

UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS - UFGD
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS - FCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA - PPGG

FELIPE ADRIANO DA COSTA

**CIRCUITOS E EVENTOS MUSICAIS EM DOURADOS (MS): RELAÇÕES ENTRE
PSICOSFERA E ECONOMIA POLÍTICA DA CIDADE**

Dourados-MS
2026

UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS - UFGD
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS - FCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA - PPGG

FELIPE ADRIANO DA COSTA

**CIRCUITOS E EVENTOS MUSICAIS EM DOURADOS (MS): RELAÇÕES ENTRE
PSICOSFERA E ECONOMIA POLÍTICA DA CIDADE**

Defesa de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-graduação – Mestrado em Geografia, da Faculdade de Ciências Humanas, da Universidade Federal da Grande Dourados como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Pereira Duarte Silva

Dourados-MS

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

C838c Costa, Felipe Adriano Da

CIRCUITOS E EVENTOS MUSICAIS EM DOURADOS (MS): : RELAÇÕES ENTRE
PSICOSFERA E ECONOMIA POLÍTICA DA CIDADE [recurso eletrônico] / Felipe Adriano Da
Costa. -- 2026.

Arquivo em formato pdf.

Orientador: Luciano Pereira Duarte Silva.

Dissertação (Mestrado em Geografia)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2026.

Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:

<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Eventos Musicais. 2. Circuito Musical. 3. Economia Política da Cidade. 4. Psicosfera. 5. Mato
Grosso do Sul. I. Silva, Luciano Pereira Duarte. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

FELIPE ADRIANO DA COSTA

**CIRCUITOS E EVENTOS MUSICAIS EM DOURADOS (MS): RELAÇÕES ENTRE
PSICOSFERA E ECONOMIA POLÍTICA DA CIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal da Grande Dourados, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Geografia, como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em Geografia.

Aprovada em: 07 de julho de 2026

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Luciano Pereira Duarte Silva

Universidade Federal da Grande Dourados
(UFGD)

Presidente/Orientador

Prof. Dr. André Buonani Pasti

Universidade Federal do ABC (UFABC)

Membro Titular Externo

Prof.^a. Dr.^a Flaviana Gasparotti Nunes

Universidade Federal da Grande Dourados
(UFGD)

Membro Titular Interno

Prof. Dr. Villy Creuz

Universidade de São Paulo (USP)

Membro Titular Externo

AGRADECIMENTOS

A conclusão desta dissertação representa o encerramento de uma etapa marcada por inúmeros desafios, aprendizados e conquistas. A música esteve presente em todos esses momentos: por vezes como plano de fundo; por vezes como fonte de inspiração, fortalecimento e motivação para o processo criativo e para a escrita. Contudo, nada disso teria sido possível sem o apoio de pessoas e instituições que estiveram ao meu lado ao longo dessa caminhada e que me incentivaram, para além dos campos acadêmico e profissional, a me tornar um cidadão mais crítico, sensível e humano.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luciano Pereira Duarte Silva, manifesto minha sincera admiração e gratidão pela confiança depositada em meu trabalho, pela disponibilidade e pelas valiosas orientações ao longo destes dois anos de mestrado. Nossas longas e enriquecedoras conversas foram fundamentais para a construção desta dissertação e para o meu desenvolvimento enquanto pesquisador. Sou especialmente grato pela condução sempre respeitosa, acolhedora e construtiva de nossos diálogos, que tornaram essa trajetória mais leve, significativa e repleta de aprendizados.

Agradeço à Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) por proporcionar uma formação de excelência desde a graduação até o mestrado, oferecendo um ambiente de aprendizado, pesquisa e desenvolvimento profissional. Estendo meu agradecimento ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, aos docentes e aos técnicos-administrativos que, com competência, dedicação e compromisso com a educação pública, contribuíram de maneira significativa para minha trajetória acadêmica.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), expresso minha profunda gratidão pelo apoio concedido ao longo do mestrado, tanto por meio da bolsa do Programa de Demanda Social (DS/CAPES), que possibilitou minha dedicação integral à pesquisa, quanto pela oportunidade de integrar o Programa Abdias Nascimento, por meio do projeto “Mulheres nas Práticas Turísticas e a Produção de Territórios Socioambientais Sustentáveis”. Essa experiência ampliou minha formação acadêmica e fortaleceu minha compreensão acerca da importância da cooperação científica internacional.

Ao Prof. Dr. Edvaldo César Moretti e à Profa. Dra. Claudia Alejandra Troncoso, agradeço pela acolhida, pela confiança e pela oportunidade de integrar um projeto de pesquisa internacional na Universidad de Buenos Aires (UBA), uma instituição que me abraçou e ampliou meus horizontes acadêmicos e pessoais. As experiências compartilhadas, os diálogos estabelecidos e os conhecimentos construídos ao longo dessa trajetória foram fundamentais para minha formação enquanto pesquisador.

Agradeço ao meu pai, Adriano da Costa, por ter cuidado de mim, pelo incentivo aos estudos e pelos ensinamentos que levarei para toda a vida. O senhor me ensinou a importância de ter caráter, ser honesto e colocar sentimento e dedicação em tudo aquilo que faço. Como mestre de obras, mostrou-me, por meio de sua própria trajetória, o valor do trabalho, da persistência e da educação como caminhos para transformar vidas. À minha madrastra Vanilde, agradeço pelo apoio, pelo incentivo desde sempre e por, junto ao meu pai, ensinar-me a ser independente, forte e perseverante diante dos desafios. Sou grato pelas orações, pelo carinho e por todo suporte oferecido nos momentos em que mais precisei ao longo da minha vida. A vocês, minha eterna gratidão.

Ao meu psicólogo, Rafael Lopes Farias, agradeço pelo suporte e acolhimento ao longo dessa caminhada. Obrigado por me ouvir, pelas palavras de incentivo nos momentos de dificuldade e por me ajudar a organizar meus pensamentos, inquietações e sentimentos.

Aos colegas, amigos e pesquisadores que compartilharam experiências, conhecimentos e momentos de incentivo durante essa caminhada, deixo também minha gratidão. Em especial aqueles que permanecem comigo anteriormente à pós-graduação: Ana Carla Barbosa, Fernanda Ferreira Rodrigues Rosa, Iara Cardoso, Isabella Sanches e Gabriel Pelaquin.

Por fim, agradeço a todas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta pesquisa e para a concretização desta etapa.

Muito obrigado.

RESUMO

Essa dissertação tem como intenção analisar os eventos musicais presentes no Mato Grosso do Sul com enfoque naqueles produzidos na cidade de Dourados, compreendendo-os como dispositivos de poder e de cooperação, que contribuem na difusão e produção de identidades regionais e imaginários urbanos e territoriais, além de mobilizarem diversos agentes e atividades que integram a economia política da cidade. O trabalho discute como a psicosfera e a indústria cultural regional são marcadas e construídas pela disputa entre a hegemonia dos discursos do agronegócio que se materializa no circuito superior da economia por meio de megaeventos seletivos como a Expoagro, contrapondo essa lógica, a existência e resistência de eventos e iniciativas do circuito inferior, como o Festop e o Festival O Balaio, que promovem a economia criativa e a diversidade de identidade, mas enfrentam instabilidades financeiras e falta de políticas públicas contínuas e investimento financeiro. O estudo concluiu que os eventos musicais não apenas refletem, mas aprofundam as desigualdades urbana, ao concentrar recursos e visibilidade em produções massificadas e corporativistas, enquanto as formas de cooperação horizontal do circuito inferior, apesar de seu potencial para o desenvolvimento territorial, são sistematicamente marginalizadas e levadas à descontinuidade por falta de suporte estrutural do Estado, recorrendo a cooperação entre seus próprios produtores e agentes que compactuam com suas ideias.

Palavras-Chave: *Eventos Musicais; Circuito Musical; Psicosfera; Economia Política da Cidade; Mato Grosso do Sul.*

RESUMEN

Esta disertación tiene como intención analizar los eventos musicales presentes en Mato Grosso del Sur con un enfoque en aquellos producidos en la ciudad de Dourados, comprendiéndolos como dispositivos de poder y de cooperación que contribuyen a la difusión y producción de identidades regionales e imaginarios urbanos y territoriales, además de movilizar diversos agentes y actividades que integran la economía política de la ciudad. El trabajo discute cómo la psicosfera y la industria cultural regional están marcadas y construidas por la disputa entre la hegemonía de los discursos del agronegocio, que se materializa en el circuito superior de la economía a través de megaeventos selectivos como la Expoagro, contraponiendo a esa lógica la existencia y resistencia de eventos e iniciativas del circuito inferior, como el Festop y el Festival O Balaio, que promueven la economía creativa y la diversidad de identidad, pero enfrentan inestabilidades financieras y falta de políticas públicas continuas. El estudio concluyó que los eventos musicales no solo reflejan, sino que profundizan las desigualdades urbanas al concentrar recursos y visibilidad en producciones masificadas y corporativistas, mientras que las formas de cooperación horizontal del circuito inferior, a pesar de su potencial para el desarrollo territorial, son sistemáticamente marginadas y llevadas a la discontinuidad por falta de soporte estructural del Estado, recurriendo a la cooperación entre sus propios productores y agentes que concuerdan con sus ideas.

Palabras clave: *Eventos musicales; Circuito musical; Psicosfera; Economía política de la ciudad; Mato Grosso do Sul.*

LISTA DE SIGLAS E ACRÔNIMOS

FCMS - Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul

FESTOP - Festival de Todos os Povos

FESSUL - Festival de Música de Mato Grosso do Sul

UFMS - Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

UFGD - Universidade Federal da Grande Dourados

UNIGRAN - Centro Universitário da Grande Dourados

FMPB - Festival de Música Popular Brasileira de Campo Grande

CTGs - Centros de Tradições Gaúchas

FUC - Festival Universitário da Canção

FIB - Festival de Inverno de Bonito

FAS - Festival da América do Sul

FASP - Festival América do Sul Pantanal

CEP - Circuito Espacial Produtivo

REGIC - Regiões de Influência das Cidades

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

SEBRAE - Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

PNAD - Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio

FIC - Fundo de Investimento Cultural

ENGEPAR - Engenharia e Participações Ltda.

SICREDI - Sistema de Crédito Cooperativo

SESC - Serviço Social do Comércio

PT - Partido dos Trabalhadores

UEMS - Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul

ACED- Associação Comercial e Empresarial de Dourados

SETESC - Secretaria de Estado de Turismo, Esporte e Cultura

SEMDES

CNPJ - Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica

RAIS - Relação Anual de Informações Sociais

MEI - Microempreendedores Individuais

FIGURAS

Figura 1 - Teatro Glauce Rocha 1985

Figura 2 - Recortes de Matéria Jornalística Festival de Inverno de Bonito (2001)

Figura 3 - Banner do Festival América do Sul (2004)

Figura 4 - Estrutura Física MS Ao Vivo (2025)

Figura 5 - Organização Temática e Conceitual do Trabalho

Figura 6 - Circuito Espacial Produtivo da Música

Figura 7 - Parque de Exposições de Dourados, Expoagro (2023)

Figura 8 - Festival de Todos os Povos (2023)

Figura 9 - Recorte de Matéria sobre 57ª Edição da Expoagro

Figura 10 - Disposição Espacial dos Show da 60ª Expoagro

Figura 11 - O Balaio Feira Criativa 1ª Edição

Figura 12 - Material de Divulgação O Balaio

TABELAS

Tabela 1 - MEIs, micro e pequenas empresas das Unidades Federativas e seleção de municípios do Mato Grosso do Sul.

QUADROS

Quadro 1 - Número de Seguidores do perfil oficial de Eventos Musicais Atuais no Instagram (2026)

Quadro 2 - Eventos musicais realizados nos anos de 2010-2021 no Mato Grosso do Sul

Quadro 3 - Eventos musicais realizados na cidade de Dourados, Mato Grosso do Sul (2021-2024)

Quadro 4 - Lineup Expoagro (2024-2025)

Quadro 5 - Relação Patrocínios; Realizações e Apoadores Expoagro

Quadro 6 -Relação dos Patrocínios; Realizações e Apoadores FESTOP

Quadro 7 - Lineup Festival de Todos os Povos (2023-2024)

Quadro 8 - Lineup Festival O Balaio

Quadro 9 - Relação dos Patrocínios; Realizações e Apoadores O Balaio 2025

GRÁFICOS

Gráfico 1 - Termos Mais Recorrentes nas Análises das Produções Musicais de Mato Grosso do Sul (2010-2021).

Gráfico 2 - Construção e Reforço da Identidade Cultural Sul-Mato-Grossense

Gráfico 3 - Participação dos setores econômicos no emprego formal – RAIS

Gráfico 4 - Percentual De Pessoas Maiores De 14 Anos/ Ocupadas, Desocupadas E Em Situação De Trabalho Informal No Brasil 2012 - 2024.

Gráfico 5 - Percentual De Pessoas Maiores De 14 Anos Ocupadas, Desocupadas E Em Situação De Trabalho Informal No Mato Grosso Do Sul 2012 - 2024.

MAPAS

Mapa 1 - Índice de Atração por Atividade Cultural no Mato Grosso do Sul

Mapa 2 - Eventos Musicais no/do Mato Grosso Do Sul de Investimento da Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul (FCMS) nos anos de 2010-2021

Mapa 3 - Localização dos Eventos em Dourados, Mato Grosso do Sul

Mapa 4 - Uso e Ocupação Expoagro

Mapa 5 - Localização da Cidade de Dourados, Mato Grosso do Sul

Mapa 6 - Uso e Ocupação do FESTOP (2ª Edição)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. GEOGRAFIA E MÚSICA: APROXIMAÇÕES E DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES.....	5
1.1 ENCONTROS DA CIÊNCIA GEOGRÁFICA COM A MÚSICA.....	5
1.2 ESPAÇO E MÚSICA: RELAÇÕES ENTRE O SUJEITO E DO PODER.....	15
2. O CIRCUITO ESPACIAL DA PRODUÇÃO MUSICAL NO PERÍODO DA GLOBALIZAÇÃO.	24
2.1 PROPOSTA DE PERIODIZAÇÃO DOS EVENTOS MUSICAIS NO MATO GROSSO DO SUL.....	24
2.2 A PSICOSFERA E A ESPACIALIDADE DOS CIRCUITOS MUSICAIS EM MATO GROSSO DO SUL.....	44
2.3 O FINANCIAMENTO DE EVENTOS SOB DOMÍNIO MUNICIPAL E ELITES LOCAIS – O CASO DE DOURADOS.....	61
3. MEGAEVENTO MUSICAL NO MATO GROSSO DO SUL?.....	72
3.1 RELAÇÕES ENTRE EVENTOS MUSICAIS E A LÓGICA DE COMPETITIVIDADE DAS CIDADES NA GLOBALIZAÇÃO.....	72
3.2 A EXPOAGRO COMO ATRATIVO PARA CIDADE DE DOURADOS, MATO GROSSO DO SUL.....	79
3.3 CIRCUITOS DA ECONOMIA URBANA E OS EVENTOS MUSICAIS : O CIRCUITO SUPERIOR.....	89
4. EVENTOS MUSICAIS COMO INSTRUMENTOS DE DESENVOLVIMENTO TERRITORIAL.....	99
4.1 A CIDADE DE DOURADOS - MATO GROSSO DO SUL.....	99
4.2 CIRCUITO INFERIOR DA ECONOMIA E SUAS FORMAS DE COOPERAÇÃO A PARTIR DOS EVENTOS MUSICAIS.....	105
4.3 EVENTOS MUSICAIS LOCAIS E REGIONAIS E O DESENVOLVIMENTO LOCAL.	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	134
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	142

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como intenção analisar os eventos e os circuitos musicais do Mato Grosso do Sul mediante a abordagem dos circuitos espaciais produtivos e dos circuitos da economia urbana, com o objetivo de compreender suas intencionalidades na construção da psicosfera e da economia política das cidades, especialmente de Dourados. A questão central que orienta esta pesquisa pode ser formulada da seguinte forma: de que maneira os eventos musicais participam ativamente na mobilização de diversos circuitos da economia urbana de Dourados, e como essa participação se articula às disputas simbólicas e materiais que definem quais identidades, artistas e projetos territoriais são legitimados ou silenciados?

Compreender os eventos musicais apenas como manifestações culturais seria insuficiente, pois eles são dispositivos de poder que articulam agentes econômicos, políticos e institucionais, mobilizam fluxos populacionais e capitais, e disputam o campo das ideias, a psicosfera por meio da produção e reprodução de discursos sobre o território. Uma das justificativas para centralizar nossas análises nos eventos musicais se dá em razão do fato de que, com a plataformização da música e retração da remuneração via streaming, eles se tornaram parte central dos circuitos espaciais produtivos da música, constituindo o principal momento de retorno financeiro para os artistas. Com isso, eles se multiplicam e se intensificam, influenciando ainda mais nas disputas pelos usos do território e participando ativamente na mobilização dos circuitos superior e inferior da economia urbana das cidades onde se realizam. Buscamos assim contribuir com outras concepções geográficas acerca dos eventos musicais, tomando como enfoque a cidade de Dourados e analisando sua relação com a economia política da cidade.

A fundamentação teórica deste trabalho articula os conceitos de circuitos espaciais da produção e psicosfera, como trabalhados por Milton Santos (1986; 2004a; 2009), Antônio Carlos Roberto Moraes (2017), Ricardo Abid Castillo e Samuel Frederico (2010), à noção de circuitos sonoros desenvolvida por Cristiano Nunes Alves (2008; 2014), compreendendo a música como prática geográfica que envolve tanto dimensões econômicas quanto simbólicas. No contexto sul-mato-grossense, os estudos de Gilmar Lima Caetano (2012; 2013) destacam a música regional urbana como

elemento central na construção identitária, enquanto João Evânio Borba Caetano (2016) e Fabrício José Missio (2017) reforçam seu papel no desenvolvimento local. Autores como Alessandro Dozena (2015; 2019; 2024), Villy Creuz (2012) e Ana Manuela de Jesus Chã (2016) contribuem para o entendimento das espacialidades musicais, das redes culturais e da articulação entre cultura, agronegócio e indústria cultural. Já os debates de Malena Segura Contrera e Marcela Moro (2008) e Carlos Bernardo Vainer (2000) evidenciam como festas e megaeventos constroem imagens urbanas e legitimam políticas territoriais. Somam-se ainda contribuições de Stuart Hall (2006), Doreen Massey (2008; 2017), David Harvey (2011) e Yi-fu Tuan (2012) para compreender como música e eventos musicais produzem identidades, territorialidades e representações no espaço urbano.

A construção deste trabalho envolveu, além do levantamento e revisão bibliográfica sobre as temáticas centrais, a coleta e análise de dados empíricos referentes aos eventos realizados através de uma longa periodização utilizando informações do portal da Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul, bem como editais e registros de eventos culturais, além da produção cartográfica para uma visualização mais lúdica da temática. Desta forma, busca-se analisar os eventos musicais que se tornam objeto de pesquisa, e suas relações com o espaço urbano, aproximando de uma sugestão de desenvolvimento territorial não pautado somente no viés econômico, mas que leve em consideração o fator social envolvido nessa estrutura.

O texto a seguir se fundamenta a partir de uma revisão bibliográfica a respeito das temáticas, com a intencionalidade de direcionar o leitor, não de engessá-lo, mas possibilitando ao mesmo novas janelas de interpretação. Tomamos como objetivo central discutir as relações entre música, território e desenvolvimento a partir da análise da produção musical e dos eventos musicais no estado de Mato Grosso do Sul, colocando os circuitos musicais como ponto de partida para a construção do território que se dá de forma desigual, de um lado eventos ligados ao circuito superior da economia, em contraponto a eventos locais e regionais que pertencem ao circuito inferior. Com isso, buscaremos mapear os eventos musicais e periodizá-los, na tentativa de alcançar um debate rico em dados e propostas. Quanto à análise desses eventos, consideramos também a sua construção discursiva e quais suas intencionalidades com a produção de identidades mediadas pelas disputas de poder, compreendendo seu impacto social, político e econômico nas políticas da cidade.

Para isso, o primeiro capítulo traz uma abordagem introdutória sobre possíveis aproximações interdisciplinares entre a Geografia e a Música. Embora tratando a temática de forma panorâmica, esse capítulo é importante para contextualizar a música como um fenômeno capaz de produzir significados, territorialidades e identidades. Nas últimas décadas, diversos autores como Dozena (2015) e Crozat e Raibaud (2009) têm aprofundado o debate sobre as interfaces entre os sons e o espaço geográfico, evidenciando como práticas musicais se articulam a dinâmicas socioeconômicas para a produção do espaço, neste caso, visto como desigual.

O segundo capítulo dedica-se às transformações históricas do circuito espacial produtivo da música no estado do Mato Grosso do Sul, propondo uma periodização em três momentos: o período técnico, o período técnico-científico e o período técnico-científico-informacional relacionada tanto à produção musical quanto, principalmente, à realização dos eventos musicais em cada um desses contextos. Busca-se compreender como essas práticas dialogam com a construção de uma identidade regional e como o papel dos eventos se reconfigura em cada período.

Ainda nesse capítulo, discute-se a noção de psicosfera, articulada a categorias que permitem entender os imaginários musicais na produção do espaço, ressaltando os aspectos simbólicos e afetivos da cena local. Por último, analisa-se a dinâmica da indústria cultural regional, com destaque para as estruturas de financiamento e os jogos de poder presentes nos eventos, em especial na cidade de Dourados, evidenciando a ausência de uma política estadual consistente de fomento à cultura musical. Essa lacuna abre espaço para a predominância de prefeituras, elites locais e empresas privadas, cujas ações são frequentemente guiadas por interesses ideológicos e econômicos específicos.

Nesse âmbito, discute-se a relação entre tais eventos e os processos de construção discursiva e imagética das chamadas "cidades modelo" ou "cidades vitrine" conforme discutido por (SÁNCHEZ; MOURA, 1999). Analisa-se como eventos locais passam a incorporar características próprias dos megaeventos musicais, tendo como exemplo central a Expoagro, a fim de demonstrar suas aproximações com esse conceito.

O terceiro capítulo, intitulado "Megaevento musical no Mato Grosso do Sul?", propõe um diálogo com a produção geográfica sobre os eventos, em especial aos eventos que mimetizam os megaeventos, como no caso da Expoagro, em contraponto

com os eventos presentes no quarto capítulo, como o FESTOP (Festival de Todos os Povos) e o Balaio, entendidos como agentes de produção do circuito inferior da economia que busca a cooperação entre os agentes para uma melhoria local, possibilitando a criação de novas redes de aproximação entre a economia criativa local, as identidades que atravessam essas relações e as políticas envolvidas na realização de eventos "menores". A partir disso, são trabalhadas as categorias de circuitos espaciais produtivos, divisão territorial do trabalho e cooperação regional para compreender como os eventos musicais, especialmente em Dourados, se articulam em redes de produção e circulação que reconfiguram o espaço, promovendo disputas simbólicas e materiais no espaço urbano.

Cabe adiantar, ainda nesta introdução, o sentido atribuído ao conceito de psicosfera, central para a argumentação que se desenvolve ao longo do trabalho. Tomamos psicosfera, na acepção de Milton Santos (2009), como o reino das ideias, crenças, valores e significados que circulam em determinado espaço e período histórico, constituindo-se como o par dialético da tecnosfera, o conjunto material de objetos técnicos que estrutura o meio geográfico. Enquanto a tecnosfera corresponde à base material do espaço, a psicosfera corresponde às representações, aos discursos e aos imaginários que legitimam e dão sentido a essa materialidade. Essa noção será retomada e aprofundada na seção 2.2, mas sua apresentação neste momento se justifica por orientar a leitura dos capítulos seguintes, nos quais o termo é mobilizado de forma recorrente.

Da mesma forma, é necessário situar previamente o sentido de evento mobilizado nesta pesquisa. Compreendemos o evento, na perspectiva miltônica, não como um acontecimento pontual e isolado, mas como toda ocorrência que introduz uma diferenciação no espaço, seja pela ação de um agente, seja pela alteração nas relações entre os elementos que compõem o meio geográfico (SANTOS, 2009). Os eventos musicais, nesse sentido, são tomados como eventos geográficos porque produzem rearranjos, ainda que temporários, nos usos do território, nos fluxos de pessoas e capitais e nas disputas simbólicas que constituem a psicosfera local.

As análises desenvolvidas ao longo desta dissertação permitem adiantar algumas conclusões. Os eventos musicais em Dourados não apenas refletem as desigualdades existentes entre os circuitos da economia urbana: eles as produzem e as aprofundam, na

medida em que o financiamento público e privado tende a se concentrar nos eventos já vinculados ao circuito superior, enquanto iniciativas do circuito inferior, como o FESTOP e o Festival O Balaio, sobrevivem na instabilidade e, muitas vezes, são descontinuadas por falta de condições mínimas de sustentação. Ao mesmo tempo, esses eventos menores revelam um potencial de desenvolvimento territorial que os indicadores econômicos convencionais não capturam: eles mobilizam redes de cooperação horizontal entre microempreendedores, artistas independentes e produtores locais, constituindo formas de resistência à lógica hegemônica da indústria cultural. Compreender essa dinâmica é uma contribuição para pensar políticas culturais que reconheçam a música e os eventos que a fazem circular, como condição essencial do desenvolvimento territorial.

1. GEOGRAFIA E MÚSICA: APROXIMAÇÕES E DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES

1.1 ENCONTROS DA CIÊNCIA GEOGRÁFICA COM A MÚSICA

Para iniciarmos qualquer um dos debates que venham posteriormente é necessário entendermos como a Música e a Geografia, enquanto ciência, se aproximam. As relações entre elas podem se dar de diversas formas, porém, é preciso partir do entendimento que os espaços são produzidos, reproduzidos e reconstruídos através das relações sociais, sejam elas por meio de aproximações e/ou distinções individualizadas e coletivas, mas também deve-se considerar as verticalidades implementadas na relação entre a música e o sujeito. Os elementos imaterial e material que atravessam o espaço são produto das dinâmicas do ser social. Desta forma, consideramos o espaço geográfico como instância social (SANTOS, 2008) e relacional, por isso, em constante transformação histórica e aberta.

A Geografia e a Música, segundo Crozat (2009), podem se aproximar das seguintes formas: compreendendo a música como um vetor da experiência dos lugares; capaz de oferecer um campo de referências para construir identidades individuais e coletivas especializadas; que participa na transformação do espaço em território; que cria identidade territorial; que introduz uma improvisação aparente na relação entre poder e espaço, e infunde a ilusão de uma humanização do planejamento dos espaços; e fornece uma ferramenta interessante de marketing espacial.

A ciência geográfica se preocupa em mostrar que o pensamento espacial faz parte do dia a dia dos indivíduos. Sabe-se também que é possível a coexistência de diversas identidades em um só espaço, e que cada indivíduo constrói sua própria geografia, adotando um sentido comum para a associação de seu cotidiano, por mais que passado despercebido. Nesse sentido, quando os indivíduos humanos se socializam, percebe-se as contradições que a música pode provocar nas formas de sociabilidade. Por exemplo, quando os gostos e as vivências marcadas pela identificação são semelhantes, pode haver maior aproximação entre os indivíduos; quando contrário, podem se repelir. Esses indivíduos, com visões de mundo parecidas ou contrárias, “discutem” a respeito de uma sonoridade e contraditoriamente formam cenas musicais e circuitos sonoros (ALVES, 2014).

