

TEMÁTICA LIVRE

A cena de música paraense em Curitiba: um mapeamento preliminar

The Para music scene in Curitiba: a preliminary mapping

Edição v. 44
número 1 / 2025

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 44 (1)
jan/2025-abr/2025

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

MARCELO GARSON

Universidade Federal do Paraná (UFPR) – Curitiba, Paraná, Brasil.
E-mail: garson.marcelo@gmail.com
ORCID: 0000-0001-8767-1875

Submissão em: 18/12/2024. Revisor A: 06/02/2025; Revisor B: 10/02/2025. Aceite em: 07/03/2025.

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v44i1.65808>



Resumo

Este trabalho busca, de modo preliminar, mapear a cena de música paraense na cidade de Curitiba. Assim, analisamos dois eventos que apesar de se apresentarem como *festas de música paraenses*, são radicalmente distintos quanto à produção, divulgação, sonoridade, indumentária do público, interações, performances de dança e consumo de bebidas. A análise desses elementos nos permite compreender modos diferentes de reivindicar autenticidade e sustentar o rótulo de *festa de música paraense*. Um deles revelou uma intenção pedagógica e distanciada de apresentar a música paraense a não paraenses, o outro fez da música um elemento aglutinador de uma comunidade migrante de paraenses em Curitiba.

Palavras-chaves

Cena musical; Música paraense; Migração; Tecnobrega.

Abstract

This study aims, in a preliminary manner, to map the Pará music scene in the city of Curitiba. To this end, we analyze two events that, although presented as *Pará music parties*, differ radically in terms of production, promotion, sound, audience attire, interactions, dance performances, and beverage consumption. Examining these elements allows us to understand different ways of claiming authenticity and upholding the label *Pará music party*. One event revealed a pedagogical and detached intention of introducing Pará music to non-Pará audiences, while the other used music as a unifying element for a migrant community of people from Pará living in Curitiba.

Keywords

Music scene; Music from Pará; Migration; Tecnobrega.

Introdução

No início dos anos 2000, a música paraense tornou-se objeto de atenção nacional pelo sucesso repentino da banda Calypso. Formada em Belém pela cantora e dançarina Joelma e pelo guitarrista Ximbinha, tornou-se a banda paraense mais ouvida do Brasil em 2007 vendendo CDs a preços baixos em supermercados. A banda, identificada com o gênero brega-calypso, assim, ajudou a chamar a atenção para um outro estilo musical que então emergia no Pará, o tecnobrega (Castro; Lemos, 2008; Costa, 2009; Guerreiro do Amaral, 2009; Silva, 2014).

O tecnobrega é herdeiro da chamada música romântica *brega* ou *cafona* dos anos 1960, 1970 e 1980. É formado por canções que abordam temas cotidianos como “desilusões amorosas, traições, injustiças e privações” e possui grande sucesso de público, apesar do desprestígio junto à crítica (Silva 2014, p.114-115). Visando o barateamento, a sonoridade do tecnobrega substitui as bandas do brega tradicional pela bateria e teclado eletrônicos “criando novas sonoridades para estilos de sucesso periférico como o flash brega e o brega-calypso, embora sem lançar mão das influências das guitarradas caribenhas e do carimbó tradicional da região Norte do país” (Barros, 2009, p.64). Sonoramente, portanto, o tecnobrega está umbilicalmente a diversas variantes do brega, mas também às guitarradas e ao carimbó.

Popularizada nos anos 1970, a guitarrada é um gênero fundamentalmente instrumental baseado em solos de guitarra influenciados por ritmos amazonenses e caribenhos, como o carimbó, o merengue e a cumbia (Caraveo; Chada, 2019). Já o carimbó é tanto um ritmo, quanto dança, formado por elementos indígenas, ibéricos e africanos e que se utiliza de base percussiva. Reconhecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como patrimônio cultural imaterial brasileiro em 2014, o carimbó é geralmente tido como o representante máximo de uma música paraense *típica, tradicional* ou de *raiz*, apesar de ser relido por gêneros urbanos, como o tecnobrega (Barros, 2009; Castro; Lemos, 2008; Gabbay, 2010; Huertas, 2014).

Em meados dos anos 2000, o tecnobrega surpreendeu a indústria com um comércio que se dava à revelia das grandes gravadoras. As faixas saíam de estúdios caseiros e ganhavam as ruas através de coletâneas e DVDs vendidos na rua. Essa *pirataria autorizada* fazia com que o gênero circulasse para além das fronteiras paraenses. Em meio a isso, ganharam notoriedade as aparelhagens, megaestruturas de imagem e som que eram montadas durante os eventos de tecnobrega realizados no Pará. Computadores, equipamentos de discotecagem, *samplers*, máquinas de fumaça, telões, raio-laser e aparelhos de iluminação fundiam-se a enormes caixas de som criando em um evento musical singular. O palco era ocupado por bandas, dançarinos e pela estrela do evento, os DJs, que através das músicas, das falas ao microfone e de gestos com os braços tentavam animar o público (Costa, 2009; Guerreiro do Amaral, 2009).

A popularização do gênero fez com que cantoras como Gabi Amarantos, ex-vocalista da banda Technoshow, circulassem pelo Brasil. Em 2012, a cantora teve o seu primeiro álbum, *Treme*, indicado para o Grammy Latino de Melhor Álbum de Música de Raiz em Língua Portuguesa (Castro; Lemos, 2008, p.30). Com isso, o tecnobrega adquiria circulação nacional e a possibilidade de reivindicar o status de música paraense *típica*, quando não *de raiz*. Fora do Pará, portanto, o rótulo *música paraense* além de carimbó e da guitarrada, também incorporava o tecnobrega.

Mas a mera lista de gêneros e artistas destacados, não nos esclarece, afinal, como a música paraense circula nacionalmente. Para compreender como essa música é consumida, significada e celebrada fora de seu local de origem, nossa investigação se debruça sobre as festas ditas *de música paraense* realizadas em Curitiba.

O contexto curitibano é especialmente fértil, já que sublinha uma distância não só geográfica, mas simbólica. Grande polo exportador da música paraense, Belém a capital do Pará, vende-se como uma cidade diversa, fruto das heranças portuguesa, indígena e africana, “uma rica mistura de rios, verde, gente e arquitetura formando um mosaico com as cores, os ritmos e os sabores da Amazônia”, como atesta o

mapa turístico da cidade feito pela prefeitura (Prefeitura Municipal de Belém, 2023, s/p). Curitiba, por outro lado, é descrita por sua prefeitura como uma cidade que “carente de marcos de paisagem oferecidos pela natureza, acabou criando suas principais referências pela ciência e pela mão humana” (Prefeitura Municipal de Curitiba, 2023, s/p). Tudo isso alimenta o imaginário da capital mais fria do Brasil e que, por conta de seus projetos arquitetônicos, carrega o título de *capital ecológica, cidade modelo e cidade planejada* – rótulos difundidos nacional e internacionalmente, mas que escondem uma série de contradições (Souza, 2012).

