARINGÁ. **Teatro.** In SESC PARANÁ, 2024. Disponível em: < <http://www.maringa.pr.gov.br/cultura/?cod=noticias/40184> >. Acesso em: 06 fev. 2025.

SEVERIANO, J; MELLO, Z. **A Canção no Tempo.** Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1997

SEVILLANO, D. C. **Pro dia nascer feliz? utopia, distopia e juventude no rock brasileiro da década de 1980.** 2016. 286 f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SIMIÃO, J. Maringá: desafios, resultados e possibilidades para a gestão cultural no Executivo, *In*. TONELLA, C (Org.). **A política pública de cultura em Maringá.** Maringá: Perfil, 2023. p. 248-256.

SILVA, M. A história do FEMUCIC. *In*: **MARINGÁ HISTÓRICA**, 2023. Disponível em: < <https://www.maringahistorica.com.br/busca?q=FEMUCIC&c=&a=&p=> > . Acesso em 03 jan. 2025

STEINKE, R. **Ruas curvas versus ruas retas: a trajetória do urbanista Jorge de Macedo Vieira.** Eduem, 2007.

TONELLA, C (Org.). **A política pública de cultura em Maringá.** Maringá: Perfil, 2023.

TROTTA, F. **O samba e suas fronteiras:** “Pagode Romântico e “Samba de Raiz” nos anos 1990. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

TROTTA, F. Sobre os Limites da Noção de Cena no Contexto Brasileiro, *In*: PEREIRA DE SÁ, S; JUNIOR, J (Org.). **Cenas Musicais.** São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação, 2013, p. 59-70.

VICENTE, E. **Da vitrola ao iPod:** uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2014.

WILLIAMS, R. **Palavras-chave**: um Vocabulário de Cultura e Sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007

YÚDICE, G. Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música. *In*: HERSCHMANN, M. **Nas bordas e fora do mainstream musical**: novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011, 19-45