Os ritmos e os sons, especialmente organizados em formas musicais, estruturam

e influenciam fluxos tanto subjetivos quanto objetivos, atravessando corpos, culturas, territórios e economias. A música, portanto, é um agente fundamental na produção do espaço, pois embala, acelera, desacelera e dá sentido às circulações que o compõem. Assim, a música é capaz de territorializar afetos, memórias e identidades. Por exemplo, gêneros como o samba, o hip hop ou o sertanejo criam paisagens sonoras que moldam e são moldados através da cultura, reforçando laços e modos de vida. Isso acaba por criar fluxos simbólicos como a circulação de uma música, de um território para outro, carregando consigo significados de resistências e pertencimentos.

No que diz respeito aos fluxos culturais, especialmente no período da globalização, devemos recorrer ao pensamento de que a indústria musical é um exemplo claro de como ritmos locais se tornam fluxos globais. O funk carioca, o reggaeton ou o afrobeat, por exemplo, ultrapassam fronteiras e se inserem em circuitos mundiais de produção e consumo cultural. Isso também gera reterritorializações, onde ritmos locais são apropriados, ressignificados e reintroduzidos em novas paisagens sonoras. Em eventos como festivais ou festas tradicionais, a música organiza ritmos sociais e fluxos turísticos, reforçando práticas culturais e dinâmicas econômicas locais.

Antes de avançar para as abordagens fenomenológicas que aproximam geografia e música, cabe situar por que a opção teórica desta pesquisa recai sobre a espacialidade sonora, e não sobre a paisagem sonora, ainda que ambas dialoguem com uma tradição sensível e perceptiva do espaço. A escolha não significa um afastamento da dimensão fenomenológica, mas um deslocamento de ênfase: enquanto a paisagem sonora privilegia a experiência sensorial e subjetiva do som, este trabalho busca compreender também as estruturas de poder, as mediações institucionais e os agentes econômicos que atuam na produção desse espaço sonoro. É nesse sentido que autores da geografia humanista e fenomenológica, tratados a seguir, contribuem para pensar a música como experiência vivida do espaço, ao mesmo tempo em que essa contribuição é articulada, ao longo do texto, com a dimensão política e econômica que a espacialidade sonora permite incorporar.

Assim sendo, as paisagens e espacialidades sonoras são marcadas e modificadas pelas distintas sonoridades que compõem, são produzidas e distribuídas pelos circuitos sonoros, assim como pela experiência sonora que se formam e partem de dentro das pessoas, de forma subjetiva. As diferenciações de sensações a respeito das sonoridades mudam constantemente a depender do local em que se ouve a melodia, e também das

situações que os próprios compositores descrevem, assim como o ambiente em que vivem, são atravessados por quem controla a indústria cultural momentaneamente.

Embora o conceito de paisagem sonora seja difundido nas discussões geográficas sobre música, especialmente para compreender a dimensão sensível da relação entre som e espaço, ele se mostra restrito para trabalhar os processos sociais mais amplos que envolvem a música, como as verticalidades que os atravessam a produção da mercadoria música que são produzidas mediante a relação com o poder e a economia. Nesse sentido, adota-se aqui a noção de espacialidade sonora, entendida não como um conceito fechado, é empregada em um sentido distinto daquele presente nos estudos da arte sonora. Embora a expressão apareça em trabalhos como o de Cristiane dos Guimarães Alvim Nunes (2025), dedicado à obra de Bernhard Leitner, sua utilização está relacionada à experiência perceptiva do espaço produzida pelo som. Nesta pesquisa, ao contrário, a espacialidade sonora é compreendida como uma categoria analítica voltada à interpretação da produção social do espaço pela música, fundamentada na Geografia crítica, especialmente nas contribuições de autores como Doreen Massey (2008), Milton Santos e Henri Lefebvre (2006), que nos permitem compreender o espaço como relacional, produzido e atravessado por práticas sociais, entre elas, a música.

Entende-se por espacialidade a forma pela qual as relações sociais se organizam, se expressam e produzem o espaço, sendo constituída por interações, práticas e objetos que se articulam de maneira dinâmica e relacional, conforme trabalhado por Doreen Massey (2008) e Santos (2004b). Dessa forma, implementa-se a sonoridade como resultado da espacialidade, focando principalmente nas intencionalidades contidas na sonoridade.

A opção por trabalhar com o conceito de espacialidade sonora, em detrimento da noção de paisagem sonora, decorre de uma diferença fundamental de abordagem teórica e analítica. A paisagem sonora está, em grande medida, vinculada à dimensão do sensível, da experiência e da percepção individual, sendo fortemente influenciada por perspectivas fenomenológicas. Nesse sentido, privilegia a escuta, a memória e a relação subjetiva do indivíduo com o ambiente sonoro, enfatizando a construção de imagens e significados associados ao lugar. Embora essa abordagem seja relevante, ela se mostrou limitada diante de determinados impasses teóricos evidenciados ao longo do processo de qualificação da pesquisa. Em especial, observou-se que a noção de paisagem sonora

tende a tratar o som como resultado do cotidiano, sem necessariamente problematizar as estruturas que condicionam sua produção, circulação e hierarquização no espaço. Assim, ainda que descreva de forma consistente como os sons são percebidos e vivenciados, não avança na análise das relações de poder que os organizam. Por outro lado, o conceito de espacialidade sonora permite compreender o som como elemento ativo na produção do espaço. Nessa perspectiva, a sonoridade deixa de ser apenas um componente ambiental ou perceptivo e passa a ser entendida como parte constitutiva das dinâmicas espaciais. Isso implica analisar como os sons se inserem em redes, fluxos e mediações, sendo atravessados por disputas, interesses e estratégias que operam em diferentes escalas, inclusive de forma verticalizada.

Dessa forma, a espacialidade sonora possibilita incorporar à análise questões como hegemonias sonoras, controle da circulação musical, desigualdades entre artistas e a atuação de agentes como a indústria cultural e os algoritmos digitais. Trata-se, portanto, de uma abordagem que reconhece o som simultaneamente como produto e produtor do espaço, evidenciando sua participação na organização, disputa e transformação das espacialidades. Isso não significa que paisagem sonora e espacialidade sonora sejam conceitos excludentes. Ao contrário, podem ser compreendidos como dimensões complementares: enquanto a paisagem sonora se relaciona mais diretamente com a experiência sensível, afetiva e cotidiana, a espacialidade sonora enfatiza as estruturas, as mediações e as relações de poder que sustentam e moldam essas experiências. Nesse sentido, entende-se que o som não apenas compõe o ambiente, mas também produz espaço. A paisagem sonora, então, pode ser vista como uma das formas de apreensão dessa produção, mediada pela percepção individual, enquanto a espacialidade sonora permite avançar na compreensão dos processos que a tornam possível.

Cada indivíduo carrega consigo imaginações espaciais, entendidas como imagens em ação sobre o espaço. Essas imaginações são atravessadas por vivências que conformam trajetórias e, conseqüentemente, influenciam as formas de perceber e produzir o mundo e os próprios espaços (MASSEY, 2017). Nesse sentido, as imaginações espaciais não se restringem a representações individuais, mas constituem-se na interface entre a experiência vivida e sistemas mais amplos de mediação, sendo tensionadas por dispositivos como a Indústria Cultural e a psicosfera da globalização, no sentido proposto por Santos (2004b). Assim, compreende-se que a

música participa ativamente da produção de imaginações espaciais, seja por meio das letras, seja pelas dimensões sonoras que podem (ou não) acionar memórias afetivas relacionadas ao espaço. Além disso, a música opera como mediação da realidade vivida por determinados sujeitos, ao mesmo tempo em que possibilita a projeção de experiências e visões de mundo de seus compositores sobre outros contextos. Desse modo, configura-se um campo de disputas no qual diferentes imaginações espaciais e identidades são produzidas, tensionadas e, por vezes, hegemonizadas.

A contribuição da música no campo científico geográfico foi por muito tempo renegada por não possuir argumentos concretos de conexão, que seriam plausíveis de unir esses dois campos do conhecimento, pois eram considerados como água e óleo, onde o sujeito se separa do objeto, um movimento dicotômico, elementos esses que perpetuam até os dias atuais. Como aponta Carlos Walter Porto-Gonçalves em sua obra *“A Globalização da Natureza e a Natureza da Globalização”* (2006), ainda carregamos uma herança do pensamento moderno, marcado pelo paradigma lógico-cartesiano, que separa razão e emoção, sujeito e objeto, corpo e mundo. Esse corte epistemológico dificulta a construção de um saber sensível, que reconheça a experiência estética e afetiva como parte legítima da produção do conhecimento. Para o autor, é preciso desafiar esse modelo e abrir espaço para outras formas de saber, enraizadas na vivência, na escuta e na territorialidade.

É, portanto, no interior dessa tensão entre, de um lado, uma tradição que fragmenta sujeito e objeto e, de outro, uma perspectiva que reintegra a dimensão sensível e a produção do conhecimento, tornando possível reconsiderar as relações entre música e espaço geográfico, como proposto por Crozat (2016).

Podemos, no entanto, tentar ver de forma diferente as duas proposições. De fato, a música está muito ligada ao visual: paisagens sobretudo, onipresença do espetáculo, videoclipes, capas de discos... exceto no rádio e talvez na muzak tocada em supermercados, não há música sem imagens; e ainda assim, instantaneamente, a evocação desta última já provoca no leitor deste texto a aparição da paisagem específica desse tipo de espaço particular que é o supermercado (CROZAT, 2016, p. 21).

A música é construída juntamente com a geografia através das formas e paisagens sonoras, porém, além disso, devemos entendê-la como um elemento que atravessa a produção do espaço e as relações sociais, portanto, não somente como produto de uma imagem do espaço mas um elemento capaz de modificar a configuração espacial. Segundo Dozena (2019), no Brasil, a discussão sobre música e geografia se

alicerçou na construção de territórios musicais, percepções e representações espaciais da música, assim como as paisagens sonoras, as cenas musicais e as identidades. Nesse ponto, Crozat (2016) amplia a discussão ao evidenciar a forte relação entre música e visualidade, destacando que:

Os geógrafos não podem abstrair o visual da música e essa é provavelmente a razão pela qual a negligenciaram por tanto tempo, pois acreditavam ser necessário distinguir esses dois sentidos com a mesma facilidade com que Rodaway o faz em sua obra sobre a geografia dos sentidos (1994), em dois capítulos distintos (CROZAT, 2016, p. 21).

A citação acima nos mostra uma possibilidade para relacionar a música e o espaço, que é frequentemente abordado por meio de seus elementos sonoros, ignorando, por vezes, o caráter visual que a acompanha principalmente aqueles que ficam somente nos signos imaginados. No entanto, conforme argumenta Crozat (2016), a música raramente se apresenta de forma puramente auditiva, essa negligência decorre, em parte, da tentativa de separação rígida entre os sentidos, como exemplificado por Rodaway (1994), que aborda a geografia dos sentidos em capítulos separados, isolando o auditivo do visual. Tal compartimentalização não dá conta da complexidade da experiência musical, que se manifesta de maneira sensível e multissensorial, acionando afetos, memórias e espacialidades. Nesse sentido, é fundamental que a Geografia da Música reconheça essa dimensão visual como parte constituinte das espacialidades sonoras, superando a dicotomia entre ver e ouvir, considerando os atravessamentos verticais da produção musical. Aqui o foco recairá sobre a construção dos discursos por meio das canções, articulada à imagem enquanto produto das imaginações elaboradas, imaginações essas ligadas a produção do discurso.

Ao tratarmos a música como produtora de imaginações espaciais (MASSEY, 2017), estamos nos referindo ao nosso plano sensorial, quando em contato com algo específico que remete a memória do que já vivemos ou esperamos viver. Por exemplo, se olharmos para um lugar que nos traga memórias afetivas, produzimos assim uma imaginação geográfica sobre um espaço; se sentirmos o cheiro de terra molhada e se esse cheiro específico nos desencadear lembranças ou memórias à tona, estamos produzindo imaginações geográficas, pela nossa mente, sentimentos de *topofilia* e *topofobia*¹, marcados por nossas sensações. Porém, a música e a Geografia podem ser

¹A palavra "topofilia" é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão. A resposta ao meio ambiente pode ser basicamente estética:

atravessadas não somente pela produção da imaginação espacial, mas também pelos discursos que mediam essa produção, esse que modifica e cria ou não, novos espaços em detrimento de suas intencionalidades.

De acordo com Dozena (2015), em diálogo com as ideias de Merleau-Ponty, o corpo estabelece um processo de identificação com o outro na relação com o mundo público. Assim, ao reconhecermos em outras pessoas aspectos de nossa própria identidade, vinculados a características semelhantes às nossas, constituem-se diferentes grupos sociais, cada qual com sua individualidade e especificidades culturais. Esses grupos sociais e culturais, quando em confronto com outras realidades distintas da suas, podem ser a causa de uma espécie de desconforto, causando o estranhamento, produzindo uma territorialidade única, a do medo e/ou estranhamento e a do conflito.

Durante o webinar “Geografias Culturais da Música e do Silêncio”, organizado pelo Departamento de Geografia da Universidade do Minho e pelo Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT), em 2021, os pesquisadores Nelson Rego e Verónica Hollman destacaram a importância de pensarmos a permeabilidade das trocas entre o eu (individual) e o mundo. Nesse sentido, a música se apresenta como uma mediação sensível entre o som e o silêncio, revelando não apenas um fenômeno acústico, mas uma experiência territorializada.

O silêncio, longe de ser uma ausência absoluta, atua como condição para a existência da música. É ele quem permite a marcação do ritmo, das pausas, das intensidades e, portanto, das corporeidades e afetividades. O que chamamos de silêncio pode ser entendido como um som de nada, um intervalo que, mesmo em sua aparente neutralidade, ativa a escuta interior. A mente humana não se silencia por completo: ao pensarmos, produzimos sons internos; ao ouvir pausas em uma música, nosso corpo responde, interpreta e se posiciona. Nesse sentido, esses intervalos sonoros, muitas vezes invisibilizados, são essenciais para compreendermos como o silêncio participa da produção de identidades musicais.

No entanto, devemos nos perguntar: o que se instala nos lugares onde alguns sons se ausentam? Podemos pensar que esses “vazios sonoros” muitas vezes são

em seguida, pode variar do efêmero prazer que se tem de uma vista, até a sensação de beleza, igualmente fugaz, mas muito mais intensa, que é subitamente revelada. A resposta pode ser tática: o deleite ao sentir o ar, água, terra. Mais permanentes e mais difíceis de expressar, são os sentimentos que temos para com um lugar, por ser o lar, o locus de reminiscências e o meio de se ganhar a vida. (TUAN, 2012. p. 107).

“preenchidos” por “ruídos da globalização como perversidade”, isto é, formas de silenciamento produzidas por lógicas de poder que operam pela e a favor da ação dominante e dos agentes hegemônicos da indústria cultural. Essa outra forma de silenciamento não opera somente pela interrupção de vozes, acordes e notas subalternizadas, mas sobretudo por uma forma de manifestação do que Milton Santos (2012) chamou de “violência da informação”, ou seja, pelo excesso de sons e ruídos, que acabam por produzir uma forma de “surdez por pressão sonora”, algo como a “cegueira branca” causada pelo bombardeio de informações noticiosas (PASTI, 2013). O silêncio, então, pode ser também um território de disputa: quando imposto, silencia corpos, culturas e modos de vida; quando apropriado de forma crítica, torna-se uma pausa estratégica de resistência e um espaço de reinvenção.

A música passa a criar novos sentidos quando causa estranhamento, o fazer música se torna desprender do passado e do presente, torna-se a vivência em subjetividade, e a música é assim o seu resultado, induzido pela espacialidade e temporalidade em que se vive, pelos efeitos causados no coletivo e, por consequência, criando novos territórios baseados nas distintas formas de vivência das diversas identidades culturais trazendo uma ressignificação do espaço.

A identidade, que é parte essencial do campo de estudo da Geografia Cultural, tem neste estudo alguns papéis importantes, como o de ajudar na compreensão dos meios de mobilização dos afetos que conformam a psicosfera e os sentimentos de pertencimento ao lugar, que atuam como força geradora e orientadora da ação e transformação. Ao mesmo tempo, a identidade, permite compreender como os sujeitos sociais reivindicam reconhecimento e políticas públicas, mobilizando a construção de narrativas, ao mesmo tempo em que é utilizada para legitimar, excluir e até mesmo deslegitimar sujeitos e práticas. Por fim, a identidade também é grande mobilizadora das formas de consumo e inserção nos e dos mercados, portanto, é parte indissociável da economia política do território e das cidades, participando diretamente na dinâmica dos circuitos produtivos da música e dos circuitos da economia urbana.

Para Hall (2006), há três concepções de identidade: a do sujeito do Iluminismo; do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno. A primeira se refere a uma concepção mais individualista ligada ao eu subjetivo que, apesar de em certa medida estar superada, ainda possui certa relevância dentro dos estudos sobre a identidade cultural. A segunda, do sujeito sociológico, compreende que a identidade é construída através da

interação entre o “eu” e o “outro”, costurando o sujeito a estrutura. Por fim, o sujeito pós-moderno traz consigo a concepção da identidade fragmentada, uma vez que ela não é dada de forma natural e perpétua para o resto de suas vidas. Essa discussão nos faz refletir que a identidade cultural é fruto de uma construção histórica, onde os sujeitos acabam assumindo diferentes identidades a depender do local e do tempo em que está inserido, o que significa dizer que é profundamente alterado a partir da “globalização”.

Ainda em diálogo com Hall (2006), compreende-se que a maioria das culturas nacionais são compostas de símbolos e representações, em virtude da construção de um discurso nacional a partir do sentido pelos quais são imaginadas, alicerçadas em estórias, memórias que conectam o presente, o passado movimentando uma promessa de futuro.

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre "a nação",,, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL, 2006, p.51)

Devemos considerar então que parte das identidades culturais são construídas a partir de intencionalidades e não de forma natural. Elas se caracterizam como parte organizacional de um projeto de dominância, controle e promessas políticas, pois a movimentação e construção desses pilares muitas vezes se dá de forma verticalizada², alterando as formas e as ações desses sujeitos.

Buscamos trabalhar com a identidade cultural dos sujeitos pós-modernos, pois essa se dá melhor com a identidade que atravessa o período atual (a partir do final do século XX). Percebe-se que essa identidade, formada como um imaginário coletivo, não se constrói apenas por meio de símbolos, mas também está ligada a um tempo, a um lugar e àqueles que a regem em determinado momento. Ela se entrelaça com os sujeitos e com os tempos aos quais pertencem, sendo criada e imaginada por eles. Esse processo de construção e desconstrução de espaços revela a identidade como algo histórico, que surge de maneira desorganizada, múltipla e contraditória, dependendo de quem a constrói.

A partir desse entendimento, não buscamos abandonar a dimensão sensível dos afetos que compõem a identidade, mas sim dar outro tratamento analítico a ela.

²Compreende-se que há muitas identidades criadas a partir da resistência e de forma horizontal, resultados de processos dos “menores” dentro das dinâmicas sociais, mas que ainda a forma verticalizada é dominante dessa lógica.

Pretende-se tratar a identidade a partir do conceito de lugar, um espaço composto por uma multiplicidade de histórias, onde os encontros e os desencontros constituído pelos relacionamentos interpessoais e pelas geometrias de poder, se altera a todo momento construindo assim, o espaço, esse em movimento. Segundo Massey (2008), o “aqui” já não é o mesmo quando se torna “agora”. Destacar a efemeridade dos acontecimentos, ou eventualidades, é reconhecer que nada permanece fixo. O lugar, entendido como espaço que dá corpo e onde se realizam as ações cotidianas (SILVEIRA, 2017), está em constante movimento, sendo a todo momento reconfigurado por encontros e desencontros.

Lugares não como pontos ou áreas em mapas, mas como integrações de espaço e tempo, como eventualidades espaço temporais. Este é um entendimento de lugar – como aberto (“um sentido global de lugar”), como um tecer de histórias em processo, como um momento dentro das geometrias de poder, como uma constelação particular, dentro de topografias mais amplas de espaço, e como processo, uma tarefa inacabada. (MASSEY, 2008, p. 191)

Desta forma, Massey (2008) propõe compreender o lugar não como algo fixo, estável ou encerrado em si mesmo, mas como uma “constelação em processo”. Essa metáfora mostra a natureza relacional e dinâmica dos lugares, entendidos como pontos de encontro de múltiplas trajetórias, memórias e práticas sociais que estão sempre em movimento. Ao invés de essências territoriais, Massey (2008) nos leva a pensar em lugares como espaços abertos, constituídos por interações em escalas diversas, do local ao global e marcados por disputas simbólicas (imateriais) e materiais. Essa concepção é essencial para pensarmos a música como uma prática que tanto produz quanto é produzida por essas constelações, ativando afetos, identidades e sentidos de pertencimento que transformam o espaço em território vivido.

Em diálogo com Santos (2009), o espaço é concebido como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de ações, ou seja, uma totalidade na qual o material e o imaterial, forma e conteúdo, técnica e norma, o fixo e o fluxo, se articulam em constante transformação. Poderíamos ainda acrescentar, articulações entre a racionalidade e sensibilidade, entre o tangível e o intangível, entre tecnosfera e psicofera. Essa perspectiva contribui para compreender os lugares não apenas como recortes geométricos, mas como porções do espaço geográfico carregadas de usos, sentidos e práticas sociais, sendo, portanto, essenciais à constituição das territorialidades e dando significado aos mesmos.

Essa resignificação do espaço e, por consequência, do lugar se dá a todo momento, por exemplo, nas relações mais banais, como quando deixamos de escutar uma música ou quando adicionamos uma nova música em nossa *playlist*, assim como quando fazemos novas amizades e até mesmo inimizades como resultado da socialização a partir da música. Porém, além desses processos simbólicos, o espaço e o lugar também são transformados materialmente pela música, seja pela mobilização de objetivos e sistemas técnicos, espaços e redes que acabam por conformar verdadeiros circuitos de produção sonora; seja pela reestruturação e dinamização do espaço e da economia urbana a partir de eventos musicais.

De forma sutil, mas constante, a música se instala em nossos corpos e mentes, incentivando-nos a construir e experimentar nossos próprios espaços, sejam eles de ocupação, de consumo ou de resignificação simbólica. A Muzak é uma dessas manifestações, marcada por uma “paisagem sonora artificial e funcionalizada”, concebida com uma intencionalidade específica: a de induzir comportamentos, principalmente ligados ao consumo de supermercados, call centers e lojas de departamentos. Diferente das músicas com propósitos estéticos ou expressivos, a Muzak organiza o ambiente para o consumo, escolhendo sonoridades suaves e compassos regulares que convidam à permanência e ao deslocamento quase hipnótico entre as mercadorias e prateleiras.

A música, tanto enquanto fruto de trabalho como linguagem e signo social, é um elemento fundamental para a transformação do espaço em território, visto que ela aproxima e distancia indivíduos, media as relações entre espaço e poder, se manifestando como uma verdadeira rede de circulação e cooperação. A circulação, que é a imagem do poder, nem sempre é exposta de forma explícita. Principalmente por meio da informação, a circulação fornece um alicerce de pulverização das distintas formas de controle, como afirma Raffestin (1993)³, complementando, a partir da eficácia do poder será maior quanto menos ele for visível.

1.2 ESPAÇO E MÚSICA: RELAÇÕES ENTRE O SUJEITO E DO PODER

A indústria fonográfica, que por décadas se sustentou financeiramente e era

³ Para Raffestin (1993), em sua obra “*Por uma geografia do poder*”, a comunicação, ao se centralizar, “vampiriza” o espaço periférico da circulação. Ela se alimenta da circulação: o território concreto é transformado em informação, tornando-se um território abstrato e representado, no qual os fenômenos particulares e confusos se tornam visíveis, enquanto o essencial é ocultado e organizado

detentora do poder sobre os circuitos sonoros com a comercialização de aparatos físicos como vinis, CDs e toca-discos, passou por um processo de reconfiguração sistêmica a partir da banalização das novas tecnologias digitais. O consumo musical, antes ancorado na materialidade do objeto, passou a se pautar por uma lógica de intangibilidade, na qual a música deixa de ser um bem tangível fisicamente para tornar-se parte de um fluxo de dados acessado sob demanda. Como observam Gronow e Saunio (1998), a transição da música como mercadoria física para um serviço imaterial transformou não apenas os modelos de negócio da indústria, mas também a relação afetiva e simbólica das pessoas com a música. Com a popularização dos serviços de *streaming*, como Spotify e Deezer, ouvir música tornou-se uma prática quase instantânea, mediada por algoritmos e pela onipresença das redes digitais. Magauda (2011) destaca que, mesmo nesse contexto do intangível, há uma reconfiguração das práticas culturais, onde os dispositivos digitais (smartphones, computadores, fones de ouvido) desempenham um papel central na mediação da experiência sonora. Nesse novo cenário, o consumo musical não desaparece, mas se reinventa, moldado pelas dinâmicas do capitalismo de plataforma, que mercantiliza dados, preferências e hábitos dos usuários.

O uso das novas plataformas digitais para ouvir música está intrinsecamente ligado ao acesso à internet, o que pode representar uma limitação em determinados contextos, principalmente nos países subdesenvolvidos. No entanto, o crescimento da conectividade tem tornado essas plataformas cada vez mais acessíveis e difundidas, presentes no dia-a-dia dos cidadãos até mesmo de forma pirateada. Ainda assim, é importante reconhecer que nem todos os indivíduos possuem acesso pleno a essas tecnologias, fazendo com que as formas de socialização musical continuem diversas e atravessadas por desigualdades. A música, portanto, continua presente nos mais variados espaços, seja por meio de escutas ativas e intencionais, seja de forma indireta, compondo paisagens sonoras urbanas e cotidianas que nos envolvem constantemente.

Cristiano Nunes Alves (2014) argumenta que, à medida que as aglomerações urbanas se expandiram e ganharam complexidade, houve uma intensificação da mediação técnica que estrutura o fenômeno urbano. Esse processo tornou compulsória a incorporação de um vasto sistema instrumental voltado à difusão da cultura de massas, promovendo um modo de vida cada vez mais mediado por tecnologias e pela lógica do consumo, em diálogo com Milton Santos, é possível compreender esse avanço como parte do meio técnico-científico-informacional, no qual as técnicas em especial as

informacionais, deixaram de ser apenas instrumentos e passam a moldar os usos do território e os modos de vida. Assim, a urbanização não se dá apenas como crescimento físico das cidades, mas como um fenômeno que reorganiza as práticas sociais a partir da integração entre técnica, informação e capital.

Pode-se dizer que, hoje, assim como progrediu a velocidade das redes do meio técnico-científico-informacional, progrediu-se a forma com que os artistas autorais podem mostrar suas composições para seu público. Com isso, a propagação musical dada no âmbito da distribuição e do consumo na cadeia produtiva, se torna cada vez mais veloz afetando diretamente a grande parte dos compositores, músicos, gravadoras e distribuidoras envolvidos nos circuitos de produção musical, assim como os promotores, espaços, artistas e trabalhadores que atuam nos eventos musicais. Antes, necessitava-se de uma grande variedade de equipamentos e procedimentos para gravação de uma única música e disponibilizá-la na cena musical; era necessário que os artistas se dedicassem principalmente a participação de festivais musicais regionais, nacionais, locais e até mesmo internacionais, esses que eram responsáveis da forma mais veloz de alcance do público. Hoje, é possível gravar uma música apenas com seu celular, na palma da mão, e colocar na internet para que um grande público tenha acesso, sem muita burocracia e sem muitos limites financeiros ou empresariais. No entanto, se os meios de produção se democratizaram, os canais de circulação se estreitaram: a distribuição musical passou a depender de um número reduzido de plataformas como Spotify, Deezer, YouTube, controladas por grandes corporações que, por meio de algoritmos, determinam quais músicas e artistas alcançam o público, concentrando a visibilidade naqueles que já possuem capital e projeção prévia.