O contraste entre os dois contextos é evidente, o que nos leva às seguintes perguntas: que imagens, sentidos e símbolos se escondem por trás dos rótulos *música paraense* e *cultura paraense* frequentemente acionados nas festas de música paraense em Curitiba? O que as diferenças e semelhanças entre as festas revelam sobre os modos de encenar uma cultura paraense fora do Pará?

Uma pesquisa exploratória executada em 2022 identificou um número reduzido de eventos organizados e dirigidos a paraenses e não paraenses em que o rótulo *música paraense* era constantemente acionado. Esses eventos constituem o que chamaremos de cena de música paraense em Curitiba. Este trabalho, portanto, representa os apontamentos iniciais no sentido de mapear e compreender esta cena. Neste artigo, analisamos duas festas que, a despeito de se apresentarem como *festas de música paraense* eram radicalmente distintas quanto à produção, divulgação, sonoridade, indumentária do público, interações, performances de dança e até modos de consumir bebidas.

Investigaremos essas diferenças com o objetivo de compreender como repertórios supostamente regionais – *música paraense* – são reapropriados e traduzidos em um contexto e territorialidade tão distinto do original. Para tanto, foram empregadas a pesquisa de campo aliadas à observação participante durante os eventos de música paraense, bem como entrevistas em profundidade com seus organizadores. Analisou-se, ainda, o material de divulgação das festas e as interações sociais durante os eventos e em seus perfis em redes sociais. Este texto inicia com uma breve digressão conceitual a qual se segue a apresentação dos dados colhidos em campo. Na última parte, os dados são interpretados à luz da nossa questão central.

Cenas e comunidades: uma nova (velha) questão?

Nas últimas duas décadas, diversos trabalhos buscaram aplicar a noção de cena musical a uma multiplicidade de contextos. Interessam-nos, sobretudo, aqueles realizados no Brasil e que buscam lidar com as contradições e especificidades dos fluxos comunicacionais do Sul Global. Em diálogo com essas pesquisas, buscaremos enriquecer a discussão sobre música periférica (Sá, 2021; Fontanella, 2005), música diaspórica (Argolo; Gumes, 2020; Queiroz, 2019) e territorialidades (Pereira, 2014; Pereira; Herschmann, 2018; Herschmann; Fernandes, 2014), destacando especialmente a relação entre música e migração, tema que tem recebido pouca atenção na área da Comunicação, salvo exceções (Pereira, 2014; Pereira; Herschmann, 2018).

Como se sabe, o conceito de cena foi sistematizado em um já clássico artigo de Will Straw (Straw, 1991) atualizado em diversas ocasiões (Straw, 1991; 2006; 2014). No texto fundador, as cenas são definidas como um “espaço cultural no qual uma gama de práticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras através de uma variedade de processos de diferenciação e de acordo com trajetórias amplas e variáveis de mudança e intercâmbio” (Straw, 1991, p.9).

O conceito visa capturar as lógicas que escapam à noção de comunidade, que diz respeito a expressões que têm na localidade, na tradição e na estabilidade seus vetores principais, “como é o caso, num exemplo familiar, da comunidade do samba no Brasil, eternamente engajada na busca das raízes, origens e linhas de autenticidade” (Sá, 2011, p. 151). Nas cenas, o que está em jogo é mais a multiplicidade de sentidos e a lógica dos cruzamentos culturais do que a reivindicação das raízes e mitos de origem.

Assim, o conceito de cena permite compreender como repertórios globais se atualizam localmente. Isso nos permite tratar a cena de música paraense em Curitiba como uma variante local de uma cena maior – a cena de música paraense – que por sua vez também é uma variante local da cena de música afro-caribenha, que pode ser pensada como a variante local da cena de música latina e daí por diante. Assim, o estudo das cenas visa compreender que tipo de regras e hierarquias organizam esse aparentemente caótico cruzamento de sonoridades e repertórios.

Tudo isso justifica o uso do conceito de cena neste estudo. No entanto, uma ressalva importante deve ser feita: nas pesquisas de campo que empreendi, as noções de *raízes* e *autenticidade*, que apontam antes para o conceito de comunidade do que para o de cena, tornaram-se elementos centrais neste estudo. Portanto, na cena de música paraense em Curitiba, a tentativa de delimitar mitos de origem e traçar linhas de autenticidade não se opôs ao desejo de conectar-se ao que havia de mais atual na música massiva de dentro e fora do Pará. Assim, ao enfatizar a dimensão cosmopolita própria à música urbana, o conceito de cena deve ser a todo o tempo tencionado pelas reivindicações de autenticidade e busca por raízes. São as feições dessa autenticidade que nos cabe investigar.

Acreditamos, como Allan Moore, que a autenticidade não “reside em nenhuma combinação de sons musicais. ‘Autenticidade’ é uma questão de interpretação, construída e disputada a partir de uma posição cultural sendo, portanto, historicamente situada” (Moore, 2002, p.9). Assim, ao tratarmos de autenticidade, não estamos falando de uma essência escondida no material musical, mas antes de uma crença, produzida pelos próprios atores sociais, de que um certo tipo de música é *genuína* ou *verdadeira*. O que nos interessa é perceber como essa crença, apesar de funcionar no nível simbólico e valorativo, é real em seus efeitos, já que influencia a maneira como os atores agem e interpretam a realidade, tendo consequências no próprio modo como as cenas musicais são estruturadas.

Por fim, vale ressaltar que a noção de cena aqui utilizada não funciona como um conceito nativo, mas sim analítico. Isso quer dizer que os atores mesmos não o utilizam preferindo a denominação, um tanto vaga, de *festa paraense* para descrever seus eventos. Ainda assim, decidimos manter o uso do termo, pois ele nos permite vislumbrar diferentes imaginários do Pará dentro de uma mesma circunscrição geográfica; a cidade de Curitiba. Além disso, como pude constatar nos dois anos posteriores a essas pesquisas de campo, os produtores e DJs que organizam festas no centro e periferia se conhecem, havendo até umas episódicas tentativas de colaboração. Também pude perceber que o público das festas de periferia por vezes frequenta os eventos no centro da cidade, mas o contrário é mais raro. Esse intercâmbio, ainda que pequeno, também justifica o uso do conceito de cena.

Cena um: 17/12/2022, sábado, 22:00.

“Professor”! O grito vinha dos alunos que me avistaram assim que entrei na Sociedade 13 de Maio, que sediava a festa *Banzeiro do Pará*. Bastante conhecida por eventos de cunho *alternativo*, como festas de forró ou de música negra, a casa localiza-se no centro de Curitiba, próxima ao Largo da Ordem, zona boêmia ocupada por bares e casas noturnas que atendem a segmentos etários e gostos musicais diversos. Na Sociedade 13 de maio, pude ver um amplo salão de tábua corrida, com pé direito alto e um globo de espelhos pendendo do teto. Ao fundo, o palco: de um lado, a cabine do DJ, do outro, os instrumentos da banda, e no centro, e bem acima do microfone, que seria ocupado posteriormente pela atração principal da noite, uma bandeira do Pará. Ao som cristalino somava-se uma iluminação caprichada controlada por uma mesa de luz. Um cômodo contíguo comportava o bar e um estande com venda de comidas paraenses. Em um terceiro espaço, a céu aberto, o público conversava.

Encontrar os alunos não me surpreendeu, já que dias antes, no Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Paraná, havia visto um pôster de divulgação do evento. O perfil da festa no Instagram a descrevia como “Uma festa com o balanço do Pará! Música, comida e dança do Norte em uma

noite inesquecível na Sociedade 13 de Maio!”.¹ Não é coincidência que postagens daquela conta tenham sido curtidas por perfis como o da festa *Monday*, que ocorre todas às segundas-feiras com um repertório que vai do soul e jazz à música eletrônica.

O *Banheiro do Pará* foi organizado pela produtora Fernanda Paludo, que dispõe de uma larga experiência em eventos musicais. O início da discotecagem ficou a cargo da cantora e compositora Amanda Pacífico, que também emprestou seus vocais à banda principal da noite. Paraense, integrante da banda feminista Mulamba e residindo em São Paulo, Amanda morou muitos anos em Curitiba. Sua vinda à cidade naquele final de semana também contaria com a apresentação em um evento de jazz.

Por volta das 22 horas, a discotecagem seria assumida pela DJ Iracema (definida no Instagram do evento como “um presente do norte para Curitiba, seus sets trazem a mais pura música amazônica do carimbó raiz ao tecnobrega, passando e dando destaque às marcantes² que tanto amamos”)³. Enquanto o salão se enchia, Iracema tentava familiarizar o público com algumas canções *bregas* de artistas dos anos 1980, como Mardônio e Robson, e dos anos 2000, como Ana de Oliveira. Nesse momento, o público interagia pouco, mas o clima mudou quando sucessos de Dona Onete como *Banheiro*, *Jamburana* e *No meio do Pitiú* ganharam a pista, sendo entoados coletivamente. *Banheiro*, adjetivo empregado no próprio título da festa, diz respeito ao “mar que se agita vagarosamente formando pequenas ondas” (Dicionário Aulete, 2023, s/p). Passagens das canções de Dona Onete (“O jambu é um tempero gostoso que tempera o Pará / Onde tem tucupi, o jambu vai temperar”, “Pitiú dos nossos peixes, da água doce!”, “Baunilha cheirosa/ A famosa Priprioca”) ajudavam a construir um repertório de símbolos *tipicamente* paraenses.

Outras canções da festa, como *Feira do Veropa*, do Mestre Damasceno (“No Pará tem manga, abricó e melão / Temos carambola, abiu, caju e mamão”), seguiam a mesma linha. Em vários momentos uma roda se abriu para que as mulheres dançassem carimbó: enquanto rodopiavam suas longas saias, a multidão batia palmas, marcando o ritmo. Como já mencionado, quando se trata de apresentar música e dança *tipicamente* paraenses, o Carimbó é provavelmente o símbolo mais evidente.

Algumas iguarias apontadas nas canções, como o jambu, faziam parte de pratos como o tacacá e o arroz paraense que podiam ser adquiridos no estande do restaurante *Made in Pará*. Unha de caranguejo, vatapá, maniçoba, creme de cupuaçu e bolo podre também integravam o cardápio: que parecia ser feito para quem desconhecia as iguarias. Ao lado de alguns itens, havia uma explicação entre parênteses: “unha (coxinha) de caranguejo” e “bolo podre (tapioca)”.

Na opinião de uma funcionária do *Made in Pará*, aquele público era “60% curitibano e 40% paraense: tem muita gente curiosa, perguntando e querendo conhecer as coisas”, afirmou-me. A busca pelas iguarias era grande. A fila da comida por vezes ultrapassava a da bebida. Nesse quesito, as cervejas em lata eram o item mais consumido, mas no cardápio havia quatro tipos de cachaça, sendo a de jambu (novamente o mesmo ingrediente) a que encabeçava a lista. O Jambu também marcava presença na caipirinha de jambu e no drink jambu tônica. O cardápio se completava com chopes artesanais e vinho.

O público da festa era majoritariamente branco e variava entre os 20 e os 45 anos, com uma divisão sexual balanceada. Tanto mulheres, quanto homens, usavam roupas bem soltas e leves: camisas para os homens, saias e vestidos para as mulheres. As estampas floridas dominavam a indumentária, que se completava com tênis de marcas *alternativas* como Vert, Ous e All Star. Durante o set da DJ Iracema, alguns casais dançavam colados, de modo cadenciado e lento. A pista se encheu quando subiu ao palco a atração principal da noite, Gabriel Dietrich e sua banda.

¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/banzeirodopara/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

² O rótulo marcantes é utilizado pelos integrantes da cena paraense como uma alusão a músicas que eles consideram antigas e já clássicas. No entanto, esse sentido de antiguidade é extremamente variável, podendo incorporar canções que fizeram sucesso há quatro ou quarenta anos.

³ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CmJtbrKDNIO/>. Acesso em 10 mar. 2023.

Dietrich é curitibano e vive em Belém há cinco anos em uma “imersão musical”, como diz em seu Instagram.⁴ Ele integra o Clube da Guitarrada, “acompanhando os mestres da guitarrada Aldo Sena e Mestre Curica em shows pelo Pará e outros estados”. É também o responsável pelo projeto Raízes Latinas, que se autodefine como “Guitarra e percussão com swing amazônico-caribenho-afro-latino-americano”.⁵

No Instagram do *Banheiro do Pará*, a postagem feita para apresentar Gabriel dizia “vai rolar muita guitarrada, cumbia, lambada, brega e carimbó, música da Amazônia paraense e peruana, com muito suingue e aquele balanço que só tem no Pará!”⁶. A postagem era acompanhada por um trecho do clipe de *Para Aldo e Curica*, do Raízes Latinas, no qual vemos cenas do Mercado Ver-o-Peso de Belém⁷ enquanto ouvimos o som da guitarrada. A imagem de frutas, peixes, frutos do mar, temperos e embutidos é seguida de tomadas do litoral de Belém, banhado de sol e com barcos atracados, movimentando-se ao sabor do mar banzeiro. Tem-se aqui a ideia de um Pará fincado na tradição amazonense dos rios, das florestas, e de uma fauna e flora diversas, mas também modelado pela vida urbana de Belém e por seus fluxos de pessoas e mercadorias representados pelo Mercado Ver-o-Peso. A reverência ao Mestre Curica, de quem Gabriel é discípulo, é análogo ao culto a símbolos consagrados como o Mercado Ver-o-Peso: eles apontam para uma certa ideia de *raiz* e *tradição*. No entanto, todo esse repertório está apto a ser ressignificado pela própria cena de música contemporânea paraense.