Paralelamente, os algoritmos das plataformas de *streaming* operam de forma intencional, favorecendo determinados artistas enquanto invisibilizam outros. Os mais capitalizados e mais visíveis fora das plataformas, consequentemente, são os mais financiados e mais privilegiados neste jogo, enquanto aqueles que não possuem visibilidade fora dessa bolha raramente se beneficiam das plataformas de *streaming*. Isso evidencia uma dinâmica desigual de difusão musical: ao mesmo tempo em que artistas adentram as plataformas de *streaming* e ampliam possibilidades de alcance (dos artistas participantes do circuito superior), estas também impõem limites significativos a eles (para artistas do circuito inferior).

Outro aspecto relevante se refere à baixa remuneração proporcionada por essas

plataformas aos artistas, que não se equipara aos ganhos anteriormente obtidos com as gravadoras. Tal cenário impulsiona a intensificação da realização de shows e turnês como estratégia de sobrevivência econômica. Embora essa prática não seja “inédita”, ela adquire atualmente uma centralidade maior. Os eventos musicais acabam por se consolidar como o principal momento de retorno financeiro e também como espaços privilegiados de atenção e engajamento do público.

Esta lógica de “plataformização” das atividades produtivas ligadas à música promete empregabilidade e uma flexibilidade na jornada de trabalho, porém, se mostra produtora de uma lógica contraditória. Ao mesmo tempo que facilita pessoas a adentrarem em suas plataformas, ela prioriza a precarização do trabalho, visto que, em detrimento da remuneração, necessitam uma carga horária maior de trabalho para alcançarem uma renda para reprodução social. Isso ocorre principalmente nos aplicativos de mobilidade urbana, pois, conforme Tozi (2021):

A instalação destes novos agentes globais nas cidades brasileiras abarcou o desenvolvimento de um ‘enxame de atividades de sobrevivência’²², formado pela multidão de desempregados que passou a desenvolver atividades diretamente vinculadas às plataformas, independentemente de sua formalização. Esses trabalhadores assumiram longas jornadas de trabalho, com submissão algorítmica e baixa remuneração, tornando-se motoristas e, em um segundo momento, entregadores. Logo, novos nexos informacionais, digitais e financeiros se estabelecem entre esses trabalhadores pauperizados e o circuito superior da economia. (TOZI et al., 2021, p. 7).

No ramo da música essa lógica não é tão diferente, artistas necessitam produzir cada vez mais músicas “inovadoras”, vinculadas a uma falsa idéia de autenticidade, músicas mais curtas para adentrarem no padrão de entrega de visibilidade do algoritmo, uma vez que recebem frações de centavos pela execução como afirma De Marchi (2021, p. 17):

Sempre contabilizados na casa dos milhões, os catálogos dos serviços de streaming implicam um alto custo tanto de manutenção quanto em relação ao pagamento de royalties por direitos autorais, ainda que os artistas sejam, em geral, mal remunerados, com frações de centavos por execução. O alto investimento necessário demanda que as empresas obtenham cada vez mais usuários que paguem assinaturas, mas a concorrência é crescente nos principais mercados nacionais.

Com isso, nota-se que os meios de inserção dos artistas nas etapas do circuito produtivo da música se modificam à medida que se difunde o meio técnico-científico e informacional. No primeiro período proposto, os eventos musicais ocupavam uma centralidade distinta: eram o principal e muitas vezes único espaço de circulação e difusão da produção musical, financiados e controlados predominantemente pelo

Estado, que os utilizava como dispositivos de construção identitária e de legitimação de uma determinada concepção de cultura regional. A remuneração dos artistas era secundária em relação à sua função simbólica e política nesses espaços.

No período atual, essa centralidade se reconfigura profundamente. Com a plataformação da música, os eventos deixam de ser o principal canal de difusão, papel assumido pelas plataformas de *streaming* e passam a ser o principal momento de retorno financeiro para os artistas, que recebem frações de centavos por execução nas plataformas e dependem cada vez mais dos cachês dos shows para sua reprodução econômica. Ao mesmo tempo, os eventos tornam-se espaços de massificação de estilos e artistas já consolidados nos algoritmos, uma vez que os agentes privados e as empresas patrocinadoras tendem a investir naqueles com maior visibilidade prévia, aprofundando a concentração em detrimento dos artistas do circuito inferior. O Estado, antes protagonista do financiamento e da seleção dos eventos, cede progressivamente esse papel às empresas privadas, que passam a ditar não apenas quem se apresenta, mas quais identidades musicais merecem projeção territorial.

Claramente a produção, o consumo e a distribuição da mercadoria “música” ainda enfrentam barreiras, tanto técnicas quanto informacionais; no entanto, essas barreiras são hoje significativamente menores do que no passado. Como aponta Crozat (2016), os avanços das tecnologias digitais e a ampliação das redes de comunicação possibilitaram uma descentralização dos meios de produção e difusão musical, permitindo que artistas independentes tenham maior autonomia para criar, distribuir e divulgar suas obras. Nesse sentido, Dozena (2015) ressalta que a internet e os dispositivos móveis reconfiguram a geografia do consumo musical, criando novas territorialidades sonoras e formas de apropriação do espaço através da música. Assim, o meio técnico-científico-informacional contribui para ampliar o acesso e diversificar os circuitos de circulação da música, ainda que as desigualdades estruturais persistam.

A música obviamente está imersa e possui elevada carga de valor de uso, visto que a música, enquanto expressão artística, pode entreter, comunicar ideias e construir distintas identidades, trazendo um sentido subjetivo a depender do uso que os indivíduos fazem dela. Porém, à medida em que a globalização se aprofunda, o caráter mercadoria da música se exacerba e, portanto, se destaca seu valor de troca, visto que ela passa a ser produzida com uma intencionalidade, a de ser vendida.

A mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa que, por suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de qualquer espécie. [...] A mercadoria possui, portanto, um duplo caráter: valor de uso e valor de troca. (MARX, 2013, p. 25)

Nesse sentido, a música deixa de ser apenas um aparato de expressão artística espontânea e passa ser um produto para o mercado de troca e consumo, como exemplo podemos destacar a produção de discos, CDs, *streamings* e até mesmo o capital advindo do cachê pago para os artistas que vendem sua força de trabalho, investida em suas composições com a finalidade de adentrar a indústria musical. A música se insere na lógica do mercado quando é produzida para ser vendida dentro das relações do modo de produção capitalista, um trabalho antes artístico e autônomo como muitos dos casos passa a ser um trabalho abstrato regido por leis do mercado atual, como as demandas, os lucros, os marketings a mercê da indústria musical que são mediados pelo dinheiro e pelas necessidades de produção identitária de um padrão hegemônico.

O que buscamos discutir a partir dessas reflexões é a conformação de verdadeiros circuitos espaciais produtivos e círculos de cooperação no espaço (SANTOS, 1986; CASTILLO; FREDERICO, 2010; MORAES, 2017) da música enquanto mercadoria. Para além das etapas ligadas mais diretamente à produção dos circuitos sonoros, envolvendo a gravação e a distribuição dos produtos musicais (ALVES, 2008; CREUZ, 2012), procuramos destacar a importância dos eventos musicais para esses circuitos, compreendendo-os como importantes aparatos de intermediação entre as identidades e as geometrias do poder, sendo eles ainda capazes de articular redes informacionais que conformam a psicosfera da globalização e promover territorialidades, assim como ativar e promover dinâmicas socioculturais e econômicas nos espaços onde se realizam, reorganizando o espaço urbano e os circuitos da economia urbana.

Os eventos musicais, assim como outros meios de difusão desses produtos musicais, podem ser usados para mobilizar agentes através das redes informacionais que contribuem para moldar e modificar as ideologias geográficas (MORAES, 2005), onde o Estado foi, durante a longa história do mundo e em especial da formação do território brasileiro, o principal detentor desse poder de manobra. A construção imaginária de pertencimento nacional, regional e local promovido pelo Estado pode ser realizada por meio de políticas de afirmação de determinadas expressões culturais e investimentos no setor cultural voltados para identidades regionais específicas.

Pensamos aqui na identidade enquanto identidade coletiva, que está ligada intrinsecamente ao tempo e espaço, onde o funcionamento e construção da mesma se dá por diversos fatores. Assim, a identidade se manifesta como um elemento espacial móvel, visto que ela carrega consigo resquícios espaços-temporais, seja pela sua dimensão institucional, simbólica e até mesmo existencial, como afirma Martins (1990). Ela se constitui por meio da produção e consolidação de signos que, ao serem socialmente reconhecidos, conferem um “acordo” e senso de unidade à um determinado grupo. Essa unidade pode nascer tanto da identificação interna ou a partir da oposição com outras identidades, ancorando-se em valores e verdades assumidos como universais e absolutos. A identidade regional, nesse sentido, caracteriza-se como uma diferenciação construída em relação aos territórios vizinhos, frequentemente percebida como natural mas que é imposta de forma verticalizada, isto é, por meio de instituições estatais, políticas públicas ou discursos hegemônicos que mascaram sua historicidade e sua dimensão política.

A partir das contribuições de Massey (2008), é possível compreender a identidade regional não como algo fixo ou essencialista, mas como um processo relacional, em constante mutação, articulado pelas múltiplas conexões espaciais, temporais e sociais que atravessam os lugares. Para Massey (2008), os lugares não possuem identidades intrínsecas, mas são definidos pelas relações que estabelecem com o exterior, pelas trajetórias que os constituem e pelas disputas que ocorrem em seu interior.

A identidade regional aqui será abordada a partir da lógica de um projeto político, que busca promover o enraizamento dos símbolos e dos afetos dos sujeitos com qual território que pertence através da música regional, fazendo o sentimento de pertencimento e a identificação de forma coletiva e não individual através das práticas culturais, dinâmicas econômicas e relações socioterritoriais que são, portanto, dadas posteriormente a criação do Estado do Mato Grosso do Sul.

Neste caso, Caetano (2013) em seu artigo “Elites letradas e música regional: uma história sobre a identidade cultural sul-mato-grossense”, propõe uma análise do papel desempenhado pelas elites intelectuais e culturais de Mato Grosso do Sul na construção de uma identidade regional por meio da música, especialmente durante as décadas de 1970 e 1980, no contexto da criação do novo estado. A partir de uma

abordagem fundamentada em autores como Foucault, Bourdieu e Hobsbawm, Gilmar Caetano expõe que a identidade cultural não é algo essencial ou natural, mas sim uma invenção histórica, marcada pelas relações de poder que constituem determinadas narrativas como verdades legítimas. Nesse sentido, as elites letradas de Mato Grosso do Sul, apoiadas em instituições como a UFMS, a Fundação de Cultura, e a Academia Sul-mato-grossense de Letras e veículos midiáticos como o Jornal Correio do Estado e a TV Morena, mobilizaram-se para promover uma ideia de cultura regional que servisse tanto à afirmação simbólica do novo estado quanto à distinção frente ao antigo Mato Grosso.

A música de produção sul-mato-grossense foi central para esse processo, especialmente a partir de sua circulação em festivais organizados a partir do final dos anos 1960, como do Clube Surian e, mais tarde, eventos como o Festival Prata da Casa (1982) e o FESSUL (1979), serviram como vitrines de uma produção artística alinhada ao projeto de regionalização. Artistas como Almir Sater, Paulo Simões, Geraldo Roca e os irmãos Espíndola firmaram esse pacto entre arte e intelectualidade, cantando temas que reforçavam os imaginários pantaneiros, indígenas ou fronteiriços, promovendo uma estética musical reconhecida como legítima pelas instâncias de poder locais. Ao mesmo tempo, Caetano (2013) mostra o caráter excludente dessa construção: ao privilegiar uma determinada concepção de regionalismo, muitos outros modos de produção musical, especialmente os populares, como a música sertaneja raiz, que foram silenciados e desvalorizados, revelando o quanto a política cultural operava também como um mecanismo de controle simbólico a partir de elementos governamentais do Estado.

Assim, a música regional, embora tenha sido elevada à condição de patrimônio identitário, tornou-se também uma armadilha para os próprios artistas, que ficaram restritos a esses rótulos de “regionais” criados e dependentes de agendas institucionais para seu alavanque de carreira.

Podemos compreender que a música regional sul-mato-grossense, além de ser uma expressão espontânea do povo, é também uma construção negociada entre poder, arte e a memória coletiva. Compreendemos também que a música regional do Mato Grosso do Sul, além de possuir esse caráter de autenticidade de uma identidade regional que se apoia no Estado, atualmente também se vê em negociação aos interesses privados e políticas de expansão econômica vinculadas ao Agronegócio. Ao reconhecer

os interesses privados implementado esse sistema produtivo em tais práticas culturais, por meio das intencionalidades do neoliberalismo, a cidade e suas práticas se tornam uma mercadoria e seus elementos, como no caso, dos eventos musicais, são cooptados e alienados para a lógica de competitividade, os eventos musicais produzidos, por sua vez, agem como parte do campo de disputa na psicosfera, adiante ressaltamos a importância dos megaeventos e eventos locais nesse jogo.

Isso nos leva à reflexão sobre as formas de produção musical no e do Mato Grosso do Sul, esse que será o tema do próximo capítulo, onde se torna inevitável analisar como essa musicalidade se organiza, circula e se reconfigura em meio às tensões entre tradição, mercado, políticas públicas e territorialidades diversas que compõem o cenário cultural do estado.

Agora que já traçamos alguns embates teóricos entre Geografia e Música, buscaremos compreender como a música de Mato Grosso do Sul pode contribuir para um avanço sistemático de nossa pesquisa, para isso, ao longo do próximo capítulo buscaremos entender as raízes das produções culturais e musicais do Estado.

2. O CIRCUITO ESPACIAL DA PRODUÇÃO MUSICAL NO PERÍODO DA GLOBALIZAÇÃO

2.1 PROPOSTA DE PERIODIZAÇÃO DOS EVENTOS MUSICAIS NO MATO GROSSO DO SUL

Neste capítulo buscaremos o papel que exercem eventos musicais para a distribuição espacial dos produtos musicais e seus imaginários, assim como a influência do Estado, das elites letradas e das grandes empresas envolvidos na realização desses eventos e que, por fim, são responsáveis pela construção do imaginário coletivo vinculado ao regionalismo musical e que são centrais na construção e difusão de discursos hegemônicos ligados à psicosfera da globalização.

Quando nos referimos à música em Mato Grosso do Sul, constrói-se a ideia de um elemento fixo, associado a uma verdadeira identidade regional sul-mato-grossense que em muito deriva de um projeto Estatal da identidade e que se mescla com as intencionalidades das elites dominantes do poder. Contudo, sabemos que, assim como em outras manifestações sociais e culturais, a música não é estática; ela sofre transformações constantes a partir do encontro entre distintas identidades e interesses políticos e econômicos que moldam a estética das musicalidades e das identidades presentes no estado.

Essa percepção de estaticidade, principalmente no Mato Grosso do Sul, se deu a partir de um projeto político que tem como objetivo reforçar uma unicidade identitária, ainda que com manifestações diversas, vinculada à criação de um regionalismo coeso.

Buscaremos, neste momento, traçar uma periodização dos eventos musicais em relação às variáveis que compõem o meio geográfico em cada período histórico, como proposto por Milton Santos e Maria Laura Silveira (2001), entendendo que em cada um desses períodos transformam-se também as formas de poder e circulação informacional no estado do Mato Grosso do Sul. Para isso, propomos três grandes momentos: o período do meio técnico, em que os eventos musicais se responsabilizavam pela maior circulação informacional, visto que o predomínio das economias nacionais eram relativamente fechadas; o período da música mediante ao meio técnico-científico, em que os meios de comunicação se intensificaram com o auxílio da expansão da circulação, propagando as musicalidades com as rádios e televisões; e o momento atual, marcado pela lógica empresarial e a expansão da informática.

Essa periodização foi pensada, por um lado, para constituir uma linha cronológica espacialmente produzida, uma vez que percebe-se ao longo dos trabalhos encontrados sobre a temática uma certa confusão entre as datas, ocasionando uma confusão destes períodos. Por outro lado, reconhecer certos padrões e coerências internas em relação às características musicais e aos projetos políticos e econômicos presentes em cada um desses períodos históricos, assim como identificar os acúmulos desiguais de tempos que conformam o espaço (SANTOS, 2004a) do estado de Mato Grosso do Sul e que se manifestam atualmente nas produções e eventos musicais.

O recorte empírico que orienta a análise dos eventos musicais em Mato Grosso do Sul, compreendido entre os anos de 2010 e 2021, corresponde ao momento em que se consolidam, no estado, as transformações associadas ao terceiro período aqui proposto, marcado pela lógica empresarial e pela expansão da informática. A escolha de 2010 como marco inicial se justifica pelo processo de intensificação da presença de agentes privados e plataformas digitais na organização dos eventos musicais sul-mato-grossenses. O ano de 2021, por sua vez, delimita o fechamento do corpus empírico em função do período de retomada dos eventos presenciais após a pandemia de Covid-19, momento que já indica uma nova configuração dos circuitos musicais, a ser explorada em trabalhos futuros.

Primeiro período: Música no período técnico

No primeiro momento, correspondente ao período técnico, às redes informacionais, que ainda não haviam iniciado seu processo de virtualização e digitalização, possuíam menor capacidade de influenciar na organização dos eventos musicais, proporcionalmente ao poder que elas têm hoje. Conforme Caetano (2013, p. 103), a música sertaneja de raiz fazia parte do cotidiano popular campo-grandense nas décadas de 1960 e 1970, difundida principalmente pelo rádio, à época, um bem de consumo acessível em comparação à televisão. Essa condição técnica conferia ao rádio o papel de principal vetor de circulação da música, moldando gostos, hábitos e formas de sociabilidade sonora. A hegemonia desse meio de comunicação, aliado a políticas públicas de valorização da cultura regional, evidencia um momento em que o Estado concentrava tanto os meios quanto os projetos de legitimação simbólica que se dava a partir do fomento estatal com intermédio dos eventos. Nesse cenário, a música não apenas ocupava o espaço, mas contribuía para a construção de territorialidades afetivas,

baseadas em signos regionais que seriam posteriormente reconfigurados à medida que as redes informacionais e os agentes privados ganhavam maior protagonismo.

O Estado era o principal e, muitas vezes único, o detentor do poder de fomentar a produção e a circulação da mercadoria-música, sobretudo por meio de editais públicos e políticas culturais centralizadas. Nesse contexto, a música circulava sob o controle institucional do poder público estadual, que também era responsável por impulsionar um ideário de regionalismo oficial, atrelado à construção simbólica da identidade sul-mato-grossense. Os eventos musicais, nesse cenário, assumiram papel de destaque, sendo expressões legitimadas de uma política cultural estatal.

Diante desse cenário, em pouco tempo a história, a identidade, a cultura, seria tratada como política de governo, algo que caberia ao Estado promover, construindo um discurso capaz de evidenciar o novo momento histórico da região, rompendo os laços que, porventura, viessem a vincular os sul-mato-grossenses ao Estado de Mato Grosso, um enunciado tratado nos discursos mais entusiasmado com a criação do novo Estado, como provinciano e arcaico, contrastando com o ideal moderno e vanguardista que se cobiçava para Mato Grosso do Sul. A máquina do estado havia se tornado a chancelaria das principais elites intelectuais, políticas e econômicas do estado. (CAETANO, 2013, p. 106)

O segundo momento deste mesmo período histórico é marcado pelo início da descentralização do poder simbólico, e o campo informacional, passa a ser disputado também por elites intelectuais e letradas. Nas palavras de Gilmar Caetano Lima (2013), essas elites operam como mediadoras entre o Estado e a sociedade. Ainda que os mesmos signos culturais permaneçam em cena, como o sertanejo, observa-se um deslocamento nas formas de apropriação e funcionalização do conteúdo musical. A estética sertaneja, nesse período, torna-se mais marcada por rugosidades, em um jogo dialético onde a forma influencia o conteúdo e vice-versa. As redes informacionais ganham relevância, e o Estado, embora ainda presente, começa a refuncionalizar seu papel, atrelando-se aos interesses da elite e ao modo de produção capitalista, operando uma política cultural menos direta e mais mediada por interesses privados camuflados de público.

Tomando por base a sociedade sul-mato-grossense oitentista, é flagrante que alguns setores tomaram a dianteira no que diz respeito à formação desse conjunto de valores que, do ponto de vista da alta cultura, seria socialmente desejável. Podemos apontar a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), a Academia Sul-mato-grossense de Letras (ASL), o Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul (IHGMS), o Jornal Correio do

Estado, a TV Morena e a Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS). Todas essas instituições, em maior ou menor grau, estiveram interessadas em compor uma identidade e memória cultural regional para os sul-mato-grossenses, sempre sob a vigilância e cumplicidade de alguns importantes representantes das elites políticas locais (CAETANO, 2013, p. 97).

Com auxílio da música, essa que movimenta corpos e ações, a identidade regional do Mato Grosso do Sul foi construída a partir da articulação entre elementos simbólicos e a dimensão institucional, desempenhando um papel central na luta pela legitimação da divisão territorial e pela afirmação de uma identidade própria. Ainda em seu processo de desmembramento com o estado do Mato Grosso, o novo estado procurou formar um imaginário regional que promovesse essa nova unidade federativa como autônoma. Assim, os símbolos foram utilizados como meio de diferenciação da nova região foi também construído a partir do processo histórico dessa localidade. Alguns atores e instâncias tiveram maior influência durante esse processo, como as elites políticas e economias locais juntamente com a promessa de um Estado “desenvolvido”. Posteriormente, os meios de comunicação ajudaram a difundir esses elementos simbólicos nas identidades locais: a música sertaneja raiz, o peão, o tereré, no Pantanal e até mesmo elementos paisagísticos (turísticos).

Vale ressaltar que os fluxos populacionais do interior paulista, mineiro e paranaense para o Mato Grosso do Sul tiveram também grande impacto na construção dessa nova identidade, principalmente com a música sertaneja raiz. O processo de ocupação desse território foi fortemente incentivada por políticas estatais voltadas à integração do território brasileiro, como a marcha para o Oeste (1945) movimento esse que se iniciou antes do período de desmembramento mas que deu grande incentivo ao desenvolvimento agrícola, principalmente pela expansão das rodovias BR-163 e BR-262.

Antes de 1965, as músicas eram executadas principalmente pela Rádio Difusora e em apresentações ao vivo, em festas, bares e eventos locais. Em 1967, realizou-se o primeiro festival de música em Campo Grande, no Clube Surinan, denominado de “I Festival de Música Popular Brasileira de Campo Grande” (FMPB). Ele ocorreu na esteira do famoso Festival de MPB, em São Paulo, onde afloraram nomes como Caetano Veloso e Chico Buarque, figuras centrais deste estilo musical predominante à época, foi o pontapé inicial para a criação e proliferação de novos eventos musicais regionais como o FMPB.

A TV Morena⁴, criada em 1965, desempenhou papel central na construção de uma identidade regional e na consolidação de um "estado-modelo". Na época, a televisão tornou-se um meio de comunicação privilegiado entre os sul-mato-grossenses com maior poder aquisitivo, que passaram a acompanhar eventos importantes. Esses festivais revelaram novos talentos e os tornaram populares graças à visibilidade proporcionada pela TV, influenciando a cena musical em várias cidades do estado. O Festival de Música Popular de Campo Grande (FMPB) foi realizado até o ano de 1977, quando foi encerrado devido à falta de recursos financeiros e logísticos, juntamente às mudanças no cenário cultural e político da época. A TV Excelsior, responsável pela transmissão do festival, enfrentava dificuldades financeiras, e a mudança no comando da emissora também contribuiu para o fim do evento.

Com o desmembramento político, territorial e administrativo dos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, entre os anos de 1970 e 1979, uma geração de artistas passou a ser reconhecida como representante da música regional sul-mato-grossense através primordialmente dos eventos musicais. Esse movimento foi impulsionado pela necessidade de efervescência artística voltada à música, dentro de um novo contexto estadual, onde a afirmação identitária foi movimentadora de ambientes que pudessem contribuir para uma nova visão estatal. Com isso, buscou-se através dos eventos musicais uma maior circulação tanto de pessoas, quanto de produções autorais, neste caso, os eventos musicais regionais do Mato Grosso do Sul se dispuseram a contribuir com um imagem pré criada a respeito das dinâmicas do “novo” Estado.

A Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS) se mostra como um importante instrumento institucional na formulação e execução de políticas públicas voltadas à cultura. Criada inicialmente com a intenção de promover a valorização da diversidade cultural no território sul-mato-grossense, sua atuação se dá principalmente por meio do oferecimento de editais, projetos educativos, festivais e ações de preservação do patrimônio, contribuindo assim para o fortalecimento de práticas culturais. No entanto, a Fundação opera em um campo de disputas simbólicas, onde as políticas culturais muitas vezes se articulam a estratégias de territorialização seletiva do capital, atuando dentro dos limites de uma racionalidade técnica e instrumental que

⁴A TV Morena é uma emissora de televisão fundada em 1º de setembro de 1965, em Campo Grande (MS). Inicialmente, foi afiliada à Rede Excelsior; após a extinção desta, transmitiu programação da TV Record e da TV Tupi. Em 1975, tornou-se afiliada da Rede Globo, vínculo que mantém até os dias atuais.

privilegia certos discursos e atores em detrimento de outros. Em um contexto no qual o agronegócio se impõe como narrativa hegemônica sobre o desenvolvimento e a identidade regional, a FCMS ocupa uma posição de via dupla: ao mesmo tempo em que oferece espaço para a exposição de vozes invisibilizadas, também pode ser apropriada como mecanismo de legitimação simbólica de um modelo de Estado voltado à reprodução das desigualdades. Assim, o seu papel institucional precisa ser compreendido não apenas como mediador cultural, mas como ator dentro de uma geopolítica do simbólico, onde o território, os corpos e os saberes estão em permanente disputa.

Entre as décadas de 1960 e 1980, a música sul-mato-grossense passou a veicular questões socioambientais relacionadas à cultura regional, especialmente voltadas às demandas ambientais do Pantanal, juntamente a uma imagem do homem pantaneiro. Essa produção musical sofreu forte influência paraguaia, devido à proximidade com o país vizinho e à presença significativa de imigrantes paraguaios no estado, o que se refletia nos ritmos da polca paraguaia e do chamamé. Também é relevante lembrar o papel dos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs) na manutenção de práticas culturais ligadas à música, que foram grandes alavancas de circulação e produção musical, tanto as ligadas às imagens do ser sul-mato-grossense quanto as que vieram juntamente aos imigrantes que agora, faziam parte dessa nova imagem.

Em 1979, foi criado o Festival de Música de Mato Grosso do Sul (Fessul), voltado à MPB e também transmitido pela TV Morena. No mesmo ano, a emissora lançou o "Festão", com foco na música sertaneja, este vinculada a produção musical hegemônica da época. Ambos os eventos contribuíram significativamente para a composição de músicas importantes e para a consolidação de uma identidade musical sul-mato-grossense. Os festivais, nesse contexto, funcionaram como espaços fundamentais de criação artística, transformação social e ascensão de novos talentos musicais.