Em sua apresentação, além de interpretar *No meio do Pitiu*, Dietrich tocou canções como *Bole Rebole*, uma versão da banda Los Bregas para o clássico *The Model*, do conjunto alemão de música eletrônica *Kraftwerk*, e ainda hits de lambada, como *Chorando se foi*, da banda Kaoma, e do calypso, como a canção *Desejos*, da banda paraense Sayonara, que existe há mais de 60 anos. Nessa última, também compareceram os vocais de Amanda Patrocínio, a mesma que havia aberto a discotecagem do evento. Bastante ilustrativo, no entanto, foi o pequeno discurso que precedeu a performance de guitarrada, no qual Gabriel contou a história do pioneiro do gênero, Mestre Vieira, e como, nos anos 1960, no interior do Pará, em uma cidade sem iluminação, ele montou uma guitarra e a fez funcionar com uma bateria de carro.

Após a apresentação de Dietrich, o som ficou a cargo de Barbie Plus Size que tocou funk e outros tantos hits paraenses. DJ e produtor de festas queer, ele é também responsável pela *Fui Pará*, festa diurna e mensal realizada aos domingos, no centro da cidade de Curitiba, há quase cinco anos. No Instagram do *Banheiro do Pará*, fotos da apresentação do DJ seriam acompanhadas da legenda “Que a cultura paraense e a @fuiparaoficial dominem o mundo (...)”⁸. Por volta das quatro da manhã, a pista esvaziou-se e a festa acabou.

Cena dois: 13/01/2022, sexta feira, 17:00.

O produtor Marcelo Mix é um canal privilegiado de acesso à cena de música paraense na cidade. Ele é conhecido pelo Norte Music Festival, evento anual de destaque na comunidade paraense e que costuma angariar mais de mil pessoas. Também coordena uma comunidade de WhatsApp intitulada *Égua*

⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/dietrichgabriel/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/raizes.latinas/>. Acesso em 10 mar. 2023.

⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CltcQhjDvJw/>. Acesso em 10 mar. 2023.

⁷ Inaugurado em 1625 e inicialmente um posto em que as mercadorias eram pesadas para fins de taxaço, tornou-se um grande mercado aberto com enorme diversidade de produtos de origem amazônica (IPHAN, 2023).

⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CmXdPbNLO2h/>. Acesso em 10 mar. 2023.

*Piá*⁹ – *Família Mix*, cujo símbolo é uma justaposição das bandeiras do Pará e Curitiba, sendo descrita como “o grupo da galera sem frescura – Aqui você fica sabendo sobre tudo que rola da nossa cultura em Curitiba. (Eventos, festas, encontros, comidas, churrasco e outros)” (WhatsApp, 2023). Ficou que se tratava reunião de migrantes paraenses em Curitiba.

Em um flyer que possuía a foto de Marcelo seguida dos dizeres “o defensor da cultura paraense”, fiquei sabendo que seu aniversário seria comemorado em seu bar, o Boteco do Mix, que fica na Cidade Industrial, bairro periférico e o mais populoso de Curitiba, que dista 20 quilômetros da Sociedade 13 de maio. O bar fica em uma rua de mão dupla com diversas construções de dois andares, que misturam residência na parte de cima e comércio na parte de baixo: com o Boteco do Mix não era diferente. Em seu entorno, avistei uma borracharia, uma moto peças, uma loja de roupas, um salão de beleza, uma distribuidora de bebidas e uma loja de presentes. A arquitetura singular e plural daquela rua estreita e movimentada que misturava residência e comércio destoava bastante do imaginário de cidade planejada que geralmente caracteriza Curitiba.

O evento havia se iniciado às 15 horas, horário de abertura do bar, que funcionava de quarta-feira a domingo e que, nos finais de semana, servia *comidas típicas*. Até o fim do mês, ele já teria fechado as portas. Uma bandeira do Brasil, duas do Pará e uma placa com os dizeres “Boteco do Mix, o boteco tipicamente paraense”, decoravam o ambiente. Pelas mãos do DJ Kevysson, ouvíamos hits do tecnobrega e tecnomelody, de bandas como Batidão do Melody e Quero mais, estilo seguido pelo DJ Wellyson, que lhe sucederia. A intensidade do som chamava atenção, mesmo que ligado às caixas de um modesto mini system. O público inicialmente pequeno em algumas horas se multiplicaria, ocupando toda a parte de dentro e de fora do bar.

Ao sinalizar meu interesse na cena de música paraense em Curitiba, Marcelo me explicou que morava na cidade há sete anos e que decidiu adquirir o bar quando deixou de ser representante comercial de uma marca de café. O bar era gerido por ele e sua irmã, a responsável pelas comidas: vatapá, maniçoba, camarão ao alho e óleo, salpicão e linguça. O espaço era modesto: um salão quadrado, com parede e chão brancos, com cerca de 80 metros quadrados ocupados, balcão, cabine do DJ e banheiro. Mesas e cadeiras de madeira ocupavam o interior e a calçada em frente ao bar.

Em um canto do balcão, havia um troféu de futebol com os escritos “Re x Pa: Curitiba, Pr, 7/2021”. Tratava-se de uma reprodução do Remo x Paissandu, duelo clássico do futebol paraense, reeditado por Marcelo e seus amigos paraenses que residiam em Curitiba. Atrás do balcão, víamos os freezers, um pequeno fogareiro e cachaças com aroma de jambu, além de compostos alcoólicos de açaí e salgados industrializados. O carro chefe do bar eram as cervejas de marcas populares vendidas em baldes com cinco unidades. Vazios, os baldes formavam uma enorme pilha ao lado do freezer. Como eu veria ao longo da festa, eles seriam os protagonistas da festa, agentes estruturantes nos rituais de sociabilidade daquele grupo.

Às 21 horas, o público já enchia a parte de dentro e de fora do bar, quando a cantora amapaense Marcelli Fernandes assumiu os vocais e pediu palmas ao aniversariante Marcelo, “o defensor da cultura paraense aqui em Curitiba”. Em companhia de um guitarrista, ela conduziu um repertório de brega romântico que incluía bandas como Fruto Sensual e cantores como Pablo, *o rei da sofrência*: “Pra lembrar com saudade o nosso Norte, o nosso Pará”. Foi bem recebida pelo público, que repetia os refrãos e erguia as mãos.