Para Caetano (2012), artistas como Geraldo Espíndola⁵, Paulo Simões, Almir Sater e Geraldo Roca podem ser considerados "inventores" de uma cultura regional sul-mato-grossense, fundamentada no ícone paisagístico do Pantanal, incrivelmente ligada à produção imagética do Estado, na época onde imaginários geográficos eram grandes produtores de uma identidade. Esses músicos se auto intitulavam "músicos pantaneiros".

O disco *Tetê e o Lírio Selvagem* (1978) foi lançado no contexto da criação político-administrativa do estado de Mato Grosso do Sul. Com a expectativa de progresso econômico proporcionado pela separação geopolítica, surgiu a necessidade de construir um "estado-modelo", como define Marisa Bittar. A região era vista como um motor econômico do antigo Mato Grosso, atraindo migrantes em busca de melhores condições de vida, tanto econômicas, sociais quanto políticas.

A formação do grupo *Tetê e o Lírio Selvagem* contribuiu para a criação de uma identidade regional musical que dialogava com os problemas urbanos e ambientais do período. As transformações urbanas, a poluição e a violência no campo e na cidade revelavam uma realidade distinta da imagem rural e naturalizada do estado. Nesse contexto, o grupo se destacou ao buscar a valorização do patrimônio cultural e ambiental sul-mato-grossense. Em entrevistas encontradas em meio ao digital, os integrantes relataram que, muitas vezes, não escolhiam diretamente o que produziam, sendo as decisões musicais influenciadas pelas produtoras.

Aliás, essa preocupação em construir uma história vinculada ao que poderia se chamar de mundo natural tornou-se uma grande preocupação entre os irmãos Espíndola e, de modo geral, também entre os artistas que atuam no universo da música regional.(CAETANO, 2012, p. 90)

Entre os anos de 1970 e 1998, composições como Trem do Pantanal (1975), de Paulo Simões e Geraldo Roca, tornaram-se grandes símbolos da identidade sul-mato-grossense. Nesse mesmo período, Paiaçu, de Paulo Simões e Guilherme Rondon, trouxe à tona a temática indígena, ampliando o escopo das representações culturais regionais. Paralelamente, Helena Meirelles, com composições instrumentais

⁵Para uma melhor compreensão das identidades construídas a partir dos festivais musicais, recomenda-se a apreciação do documentário que reúne registros fotográficos, arquivos e materiais de acervos públicos e particulares. O projeto *Sonoras Imagens de Uma Época* configura-se como um dos importantes frutos produzidos pela Quiquiho Produções, contribuindo de forma significativa para a valorização da memória cultural de Mato Grosso do Sul e do país. *Sonoras Imagens de Uma Época: História da Moderna Música Urbana de Mato Grosso do Sul a partir dos Festivais* está disponível para visualização no YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=VD865fRlaCk&list=RDVD865fRlaCk&start_radio=1

como Flor da Guavira e Rincão Guarani, valorizou o protagonismo da viola pantaneira e inseriu a figura feminina na tradição musical local, até então predominantemente masculina. Coetaneamente, o Grupo Acaba, vinculado à Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), desenvolveu projetos como Última Cheia e Mato Grosso do Som, que aliaram educação, cultura e territorialidade em uma proposta coletiva de valorização da música como expressão identitária, consolidando o próximo momento, onde as elites letradas ganham um novo papel.

Segundo período: Música no período técnico-científico

A partir de 1999, o governo estadual passou a promover dois importantes festivais que elevaram o nível das produções artísticas e contribuíram para a profissionalização da cena cultural sul-mato-grossense. Ainda vinculada à ideia de promover a identidade sul-mato-grossense, surgiram o *Festival de Inverno de Bonito*, que passou a receber desde artistas alternativos até grandes nomes da música nacional, e o *Festival América do Sul*, voltado à integração entre países sul-americanos. Destaca-se ainda o *Festival Universitário da Canção* (FUC), realizado no Teatro Glaucê Rocha (Figura 1), que contribui na perpetuação de uma identidade do estado, mas agora abrindo as “fronteiras”, pois, ele foi criado com o objetivo de estimular a produção musical entre os jovens, revelar talentos, integrar a comunidade acadêmica e estabelecer um canal de diálogo entre universidade e sociedade. Nesse momento, as universidades passam a dialogar com a fomentação de identidades, estimulando a autonomia e novas participações do cenário musical do Mato Grosso do Sul. A identidade sul-mato-grossense nesse momento vai diluindo as identidades dada de forma lenta, são pequenos avanços que impactam na construção múltipla identitária do Estado.

Figura 1 - Teatro Glaucê Rocha 1985



Fonte: Arquivo Público; Rubens Aquino.

O Festival de Inverno de Bonito, realizado na cidade de Bonito, se iniciou nos anos de 2000 com o objetivo de fomentar a cultura regional do Estado e estimular o turismo durante o período de baixa temporada, pois segundo Lunas et al. (2018) eventos como o FIB desempenham importante papel na dinamização do turismo local, especialmente na ampliação do fluxo turístico e na redução da sazonalidade. Esse festival busca fomentar as práticas turísticas e também as atividades vinculadas a este movimento. A primeira edição contava com uma ampla gama de grandes artistas símbolos da cultura sul-mato-grossense, como Helena Meirelles, mas abrindo espaços para novos nomes nacionais, como Zizi Possi, João Bosco, Adriana Calcanhotto e a Orquestra Filarmônica de Brasília.

Bonito, uma cidade conhecida por suas paisagens naturais que movimentam o turismo local e regional, detectou no festival uma oportunidade de mostrar que sua riqueza também está na produção simbólica e artística. Ao longo dos anos, o Festival de Inverno de Bonito (FIB) se consolidou como um evento diverso, gratuito e acessível, reunindo música, teatro, dança, literatura, gastronomia, circo, cinema e atividades educativas. O festival se destaca não apenas pela diversidade cultural, mas também pela preocupação com a sustentabilidade e a acessibilidade, dialogando com as agendas contemporâneas de preservação ambiental e inclusão social.

Figura 2 - Recortes de Matéria Jornalística Festival de Inverno de Bonito (2001)

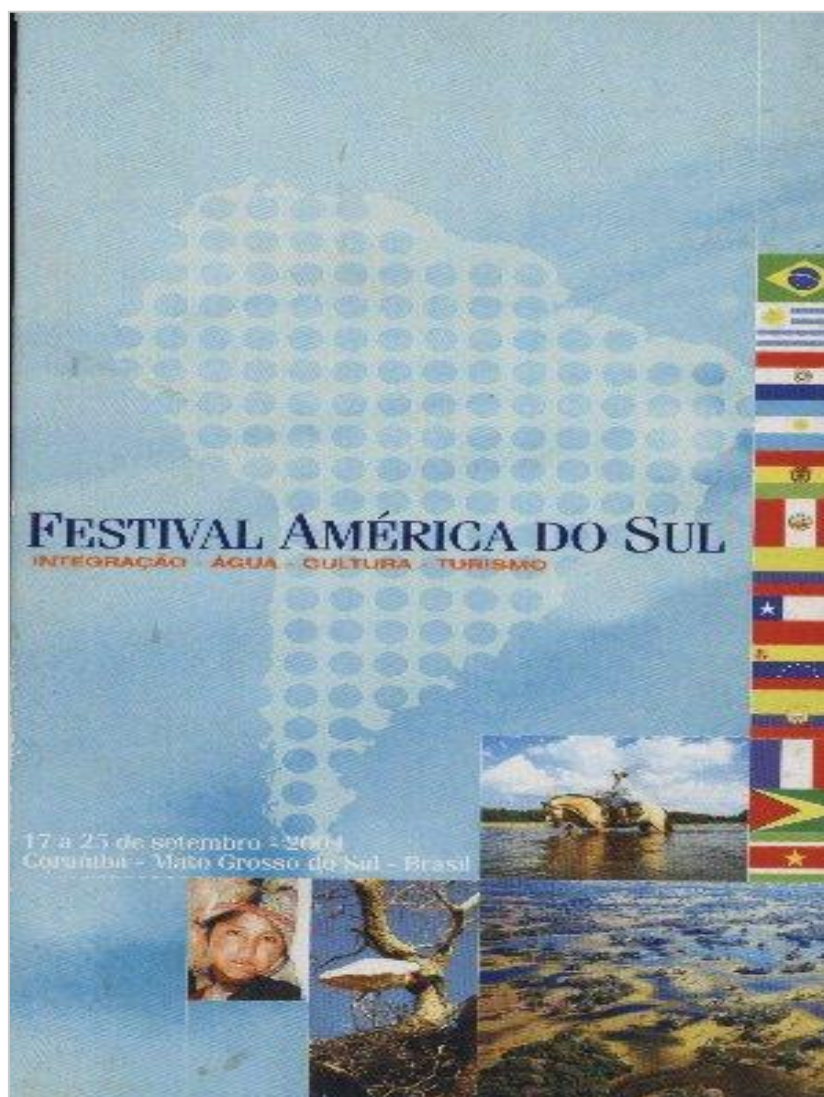


Fonte: Antonio Celso Barbieri.

No caso do Festival América do Sul (FAS), o evento é sediado na cidade de Corumbá e, após o ano de 2017, começou a se denominar como Festival América do Sul Pantanal (FASP) pela necessidade de reforçar a identidade regional do Pantanal. Ele foi criado em 2004 e carrega em sua gênese a intencionalidade de integração cultural latino-americana.

A primeira edição do Festival América do Sul (FAS)⁶ (Figura 3) teve como objetivo promover o diálogo entre os países sul-americanos por meio da cultura. Ao longo de nove dias, o evento reuniu aproximadamente 240 atividades culturais, incluindo apresentações musicais, mostras de vídeo e cinema, teatro, dança, literatura e artesanato, além da realização de seminários voltados à temática da integração continental, articulando discussões sobre meio ambiente, cultura, turismo e desenvolvimento.

Figura 3 - Banner do Festival América do Sul (2004)



Fonte: Pesquisa na web, site: <https://amigosdomis.webnode.com.br/>

A primeira edição do festival contou com a participação de importantes nomes da cena artística internacional, como Mercedes Sosa, Fito Páez, a banda Paiko, Isabel

⁶ Para mais informações sobre o evento, incluindo sua programação completa e contextualização histórica, ver o site Amigos do MIS: <https://amigosdomis.webnode.com.br/>.

Parra e Rodrigo Hernández, Patrícia Saravia, Daniel F. e Dante Ledesma. No cenário nacional, destacaram-se artistas como Jorge Aragão, Marcelo D2, Alceu Valença, Cordel do Fogo Encantado, MPB4 e Yamandú Costa. Já no âmbito regional, a representatividade sul-mato-grossense esteve presente por meio dos irmãos Geraldo, Tetê e Alzira Espíndola, Chalana de Prata, Grupo Acaba, Aurélio Miranda, João Figar, Lenilde Ramos, Tostão e Guarani, Beth e Betinha, Amambay e Amambaí, Maciel Corrêa, Masis, Bojo Malê, Kurikaka e Makako, Olho de Gato, O Bando do Velho Jack, a Orquestra de Câmara do Pantanal e a Banda Municipal de Corumbá.

Realizado em Corumbá, cidade fronteiriça com a Bolívia e banhada pelo rio Paraguai, o FASP tem a intenção de criar um encontro entre os povos da América do Sul, reunindo artistas e públicos de diferentes países para celebrar a diversidade étnica, linguística, artística e política do continente sulamericano. Com apresentações musicais como elemento central, mas que movimenta também outros setores artísticos como artes visuais, cinema, teatro, debates, oficinas e manifestações tradicionais, o festival transforma o Porto Geral⁷ em um verdadeiro espaço de encontro cultural se consolidando como um instrumento de valorização das culturas indígenas e fronteiriças, aproximando o Brasil de seus vizinhos.

Terceiro período: Música no período técnico-científico-informacional

A partir dos investimentos públicos praticados pelo estado em eventos musicais nessas três cidades, priorizando Campo Grande, Corumbá e Bonito, elas se tornaram palco atrativo e cultural para implementação de eventos musicais que envolvem diretamente a música regional sul-mato-grossense. Essas três cidades foram escolhidas para sediar grandes eventos atrativos que selecionam para além dos produtores do estado, incentivando agora grandes atrações da cena musical popular, como Liniker, João Gomes, Luisa Sonza⁸ e até mesmo atrações internacionais.

⁷O *Porto Geral de Corumbá*, às margens do rio Paraguai, é um dos espaços históricos mais emblemáticos do estado de Mato Grosso do Sul. Durante o século XIX, foi um dos principais pontos de conexão fluvial do interior do Brasil com o restante da América do Sul. Hoje, abriga o palco principal do Festival América do Sul Pantanal, simbolizando a integração cultural entre os países latino-americanos.

⁸Vale ressaltar que não há emissão de juízo de valor acerca dos artistas mencionados, uma vez que a análise proposta tem caráter descritivo e interpretativo, baseada em elementos objetivos da pesquisa, sem intenção de avaliação estética ou moral, porém deve-se destacar que adiante nesta pesquisa, nota-se uma discrepância dos valores investidos em/para artistas locais e artistas já consolidados na indústria musical.

Segundo o Diário Oficial do Mato Grosso do Sul de 25 de abril de 2025, foi firmado um contrato de 450 mil de investimento da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul para a realização de um show de apenas sessenta minutos, com a cantora Luisa Sonza no evento MS Ao Vivo⁹. Essa artista que possui uma visibilidade em escala global, apresentou-se no Parque das Nações Indígenas de Campo Grande, mostrando por exemplo a diferenciação de investimentos entre produtores locais e produtores musicais que participam do círculo global da música, o show em questão por mais que fora das datas analisadas nos ilustra o fenômeno que perpassa até os dias atuais, nota-se por exemplo, um grande investimento em estrutura para os grandes shows (Figura 4).

Figura 4- Estrutura Física MS Ao Vivo (2025)



Fonte: Arquivo Pessoal, 2025.

O momento atual, esse marcado pela produção da mercadoria musical em grandes escalas advindas do meio técnico-científico-informacional, utiliza dos meios de

⁹MS ao Vivo—Luísa Sonza (4 de maio de 2025). Apresentação gratuita da cantora com abertura da artista sul-mato-grossense Paolla, realizada no Parque das Nações Indígenas, em Campo Grande (MS), às 17h. O primeiro show da temporada 2025 reuniu cerca de 40 mil pessoas e foi organizado pelo Governo de Mato Grosso do Sul, por meio da SETESC e da Fundação de Cultura de MS, em parceria com o S-MS

comunicação e redes para a circulação, produção e distribuição seus produtos, assim as grandes corporações da indústria musical articula o que é produzido com interesses políticos e econômicos de forma discreta e mascarada de naturalização e espontaneidade.

As canções produzidas até mesmo por artistas locais são atravessadas verticalmente pelas lógicas de um padrão global comandado pela grande indústria sonora, a que movimenta o mercado musical e os circuitos sonoros. Um outro fator interessante de ser analisado para além das produções musicais é a utilização dos eventos musicais como meios de intermediação para grande parte da cadeia produtiva da música, uma vez que o meio de difusão da música diante aos eventos já não possuem tanta força.

Com o avanço do meio técnico-científico-informacional e da utilização das redes sociais, percebe-se uma disparidade dos veículos de informação utilizados para propagação dos eventos musicais e consequentemente dos artistas inseridos nessa lógica. As plataformas digitais se tornaram aliados de propagação dos eventos musicais, a diferença é visível quando analisado a partir de um dos aplicativos de uso comum como o Instagram, para mostrar essa disparidade em diálogo com os números das redes sociais visíveis no quadro abaixo.

Quadro 1 - Número de Seguidores do perfil oficial de Eventos Musicais Atuais no Instagram (2026).

Análise Dos Números De Seguidores Do Instagram Dos Eventos Musicais Atuais		
Evento	Nº de Seguidores	Nome de Usuário
Expoagro	76,4 mil seguidores	@expoagrodouradosoficial
FESTOP	4,989 seguidores	@festop.dourados
FIB	19,3 mil seguidores	@festivaldeinvernodebonito
O Balaio Festival	752 seguidores	@obalaiofestival
Fundação de Cultura do MS	43,2 mil seguidores	@fudacaodeculturams

Fonte: Elaboração Própria, 2026. Acesso em 24/05/2026.

Com esses dados é possível identificar que há uma forte assimetria de visibilidade digital entre os festivais, ocasionadas pela estrutura de financiamento. A

Expoagro, com mais de 64 mil seguidores, ocupa uma posição hegemônica no ambiente das redes sociais, seguida pelo Festival de Inverno de Bonito (FIB), com cerca de 19,6 mil. Em contraste, eventos como o FESTOP e, sobretudo, o Balaio Festival apresentam alcances digitais significativamente menores.

A atividade no circuito superior está grandemente baseada em anúncios, uma das armas ofensivas usadas para alterar os gostos e modificar o perfil normal da demanda. No circuito inferior, a publicidade não é necessária, graças ao contato direto com o cliente, e nem é possível, pois os lucros servem diretamente à subsistência do agente e sua família. (SANTOS, 2004c, p.103)

Entretanto, essa desigualdade numérica não pode ser compreendida apenas como um reflexo da “qualidade” ou da relevância cultural dos eventos. Ela revela, sobretudo, diferenças estruturais na capacidade de mobilizar recursos, produzir comunicação contínua e sustentar presença nas redes informacionais, o que remete diretamente à lógica dos circuitos de produção cultural e dos círculos de cooperação no espaço.

O Instagram, por exemplo, não funciona somente como ferramenta de divulgação, neste caso ele evidencia a disparidade entre o espaço de disputa simbólica, de elementos econômicos e culturais que refletem na produção do espaço, servindo para legitimar o simbólico mediante aos interesses políticos do desenvolvimento territorial. Nesse sentido, O Festival o Balaio permanece “invisível” mediante a forma de cultura que consegue circular nas redes informacionais contemporâneas.

Além disso, é possível compreender que a disputa simbólica pela dominância do território não se dá somente através dos eventos, mas também pelo o tipo de canções e identidades que é possível mobilizar e produzir. As canções produzidas para grandes eventos, como a Expoagro, em termos genéricos, atinge uma outra população, e utiliza também das redes sociais para mobilizar identidades, resultando em uma nova forma dos padrões simbólicos construídos e mobilizados no primeiro período proposto. Nesse sentido, baseado nas palavras de Queiroz (2023) em dialogo com a noção de sociedade do hiperespetáculo desenvolvida por Lipovetsky e Serroy, pode-se dizer que a cultura, como indústria global, ao se transformar em um mercado globalizado, foi impulsionada pela necessidade de atender às demandas da sociedade do hiperespetáculo, que anseia por experiências e sensações intensas, marcadas pelo exagero, pela diversidade e pela busca incessante por novidades.

Com base na compreensão das relações entre Geografia e Música e no histórico da produção musical em Mato Grosso do Sul, realizou-se um levantamento da produção autoral recente de artistas sul-mato-grossenses por meio de pesquisas em fontes disponíveis na internet. A análise concentrou-se nos últimos dez anos que antecederam o encerramento da pesquisa, abrangendo o período de 2010 a 2021¹⁰. A delimitação temporal adotada justifica-se pelas dificuldades de coleta de dados, agravadas pelas restrições impostas pela pandemia da COVID-19, que impactaram significativamente a produção, a circulação e o registro das atividades musicais no período final da pesquisa.

A partir do levantamento da produção autoral sul-mato-grossense, foram identificadas 769 canções entre esses anos. Dentre elas, apenas 78 abordaram de forma direta os elementos reconhecidos como símbolos musicais do Estado, em diálogo com o projeto para construção da identidade sul-mato-grossense iniciada em 1977 com a emancipação do Estado. Para melhores resultados, foram necessárias a seleção de palavras-chave que permitissem agrupar as composições por suas semelhanças temáticas, a sonoridade ligada aos estilos musicais não foram analisadas diretamente pelas limitações técnicas no campo musical.

Diante disso, as canções analisadas foram organizadas segundo os seguintes elementos: Relacionamentos Afetivos (associados às vivências amorosas e aos sentimentos em geral); Empoderamento Feminino (relacionado às lutas e críticas vinculadas ao feminismo); Dinâmicas do Espaço Urbano (abrangendo temas como liberdade, críticas ao modo de produção capitalista e demandas contemporâneas); Ostentação (referente à luxúria e a símbolos monetários); Pantanal e Elementos Paisagísticos (com referências diretas e indiretas às questões ambientais do Estado); Cultura Indígena (voltada à crítica ou à exposição da realidade dos povos indígenas); Fronteira (abordando elementos fronteiriços, como a linguagem, a vivência na linha da divisa estatal e símbolos marcantes como a erva-mate); Dinâmicas do Espaço Rural (relacionadas às experiências da vida no campo); e Tradição Gaúcha (associada ao processo migratório da população gaúcha para a região).

Para o levantamento das canções, utilizou-se como uma das principais fontes o *Glossário Virtual da Música do Mato Grosso do Sul* (<https://glossariomusicasms.com>),

¹⁰A análise da música sul-mato-grossense de produção autoral no período de 2010 a 2021 busca compreender suas nuances e os impactos gerados na cena musical do estado frente à indústria cultural global. O levantamento de dados apresentado é fruto de um Trabalho de Conclusão de Curso e de anos de pesquisa em iniciação científica no curso de Geografia (Licenciatura), realizado sob orientação da professora Dr^a Fláviana Gasparotti Nunes.

além de outros meios de pesquisa complementar. A partir dessas fontes, procedeu-se à seleção de músicos e composições com produção autoral a partir do ano de 2010, conforme os registros ali disponibilizados. Como estratégia adicional de identificação da produção musical autoral no estado, recorreu-se ao estudo realizado por Caetano (2016), a partir do qual foram selecionados artistas com produção autoral consolidada e elementos que participaram da constituição simbólica e identitária do Estado do Mato Grosso do Sul, ampliando e qualificando o universo empírico da pesquisa.

Constatamos a existência de um número significativo de artistas, com produções de música autoral em Mato Grosso do Sul nos últimos anos. Alguns deles com apenas uma música, outros com um conjunto maior de composições e uma carreira mais consolidada. Sem dúvida, um dos motivos para o número elevado de artistas se deve à maior facilidade de gravações possibilitada pela tecnologia, já que não são necessárias produções de alto custo e aparatos mais profissionais para compor, gravar e divulgar músicas atualmente.

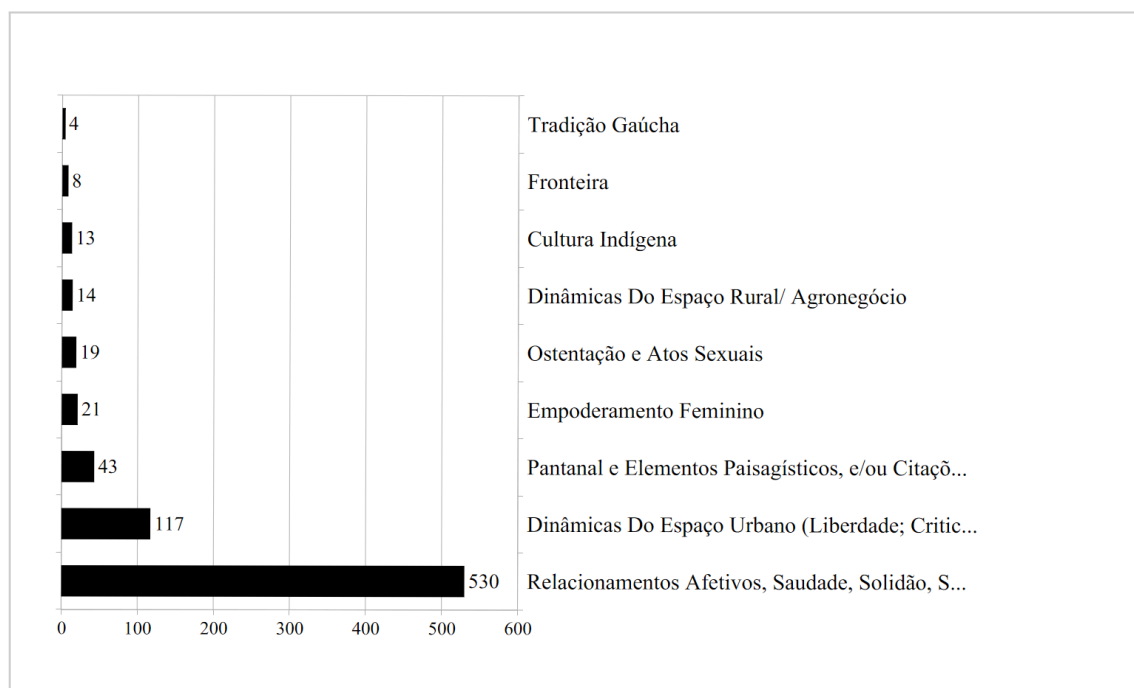
Percebe-se que a música autoral produzida em Mato Grosso do Sul não se restringe a determinadas temáticas ou ritmos considerados locais ou regionais, sofrendo influência de diversos estilos e abordando temáticas ou questões mais globais, como observado no gráfico abaixo (Gráfico 1). As canções compostas nos anos de 2010 a 2021 sofrem grandes influências de vivências cotidianas (essa atravessada por elementos urbanos que fogem dos delimitados) não mais ligada às produções do período de emancipação do Estado como as questões voltadas ao pantanal e o ser rural, desta forma compreende-se que o novo espaço produzido é disputado simbolicamente por uma elite diferenciada daquela dos anos 70.

Trata-se de uma expressão artística intimamente relacionada à criação do Estado, ocorrida no final dos anos 1970, cuja produção influenciou diretamente na maneira de constituir e instituir as referências culturais e identitárias frequentemente associadas ao Estado de Mato Grosso do Sul como, por exemplo, o indigenismo, o Pantanal e a fronteira, eixos estruturantes da dialogia regionalista local. Isso fez com que essa produção musical fosse considerada a expressão mais fiel da identidade regional, o que acabou elevando os artistas reunidos nesse circuito a patamares diferenciados do ponto de vista social. (CAETANO, 2013 p. 10-11)

Também é interessante destacar que a música regional do Mato Grosso do Sul por mais que seja considerada uma unicidade, ainda é multifacetada por suas influências externas e pelas diversas realidades que envolvem as produções locais, isso não é nem maior nem melhor, mas importante destacar o impacto das plataformas digitais e

veículos de comunicação nesse processo, juntamente à intencionalidade de diluição das identidades, pois agora, o super espetáculo e unicidade possuem um novo lugar, vale ressaltar também que o próprio desvio identitário é capturado pelos padrões globais de produzir e consumir música, atualmente, quanto mais único e exclusivo, mais visível e consumido, dando um novo caráter às produções musicais da atualidade.

Gráfico 1 - Termos Mais Recorrentes nas Análises das Produções Musicais de Mato Grosso do Sul (2010-2021).



Fonte: Elaboração própria, 2023.

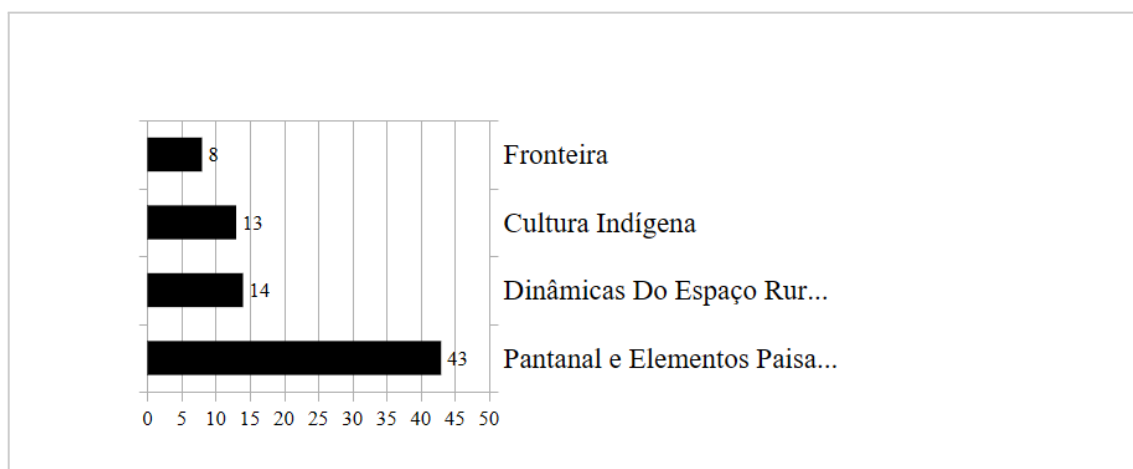
Percebe-se a partir do Gráfico 1 uma diluição das temáticas que antes eram consideradas importantes para consolidação dos simbolismos estatal, atualmente as questões relacionadas ao espaço urbano, assim como questões afetivas são as mais produzidas, e por consequência, mais consumidas. Deste modo, frisamos que a presença dos novos meios de comunicação possam ser algo a ser discutido posteriormente, uma vez que esse, também modificado pela escala global, é responsável pela forma que se produz músicas atualmente.

A definição das palavras-chave para a construção e sistematização dos dados partiu do objetivo central da pesquisa, que não está voltado às temáticas em si, como ocorreu no Trabalho de Conclusão de Curso, mas sim à identificação do que vem sendo produzido atualmente e às dinâmicas que envolvem as musicalidades, pois essas são resultados de novos processos urbanos. Quando produzida mediante as novas dinâmicas, os elementos se

alteram tanto pela necessidade de se adaptar a nova estética do circuito sonoro atual, quanto pela criação de novos imaginários que permeiam a criação de novos discursos, resultando em novos símbolos.

É interessante notar que até mesmo os gêneros musicais como o sertanejo sofreram alterações bruscas de suas temáticas nas suas letras, uma vez que, este é alvo de grandes investimentos. A temática não se apresenta de forma explícita; ela surge sempre vinculada aos novos dilemas do espaço vivido. Embora a sonoridade guarde semelhanças com as tradições, como exemplo o chamado “novo sertanejo” se estrutura sobre questões que não lhe pertencem diretamente, mascarando-se em discursos centrados em relacionamentos afetivos, sentimentos cotidianos e, em parte, na ostentação de bens de consumo. Esse movimento revela a perversidade do modo de produção, que se aproxima de seu público de maneira sutil, sem expor sua verdadeira face.

Gráfico 2 - Construção e Reforço da Identidade Cultural Sul-Mato-Grossense (2010-2020)



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Pode-se concluir que os compositores buscam, em suas músicas, problematizar questões e processos contemporâneos que constituem a espacialidade de Mato Grosso do Sul. Embora ainda acionem elementos simbólicos e icônicos, como o Pantanal e a fronteira (Gráfico 2), esses artistas direcionam seu olhar para musicalidades inseridas no cotidiano regional, muitas vezes alheias aos símbolos tradicionalmente considerados fundamentais para a construção da identidade sul-mato-grossense, o motivo disso ainda está a ser analisado e fundamentado, mas possui grande suposição de que a produção

desses padrões simbólicos considerados por alguns “ultrapassados” facilitam a se inserirem em editais de financiamento cultural.

Nesse terceiro momento, vivencia-se uma consolidação da lógica empresarial como dominante na produção dos eventos musicais. O Estado já não ocupa o centro do financiamento, sendo substituído por grandes empresas, embora ainda se percebam resquícios da influência das elites letradas, agora transmutadas em formas estéticas e narrativas que perpetuam valores ligados ao progresso e à modernidade. A cadeia de produção musical passa a funcionar como uma via de mão dupla: se no início os produtores dependiam primordialmente do financiamento estatal, e posteriormente das elites locais, atualmente há uma pulverização dos agentes financiadores, incluindo empresas privadas e, em alguns casos, prefeituras municipais. Essa mudança revela não apenas uma desconcentração do poder público estadual, mas também uma reorganização das formas de investimento e controle dos símbolos, onde a lógica mercadológica e empresarial passa a ditar os rumos da produção cultural, muitas vezes esvaziando seu potencial crítico e territorialmente enraizado.

Nesse contexto, a música sul-mato-grossense assume também um papel de mercadoria, atravessada por discursos e marcada por valores individualistas, meritocráticos e por ideais neoliberais como as vinculadas à produção imagética do agronegócio. Ainda assim, emergem resquícios de uma indústria cultural regional que atua como forma de resistência cultural e social. A produção musical autoral, assim, torna-se um veículo de contestação às normas estabelecidas pelo capitalismo e pelo individualismo, reafirmando-se como expressão política e territorial, mesmo quando capturadas.

Esta análise se torna fundamental para compreendermos qual a verdadeira intencionalidade presente na construção das identidades e o que tem sido produzido e consumido mediante as redes informacionais, desde os círculos de cooperação para com qual a indústria global e a produção local. Diante disso, mostra-se que também há novas formas de se cooperar, e as redes informacionais são partes importantes para a circulação da música.

Importante lembrar que por se tratar de um período mais atual, esse subcapítulo será desenvolvido ao longo da exposição dos próximos capítulos, com eventos musicais atuais, juntamente a isso, se destaca um ponto importante, que a identidade é uma faceta

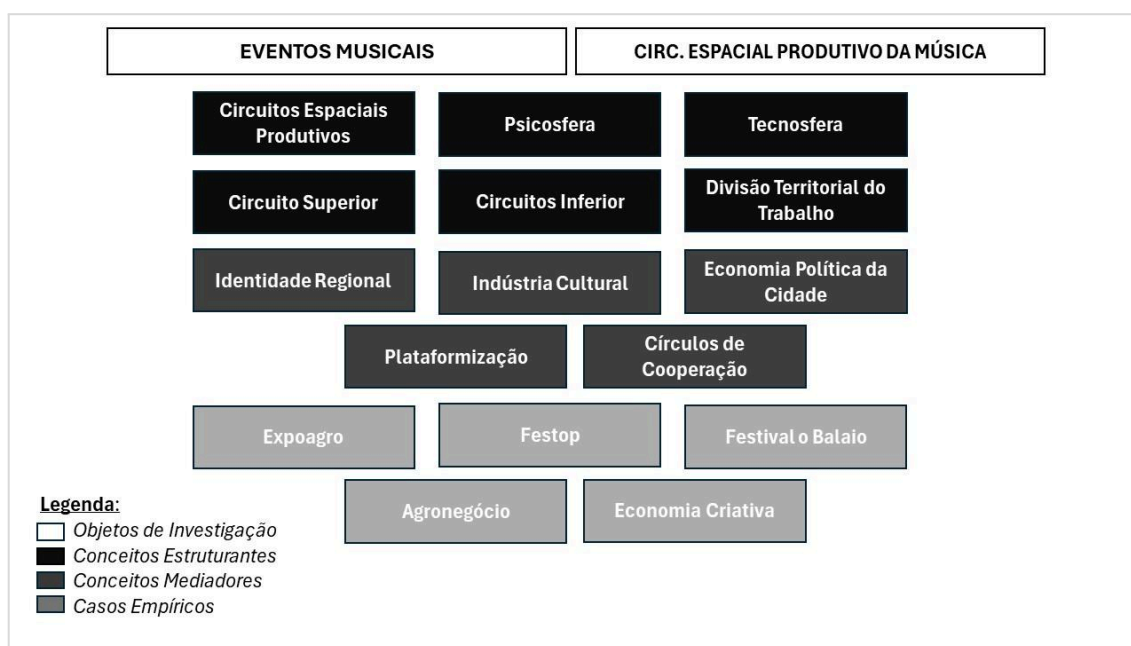
da psicosfera e que a disputa envolve os sentidos simbólicos e culturais da música, não apenas a economia.

Vale ressaltar que os círculos de cooperação através dos eventos musicais do estado agora não possuem tanta visibilidade quanto no primeiro período, mas que ainda contribuem para fomentar a produção e circulação dessa nova identidade regional, anteriormente marcada pela necessidade de efervescência de uma identidade territorial emergencial e pautada na “unicidade” simbólica, que agora se mescla às novas dinâmicas do estado, como a produção cultural vinculada aos novos padrões de consumo em massa e o agronegócio que, além da movimentação econômica do Estado, está presente em grande parte das composições musicais mascaradas em meio aos afetos e ostentação.

2.2 A PSICOSFERA E A ESPACIALIDADE DOS CIRCUITOS MUSICAIS EM MATO GROSSO DO SUL

Aqui partiremos da construção da psicosfera como grande influência na indústria cultural do Mato Grosso do Sul, elemento central de nossa discussão. Para isso, precisamos compreender os dois conceitos chave: psicosfera e indústria cultural. A indústria cultural, que contribui diretamente para conformação e tensionamento da subjetividade, do imaginário e da ideologia dominante no Mato Grosso do Sul, passou a produzir e distribuir a música como uma mercadoria, semelhante a qualquer outro produto da indústria, esse capítulo contará com contribuições de Ana Manuela de Jesus Chã (2016); a psicosfera, que emerge com a globalização e com a difusão do meio técnico-científico e informacional e que se mostra fundamental para atualmente moldar e dinamizar a base material e técnica do espaço, e que contará com a referência de Milton Santos (2013) e contribuições mais atuais vinda de Luciano Duarte (2024).

A seguir, apresenta-se um esquema que sintetiza os principais tópicos abordados nesta pesquisa, de forma a oferecer uma visão organizada e objetiva de seu conteúdo.

Figura 5 - Organização Temática e Conceitual do Trabalho

Fonte: Elaboração própria, 2026.

Iniciamos nosso pensamento com uma breve exposição do conceito de psicofera, essa que parte da construção de imaginários, afetos e subjetividade é elemento essencial e dialético para construção da tecnosfera. A psicofera, como afirma Duarte (2024), em diálogo com Santos (2013), está para a tecnosfera, assim como a tecnosfera está para a psicofera. Desse modo, torna-se necessário considerar a imaginação do espaço, bem como seus ideários e ideologias, construídos a partir da produção musical, a qual revela, quando analisada mais detidamente, uma intencionalidade marcada por certa perversidade. Essa produção do imaginário se torna, por vezes, modificadora da disposição espacial dos elementos materiais, como os próprios eventos e técnicas utilizadas. Pois, segundo Santos (2008), a intencionalidade seria uma espécie de corredor entre o sujeito e o objeto. Assim, esses objetos não são apenas externos, já que atingem o agente “clandestinamente”.

A psicofera pode ser compreendida também como o reino das ideias (SANTOS, 2013), dos pensamentos e, conseqüentemente, dos discursos. Ela é atravessada por disputas a todo momento, sendo modificada em todas as escalas possíveis, desde a micro à macro escala. Esse atravessamento, na maioria das vezes, não é condicionado somente pelas verticalidades, pois é alterada também a partir das relações cotidianas, ou seja, pelas horizontalidades. Com isso, compreendemos que a disputa da psicofera altera sua lógica a cada instante, sem exceção. Porém, traçamos aqui uma relação onde

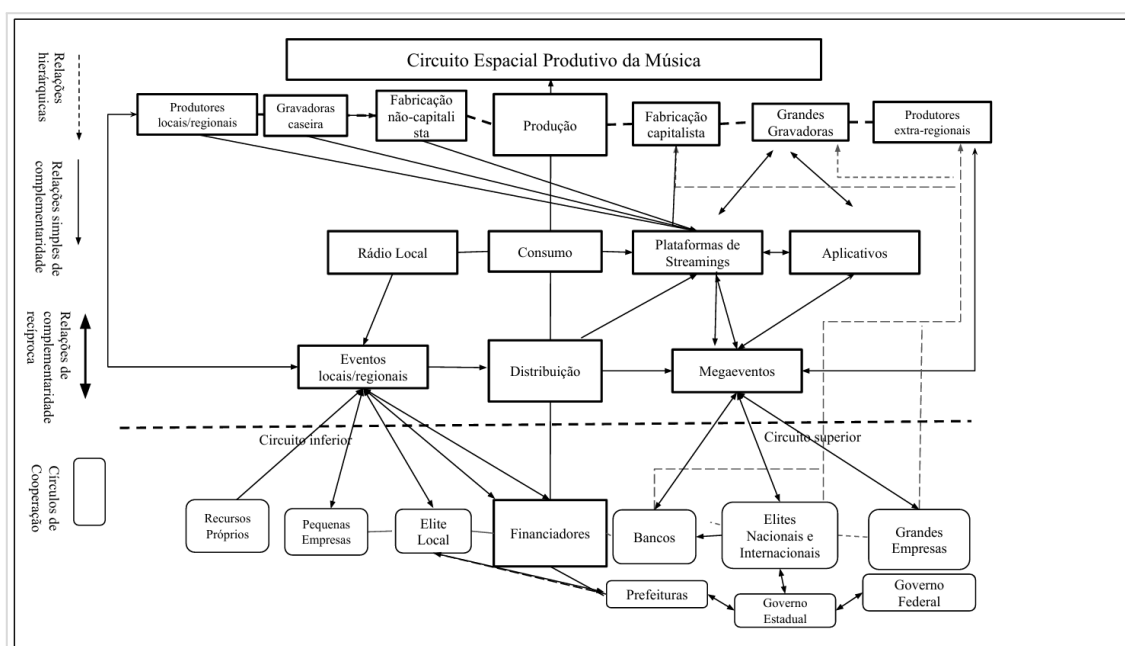
as disputas da psicosfera é atravessadas verticalmente, de cima para baixo, a partir dos discursos de quem se garante no topo da pirâmide, e a mudança do caminho será traçado pela base, que resiste mediante as ideias e imaginações dos titulares dessas que são tensionadas no plano das horizontalidades.

A imaginação que buscamos alcançar está intrinsecamente ligada à produção das ideias e dos discursos presentes, em que muitas vezes se mostram de forma sutil, de forma naturalizada, camuflados mediante as novas formas de produção do espaço urbano. Essa imaginação tem construído firmemente o que consideramos como uma dimensão imaterial do espaço, dotados de ações, essas ações, como afirma Santos (2004a), são resultados dos homens, seres de ações, que agem sobre si mesmo, um processo dotado de propósito, que muda a tecnosfera assim como altera coetaneamente o mundo das ideias através do trabalho.

Segundo Duarte (2024), não é possível compreender fragmentos do espaço geográfico sem considerar a totalidade das relações que os constituem. A análise da totalidade torna-se, assim, fundamental para entender como o território é apropriado funcionalmente pelo capital e como diferentes lugares passam a desempenhar funções específicas dentro de um mesmo processo produtivo. Nesse contexto, os circuitos espaciais produtivos (CEP) articulam as etapas de produção, circulação, distribuição e consumo em múltiplas escalas. No âmbito dos circuitos musicais, a mercadoria música integra uma complexa rede de agentes, objetos técnicos, fluxos informacionais e círculos de cooperação que viabilizam sua realização econômica e territorial.

Compreender essa estrutura material é condição para analisar a psicosfera que a atravessa: é precisamente porque a música circula por esses circuitos que ela se torna veículo de imaginários, identidades e disputas simbólicas. Tecnosfera e psicosfera, portanto, são dimensões indissociáveis do mesmo processo.

Figura 6 - Circuito Espacial Produtivo da Música



Fonte: Elaboração Própria, Costa (2026) a partir de ; Alves (2014); Santos (2004c); Creuz (2012).

A construção do esquema acima (Figura 6) articula o circuito espacial produtivo da música a partir do esquema dos dois circuitos da economia urbana proposto por Milton Santos (2004c) em seu livro *“O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos”* desta forma compreende-se que a música quando é atravessada pelo capital simbólico se torna mercadoria, uma mercadoria voltada ao consumo e integração cultural, envolta pelas identidades, a música constrói nesse espaço um autofagismo, pois da mesma forma em que se é reflexo das individualidades e especificidades local, também se torna cooptada pela indústria cultural se tornando uma mercadoria.

Os circuitos espaciais produtivos constituem uma totalidade articulada em diferentes escalas. No âmbito urbano, sua materialização ocorre por meio dos circuitos da economia urbana, neste caso os circuitos da economia urbana são complementares aos CEP, produzindo dinâmicas próprias da urbanidade contemporânea. Ainda que o circuito espacial produtivo da música seja analisado, neste trabalho, a partir dessa escala mais específica, é necessário compreender sua inserção na lógica mais ampla da totalidade e da divisão territorial do trabalho.

Para Castillo (2010), a noção de circuito espacial produtivo destaca a importância da circulação entre as etapas produtivas, do espaço enquanto elemento ativo

da reprodução social e da atividade produtiva dominante na organização do circuito, ademais, para ser possível operacionalizar esse conceito é necessário além da identificação da atividade produtiva dominante compreender os agentes envolvidos, criam-se o que chamamos de círculos de cooperação criados para dinamizar a inter-relação a partir de agentes dispersos geograficamente.

Os circuitos sonoros podem ser considerados um conceito ainda pouco explorado, uma vez que este interliga as relações entre a música e a geografia da diferente em que estamos acostumados, aquelas somente ligadas às identidades, por isso, denominamos aqui como circuitos musicais, pois os circuitos sonoros representam a totalidade dos sons mediante a cadeia produtiva, já os circuitos musicais se direciona principalmente à análise da música enquanto fruto de um trabalho, uma verdadeira mercadoria. Dessa vez a música e a Geografia se dialogam em uma outra esfera, a partir dos circuitos da economia urbana de Milton Santos (2004c), esse circuito musical se torna um conjunto de relações entre agentes, fixos e fluxos, práticas econômicas e também culturais, mas que são extremamente vinculadas às formas de estrutura de produção, circulação e consumo, dando um caráter a mais as atividades econômicas, articuladas em diferentes escalas.

As ideias de Milton Santos (2004c) fornecem a base teórica para a compreensão dos circuitos espaciais produtivos e da economia urbana, especialmente por meio das noções de circuito superior, circuito inferior e círculos de cooperação. Já Alves (2014) contribui para o desenvolvimento das discussões acerca dos circuitos sonoros, destacando o papel da técnica e dos objetos técnicos na organização da produção sonora contemporânea. Entretanto, sua abordagem concentra-se predominantemente na indústria sonora em sentido amplo e nas etapas técnicas da produção do som. Nesse contexto, as contribuições de Creuz (2012) tornam-se fundamentais para compreender a música enquanto atividade econômica inserida nos circuitos da economia urbana, articulando agentes pertencentes tanto ao circuito superior quanto ao circuito inferior da economia. O circuito espacial produtivo da música (Figura 6) constitui-se a partir do diálogo entre as contribuições desses três autores. Todavia, tornou-se necessário enfatizar os círculos de cooperação, compreendidos aqui como elementos centrais na disputa da psicosfera, na medida em que financiam mercadorias e elementos adjacentes da música.

Aqui, compreender os agentes que mediam as relações do circuito espacial produtivo da música é essencial para entender como funciona os círculos de cooperação entre artistas; produtores; patrocinadores; empresas; eventos; instituições e até plataformas, nos permitindo analisar e comparar a circulação da música mediante as duas esferas do circuito da economia urbana, a forma em que se realiza os eventos (esse momento se torna o momento de materialização da música), o financiamento que está por trás da produção de elementos da psicosfera, e o consumo da música. Além disso, o esquema nos mostra tanto os possíveis fluxos materiais quanto os fluxos imateriais/informacionais que tomam centralidade no período atual.

Os eventos musicais aparecem como articuladores do circuito musical, também como pontos de concentração de fluxos e espaço de consumo, conectando o turismo, o espaço, a economia e a cultura.

Assim sendo, compreendemos que a análise do recorte regional sul-mato-grossense é alterada a depender da dinâmica de sua totalidade. A parcela do espaço geográfico em questão, o do Mato Grosso do Sul, é modificado pelas suas relações maiores, como a sua dominância, cooperação e até mesmo disputa entre seus espaços, lugares e sub-regiões. Quando atravessada pelas mãos ou, neste caso, pelas ideias dominantes, esses sub-espacos modificam a forma de se relacionar, de produzir e consequentemente de consumir.

A música enquanto mercadoria toma esse papel, uma vez que estas não são mais produzidas pelas vontades do eu subjetivo e sim são comandadas pela grande hegemonia musical presentes no cotidiano dos pequenos e grandes artistas. Ao citar pequenos produtores, me refiro aos produtores musicais que produzem com que tem disponibilidade, sem depender de investimento nos arcabouços técnicos para produzir suas sonoridades, aqueles que fazem de forma independente.

Na indústria cultural presente no Mato Grosso do Sul não é diferente. Os pequenos produtores são vítimas de uma vampirização de suas produções, uma vez que empresas de grande porte como as plataformas de streaming como o Spotify, Deezer e Apple Music, neste âmbito aproveitam de suas fragilidades, como a falta de espaços para inserção de sua obra, tiram proveito com a promessa de conquistarem uma fama em escala global e de não perderem sua essência a medida em que os alcances de suas músicas atingirem ao topo de produção, o como sabemos na maioria dos casos essa

conquista não ocorre. Muitos artistas são coagidos a produzirem a todo momento o que está em alta na mídia e gerar mais lucro para as gravadoras, o que ocasiona em muitos casos o adoecimento desses artistas, o que é assunto para um outro momento.

Essa discussão é particularmente relevante quando observamos como tais circuitos superiores moldam não apenas os territórios, mas também o campo cultural, especialmente o musical. Do mesmo modo, ao estabelecer uma analogia entre a racionalidade hegemônica, as produções musicais e os eventos culturais, observa-se que muitos acreditam que o surgimento de um novo estilo, de um artista independente ou de canções que rompem com padrões estabelecidos seria capaz de abalar as estruturas de dominação da indústria cultural. Presume-se, assim, que a novidade possuiria força suficiente para alterar as formas de produção, consumo e distribuição da música. Contudo, conforme argumentam Adorno e Horkheimer (2002), os agentes que compõem essa indústria raramente perdem o controle. Ao contrário: monitoram atentamente essas emergências criativas para que, antes que se consolidem como movimentos de contestação, possam ser capturadas e reinseridas na lógica da mercantilização. Desse modo, expressões inicialmente marcadas por reivindicação e crítica são ressignificadas e transformadas em produtos “vendáveis”, convertendo-se em estratégias de marketing.

Santos, por exemplo, argumenta que a publicidade seria um instrumento usado pelos meios de produção da sociedade capitalista para tornar mais branda uma dominação, um controle, mas não analisa a forma pela qual esta é pensada espacialmente. Em suas palavras, os agentes econômicos “produzem o consumidor antes mesmo de produzir os produtos [...] Na cadeia causal, a chamada autonomia da produção cede lugar ao despotismo do consumo” (2000: p. 48) (Valverde, 2015, p. 11).

Assim, o que nasce como ruptura acaba virando apenas mais um produto da indústria. Aquilo que parecia ser uma “bagunça criativa”, algo novo ou até mesmo politizado, se transforma rapidamente em mais um show padronizado. A indústria continua a mesma, apenas com uma aparência renovada. A diferença é absorvida e devolvida como mercadoria. Dessa forma, a indústria cultural utiliza até as pequenas rebeldias musicais para manter sua dominação. Ela captura o que surge como resistência e devolve como entretenimento controlado. No fim das contas, nada realmente muda, embora tudo pareça estar mudando o tempo todo.

Aqui, buscamos compreender o desenvolvimento local e ao mesmo tempo a origem e os agentes envolvidos. Por um lado, é evidente que os megaeventos musicais mobilizam circuitos superiores da economia urbana (SANTOS, 2004c), tanto aqueles diretamente relacionados à produção musical como as grandes gravadoras e seus artistas (CREUZ, 2012), quanto os que envolvem agentes e espaços especializados na promoção de espetáculos, a exemplo de estádios de futebol ou estruturas temporárias que, muitas vezes, não mantêm qualquer relação com a produção musical local ou com as dinâmicas dos circuitos sonoros enraizados nos territórios onde se inserem (ALVES, 2014, p. 281).

Por outro lado, é possível identificar uma multiplicidade de eventos musicais locais e regionais que, embora heterogêneos em suas formas e expressões, se articulam sobretudo por meio de agentes vinculados aos circuitos inferiores ou aos circuitos superiores marginais, emergentes ou residuais. Tais agentes incluem estúdios de gravação e de ensaio, bem como artistas locais e regionais que os utilizam como suporte para suas produções (CREUZ, 2012). Além disso, esses eventos se ancoram em circuitos sonoros e cenas musicais fortemente ligados ao cotidiano, às territorialidades e às identidades culturais dos espaços onde se realizam, como ilustra o exemplo emblemático da Cena Manguê, em Recife (ALVES, 2014).

Ainda que a intencionalidade da indústria musical do Mato Grosso do Sul esteja vinculada ao consumo, produtores que não participam desta lógica, como rappers, que aqui posso citar brevemente como exemplo o Miliano MC, que contrariam a ideia do modo de produção que se faz presente, são colocados à margem da sociedade, como os próprios moradores e produtores comerciais das comunidades periféricas que não possuem o mesmo viés mercadológico da indústria musical. O único local que resta para exposição de sua arte são eventos que se opõem aos discursos hegemônicos que, por sua vez, participam e mobilizam outros circuitos e agentes da economia política das cidades.

A economia política das cidades pressupõe o entendimento da distribuição de tarefas, funções e formas nos lugares. De modo que o meio construído urbano é central à compreensão do fenômeno dos dois circuitos da economia, nos quais a coexistência de atores com enormes disparidades de poder, influência, organização, capital e tecnologia são consonantes. Os agentes sociais mais fracos resistem nos interstícios que as possibilidades técnicas ampliam no atual período (CREUZ, 2012, p. 38).

A economia política das cidades se dá a partir das dinâmicas econômicas, sociais e políticas que moldam a produção e organização do espaço urbano, uma vez que essa acontece como um produto histórico do modo de produção capitalista, sendo o espaço urbano apenas uma mercadoria orientada pela lógica de valorização econômica e consequentemente da exclusão social, uma vez que essa garante acesso a lazer, consumo, transporte a somente uma parcela da população. Com ideias de Harvey (2011) a cidade é um meio de reprodução do capital, onde para o capital se expandir, se necessita de investimento nas cidades, seja por meio de obras públicas como infraestrutura, imóveis e até mesmo ao consumo urbano, sendo assim, o processo de urbanização é um processo estreitamente ligado à acumulação capitalista.

É nesse campo de disputas materiais e simbólicas que se inserem os eventos musicais do Mato Grosso do Sul, especialmente aqueles que compõem a psicosfera da globalização no estado. Muitos eventos, como a Expoagro, realizada na cidade de Dourados, são locais onde se constroem imaginários a partir da ideologia de consumo do agronegócio. Esses locais são espaços dotados de intencionalidades como o consumo de produtos e maquinários agrícolas. Por mais que a música não seja a principal atração do evento¹¹, esta se torna um grande atrativo do público local. Desse modo, os moradores da cidade de Dourados e muitos outros de cidades do entorno e mesmo de outras do estado de Mato Grosso do Sul frequentam o local pelas suas atrações musicais, mas também acabam atraídos pela lógica de produção hegemônica, como o consumo de novas tecnologias envoltas nos maquinários lá expostos.