A apresentação de Marcelli seria interrompida para que o público cantasse parabéns. Nessa hora, Marcelo tomou o microfone e em um discurso emocionado, sublinhou todas as dificuldades que já havia

⁹ Trata-se de duas gírias, uma do Pará e outra de Curitiba. A primeira funciona como uma interjeição que pode representar uma diversidade de sentimentos, como medo, espanto, surpresa, raiva, dentro outros, enquanto a segunda é o sinônimo de menino.

passado para sobreviver e manter o bar, “nossa casa, nosso lugar, nosso espaço”, “a realização de um sonho”. Após uma oração do Pai Nosso, dizia “agradecer à nossa vida, aos nossos filhos, aos nossos sobrinhos” enquanto o público se mantinha de mãos dadas. Finalizaria sua fala divulgando o Norte Music Festival, além de dois grupos de WhatsApp, um de empregos e outro de doações e venda de eletrodomésticos (“para ajudar os recém-chegados à cidade e necessitados”, como me revelou).

Durante a festa parte do salão foi ocupada por casais que dançavam freneticamente, com enorme destreza. O público do evento tinha entre 30 e 50 anos e obedecia a uma divisão sexual equilibrada, além de uma homogeneidade em termos étnicos, o que se expressava no tom de pele não-branco e nos cabelos escuros e crespos. Calças, saias curtas e coladas ao corpo e vestidos decotados compunham a indumentária feminina que se completava com unhas grandes e pintadas de cores vivas, além de cabelos alisados. Os homens vestiam calças e bermudas justas, detonadas e desfiadas, além de bonés, cordões e camisetas com logomarcas de grifes internacionais em destaque: Nike, Lacoste, Puma, Adidas, Oakley, etc.

O contraste em relação ao público do primeiro evento levava a crer em uma maioria paraense, o que pude confirmar em conversas posteriores com os frequentadores. Pequenos grupos se formavam ao redor dos baldes de cerveja. Na calçada, uma mesa extensa dava a entender que grande parte dos frequentadores se conheciam. Outras mesas eram ocupadas por famílias com filhos.

A apresentação de Marcelli encerrou-se com um agradecimento a Marcelo: “continue defendendo a nossa cultura que é linda e maravilhosa, quente, e gostosa de um povo muito trabalhador, muito animado, que veio aqui ganhar a vida”. Marcelli seria sucedida pelo DJ Wesley que conduziu um set com forró, tecnobrega e melody. Por meio de um microfone conclamava o público, que respondia dançando e jogando as mãos para o alto. Também saudava personagens célebres da festa, como o dono de uma borracharia. Por volta da meia noite, a animação ainda era bastante evidente, mas a festa só acabaria às 8 da manhã, totalizando 15 horas de evento.

Pedagogia versus integração

Apesar de compartilharem o rótulo de *música paraense* e *cultura paraense*, o contraste entre os dois eventos foi bastante evidente. Isso deixa claro que falar em cena de música paraense não é somente aludir a um conjunto de sonoridades afins, mas implica, sobretudo, em identificar agentes, espaços e instituições em que regras, símbolos, significados e modos de classificação são compartilhados. Os elementos que constroem e dão sentido a esse universo estão estampados nas músicas, nas roupas, nos modos de dançar e interagir. São justamente esses elementos que merecem a nossa atenção a partir de agora. Para analisá-los, cabe compreender como surgiu a proposta do primeiro evento.

A festa *Banzeiro do Pará* surgiu do encantamento da produtora cultural Fernanda Paludo pela cultura paraense.¹⁰ Fernanda é uma gaúcha radicada em Curitiba, produtora cultural, formada em direito na PUC-PR e pós-graduada. Possui larga experiência com a produção de eventos de música eletrônica e chegou a ser sócia de uma das maiores agências de DJs do país. Em uma viagem pelo norte do país, conheceu Gabriel Dietrich, curitibano, cantor, produtor audiovisual, jornalista, fotógrafo e músico. Dos contatos com Gabriel, surgiu a ideia de fazer uma festa que funcionasse como homenagem – nas palavras de Fernanda – feita por não paraenses ao Pará.

Isso explicou o recrutamento de DJs paraenses que funcionaram como representantes autênticos dessa cultura. É o caso da DJ Iracema que trazia “a mais pura música amazônica do carimbó raiz ao tecnobrega” e do DJ e produtor Barbie Plus Size, que a cargo da “melhor domingueira nortista no sul do Brasil”, como informado no Instagram do *Banzeiro do Pará*. As noções de *pureza* e *raiz* são determinantes para construir credibilidade frente ao público. Assim compreende-se a importância de canções como as

¹⁰ Entrevista concedida ao autor em 9 mar. 2023.

de Dona Onete e Mestre Damasceno, que pareciam apresentar, de modo pedagógico, elementos *tipicamente paraenses* aos não iniciados.

No entanto, como equacionar o fato de que uma festa paraense tivesse como atração principal Gabriel Dietrich, um curitibano? Nesse momento a reverência e apadrinhamento em relação aos *mestres* da guitarrada ganha relevo. A filiação ao Clube da Guitarrada e o fato de ele estar fazendo uma *imersão sonora* no Pará, permitem a Gabriel reivindicar simbolicamente um acesso supostamente direto às matrizes da música paraense, o que se imprime no nome de seu projeto: Raízes Latinas. Assim, Gabriel exibiu seu capital cultural e social (Bourdieu, 2007), o que o permitia assumir um papel de protagonismo frente aos artistas da festa.

Sua apresentação, precedida de um discurso, tinha ares de pesquisa sonora, o que fazia dele um representante autorizado da cultura paraense em solo curitibano. Assim, Gabriel e todo o elenco de DJs paraenses funcionaram como tradutores de uma cultura nortista no sul do Brasil; eles assumiram a função pedagógica de ensinar aos curitibanos a *verdadeira* cultura paraense.

Para o empreendimento funcionar, era necessário mirar um público suscetível a tais ensinamentos. Esse desejo se expressaria tanto no consumo da música, quanto da culinária. A fala da dona do *Made In Para*, que considerava o público “60% curitibano e 40% paraense” e curioso acerca da culinária paraense, deixa isso claro. Assim, é possível compreender uma divulgação que mirava um público “descolado”, nas palavras de Fernanda, e que se deu nas redes sociais dos participantes da festa, além de universidades, bares, escolas de dança, restaurantes e pontos de venda de comida paraense.

No caso do *Banheiro do Pará*, o repertório paraense apresentava-se como mais uma das múltiplas opções de consumo sonoro dirigidas a um público interessado em distinguir-se através de um gosto musical cosmopolita, a meio caminho entre a busca pelas *raízes* do carimbó e a estetização do popular pela via do tecnobrega. Isso explica as canções, performances e discursos que pareciam ostensivamente apresentar elementos *tipicamente paraenses* a não iniciados. Em meio a isso torna-se evidente um corte social que mirava uma classe média alta escolarizada, já que o público *descolado* se construiu a partir da autoimagem de Fernanda e de seus amigos como público típico ideal ao qual a festa se destinava, afinal foi através de suas redes sociais que a festa foi divulgada.

É sintomático que um item tão *típico* da culinária paraense, como o jambu, estivesse presente tanto no tacacá - um caldo amarelo e amargo, hoje popularizado por uma canção da Joelma¹¹ - quanto na jambu tônica ou na caipirinha de jambu. Enquanto o primeiro representava uma incursão mais *visceral* e *autêntica* na cultura paraense, os dois drinks, pela proximidade com a caipirinha e com o gim tônica, eram uma opção bem mais palatável ao gosto dos frequentadores dos bares do Largo da Ordem. Assim, tanto o tacacá quanto os drinks permitiam ao público consumir uma alteridade exótica, os tais *sabores da Amazônia*, como citados no folheto da prefeitura de Belém, a uma distância segura.

Fernanda, no entanto, mostrou-se desapontada porque, a seu ver¹², o público não “entendeu a festa”. Quando eram tocadas as músicas mais antigas, a dança parava, ao contrário do Pará onde se dança durante toda a festa. Curiosamente essa imagem do paraense como um povo dançante, alegre e “quente”, como diria a cantora Marcelli Fernandes em sua fala, também reverbera no imaginário de Marcelo Mix.

A sua concepção de bar “tipicamente paraense”, como dizia o banner do Boteco do Mix, era de um espaço onde as pessoas não iam só para beber, mas também para dançar.¹³ Apesar dessa similaridade, a distância entre os dois eventos é enorme. No lugar da impessoalidade, do distanciamento e do caráter de homenagem do Banheiro do Pará, o que se tem agora são relações extremamente pessoais, calorosas,

¹¹ Trata-se de “Voando pro Pará” cujo refrão é “Eu vou tomar um tacacá / Dançar, curtir, ficar de boa”.

¹² Entrevista ao autor, Op. Cit.

¹³ Entrevista concedida ao autor em 14 mar. 2023.

corporais e sobretudo táteis. Para compreendê-las é necessário investigar a trajetória de seu organizador e a formação de redes de relações a partir dele.

Marcelo Souza é um paraense que mora em Curitiba há sete anos. Ele carrega a alcunha de Marcelo Mix desde quando começou a atuar como DJ nas festas de amigos. Formado como técnico em informática, ele já trabalhou como representante comercial, dono de lava-jato, motorista de aplicativo e auxiliar administrativo. Ao contrário de Fernanda, não assumiu a música como sua ocupação principal, ainda que tenha feito mais de vinte eventos, tanto pequenos como grandes, nos últimos seis anos; nos primeiros, fazia de tudo, mas agora só produz.

Seus eventos nasceram de reuniões realizadas em sua casa com paraenses vivendo em Curitiba. Ainda que Marcelo considere que não houve opressão ou preconceito por parte dos curitibanos em relação a ele, paradoxalmente afirmou-me que era comum tratarem os paraenses como “o povo lá de cima”, o que fazia com que ficassem “até um pouco envergonhados de dizer que são de fora”. Alguns até desenvolviam um sotaque curitibano a ponto de Marcelo não conseguir identificá-los. A rejeição à música paraense – considerada “música estranha com batida diferente” – fazia com que seu consumo fosse muito acanhado: “o som sempre baixinho para ninguém escutar a música que eles [os paraenses] estavam escutando”.¹⁴

Nas reuniões de Marcelo, como me relatou, as músicas não eram só escutadas, mas serviam de combustível para compartilhar memórias com seus conterrâneos, o que fortalecia a identidade e unidade do grupo. Os registros dos encontros eram disponibilizados no canal de Marcelo no Youtube que,¹⁵ com 15 mil inscritos, contém vídeos bem-humorados em que ele trata de música, alimentação, gírias paraenses e de sua experiência em Curitiba. Esse material tornou-se um meio de recrutar frequentadores para seus eventos e construir seu capital social junto a paraenses vivendo em Curitiba.

Seu aniversário, portanto, diferentemente do *Banheiro do Pará*, configurava um modo de reivindicar existência coletiva frente a uma situação de exclusão social. Dizendo-se o defensor da cultura paraense, ele se dirigia a seus conterrâneos com o intuito de reuni-los ao redor de si. A intimidade no trato entre o aniversariante e o público demonstrava uma relação de proximidade. Isso o permitia falar em primeira pessoa: “nossa casa, nosso bar, nossa vida” e enxergar os frequentadores do bar como uma grande família estendida (“nossos filhos, nossos sobrinhos”).

O que estava em jogo, fundamentalmente, era a condição migrante compartilhada, a experiência de ser um paraense vivendo em Curitiba. A música se tornava, portanto, um referente fundamental de articulação de uma nova identidade coletiva, ocasião para pensar-se como parte de um novo grupo, a *família paraense*, substantivo muito utilizado por Marcelo e pelos usuários das comunidades de WhatsApp administradas por ele. Isso também explica a prática dos DJs que, em posse de um microfone, interpelavam nominalmente Marcelo e os integrantes da festa. Mas nada representava melhor a família paraense que a existência concreta de famílias inteiras presentes em seu evento.

Lembremos, ainda, que em cima do bar se localizava a casa da sua dona e que a combinação de empreendimento comercial e casa de família se repetia ao longo da rua. Isso mostra que a própria arquitetura do espaço favorecia o embaralhamento entre a casa e a rua, esfera pública e privada, amigo e cliente, situação muito diferente do *Banheiro do Pará*, realizado em um salão de baile alugado. O caráter de impessoalidade e distanciamento, marca característica do primeiro evento, uma *homenagem* à cultura paraense, segundo sua organizadora, é justamente o que não se tem no segundo. Isso fica evidente ao observar-se o consumo de bebidas. O consumo individualizado de cervejas em lata no *Banheiro do Pará*

¹⁴ Entrevista concedida ao autor, Op. Cit.

¹⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCeZ_0CQ9xMZMofjwr-QFJSA. Acesso em: 10 mar. 2024.

contrastava com o compartilhamento dos baldes de garrafas de cerveja no evento de Marcelo: esse emblema de fartura é o que organizava a distribuição espacial das pessoas em focos de sociabilidade.

No evento de Marcelo, cantar as mesmas músicas, usar as mesmas roupas, tomar da mesma cerveja, comer da mesma comida, participar das mesmas comunidades de WhatsApp e ser saudado pelos DJs tornam-se, assim, elementos de aglutinação; índices de conhecimento e reconhecimento de uma condição afim: a condição imigrante. É justamente isso que dá unidade à *família paraense* e dá sentido tanto ao discurso de Marcelo que sublinhou as dificuldades passadas em Curitiba, quanto ao da cantora Marcelli, que falava de “um povo muito trabalhador, muito animado, que veio aqui ganhar a vida”.