O local onde ocorrem as principais atrações da Expoagro (Figura 7) é organizado antes mesmo da realização do evento, uma vez que ele foi construído com essa finalidade (por mais que não expostos de forma tão óbvia) são pensados antes mesmo da disposição, pois o Parque de Exposições João Humberto de Carvalho foi criado a partir de uma iniciativa entre o Sindicato Rural de Dourados, grandes fazendeiros e pecuaristas locais, esses que administram e mantêm o local. O evento em si atrai mais seguidores por suas musicalidades empregadas do que a própria exposição. As músicas, em sua maioria, são ligadas ao setor econômico em debate, o agropecuário

¹¹A Expoagro Dourados, realizada anualmente no Parque de Exposições João Humberto de Andrade Carvalho, reúne atividades como exposições de animais e máquinas agrícolas, leilões, palestras, shows musicais e atrações de entretenimento para o público.

com sua forma atual de agronegócio, como por exemplo o sertanejo universitário¹² e o agronejo¹³.

Figura 7 - Parque de Exposições de Dourados, Expoagro (2023)¹⁴



Fonte: Matheus Nascimento/Prefeitura de Dourados, 2023.

O grande problema deste gênero musical não está em sua sonoridade em si, mas sim nas suas funções e intencionalidades ligadas à psicosfera da globalização. O sertanejo universitário impregna nas mentes dos sujeitos com uma promessa de conquista das mesmas vidas que nem mesmo os próprios produtores destes detêm. A caminhonete do ano, a produção de grandes quantidades de commodities, e até mesmo um padrão de beleza inalcançável.

O local onde se instala o silêncio se ouve a resistência. Dessa forma, eventos como o Festival de Todos os Povos (FESTOP), também realizado na cidade de Dourados e idealizado por Fernando de Castro Além, mais conhecido como Dagata, dá oportunidade às vozes que não podem pertencer aos locais de dominância hegemônica, como é o caso da Expoagro. Pois, no Mato Grosso do Sul, a psicosfera tem sido

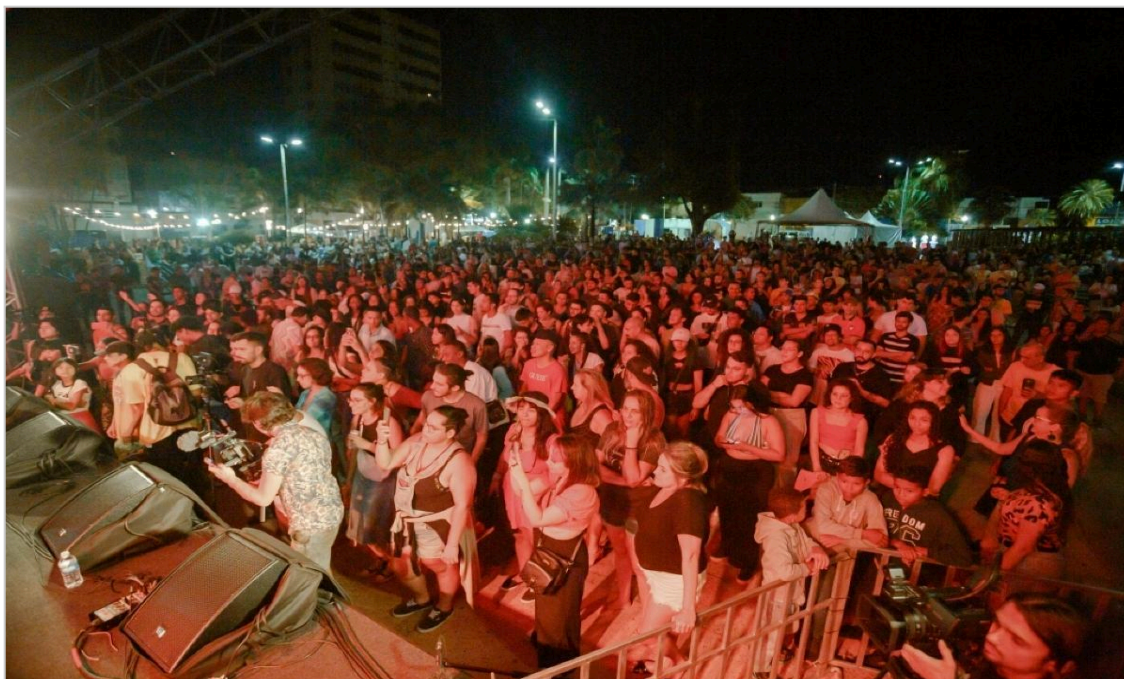
¹²Embora o termo não apareça de forma direta em sua obra “Agronegócio e indústria cultural: estratégias das empresas para a construção da hegemonia” Ana Manuela Chã aborda o gênero musical ao longo do livro como um exemplo de como a indústria cultural molda e dissemina valores alinhados aos interesses do agronegócio.

¹³O mesmo ocorre com o agronejo. Ana Manuela Chã (2016) inicia a discussão destacando que o agronejo deve ser compreendido como resultado da intersecção entre indústria cultural e agronegócio, evidenciando como a música popular se transforma em um veículo de ideologias econômicas e sociais.

¹⁴Essa imagem se refere ao Parque de Exposições de Dourados, palco da Expoagro, evento que será melhor desenvolvido no tópico 3.4.2.

historicamente tensionada entre a valorização da diversidade regional, marcada por influências indígenas, fronteiriças, pantaneiras e rurais, e a imposição de modelos estéticos e simbólicos alinhados ao agronegócio, à lógica do espetáculo e para música de mercado, como o sertanejo pop hegemônico.

Figura 8 - Festival de Todos os Povos (2023)¹⁵



Fonte: Punto Áureo, 2023.

Os eventos musicais, enquanto práticas espaciais e midiáticas, consequentemente, são espaços privilegiados para observar esse embate de disputa (Quadro 1) citado anteriormente, onde se explicita o número de seguidores em uma rede social. Eles não apenas oferecem apenas entretenimento, mas também mobilizam os diversos agentes produtivos que participam do circuito musical, além de participarem na constituição, difusão e disputa de imaginários urbanos e discursos coletivos sobre o território. Eventos como o FESTOP (Figura 8), por exemplo, atuam como contra-discursos na psicosfera, tensionando o domínio das identidades da indústria global, ao oferecer visibilidade a artistas locais e por consequência a produção de músicas regionais. Por outro lado, eventos como a Expoagro (Figura 7), embora considerados como eventos regionais, reproduzem a lógica simbólica dos megaeventos, com estrutura de eventos globais, trazendo artistas já consolidados na indústria musical,

¹⁵O Festival de Todos os Povos, também conhecido como FESTOP, é um dos eventos a serem discutidos no item 3.5, busca-se através dele, compreender a sua importância como um evento alternativo de desenvolvimento.

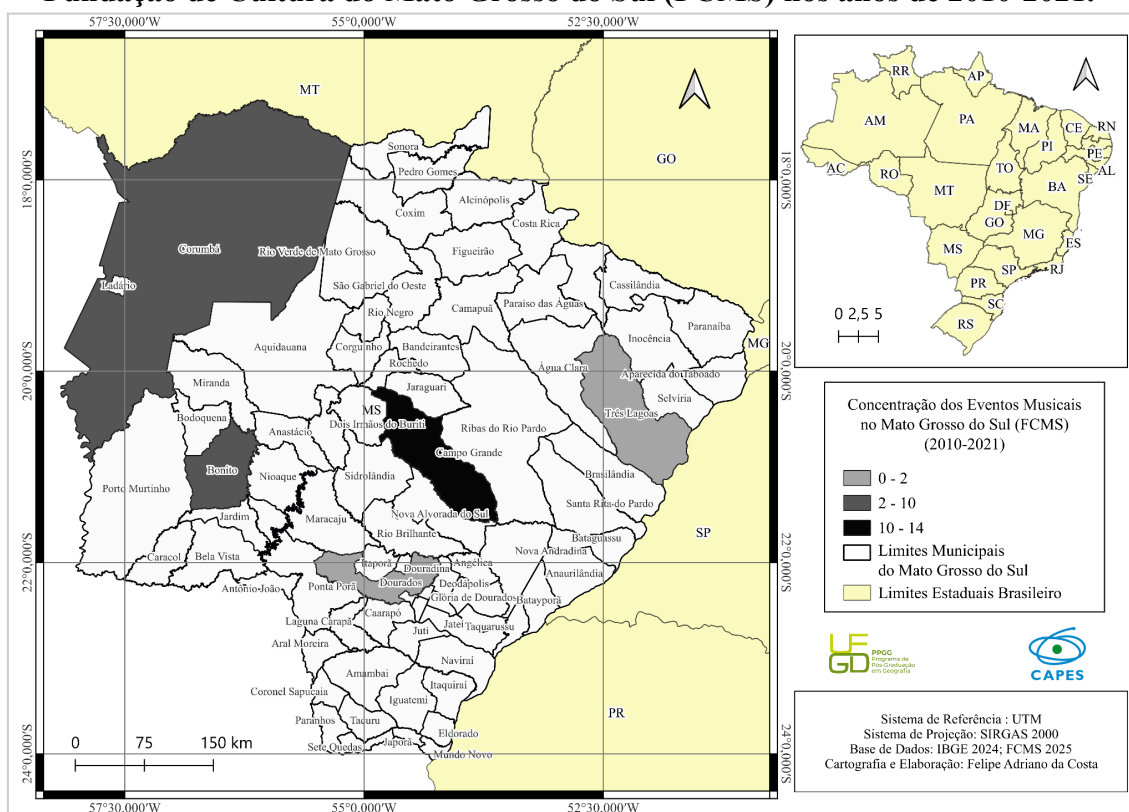
patrocinadores corporativos e line-ups musicalmente padronizadas segundo a indústria cultural.

Nesse ambiente, a psicosfera pode ser compreendida como um meio imaterial em disputa, onde os agentes culturais, os eventos e as músicas participam dessas batalhas, que moldam o modo como o território é imaginado, produzido, representado e desejado. E isso tem implicações concretas: o imaginário dominante influencia políticas públicas, formas de financiamento, usos do espaço urbano e as próprias estratégias do desenvolvimento territorial.

A indústria cultural hegemônica, ao se vincular no espaço sul-mato-grossense, contribui para formar uma psicosfera que reforça a lógica do agronegócio como símbolo de progresso e modernidade, ao mesmo tempo em que marginaliza expressões culturais críticas, alternativas ou minoritárias. Assim, o desafio é pensar em estratégias de reconfiguração dessa psicosfera, nas quais as músicas, os eventos locais e os coletivos culturais sejam reconhecidos não apenas como entretenimento, mas como agentes que modificam todo o âmbito territorial, afetivo e político capazes de disputar esses sentidos dados aos espaços e construir novas formas de pertencimento. A valorização de circuitos musicais locais e de práticas colaborativas no campo da cultura não é apenas uma questão estética, mas uma necessidade política e territorial. Os eventos que conseguem tensionar a psicosfera de forma libertadora são aqueles que criam espaços para o múltiplo, o contraditório, o comunitário e o vivo, em oposição à uniformidade das vitrines sonoras imposta pela lógica do mercado.

Investir na produção de discursos é primordial para levar uma imagem (essa não necessariamente ligada somente a paisagem, mas também a partir dos discursos) da cidade, do Estado para competição em escala global, uma vez que se define um modelo a ser seguido através de pequenas políticas que possuem um grande impacto na maneira em as outras visualizam a mesma, sempre voltados a venda de um cenário que muitas das vezes, nem são o prometido.

Mapa 1 - Eventos Musicais no/do Mato Grosso do Sul de Investimento da Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul (FCMS) nos anos de 2010-2021.



Fonte: Elaboração Própria, 2025.

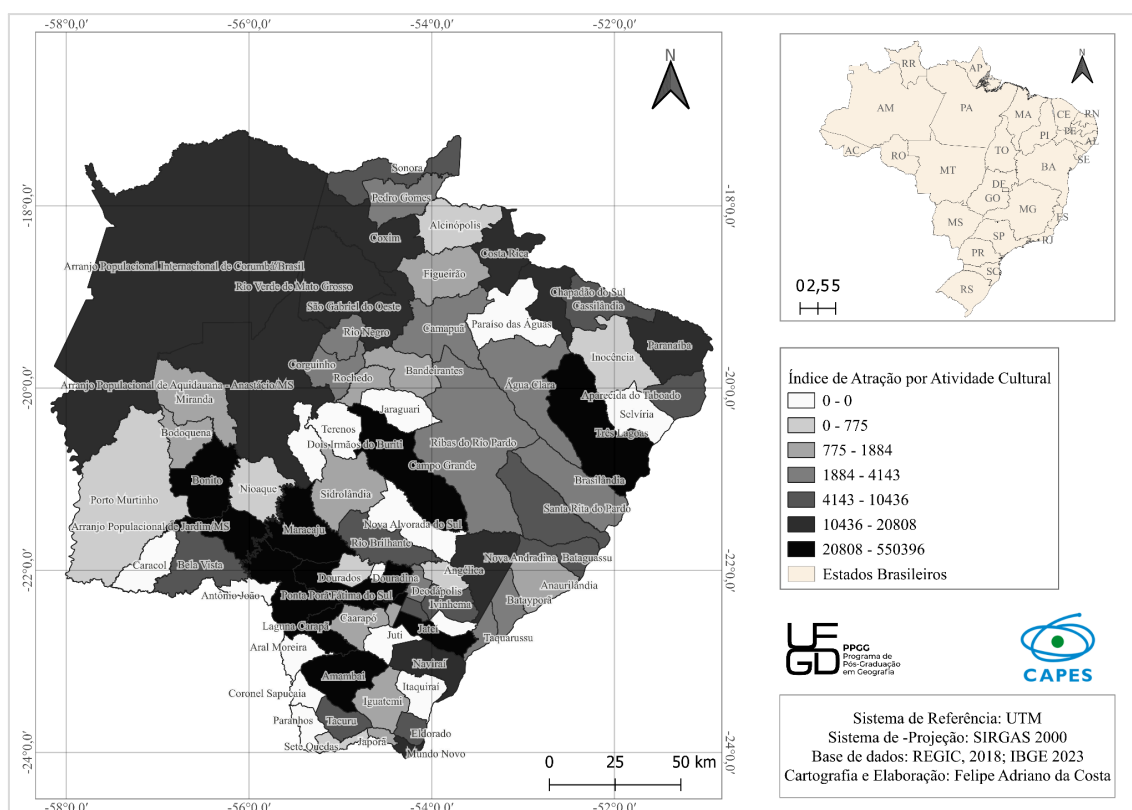
Com base nos dados encontrados no site oficial da Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul, e representados no Mapa 1, durante o período de 2010 à 2021, reforça-se a hierarquia ao se realizar a distribuição espacial dos eventos musicais no estado. Há uma forte concentração desses eventos nos municípios de Campo Grande, Bonito e Corumbá, comprovando que o investimento Estatal contribui diretamente para reforçar a hierarquia urbana deste território envolvendo a produção/realização desses eventos. Os eventos coincidem com os municípios trazidos pela REGIC, mas ainda sim evidencia uma heterogeneidade no financiamento para produção desses eventos. Grande parte dos municípios do interior do Sul e Nordeste do Estado aparecem com baixa ou quase nenhuma ocorrência de eventos musicais, mostrando uma certa assimetria no acesso a políticas culturais e incentivos à circulação artística, o que destoa da representação anterior. Essa desigualdade traz territorialidades culturais marginalizadas, muitas vezes ligadas às populações locais.

Cidades como Corumbá e Bonito, mesmo sendo menores que Campo Grande, ainda sim possuem um papel de destaque quando o assunto é produção de eventos

musicais, provavelmente isso ocorra por eles também serem pólos turísticos. O que chama a atenção é o fato de que o site da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul concentra sua produção e distribuição de material publicitário exclusivamente nessas cidades.

Diante disso, coloca-se a seguinte questão: a “venda” simbólica dessas cidades evidencia e reforça estereótipos historicamente construídos sobre o Estado a partir de qual perspectiva? Ademais, nos demais municípios sul-mato-grossenses, não haveria a necessidade de romper com a dependência estrutural em relação a Campo Grande, Corumbá e Bonito? Por fim, questiona-se se apenas sujeitos e iniciativas que reiteram a imagem de um estado-modelo são autorizados a participar dessa dinâmica de visibilidade e legitimação cultural ou isso já não possui tanta relevância como anteriormente?

Mapa 2 - Índice de Atração por Atividade Cultural no Mato Grosso do Sul



Fonte: Elaboração Própria, 2025.

O Mapa 2, produzido com base nos dados da pesquisa Regiões de Influência das Cidades (REGIC), realizada pelo IBGE (2018), tem como intuito compreender como as

cidades se articulam entre si no território brasileiro, a hierarquia urbana presente nas relações de dependência e influência entre os municípios.

Ao se analisar como se organizam e se centralizam as atividades culturais no território de Mato Grosso do Sul, evidencia-se certa hierarquia. As metrópoles e capitais regionais, como Campo Grande, oferecem para as cidades de nível hierárquico inferior uma infraestrutura cultural mais completa, pois possuem universidades, teatros, cinemas, festivais, feiras e eventos regionais e nacionais. Percebe-se que esse é também um grande motivo de deslocamento de indivíduos entre as cidades, essas cidades são responsáveis por criarem atrações culturais para que outras cidades possam ter acesso ao mínimo de acesso a bens e serviços culturais.

Os dados coletados pela REGIC mostram que há uma desigualdade de centros culturais dispostos na rede urbana do Mato Grosso do Sul. Campo Grande, uma Capital Regional A, possui alta influência sobre boa parte do Estado, pois concentra eventos culturais de grande porte de infraestrutura, como os eventos musicais realizados nos últimos anos, atraindo para a cidade público de diversas regiões. Dourados, apesar de uma cidade com menor porte, possui uma posição de Capital Regional C e também se destacou ao exercer um papel importante a respeito da cultura, com as universidades, eventos e festivais locais. Três Lagoas, Coxim e Corumbá, por sua vez, são centros sub-regionais, com influência limitada dada a partir de uma menor oferta de bens culturais, nota-se que grande parte de seus habitantes se deslocam a Campo Grande para acesso cultural.

Destaca-se também o papel das regiões de fronteira, como Ponta Porã, cidade-gêmea com Pedro Juan Caballero (PY), onde há grande circulação de práticas, sujeitos e produtos culturais, configurando territorialidades transfronteiriças que saem dos limites do Estado-nação. Esse território mostra uma cultura que se mantém ativa e concentrada, marcada pelas trocas simbólicas, onde as redes de sociabilidade não podem ser compreendidas somente a partir de índices internos.

Segundo Sposito e Catelan (2014), a rede urbana contemporânea caracteriza-se por uma hierarquização crescente, mas também por sua fluidez e multiescalaridade. As cidades desempenham múltiplos papéis em diferentes escalas, enquanto fluxos e fixos se reconfiguram diante das novas dinâmicas espaciais. A cooperação entre cidades

médias, por exemplo, revela a atuação de empresas em escala global, ao passo que a heterarquia urbana demonstra que essas articulações não seguem relações lineares.

A heterarquia, que não se manifesta de forma homogênea, torna-se evidente em contextos marcados por uma “negligência governamental”, no quesito de fomento à cultura, como no caso de Dourados evidencia-se que a heterarquia não se constitui somente por investimentos públicos, como é o caso da Fundação de Cultura, mas também por conta desses investimentos das elites locais. Nos eventos musicais dessa cidade, observa-se uma maior participação das elites locais, pelo financiamento proveniente de suas empresas e representatividade com a qual a definição do evento. Esse cenário acaba por impor uma espécie de restrição aos produtores musicais locais, limitando sua autonomia e condicionando suas práticas.

Para Catelan (2013), a noção de heterarquia urbana pode ser compreendida a partir das interações espaciais entre diferentes lógicas escalares. Essa perspectiva busca analisar as cidades médias não apenas a partir de sua posição ou localização na rede urbana, mas sobretudo considerando as funções e os papéis que desempenham na articulação da rede regional e nas conexões que estabelecem em múltiplas escalas.

A maior atuação financeira desses agentes públicos e privados comandados pelas elites locais, pode causar, nessas cidades, novas dinâmicas de ocupação e produção do espaço urbano. Isso pode se refletir, por exemplo, em certa pressão estética na produção deste espaço, atendendo assim a lógica de mercantilização das cidades que passam, elas mesmas, a tornarem uma mercadoria. Dourados, por exemplo, considerada uma cidade média, não possui tanto investimento da Fundação de Cultura do governo estadual quando comparada a Campo Grande.

A indústria cultural em Mato Grosso do Sul foi criada a partir de valores de agentes que estavam no poder durante o período de consolidação do estado quando de sua emancipação, através de diversos mecanismos. A criação da Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul, como exposto por Gilmar Lima Caetano (2013) em sua dissertação, foi uma das maiores idealizadoras para construção de um ideário coletivo acerca do regionalismo do Estado.

Antes de ser uma manifestação coletiva espontânea, cultura e identidade são objetos que nascem do interesse e da ação de grupos sociais bastante específicos, dotados de uma legitimidade que lhes autoriza a instituir como

universais, princípios, visões e percepções que são, na verdade, bastante particulares (CAETANO, 2013, p. 9).

A identidade coletiva do Mato Grosso do Sul, criada a partir do regionalismo, não se deu de forma espontânea, partiu de interesses particulares. Mas, ao contrário do citado por Caetano (2013), há de se questionar se os ganhos econômicos por alguns agentes não foram exorbitantes e se formou um certo “mercado do regionalismo”. Esse projeto político foi criado em cima da arte e gerou um grande ganho monetário, por exemplo, para a indústria fonográfica, talvez não naquele momento de emancipação do estado, mas com um retorno de longo prazo. Os ganhos econômicos também se relacionam com a construção física/material de festivais e eventos musicais, pois, ainda que haja subsídio do Estado, esses eventos promovem, além da circulação da música regional, uma movimentação financeira que envolve diferentes empreendimentos. Porém, atualmente, com o regionalismo fundamentado no modelo do agronegócio, esse “mercado do regionalismo” agora se torna ainda mais evidentemente mercadológico, corporativo e atinente à psicosfera da globalização.

A retórica oficial dessa indústria cultural guiada pelo agronegócio, como citado por Ana Manuela Chã (2016) em sua dissertação de mestrado, oculta elementos como a quantidade de subsídios que o governo destina a esse setor econômico. Além disso, impulsiona suas atividades econômicas de forma mascarada, uma vez que essa indústria cultural usa de meios de comunicação para promover a hegemonia ideológica vinculada ao *Agrobusiness*, promovendo-o como único caminho para “desenvolvimento e progresso” do país e/ou das regiões.

A modernização do agronegócio, em seus aspectos tanto produtivos quanto simbólicos, avançou e hoje impulsiona a criação de legislações destinadas a consolidar o modelo econômico vigente, como afirma Pereira (2024, p. 154):

Tal condição revela, para além de estruturas e amarras históricas ligadas à própria conformação da sociedade e do território nacionais, o poder com que o agronegócio hoje manipula a informação e, tecendo táticas e estratégias em diferentes frentes de ação, elabora narrativas convincentes e eficazes quanto a seus propósitos de acumulação e manutenção de hegemonia.

Tais medidas, muitas vezes camufladas em editais públicos, revelam uma estratégia na qual o poder público direciona investimentos ao setor privado, beneficiando exclusivamente os detentores dos meios de produção por meio de recursos públicos.

Segundo o Diário Oficial do Mato Grosso do Sul, do dia 26 de junho de 2025, artistas como Loubet¹⁶ receberam verbas da Fundação de Cultura no valor de cerca 100 mil reais para realização de seu show no “38º Aniversário de Vicentina”, com duração de uma hora e quarenta minutos de apresentação. Enquanto isso, Gilson Espíndola¹⁷, contratado através de seu empresário exclusivo Gabriel Maciel de Andrade Nogueira, teve um investimento de 7 mil reais para realização de sua apresentação no “Circuito Cultural - Celebração UFGD 20 anos Caminhando com Você”, em Dourados/MS, no dia 20 de junho de 2025, com 01 hora e 30 minutos de duração.

O que deve ser questionado é a diferença de valores investidos de fundo público para realização dos eventos em debate anterior. Será necessário me aprofundar mais nos editais de fomento do FCMS para tirar outras possíveis conclusões, mas nota-se que, quando se trata de temáticas ligadas à produção de imaginário do agronegócio, o investimento é maior, o que antes era necessidade e grandes figuras da música regional como a família Espíndola se tornou desamparo. Assim, fica evidente a discrepância dos valores investidos em produtores que ainda falam sobre a cultura sul-mato-grossense em contraste com o agronegócio e seus derivados.

2.3 O FINANCIAMENTO DE EVENTOS SOB DOMÍNIO MUNICIPAL E ELITES LOCAIS – O CASO DE DOURADOS.

Neste segmento do texto, buscaremos analisar as consequências do menor volume de investimento diretamente da Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul em alguns municípios, onde percebe-se que esses recursos não são tão volumosos, principalmente na cidade de Dourados, o que dá espaço para as elites empresariais adentrar ainda mais em dimensões que antes eram responsabilidade do Estado de produzir. Analisaremos os principais eventos musicais da cidade e que são produzidos a partir de outras vias de investimento e agentes financiadores, além de analisar os possíveis efeitos que são produzidos, tanto no circuito musical mobilizado a partir destes eventos quanto nos impactos dessas ações na cidade de Dourados.

¹⁶Loubet (Emerson Carlos Loubet) é cantor e compositor brasileiro do Mato Grosso do Sul, reconhecido no gênero agronejo, que mistura sertanejo tradicional, pop rural e forró, com temática ligada à vida no campo e ao agronegócio.

¹⁷Gilson Espíndola, natural de Aquidauana (MS), é cantor e compositor com mais de 40 anos de carreira, atuando tanto em bandas quanto em carreira solo, com repertório voltado à música popular brasileira e regional do Mato Grosso do Sul.

Em contextos nos quais se verifica a ausência de fomento financeiro estadual, os eventos culturais tendem a se subordinar às negociações entre elites locais e prefeituras¹⁸, configurando um arranjo que repercute na própria estética dessas manifestações e, conseqüentemente, na organização material e social do espaço urbano. Nesse sentido, o conceito de ‘patriotismo da cidade’, proposto por Vainer (2000), evidencia como a busca para instituir uma paz social harmoniosa, na qual comunidades são imaginadas resultam na articulação de novas identidades coletivas, conferindo coesão e sentido de pertencimento ao território regional.

A atuação das elites locais na definição de quais projetos culturais recebem financiamento público dialoga com a discussão proposta por Ana Clara Torres Ribeiro e Rosélia Piquet (2013) acerca do poder (des)organizador dos meios de comunicação. Para as autoras, os meios de comunicação, e, por extensão, os dispositivos de visibilidade contemporâneos, como as redes sociais e plataformas digitais, atuam simultaneamente organizando certos discursos e desorganizando outros, produzindo hierarquias de legitimidade que favorecem os agentes já consolidados nos circuitos de poder local. Essa perspectiva ajuda a compreender por que a captura de editais de financiamento cultural em Dourados tende a reproduzir as mesmas elites e os mesmos discursos hegemônicos sobre a identidade regional, dificultando a emergência de projetos musicais alternativos ou dissidentes.