Assim, enquanto o discurso de Gabriel Dietrich é pedagógico, o de Marcelo é integrador: tratava-se de criar um senso de pertencimento ao redor de símbolos, práticas e trajetórias de vida em comum. Esses elementos serviam para ativar tanto uma memória coletiva, quanto um conjunto de estratégias para lidar com o cotidiano em uma nova cidade. Assim, a trilha sonora não apontava para uma busca de *raízes* como no outro evento, mas sim para o diálogo com as festas de aparelhagem, que informam tanto repertório musical, como a performance dos DJs e o comportamento do público.

O evento de Marcelo e seu viés integrativo traz a diáspora para o centro do debate. O conceito de diáspora, inicialmente utilizado nos anos 1970 para se referir aos judeus, é hoje empregado de forma ampla para lidar com situações de deslocamento e desterritorialização. Em sua versão simplificada, identifica populações que se definem pela distância em relação a sua terra natal, seja ela uma distância que pode se expressar no tempo e no espaço, ou ainda uma distância imaginada (Slobin, 2012). Barnor Hesse faz a distinção entre dois tipos de diáspora, uma cartográfica e outra disposicional: a primeira é um fato demográfico e a segunda se refere a grupos que investem na “imaginação de si mesmas como parte da diáspora” (Hesse, 2000, p.20).

Esse segundo caso ajuda-nos a compreender os eventos de Marcelo: ocasiões para que seus integrantes pensem a si mesmos como um grupo que partilha de uma situação singular de deslocamento. Nesse sentido, a diáspora não é só uma realidade vivida, mas uma condição imaginada. Ao promover eventos de música paraense, Marcelo cria ocasiões que validam o status social e simbólico de seus membros enquanto integrantes de uma comunidade migrante. Isso nos permite compreender a experiência diaspórica como parte de “estâncias, projetos, clamores, idiomas, práticas” (Brubaker, 2005. p.10) da qual participam indivíduos que, coletivamente, criam sentidos de pertencimento e marcos simbólicos compartilhados.

Essa é a chave para compreender rótulos como *defensor da cultura paraense* que Marcelo chama para si. O que a princípio parece a defesa de um conceito de cultura tomado como um aglomerado de símbolos imutáveis, constitui, na verdade, o manejo de referentes que convergem para a construção de uma identidade paraense em trânsito. De acordo com Marcelo, seus eventos são “exatamente como é lá [no Pará]”, ainda que “a música seja barulhenta e o DJ fale muito, eu não posso pedir pro cara parar de falar porque o curitibano não gosta que fique falando no microfone”.¹⁶ Ainda que todo tipo de manifestação cultural sofra adaptações ao circular, é bastante revelador o intuito de fazer um evento que seja inteiramente fiel ao de seu contexto de origem. Tal intuito não deve ser interpretado como uma simples ilusão, mas antes como a tentativa de reproduzir uma ambiência familiar que forneça estabilidade e segurança frente às mudanças e incertezas que caracterizam a experiência diaspórica.

Assim, no lugar de mulheres rodando a saia ao som do carimbó ou de uma audiência atenta a uma performance de guitarrada, como no *Banzeiro do Pará*, o que se tem é um DJ tocando os mais recentes sucessos do tecnomelody no último volume e uma audiência que atende a seus chamados, dançando,

¹⁶ Entrevista concedida ao autor, Op. Cit.

jogando as mãos para cima ou entoando refrãos coletivamente. Tudo isso aponta para a tentativa de reproduzir, em Curitiba, a atmosfera familiar das festas de aparelhagem, tão populares entre os paraenses.

Ainda que se trate de uma festa de aniversário comemorada entre os pares, o fato de ela se dar em um bar com uma bandeira paraense estendida, com uma placa que aponta para um boteco *tipicamente paraense* e com um fluxo de pessoas e sonoridades que ocupa não o só o seu interior como a sua calçada e sua rua, faz do evento uma ocasião na qual “o povo lá de cima” se faz ver e sua música “estranha com batida barulhenta” se faz ouvir; trata-se, portanto de uma “estratégias de visibilidade/audibilidade” que revela a busca pelo “direito à auto representação” (Pereira; Herschmann, 2018, p. 169).

O fato de Marcelo possuir grupos de WhatsApp voltados para empregos e doações deixa mais claro como a música é o ponto de convergência de uma série de ações que organizam uma rede de apoio mútuo e um modo de existência coletivo. A música, portanto, deve ser pensada não como um ponto de chegada, mas antes de partida. Ela não é mera expressão de uma identidade cultural coesa, mas antes uma forma de “explorar, articular e manifestar as mudanças, desafios, contradições e transgressões que envolvem a luta por manter ou redefinir o sentimento de pertencimento a um grupo” (Cruz-Manjarrez, 2014, p.13).

Considerações finais

Estudar a cena de música paraense em Curitiba nos permite conectar os eventos musicais que ocorrem na cidade com o fluxo de sonoridades vindos do Pará, o que nos ajuda a compreender as particularidades locais e seus diferentes modos de tradução. Vale sublinhar, no entanto, que para além dos mitos de origem e da busca de supostas raízes musicais, não se deve compreender o Pará como o berço das sonoridades que fluem para Curitiba, mas um dentre tantos nós dentro de uma rede comunicacional na qual sonoridades globais circulam e se reciclam, e volta e meia ganham acentos locais, daí ser possível falar em *música paraense*.

Assim, nosso trabalho tentou comparar e compreender os diferentes modos pelos quais tanto a *música paraense* como a *cultura paraense* foram apresentadas fora de seus contextos de origem. A esses rótulos, no entanto, não se buscou dar uma definição, mas antes compreendê-los como categorias nativas, cujos sentidos eram modulados diferentemente dado o contexto. Um deles tinha uma proposta pedagógica – a de apresentar a sonoridade e a ambiência de festas paraenses a não paraenses – e a segunda tinha um viés integrador, fazer da música um elemento de aglutinação e formação de uma comunidade de paraenses em Curitiba.

Ao longo do texto, a discussão acerca dos deslocamentos e das diásporas ganhou centralidade. Compreender a música é também compreender modos de habitar a cidade e reivindicar visibilidade, frente a processos de apagamento e exclusão da população migrante. Mas se o estudo da música sempre esteve indelevelmente ligado a deslocamentos, misturas e fusões, o que ganharíamos com a colocação desses conceitos no centro da análise? É nesse momento que a pesquisa empírica ganha relevo, pois ela vai responder concretamente como esse processo se dá. Isso faz com que a discussão acerca de hibridismos e fusões deixe de ser uma abstração teórica, e se torne uma ocasião na qual possamos investigar processos sociais, suas particularidades, contradições e movimentos.

Nossas pesquisas de campo mostraram que a referência a uma música paraense supostamente autêntica apareceu nos dois eventos, mas de formas distintas, revelando que o discurso sobre a autenticidade e sobre *raízes musicais* nem sempre estão ligados. No primeiro evento, o discurso acerca da guitarrada é uma tentativa clara de aludir a raízes e mitos fundadores, já no segundo há uma tentativa de reproduzir uma ambiência *tal como no Pará*, ou seja, que não seja uma adaptação a um gosto curitibano. A noção de autenticidade, portanto, comparece nos dois eventos, mas no primeiro ela se liga à noção de

raízes, no segundo, não. Isso não impede, no entanto, que os dois eventos dialoguem com repertórios e imaginários contemporâneos, característica fundante das cenas musicais. Essa reflexão nos mostra como uma cena por vezes pode incorporar um viés normatizador, tal qual uma comunidade musical, o que reitera a problemática apresentada no início do texto.

Por fim, ao lidar com populações migrantes ficou claro como a música é uma forma de enfrentar a condição diaspórica, suas exclusões e violências, o que é um alerta para não cairmos na celebração acrítica da criatividade das populações migrantes. Nesse sentido, contribuíram as entrevistas, pois mostraram como sonoridades se imbricam a histórias de vida. Por fim, lembramos que este trabalho é um delineamento inicial e seus achados, portanto, são antes apontamentos provisórios e abertos a sugestões do que conclusões definitivas.

Referências

ARGÔLO, Marcelo; GUMES, Nadja. Vladi. A cor desta cidade sou eu: ativismo musical no projeto Aya Bass. **Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 219–238, 2020.

BARROS, Lidia. Tecnobrega, entre o apagamento e o culto. **Contemporânea**. n.12, p. 62-82, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: Crítica Social do Julgamento. São Paulo: Zouk, 2007.

BRUBAKER, Rogers. The “diaspora” diaspora. **Ethnic and Racial Studies** n.28, p. 1–19, 2005.

CASTRO, Oona.; LEMOS, Ronaldo. **Tecnobrega**: O Pará reinventando o negócio da música. Rio de Janeiro: Aeroplanos, 2008.

CARAVEO, Saulo Christ; CHADA, Sonia. Quatro décadas de guitarrada: a configuração de um movimento musical pós-moderno no Pará. **Revista eletrônica da ANPPOM**, v.24, n.3, 2019.

COSTA, Antônio Maurício Dias da. **Festa na Cidade**: o circuito bregueiro de Belém do Pará. Belém: Eduepa, 2009.

CRUZ-MANJARREZ, Adriana. Música e identidad en contextos transnacionales modernos. AGUILERA, Miguel Olmos (org). *Músicas migrantes: la movilidad artística en la era global*. **Tijuana**: El Colegio de la frontera norte, p.23-44, 2014.

DICIONARIO AULETE. Banzeiro. <https://aulete.com.br/banzeiro>, Acesso em 10 mar. 2023.

FERNANDES, Cintia Saint-Martin., HERSCHMANN, Micael. **A música de rua do Rio de Janeiro**. São Paulo: Intercom, 2014.

FONTANELLA, Fernando Israel. **A estética do Brega**: cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Comunicação) Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 2005.

GABBAY, Marcelo. Representações Sobre o Carimbó: Tradição X Modernidade. **Anais da Intercom - IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte, Rio Branco**, 2010.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. **Estigma e Cosmopolitismo na Constituição de uma Música Popular Urbana de Periferia**: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

HESSE, Barnor (org). Introduction. In: HESSE, Barnor. **Un/Settled multiculturalisms**: Diasporas, entanglements, “transruptions”. Londres e Nova Iorque: Zed Books, 2000, p.1-20.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. **A música de rua do Rio de Janeiro**. São Paulo: Intercom, 2014.

HERSCHMANN, Micael. Das cenas e circuitos às territorialidades (Sônico-Musicais). **Logos**, n.49, v. 25, n.01, p. 124-137, 2018.

HUERTAS, Bruna Muriel. O carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. **Revista CPC**, v. 18, p. 81-10, 2014.

IPHAN. Ver-o-Peso (PA). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/828>. Acesso em: 10 mar. 2023.

MOORE, Allan. Authenticity as authentication. Popular Music. **Cambridge University Press**, v. 21, n. 2, p. 209–223, 2002.

PEREIRA, Simone Luci. HERSCHMANN, Micael. Circuitos latinos em SP e RJ: sentidos dos ativismos musicais migrantes. **Revista Fronteiras: estudos midiáticos**, 20(2), p.168- 180, 2018.

PEREIRA, Simone Luci. Uma certa escuta da cidade: práticas musicais entre cubanos em São Paulo. **Logos**, v. 2, n. 24, p. 1.17, 2014.

PREFEITURA DE CURITIBA, Perfil da Cidade de Curitiba. Disponível em: <https://www.curitiba.pr.gov.br/conteudo/perfil-da-cidade-de-curitiba/174>. Acesso em: 10 mar. 2024.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM, Mapa ilustrado de Belém. Disponível em: https://belemtur.belem.pa.gov.br/wp-content/uploads/2022/10/mapa_turistico_de_belem.pdf . Acesso em: 10 mar. 2024.

QUEIROZ, Tobias. Cena Musical Decolonial: uma proposição. **Mediação**, Belo Horizonte, v. 22, n.29, jul./dez. 2019.

SLOBIN, Mark. The destiny of “diaspora” in ethnomusicology. CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. **The cultural study of music**. Nova Iorque: Routledge, 2012, p.50-62.

SÁ, Simone Pereira de. **Música pop-periférica brasileira**: videoclipes, performances e tretas na cultura digital. 1. ed. Curitiba: Appris, 2021.

Sá, Simone Pereira de. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: GOMES, Itania Maria Mota.; JANOTTI JR., Jeder. **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: Edufba. 2011, p. 147-161.

SILVA, Expedito Leandro **Tecnobrega**: do bordel às aparelhagens. São Paulo, Intermeios, 2014.

SOUZA, Thais Figueredo de. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. Trabalho de conclusão de curso (Especialista em Sociologia Política), Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Paraná, 2012.

STOKES, Marto. Migration and Music. **Music Research Annual** 1, p. 1–29, 2020.

STRAW, Will. Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communities in Popular Music. **Cultural Studies**. Vol 5, n. 3, p. 361-375, oct. 1991.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. **E-compós.**, p. 1-16, ago. 2006.

STRAW, Will. Some things a scene might be. Postface. **Cultural Studies**. vol. 29, n. 3, p. 476-485, 2014.

WHATSAPP [Egua-Piá: Família Mix] Acesso em: 10 jan. 2023.