Os grandes eventos musicais, principalmente aqueles inspirados nos megaeventos, ao se efetivarem se tornam veículos de poder dado de forma intencional, carregando elementos dos espaços urbanos, circuitos econômicos pertencentes à globalização e derivados dos principais espaços hegemônicos idealizados. Por essa razão, é recorrente a presença de formas espaciais semelhantes em diferentes eventos musicais, formas que são verdadeiros difusores do capital globalizado e que se comportam como uma “linguagem” do modo de produção vigente, como afirma Santos (2004b).

A produção musical contemporânea, cada vez mais intencional e homogeneizada, passa a atuar como um dispositivo de modelagem das subjetividades e

¹⁸Em alguns casos, a ausência de fomento financeiro estadual é suprida pelas emendas parlamentares, que passam a exercer papel central no custeio desses eventos culturais e, conseqüentemente, na definição de sua estética e alcance territorial. No contexto de municípios com pouca verba estadual, essas emendas frequentemente se tornam uma fonte significativa de financiamento, influenciando a programação, a estética e a gestão dos eventos.

dos imaginários coletivos. Isso se expressa, por exemplo, na proliferação de músicas altamente aderentes e “chicletes”, como ocorre com grande parte das canções virais utilizadas como estratégia de aproximação cultural junto ao chamado manifesto popular. Tal fenômeno constitui um dos sintomas da lógica da globalização, uma vez que essa escolha estética e comunicacional reflete a valorização de narrativas afetivas amplamente compartilháveis, em detrimento de dinâmicas culturais específicas de grupos menores. Nesse contexto, os novos eventos musicais do Mato Grosso do Sul, principalmente os que mimetizam os megaeventos, priorizam a captação de grandes públicos, deixando de se concentrar exclusivamente em referências como o Pantanal e as dinâmicas próprias da fronteira.

Abaixo apresentamos um quadro (Quadro 2) de seleção de eventos musicais fomentados por editais do poder público estadual nos anos de 2010 a 2021, vale destacar que esse quadro foi construído a partir de uma amostragem de eventos encontrados a partir de pesquisa realizada na internet. Inicialmente, para que isso sirva de embasamento para analisarmos adiante a presença de outras fontes de investimento para realização dos eventos musicais na cidade de Dourados, no período atual.

Quadro 2 - Eventos musicais realizados nos anos de 2010-2021 no Mato Grosso do Sul

Ano	Cidade	Evento	Meios de Seleção	Patrocinadores/Idealizadores
2010	Bonito	Festival de Inverno de Bonito (11ª edição)	Edital municipal para seleção de atrações	Prefeitura de Bonito, Fundação de Cultura MS
2010	Campo Grande	Prêmio MTV Rock do Mato (2ª edição)	Premiação regional da cena alternativa	Parceria MTV e produtores locais
2011	Bonito	Festival de Inverno de Bonito (12ª edição)	Edital estadual de seleção artística	Fundação de Cultura de MS
2011	Corumbá	Festival América do Sul Pantanal (FASP) (12ª edição)	Parceria entre FCMS e Prefeitura de Corumbá	Fundação de Cultura MS, MinC
2011	Campo Grande	Encontro de Violeiros	Eventos regulares e apoio contínuo	Prefeitura de Campo Grande, FCMS
2012	Bonito	Festival de Inverno de Bonito (13ª edição)	Selecionados por edital público estadual	Fundação de Cultura MS
2013	Bonito	Festival de Inverno de Bonito (14ª edição)	Selecionados por edital público estadual	Fundação de Cultura MS

2013	Campo Grande	Sesc Morada dos Baís (início da temporada)	Programação contínua, sem edital específico	Sesc MS, Prefeitura de Campo Grande
2013	Em todo Estado	Caravana da Cultura	Projeto itinerante cultural com oficinas e shows	Fundação de Cultura MS
2014	Bonito	Festival de Inverno de Bonito (15ª edição)	Selecionados por edital público estadual	Fundação de Cultura MS
2014	Três Lagoas	Festival da Canção (FESCATEL)	Iniciativa cultural local	Prefeitura de Três Lagoas, UEMS
2015	Bonito	Festival de Inverno de Bonito (16ª edição)	Selecionados por edital público estadual	Fundação de Cultura MS
2015	Corumbá	Festival América do Sul Pantanal (FASP) (14ª edição)	Parceria com países fronteiriços	Fundação de Cultura MS, Mercocidades
2016	Bonito	Festival de Inverno de Bonito (17ª edição)	Selecionados por edital público estadual	Fundação de Cultura MS
2016	Campo Grande	MS Canta Brasil	Shows gratuitos com artistas regionais e nacionais	Fundação de Cultura MS
2016	Campo Grande	Som da Concha	Selecionados por edital público estadual	Fundação de Cultura MS
2016	Campo Grande, Corumbá, Bonito, Aquidauana, Miranda, Sidrolândia, Terenos, Jaraguari, Bandeirantes.	10º Encontro com a Música Clássica	Selecionados por edital público	Governo do Estado de Mato Grosso do Sul, por meio da Secretaria de Estado de Cultura, Turismo e Empreendimento e Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul e com a iniciativa de músicos eruditos, bem como de instituições parceiras como a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.
2017	Bonito	Festival de Inverno de Bonito (18ª edição)	Edital estadual com foco em economia criativa	Fundação de Cultura MS
2017	Campo Grande/Online	Som da Concha	Selecionados por edital público estadual	Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul
2017	Dourados	Festival Douradense de Música (Fesdom)	_____	Fundo de Investimentos Culturais (FIC) do Governo do Estado, Secretaria de Cultura de Dourados, a Casa de Cultura da Universidade do Estado de Mato Grosso do Sul – Uems, a OCA – Organização Cultural Alternativa, a Casulo Espaço de Cultura e Arte e o espaço Sucata Cultural.

2018	Bonito	Festival de Inverno de Bonito (19ª edição)	Selecionados por edital público estadual	Fundação de Cultura MS
2018	Dourados	Festival da Canção de Dourados (FECAD)	Evento competitivo com apoio público	Prefeitura de Dourados, UFGD
2018	Campo Grande/Online	Som da Concha	Selecionados por edital público estadual	Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul
2018	Campo Grande	Noite Pantaneira	Selecionados por edital público estadual	Evento patrocinado pela Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul
2019	Campo Grande	Expogrande	Emenda parlamentar	Apoio da iniciativa privada (bancos) com parcerias públicas via emendas e patrocínios estaduais/governamentais.
2019	Corumbá	Festival América do Sul Pantanal (FASP) (15ª edição)	Editais estaduais para múltiplas linguagens artísticas	Fundação de Cultura MS
2019	Campo Grande	Arraial da Concha	Selecionados por edital público estadual	Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul
2019	Campo Grande	Missa campal; 9ª Festa do Santuário Nossa Senhora da Abadia		Igreja Universal,
2019	Bonito	Festival de Inverno de Bonito (20ª edição)	Selecionados por edital público estadual	Fundação de Cultura MS
2020	—	Eventos suspensos (COVID-19)	Todas as atividades canceladas por decreto	—
2020	Campo Grande/Online	Som da Concha	Selecionados por edital público estadual	Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul
2020	Campo Grande/Online	4º Festival Cultural Virtual do Chamamé de Mato Grosso do Sul	Selecionados por edital público estadual	Rádio Web Chamamé MS (www.chamamems.com); em parceria com o Instituto Cultural Chamamé MS, FERTEL – Fundação de Rádio e TVE Cultura de Mato Grosso do Sul, com apoio do Governo do Estado e da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul.
2021	Corumbá	Festival América do Sul Pantanal (FASP) (16ª edição)	Retomada com uso de edital de 2019/2020	Fundação de Cultura MS
2021	Campo Grande/Online	Som da Concha	Selecionados por edital público estadual	Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul
2021	Campo Grande	Festival Universitário da Canção (FUC)	Selecionados por edital público	UFMS (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul)

Fonte: Elaboração própria, 2025.

Por meio de canais virtuais, como o site da fundação de cultura no Mato Grosso do Sul, encontrou-se dados de eventos realizados e dispostos no território estadual. Como já esperado, notou-se uma certa concentração de investimento da FCMS nos eventos musicais em três cidades: Campo Grande, Corumbá e Bonito, que perpetuam até nos dias atuais. Observa-se, com isso, que a atuação da Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul permanece concentrada em pontos restritos e seletivos do estado. Embora o Mato Grosso do Sul contenha atualmente 79 municípios (IBGE, 2022), sua lógica de produção cultural segue fortemente centralizada nos mesmos três municípios, Campo Grande, Corumbá e Bonito, desde a emancipação em relação ao estado de Mato Grosso.

Campo Grande, por exemplo, desde o primeiro momento foi a cidade escolhida para representação do estado. Como afirma a historiadora Vera Lúcia Furlanetto (2023), a cidade foi prioridade no desmembramento, até mesmo na escolha do nome do estado, o que travou um grande embate político e territorial. Campo Grande foi inicialmente o nome sugerido no desmembramento do Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, pois essa cidade movimentava a economia de exportação de produtos agropecuários.

Em maio de 1977, com a nota oficial que informava o interesse do governo federal em dividir Mato Grosso, os jornais *Correio do Estado* e *O Progresso* estamparam discussões acirradas, entre alguns políticos de Campo Grande e Dourados, envolvendo os editores, redatores e dirigentes dos jornais. Isso porque o nome divulgado para o novo estado, tido como uma escolha de Geisel, foi “Estado de Campo Grande” [...] A simples nominação foi entendida e usada como um signo, imbuído de significação e existência. Aquela fala teria materializado um novo espaço, delimitado politicamente e culturalmente, que poderia ser ocupado e moldado por uns poucos agentes, já qualificados naquela titulação, ou seja, os campograndenses (FURLANETTO, 2023, p. 275-276).

Percebe-se que as escolhas de representação sempre estiveram vinculadas ao setor econômico e não realmente voltadas às produções culturais e identitárias das comunidades que já pertenciam ao local que hoje consideramos como Mato Grosso do Sul. Os interesses ideológicos e políticos sempre estiveram presentes nas disputas do poder que permeiam as relações, sociais, econômicas e culturais. Impressiona o fato de que até mesmo mediante a esse período histórico a circulação através de diferentes meios, teve um grande impacto informacional, fazendo esse ser um dos símbolos identitários do estado.

O embate travado foi reconhecido até mesmo pelos idealizadores do projeto de estado, uma vez que compreendeu-se que a porção sul do novo estado seria o berço da produção econômica de tal. Segundo Furlanetto (2023), a mensagem analisada evidenciava críticas aos defensores do movimento divisionista, especialmente autoridades de Campo Grande que utilizavam o potencial econômico da região sul e sua maior arrecadação de impostos como justificativas para o desmembramento do território (FURLANETTO, 2023, p. 277).

A população douradense foi uma das que não se identificava com o nome dado pelo presidente da época, Ernesto Geisel.

Por outro lado, ficaram nítidos os conflitos econômicos e políticos existentes na região sul do estado. Além disso, afirmava-se que Dourados era reconhecido como o “celeiro do Brasil”, em razão de seu desenvolvimento agropecuário, e por Campo Grande não possuir a mesma potencialidade em virtude de sua retração rural. Destarte, naquela imprensa foram exploradas amplamente as disputas entre os agentes de Dourados e de Campo Grande e foi questionado qual dos dois municípios sediaria a nova capital. Houve, ainda, por parte dos redatores a preocupação com o ideário identitário a ser evocado e propagado no *O Progresso* e a discussão acerca do potencial simbólico que o nome do novo estado representaria (FURLANETTO, 2023, p. 281).

Observa-se que os conflitos que aconteciam entre as elites políticas e econômicas de Dourados e Campo Grande eram intensos, mostrando que o grupo “sulista” era fragmentado. Dourados, denominada como o “celeiro do Brasil”, diante da estagnação rural de Campo Grande, se posicionava como a principal força produtiva da região Sul e, por isso, reivindicava o direito de abrigar a futura capital. Essas disputas foram amplamente exploradas pela imprensa local, sobretudo pelo jornal *O Progresso*, que também questionava o simbolismo do nome “Estado de Campo Grande”, defendendo a adoção de uma nomenclatura mais representativa para toda a região Sul, como “Mato Grosso do Sul”.

A ausência de fomento para outras localidades se torna evidente quando analisadas a distribuição dos recursos investidos pela fundação, principalmente no período atual (Quadro 3). Questiona-se, a partir disso, como as outras cidades produzem culturalmente se não há investimento do estado para realização de eventos musicais. Uma vez que não há investimento, os produtores musicais devem procurar outras vias de investimento para realização dos eventos. Também questiona-se se a ausência desses

recursos dá espaço para inserção de novos imaginários como, por exemplo, a perpetuação do modelo de produção do agronegócio.

Quadro 3 - Eventos musicais realizados na cidade de Dourados, Mato Grosso do Sul (2021- 2024)

Ano	Nome do Evento	Meio de Seleção	Investidores/Patrocinadores
2022	Expoagro (56ª edição)	Curadoria Sindicato Rural + Opa Marketing	Brahma, Governo MS, Prefeitura de Dourados, Caixa, BB, Senar, Unigran
2022	Circuito Sertanejo	Organização privada (Instagram @circuito.sertanejo)	Ingressos privados, sem edital público
2022	Festa do Peão de Boiadeiro (38ª edição)	Sindicato Rural	Tropa 40, Paulo Emílio, CNAR/FRMS
2023	Expoagro (57ª edição)	Curadoria Sindicato Rural	Apoio empresarial e agro
2023	Pantanal de Melodias(1ª edição)	Lei de Incentivo Federal (Ministério da Cultura)	Energisa, Grupo Pereira, Real H
2023	Festop – Festival de Todos os Povos (1ª edição)	Seleção por produtor (Dagata Produções)	FCMS, Prefeitura, Câmara, Sesc, Sebrae, Sicredi, Unigran
2023	Fesdom – Festival Douradense de Música (4ª edição)	Curadoria UFGD Cultura	UFGD, Sicredi, ADUF
2024	Expoagro (58ª edição)	Curadoria Sindicato Rural	Empresas do agro, apoio institucional
2024	Festop – Festival de Todos os Povos (2ª edição)	Seleção por produtor (Dagata Produções)	FCMS, Prefeitura, Sesc, Sicredi, Portobello, UFGD, UEMS, Casulo
2024	Fesdom – Festival Douradense de Música (5ª edição)	Curadoria UFGD Cultura	UFGD, Sicredi, Governo do Estado

Fonte: Elaboração própria, 2025.

É importante destacar que alguns eventos como as feiras locais¹⁹, organizadas por editais de fomento da FCMS, às vezes precisam recorrer a patrocinadores locais, não por uma escolha, mas por ser a única alternativa de arrecadação de investimento para realização desses. Isso ocorre porque o dinheiro vindo de inscrições dos comerciantes locais e investimento estatal não são suficientes para a execução de suas idealizações, como a contratação de atrações para o público local. Na maioria dos casos, esses recursos são destinados apenas à estrutura física dos espaços de realização. Por

¹⁹Por mais que as feiras locais não sejam o foco principal desta pesquisa, a mesma é local de atratividade e circulação das musicalidades locais, uma vez que utiliza de atrações musicais para atrair o público e assim movimentar a economia e o desenvolvimento local.

isso, as feiras recorrem a outras atividades atrativas, como shows musicais e mostras culturais, para ampliar o público participante. Contudo, essas atrações artísticas demandam investimentos elevados, tornando necessária a cooperação entre agentes vinculados aos diferentes circuitos da economia urbana. Percebe-se também a grande produção de eventos ligados ao agronegócio financiados pelo Sindicato Rural.

Além disso, o quadro acima (Quadro 3) nos fornece um ponto interessante para discussão, como a inserção de instituições de ensino como as universidades como investidoras, apoiadoras e financiadoras para esses eventos musicais, a UFGD e a UEMS são universidades públicas que incentivam a cultura, extensão e pesquisa através de seus cursos, essas atividades quando aderidas pelos estudantes, ajudam principalmente no desenvolvimento pessoal e nos mostra o poder e incentivo das universidades dentro da cultura. Desse modo as universidades extrapolam sua função somente educacional, pois se constitui como um espaço de incentivo a produção simbólica da circulação cultural, mobilizando fluxos de pessoas, conhecimentos e práticas socioespaciais, servindo como importantes agentes culturais no território em que estão inseridas.

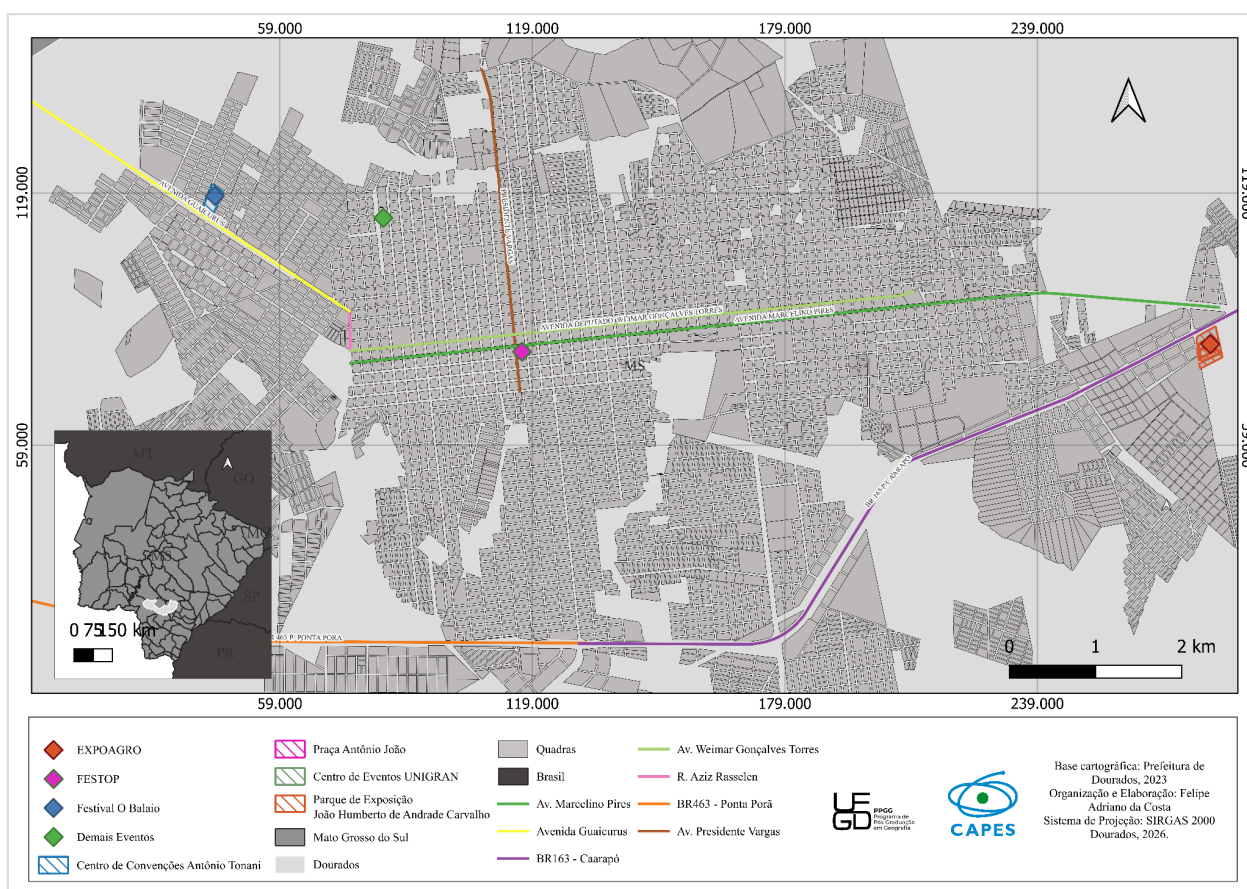
Analisaremos a seguir alguns eventos realizados em Dourados como a Expoagro, que apresenta características de eventos de grande porte e mimetiza a lógica dos megaeventos, e outro evento de menor escala, como o FESTOP. Ambos refletem diferentes visões sobre a configuração territorial a partir da música, mobilizam públicos distintos e estabelecem relações específicas com as economias locais. Nos capítulos seguintes, discutiremos também as formas de trabalho envolvidas na realização dessas práticas musicais.

Vale destacar que a cidade de Dourados conta com uma diversidade de espaços destinados à realização de eventos culturais, festivos e econômicos, distribuídos em diferentes posições do tecido urbano, o que contribui para a formação de uma dinâmica territorial específica vinculada à produção de eventos. Dentre esses espaços, destaca-se o Centro de Eventos da UNIGRAN, localizado no campus da universidade (no ponto em verde, com legenda de “Demais Eventos, no Mapa 3), que frequentemente recebe apresentações de artistas nacionais, formaturas, congressos e atividades culturais de grande porte. Esse espaço possui infraestrutura adequada para eventos com grande público, tornando-se um importante equipamento urbano voltado ao entretenimento e à

circulação de fluxos culturais e econômicos. Outro local relevante é o Centro de Convenções Antonio Tonini (ponto em azul, com a legenda “Festival O Balaio, no Mapa 3), que se consolida como um espaço multifuncional voltado à realização de feiras, encontros temáticos e eventos culturais, como encontros de carros antigos. Além desses, este equipamento também recebeu as últimas edições da feira O Balaio e do Festival Balaio, iniciativas que reúnem produtores locais, artesãos, artistas e empreendedores criativos, fortalecendo circuitos culturais e econômicos na cidade.

No centro da cidade, destaca-se também a Praça Antonio João (ponto em rosa, com legenda “FESTOP”, no Mapa 3), um dos espaços públicos mais tradicionais e simbólicos de Dourados. Localizada em uma área de grande circulação de pessoas e atividades comerciais, a praça funciona como um importante ponto de encontro urbano e frequentemente recebe eventos culturais, feiras coletivas, apresentações artísticas e festividades sazonais, como o evento Dourados Brilha, que ocorre durante o período natalino e mobiliza grande participação da população local. Por fim, o Parque de Exposições João Humberto de Carvalho desempenha um papel central na agenda de eventos da cidade, sendo o espaço que abriga todas as edições da Expoagro, uma das maiores feiras agropecuárias da região sul de Mato Grosso do Sul. Além da exposição agropecuária, o parque também recebe shows de artistas sertanejos de grande projeção nacional, rodeios e outras atividades relacionadas ao agronegócio e ao entretenimento rural. Dessa forma, esses diferentes espaços demonstram como os eventos se distribuem pelo território urbano de Dourados, articulando práticas culturais, econômicas e sociais que contribuem para a dinamização da cidade e para a constituição de circuitos de sociabilidade e consumo vinculados à produção musical e festiva.

Mapa 3 - Localização dos Eventos em Dourados, Mato Grosso do Sul.



Fonte: Elaboração própria, 2026.

Além da Expoagro, Dourados conta com outros eventos que mimetizam os megaeventos, distribuídos ao longo da cidade, eventos que utilizam da disposição material e insere em suas line-ups artistas que pertencem a indústria musical globalizada, locais como o Centro de Eventos da Unigran servem como palco para grande nomes da cena musical como CPM22, Paralamas do Sucesso, AnaVitória e Humberto Gessinger.

3. MEGAEVENTO MUSICAL NO MATO GROSSO DO SUL?

3.1 RELAÇÕES ENTRE EVENTOS MUSICAIS E A LÓGICA DE COMPETITIVIDADE DAS CIDADES NA GLOBALIZAÇÃO

Neste momento do texto buscamos construir uma linha de pensamento para compreender como os Eventos Geográficos assumem papel de megaeventos no estado do Mato Grosso do Sul, como eles participam do processo de produção do espaço urbano e tecem relações com os fluxos informacionais dados com os circuitos musicais. Procura-se ainda estabelecer conexões entre esses conceitos e o de psicósfera, como discutido anteriormente, de modo a revelar como os eventos musicais podem ser simultaneamente reflexo e construtores de imaginários pertencentes às ordens, formas e às dinâmicas da globalização.

Para iniciarmos esse pensamento é necessário compreender o motivo de utilização do termo Eventos Geográficos ao invés de somente eventos. Os eventos são advindos do acontecimento, uma cisão no tempo através de um ato ou fenômeno que modifica ou altera o fluxo de um espaço ou ideia. Por sua vez, o evento é um termo desenvolvido a partir da filosofia, mas que deve ser compreendido aqui a partir de outra perspectiva, analisada juntamente e a partir do espaço geográfico. Ainda que pouco discutida dentro da ciência geográfica, é imprescindível pensar que um evento é por si só discutido sem compreender sua totalidade e nesse momento, o espaço geográfico se torna um aliado, principalmente para sustentar a ideia de Evento Geográfico, que tenta, através dessa junção, conectar a Filosofia e a Geografia. Pensar em um acontecimento sem um espaço é o mesmo que pensar um fenômeno sem compreender seus agentes, por mais que o evento se efetive a partir do pensamento, aqui colocamos esse como modificador e produtor do espaço.

Ao deslocar essa discussão para o campo da Geografia, torna-se necessário problematizar a tendência à “desespacialização” do evento presente em parte da tradição filosófica. Ainda que o evento possa ser pensado, em termos ontológicos (o ser enquanto ser), como aquilo que rompe com a ordem da situação ou que antecede a espacialidade constituída, sua efetivação histórica ocorre sempre mediada por condições materiais, técnicas e sociais que são, necessariamente, espaciais. Assim, o evento não pode ser compreendido apenas como um acontecimento abstrato, mas como um

momento em que sistemas de ações se articulam a sistemas de objetos, produzindo novas configurações espaciais.

Os Eventos Geográficos, nesse caso, são veículos da história, que produzem as existências, transformando a possibilidade em existência, ganhando assim forma nos lugares. Surgem do casamento entre o que é possível e o que existe, razão pela qual nem todos dados do período existem em todos lugares (Silveira, 2006). Os eventos, quando se encontram com os meios, criam possibilidades de se materializar, ou cristalizar-se. Contraditoriamente, os eventos, ainda que encontrem possibilidades efetivas de se realizar, sempre irão criar resistências, neste caso, criam-se as crises, que mudam o conteúdo, sentidos e significados das coisas: os objetos e se transformam, ganhando novas características, identidades e saberes se dissolvem e se restituem, conforme apontado por Milton Santos (2004b). Quando refiro-me à cristalização, exemplifico a partir das paisagens, como nas estruturas arquitetônicas “antigas” que permanecem ainda nos dias atuais, são vestígios, rugosidades que restaram de uma história.

A partir de leituras de Santos (2004b) e Silveira (2001), compreende-se os Eventos Geográficos como acontecimentos que, ao se realizarem, dialeticamente, transformam e modificam o local de sua manifestação e a si mesmos. Nesse sentido, devemos destacar que os Eventos Geográficos são propriamente vistos como acontecimentos, pontos de cisão entre o espaço e tempo, que não se realizam sobre “palcos” ou localidades inertes, mas sim em espaços geográficos que são ativos e, por isso, conformam novas situações geográficas, uma relação tensa entre ações e os sítios onde se realizam (SILVEIRA, 2001).

Os Eventos Geográficos, portanto, são formados e se realizam sobre e por meio dos sistemas de ações e sistemas de objetos que constituem o espaço geográfico (SANTOS, 2006). Dessa forma, destacamos simultaneamente as dimensões sociais, políticas e econômicas dos eventos geográficos que, quando oriundos ou atinentes às dinâmicas e imperativos da globalização perversa, podem se tornar produtores de desigualdade sócio-espacial, onde se destoam as relações de poder e sua influência na construção do espaço.

A partir da realização e acúmulo histórico dos Eventos Geográficos, se constroem diferentes espacialidades, cuja sua formação se forma desigualmente. Dessa forma, concordamos com as palavras de Milton Santos (2009, p. 61):

Um evento é o resultado de um feixe de vetores, conduzido por um processo, levando uma nova função ao meio preexistente. Mas o evento só é identificável quando ele é percebido, isto é, quando se perfaz e se completa. E o evento somente se completa quando integrado no meio. Somente aí há o evento, não antes.

Importante destacar que os eventos, além de seu caráter advindo do ser, do campo das ideias, também modificam as técnicas empregadas no espaço, modificando assim os elementos fixos do espaço, uma vez que se pensado, implementado, reconfigura o espaço e seus meios técnicos, a forma que os governantes utilizarão dos eventos fará o espaço reagir diferentemente.

Cada Evento Geográfico, embora tenha como gênese e destino o espaço geográfico, apresenta distintas escalas de origem e de realização. Nesse sentido, os megaeventos constituem uma expressão particular dessa dinâmica, sobretudo quando articulados a cidades de projeção global e à reorganização dos fixos e fluxos do território.

Ainda que o conceito de megaeventos seja frequentemente empregado em pesquisas voltadas aos eventos esportivos, ele também permite compreender as profundas transformações espaciais promovidas por grandes eventos culturais e musicais. Esses eventos não se restringem somente ao momento de sua realização, pois são planejados previamente tanto em sua dimensão material quanto simbólica. Assim, além da preparação da infraestrutura e do espaço físico, ocorre também a construção de um imaginário urbano capaz de inserir determinadas cidades em circuitos mais amplos de visibilidade e consumo.

Os megaeventos esportivos se definem por um conjunto de competições periódicas, geralmente quadrienais e que abrangem eventos de alcance planetário, tais como os Jogos Olímpicos de Verão, os Jogos Olímpicos de Inverno e a Copa do Mundo de Futebol Masculino e eventos de alcance regional/continental, como os Jogos Pan-americanos, os Jogos Asiáticos, os Jogos da Comunidade (Britânica), a Eurocopa (futebol) e, em menor grau, os Jogos Africanos (MASCARENHAS, 2014, p. 54).

Nota-se que os megaeventos esportivos possuem uma periodicidade, onde as atividades ocorrem de forma quadrienal. Além disso, nota-se que há uma competição entre os lugares para realização desses eventos, já no campo dos eventos musicais, como no caso que trabalhamos aqui, além da competição dos lugares, há uma competição pelas sonoridades e artistas.

Em alguns megaeventos musicais como a Expoagro, o MS Ao Vivo e o Festival de Inverno de Bonito há competição²⁰ entre artistas para apresentação de seus trabalhos e sonoridades, porém, eventos de "grife" como um Lollapalooza ou megashows de grandes artistas, caem mais no primeiro caso, como são as disputas entre cidades para atraírem shows de grandes turnês. Para além disso, os megaeventos musicais proporcionam também um alcance global e regional, atraindo para as cidades recursos e investimentos, assim como mobilizam capital simbólico.

Os massivos investimentos financeiros envolvidos nesses eventos e as verdadeiras “estrelas” da cena musical articulam-se em escala global por meio de contratos entre produtores, patrocinadores e mecanismos de fomento governamental. Artistas independentes e locais, por sua vez, se encontram em um local de exclusão mediante a esses patrocínios, dependem de editais para exposição de sua arte. Mas, para isso, é necessário participar de uma lógica centrada no mérito individual (os editais). Com isso, ficam dependentes da fomentação de nível governamental, dando espaço à captação de suas obras e moldando-se a imaginários locais pré-destinados como o discurso criado pelo projeto político de Estado.

Por vezes, esses imaginários locais vinculados à identidade acabam por reproduzir discursos, estéticas e padrões de sonoridade que possuem maior capacidade de alcance para circulação em escalas superiores, nacionais ou até mesmo mundiais, juntamente com sua intencionalidade de levar suas características mascaradas de identidade para outros locais. Quanto mais se reproduz o discurso hegemônico, mais se amplia a circulação de informações a partir de sua mercadoria musical. Uma forma de interpretação desse processo é com base na ideia de capital simbólico.

O capital simbólico, conceito trabalhado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (2013), se refere ao reconhecimento, o prestígio que um indivíduo de forma individual ou coletiva possui dentro de determinado grupo social. O capital simbólico vincula-se à percepção da sociedade e o reconhecimento dado pelos agentes, dependendo do olhar de quem a vê, esse capital pode sim, vir a ser um capital econômico, político e ou cultural se manifestando em forma de autoridade ou legitimidade a depender do detentor deste.

²⁰Essa competição não é regulada por regras oficiais, mas se manifesta na disputa por espaço na programação, tempo de apresentação, destaque midiático e aceitação do público, refletindo o valor simbólico e econômico das performances e das sonoridades apresentadas.

Como os símbolos religiosos em outros modos de dominação, os símbolos do capital cultural, incorporado ou objetivado, contribuem para a legitimação da dominação; e a arte de viver dos detentores do poder contribui para o poder que a torna possível porque suas verdadeiras condições de possibilidade permanecem ignoradas, e ele pode ser percebido não apenas como a manifestação legítima do poder, mas como o fundamento da legitimidade. (BOURDIEU, 2013, p. 115)

O capital simbólico relacionado à construção da identidade sul-mato-grossense foi produzido e reforçado por meio de diferentes recursos culturais, dentre os quais a música ocupou papel central. Com seus versos e melodias premeditadas, o poder se instaurou ao ressignificar elementos culturais locais segundo interesses econômicos e políticos, fazendo com que as manifestações dos grupos detentores do poder se tornassem naturalizadas e legitimadas socialmente, sobretudo pela intenção de promover o crescimento econômico e inserir o território na competição global.

Um mecanismo recorrente na contemporaneidade para realizar de forma mais efetiva a inserção de territórios na competição global está fortemente vinculado aos megaeventos e ao capital simbólico. A construção e/ou replicação de elementos de “cidades modelos” (SÁNCHEZ; MOURA, 1999) são instaladas em outras proporções, como no caso de Dourados, cidade escolhida para o desdobramento dessa discussão. Essa cidade, que é ligada diretamente ao modelo de produção do agronegócio, possui diversos discursos atravessadas pelo City Marketing, que muitas vezes se mostram contraditórios, como é o caso do slogan implementado pelo City Branding proposto pelo SEBRAE/MS (2024) a partir do slogan “Dourados: a Terra de Todos os Povos”, que se baseia na promessa de desenvolvimento econômico, cultural e territorial para a cidade.

Isso se faz sobretudo a partir dos discursos ligados ao crescimento econômico, atraindo para si investimentos externos, a partir de uma cooperação entre diferentes figuras do poder para inflar a forma “egocêntrica” se assim pode-se dizer. O capital cultural e simbólico se torna aqui elemento central para entendermos as intencionalidades envolvidas, sobretudo a de projetar uma imagem a respeito de uma localidade. Segundo Bourdieu (2013), o capital simbólico refere-se ao reconhecimento e à legitimidade socialmente atribuídos a determinados agentes, práticas ou instituições, já o capital cultural está ligado aos conhecimentos, formação e disposições culturais, por mais que parecidos ainda não são iguais, mas se complementam. Diferentemente do capital econômico, sua eficácia depende do reconhecimento coletivo de seu valor.

O governo local deve promover a cidade para o exterior, desenvolvendo uma imagem forte e positiva apoiada numa oferta de infra-estruturas e de serviços (comunicações, serviços económicos, oferta cultural, segurança etc.) que exerçam a atração de investidores, visitantes e usuários solventes à cidade e que facilitem suas 'exportações' (de bens e serviços, de seus profissionais etc.) (CASTELLS; BARJA, 1996 apud VAINER, 2000, p. 85).

Utilizo o termo “egocêntrico” para mostrar como o ego, ao se inserir em uma competição imaginária por destaque urbano, pode assumir traços sádicos, desumanos e viciosos. Essa lógica que busca competitividade está presente desde a formação do Estado nacional, reproduzindo um modelo de cidade que exclui e marginaliza amplos segmentos sociais. Trata-se de uma dinâmica perversa, que causa feridas em sujeitos com a intencionalidade de se construir uma cidade voltada ao capital e ao poder. Como aponta Vainer (2000), a venda da imagem de uma cidade segura frequentemente vem acompanhada da promessa de uma cidade justa e democrática, quando, na verdade, isso evidencia mais uma manipulação do discurso. podemos exemplificar nas palavras do autor após diagnóstico do Plano Estratégico do Rio de Janeiro:

A preocupação com a imagem atinge seu paroxismo entre os estrategistas carioca-catalães quando o diagnóstico aponta como um dos problemas a ‘forte visibilidade da população de rua [...] a miséria estrategicamente redefinida como problema paisagístico (ou ambiental) (VAINER, 2000, p. 85).

A construção desse discurso vinculado à pátria torna-se visível ao associar o agronegócio a outros símbolos de identificação coletiva. O Estado, que sustenta sua legitimidade em simbologias nacionais, alia-se a figuras políticas e ideológicas que propagam a ideia de que o desenvolvimento econômico é a única e principal forma de progresso, reduzindo, assim, o conceito de desenvolvimento a medidas exclusivamente econômicas, reforçando a ideologia que mistura fé, nacionalismo e mercado como fundamentos da condução política.

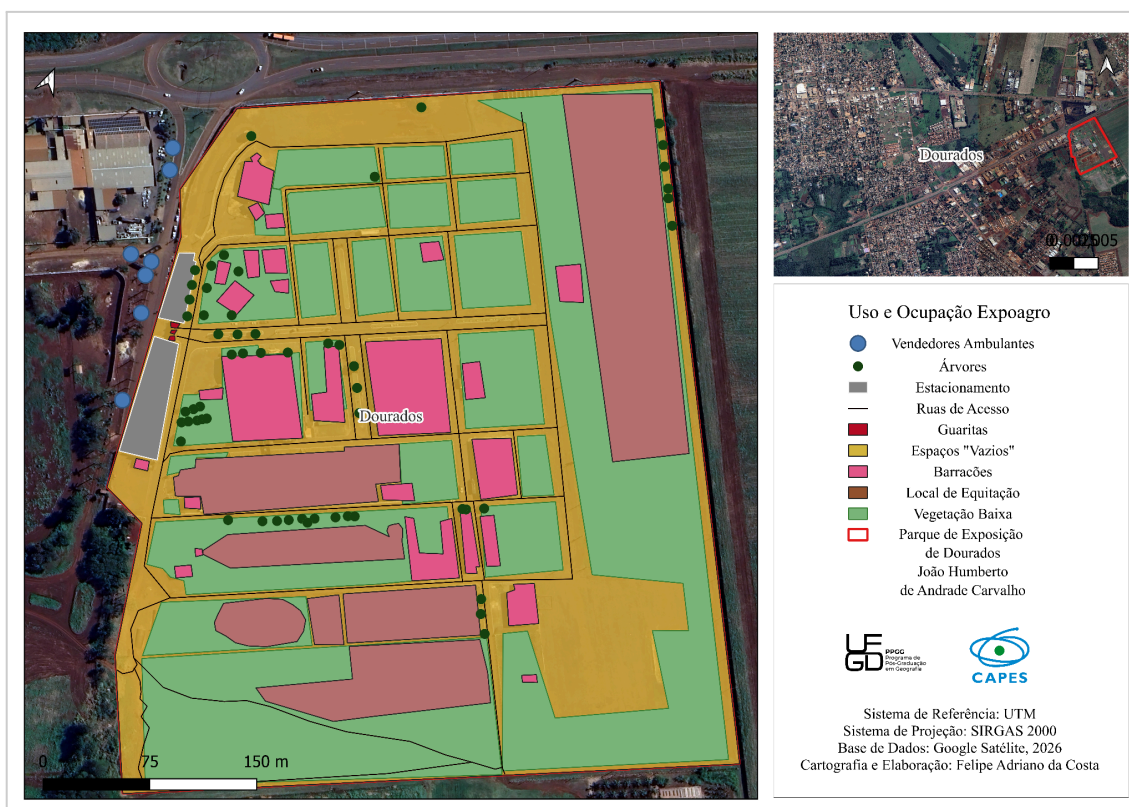
Dessa forma, compreende-se que o papel das governanças que mediam a inserção das cidades na dinâmica de competitividade global é produzida a partir da intencional desigualdade, afinal, os valores utilizados como intermediadores do circuito musical resultam na modificação de elementos do espaço urbano, como a economia política da cidade, e até mesmo a própria cultura e sociedade.

3.2 A EXPOAGRO COMO ATRATIVO PARA CIDADE DE DOURADOS, MATO GROSSO DO SUL

Alguns eventos, como a Expoagro, realizada em Dourados, embora não sejam oficialmente classificados como festivais musicais, vêm atraindo o público sobretudo por suas programações artísticas, em especial pela composição de suas line-ups, relegando as exposições comerciais a um papel secundário na dinâmica de atração do evento.

O espaço onde ocorre a Expoagro, o Parque de Exposições Dourados “João Humberto de Andrade Carvalho”, reúne características típicas dos megaeventos, manifestadas em sua dimensão material, como observada na organização espacial, na infraestrutura temporária e nas transformações do ambiente construído. Ao mesmo tempo, isso também se reconhece em sua dimensão imaterial, vinculada à intensa circulação de informações, imagens e discursos nas mídias locais e globais.

Mapa 4 - Uso e Ocupação do Parque de Exposições de Dourados durante a Expoagro



Fonte: Elaboração própria, 2026.

O uso e ocupação (Mapa 4) do espaço do Parque de Exposições de Dourados tem como característica a produção de eventos destinados, em grande parte, à indústria cultural vinculada ao agronegócio, como rodeios e shows sertanejos. Sua localização, distante do centro da cidade de Dourados, é estratégica para a lógica de megaeventos, tanto por ocupar extensas áreas, o que é facilitado neste caso por sua posição limiar em relação à mancha urbana da cidade, quanto pela acessibilidade desses espaços, que acaba por elevar a seletividade do público participante, visto que é prejudicada pela exigência do uso de veículos particulares.

No interior do espaço de exposições, percebe-se a predominância de vegetação baixa, proposital para facilitar a instalação dos expositores que participam durante o evento, muitas vezes empresas ligadas ao setor agropecuário, com grandes maquinários e/ou insumos e serviços comuns à atividade produtiva, assim como startups e empresas de tecnologia agrícola e até mesmo de outros segmentos urbanos, como imobiliárias e construtoras. A parte interna do parque de exposições ainda conta com espaços de alimentação oficialmente registrados durante o evento, porém, nota-se também a presença de vendedores ambulantes que se localizam do lado de fora do parque. Um caso emblemático é o da Brahma, que atuou como marca de cerveja exclusiva durante a 59ª Expoagro de Dourados (MS), situação em que o público teve acesso apenas a esse produto ao longo de toda a programação. Dessa forma, os vendedores ambulantes acabam desempenhando um papel complementar, ao oferecerem produtos alternativos, geralmente a preços inferiores aos praticados dentro do evento, mostrando as tensões e desigualdades entre os diferentes circuitos da economia urbana.

A partir da observação de algumas dessas características da Expoagro, pode-se afirmar que ele revela como a mobilidade geográfica; o acercamento do espaço, dado como segurança; os valores cobrados para adentrar esses espaços; e a própria musicalidade produzida dentro desses eventos se tornam, conjuntamente, uma ferramenta de seletividade e exclusão socioespacial.

Um dos quesitos mais importantes a serem destacados é o impacto urbano e territorial, a Expoagro exige intervenções significativas na infraestrutura da cidade, o espaço pensado e projetado para o acontecimento desse evento se deu previamente a sua idealização, o Parque de Exposições João Humberto de Andrade Carvalho, que sedia

anualmente a Expoagro, é um espaço físico imaginado e organizado para este evento que possui cinquenta anos de realização.

A mobilidade como dito anteriormente é um dos fatores que impacta significativamente na presença da população local diante a esse evento, pela sua localização, o parque de exposições se torna de difícil acesso para quem não possui um veículo próprio. Ainda assim, alguns investimentos públicos para atender as demandas mais populares tornam-se visíveis, como na 57ª edição deste evento, e que permanece até edições atuais, em que a prefeitura da cidade disponibiliza acesso gratuito aos ônibus para os dias de shows (Figura 9). Isso evidencia o interesse mútuo entre a gestão pública e os valores que se idealizam, como aponta a mídia local.

Figura 9 - Recorte de Matéria sobre 57ª Edição da Expoagro



Fonte: Sindicato Rural de Dourados Acesso em: 22/01/2026 às 12:05

Ainda que eventos como a Expoagro de Dourados mimetizam os megaeventos globais, eles possuem de fato capacidade de transformar significativamente a economia política das cidades em que se realizam, o que se reflete na elevação da arrecadação do município, na geração de renda, nas mudanças na infraestrutura urbana e atratividade turística, mesmo que grande parte disso seja pontual e fragmentário, tanto temporalmente quanto espacial e socialmente. A 60ª Edição, por exemplo, contou com a participação de cerca de 80 estandes de empresas, órgãos do governo e instituições financeiras, com um público estimado de 150 mil pessoas ao longo de seus dias de

atividades, segundo o portal do Mato Grosso do Sul. A previsão é gerar um lucro de 500 milhões em negócios, entre eles: leilões, vitrines tecnológicas, rodeio e palestras.

Quando passamos para alguns elementos da dimensão imaterial, reconhecemos que a Expoagro de Dourados também replicam dinâmicas observadas em festivais de grande porte realizados nas metrópoles brasileiras, como São Paulo e Rio de Janeiro. Ainda que ele possua suas particularidades, como se centrar na produção, consumo e difusão de músicas populares como o sertanejo universitário, observa-se mobilização de estratégias informacionais, sobretudo nas redes sociais digitais, com o objetivo de ampliar sua visibilidade e atrair um público cada vez mais amplo. Quando nos referimos às questões de escala e os megaeventos buscamos compreender qual a quantidade de público que frequentam esse evento, na maioria dos casos reúne grandes públicos pela sua atratividade, que atravessam fronteiras locais e nacionais para busca de seu objetivo, seja ela as musicalidades interligadas a line-up vigente no evento, e como no caso do objeto de estudo (Expoagro) as novas tecnologias do mundo do agronegócio, novos maquinários, novidades que articulam o campo e o modo de produção.

Como destacam Contrera e Moro (2008), os megaeventos respondem às novas dinâmicas da cultura de massas, particularmente à experiência da velocidade e ao super estímulo característicos da contemporaneidade, profundamente marcados pela onipresença dos meios de comunicação. A análise da Expoagro em Dourados mostra como um evento, mesmo que de caráter local ou regional, pode reproduzir características típicas dos grandes espetáculos da mídia, como a preparação da cidade para acolher um fluxo populacional elevado, impulsionado pelas chamadas “grandes atrações” da música sertaneja. Nesse sentido, a Expoagro compartilha lógicas e elementos do circuito musical superior, semelhantes aos de eventos como o Rock in Rio ou o Lollapalooza, reproduzindo, em escala regional, práticas e discursos próprios da lógica da metrópole dos megaeventos.

Quanto às aproximações entre os megaeventos e a Expoagro, observam-se elementos que reforçam e evidenciam o caráter de megaevento atribuído ao evento em questão. A análise da escala permite compreender melhor sua dimensão e magnitude. A atratividade desta exposição se interliga não somente através dessas demandas técnicas, mas também pela construção de uma line-up que aproxima os investidores do público agro. Na projeção midiática, a Expoagro de Dourados consolida-se como um dos

principais eventos agropecuários do Mato Grosso do Sul e do Centro-Oeste brasileiro. Sua cobertura é feita por diferentes esferas da imprensa, desde veículos regionais, como *Midiamax*, *Folha de Dourados* e *Jornal Dourados Agora*, até meios especializados em agronegócio, como os canais de divulgação da Embrapa. Essa diversidade de mídias assegura não apenas a divulgação local, mas também a circulação de informações em escalas estadual e nacional, o que fortalece sua imagem e relevância.

A Expoagro, enquanto megaevento, ocorre de forma anual e periódica, com exceção dos anos mais agudos da pandemia de COVID-19, marcados por políticas de isolamento social. Ela se diferencia dos eventos cotidianos não apenas por sua regularidade, mas sobretudo por sua excepcionalidade, uma vez que é realizada em momentos específicos e amplamente aguardados pelo público.

Um dos principais elementos destacados pela mídia é a dimensão econômica do evento²¹. Através de mídias locais ressaltam-se números expressivos, como estimativas de público que ultrapassam 100 mil pessoas, expectativas de movimentação de R\$ 400 milhões a R\$1 bilhão em negócios, além da comercialização de animais e tecnologias agrícolas. Essa ênfase na quantificação de impactos contribui para a construção de uma imagem de grandeza, transformando a Expoagro em símbolo do potencial econômico regional.

Outro aspecto fortemente explorado na cobertura midiática é a presença de autoridades políticas e empresariais²². A participação de governadores, secretários estaduais, parlamentares e lideranças do setor agropecuário é frequentemente noticiada, funcionando como um indicador de credibilidade e de relevância política do evento. Ao mesmo tempo, a mídia destaca debates estratégicos realizados durante a feira, envolvendo temas como segurança jurídica no campo, sustentabilidade ambiental, infraestrutura logística (como a Rota Bioceânica) e inovação tecnológica. Com isso, a Expoagro é projetada não apenas como espaço de negócios, mas também como arena de discussão de temas de interesse público. Além da dimensão econômica e política, a

²¹Disponível em: <https://expoagrodourados.com.br/expoagro-2026-aquece-o-comercio-e-movimenta-a-economia-regional>. Acesso em: 29 maio 2026.

²²A presença de autoridades políticas e empresariais podem ser visualizadas em uma das mídias locais, disponível em: <https://midiamax.com.br/cotidiano/2026/sindicato-rural-lanca-expoagro-dourados-comemoracao-60-anos-feira/>. Acesso em: 29 maio 2026.

projeção midiática também se apoia em estratégias de marketing e construção de imagem. O evento busca reforçar sua identidade por meio de investimentos em infraestrutura, como pórticos tridimensionais, painéis de LED, espaços modernos para exposição e grandes atrações culturais. Essa estética visual e simbólica é amplamente explorada pela imprensa, reforçando a percepção de excepcionalidade da Expoagro. Em paralelo, discursos midiáticos frequentemente ressaltam a ideia de “resgate de credibilidade” ou de “edição histórica”, sinalizando uma preocupação constante em legitimar e fortalecer a marca do evento diante de seu público.

No entanto, a mídia também evidencia desafios e limitações. Oscilações nos preços de commodities agrícolas, como soja e milho, impactos de eventos climáticos extremos e até tragédias nacionais (como enchentes em outros estados) aparecem como fatores que podem reduzir a movimentação econômica da feira. Problemas pontuais, como cancelamentos de atrações ou prejuízos causados por temporais, também ganham espaço nas narrativas midiáticas, revelando que, embora o evento seja consolidado, ele permanece sujeito a imprevistos e pressões externas.

Assim, a projeção midiática da Expoagro de Dourados vai muito além da simples divulgação de uma feira agropecuária. Ela envolve a construção de um espetáculo simbólico e econômico, marcado pela valorização do agronegócio regional, pela legitimação política, pela atração de investimentos e pelo reforço identitário de Dourados como polo do setor. Ao mesmo tempo, essa projeção evidencia tensões e fragilidades, mostrando que a visibilidade do evento está diretamente relacionada às dinâmicas econômicas, políticas e ambientais que atravessam o país.

O que nos coloca em um outro fator primordial para a construção de nosso diálogo entre os megaeventos e a Expoagro, o investimento e seu custo elevado de produção. Combinando parte destes investimentos como público e privado, esse evento mobiliza investimentos significativamente grandes, pois sua projeção de retorno é muito alta, tanto iniciativas privadas locais quanto internacionais participam de sua realização.

À semelhança dos grandes megaeventos esportivos, a Expoagro é legitimada por discursos que destacam seu potencial de promover desenvolvimento econômico, turismo e dinamização regional. Sua organização envolve uma ampla rede de instituições, como o Sindicato Rural, agentes públicos e privados, além de mecanismos

de incentivo e regulamentação, contribuindo para a centralização das decisões necessárias à realização do evento. Dessa forma, a Expoagro pode ser compreendida como um megaevento, marcado por investimentos que a configuram como um atrativo local e específico, voltado a projetar a cidade ligando-a a um modelo de produção. Sua dinâmica insere-se em uma lógica competitiva das cidades, mais voltada à disputa de visibilidade e recursos do que à própria cooperação entre os agentes locais. Nesse sentido, apresenta características próprias do circuito superior da economia, ao articular a produção e a organização de atividades econômicas com um objetivo central: promover Dourados como cidade-modelo, a partir de diferentes aparatos e estratégias de atração com base nas atividades produtivas previamente pensadas, como a produção agropecuária de alta tecnologia implementada.

Embora esteja fortemente associada ao agronegócio, a Expoagro também incorpora agentes vinculados ao circuito superior da música e do entretenimento, cuja participação contribui para ampliar as redes de cooperação mobilizadas pelo evento. Essa dimensão cultural evidencia que os grandes eventos agropecuários não se estruturam apenas em torno da produção agrícola, mas também por meio de atividades que articulam diferentes setores econômicos, dentre os quais a música assume papel relevante.

Quadro 4 - Lineups Expoagro, edições de 2024 e 2025, segundo estilo e escala dos artistas

58ª Edição Expoagro (2024)				59ª Edição Expoagro (2025)			
Artistas	Subgênero	Audiência	Nº de Seguidores	Artistas	Subgênero	Audiência	Nº de Seguidores
Jads & Jadson	Agronejo.	Brasil e Paraguai.	2,3 mi seguidores	Henrique e Juliano	Agronejo; Sertanejo; Sertanejo Pop; Sertanejo Universitário e Arrocha.	Brasil; Portugal e Paraguai.	18,6 mi seguidores
Ana Castela	Agronejo; Piseiro e Sertanejo Universitário.	Brasil; Portugal e Paraguai.	24 mi seguidores	Israel & Rodolfo	Agronejo; Piseiro; Sertanejo; Sertanejo Universitário e Sertanejo Pop.	Brasil; Portugal e Paraguai.	3,3 mi seguidores
Gusttavo Lima	Arrocha; Sertanejo e Sertanejo Universitário.	Brasil; Portugal e Paraguai.	44,9 mi seguidores	Jiraya Uai	Funk; Eletrônico e Sertanejo.	Brasil; Argentina e Paraguai.	1,9 mi seguidores
Léo Santana	Axé; Pagode Baiano; Sertanejo Pop e Arrocha.	Brasil; Portugal e Indonésia.	22 mi seguidores	Cat Dealers	Eletrônico; Funk e Dance.	Brasil; México e Portugal.	480 mil seguidores
Alok	Eletrônico e Pop.	Brasil; Alemanha e Austrália.	28,8 mi seguidores	Cleber & Henrique	Sertanejo.	Brasil e Portugal.	Perfil Desativado
Dj Chris no Beat	Agronejo; Sertanejo Pop e Sertanejo Universitário.	Brasil; Portugal e Paraguai.	169 mil seguidores	Talles & Rafael	Sertanejo.	Brasil; Portugal e Paraguai.	20,1 mil seguidores
				Vitor & Cadu	Sertanejo Universitário . Sertanejo e Sertanejo Pop.	Brasil; Portugal e Paraguai.	47,8 mil seguidores

Fonte: Elaboração própria, 2026, com base em dados da plataforma Soundcharts e do Instagram.
Acesso em: 04 jun. 2026.

Analisar as line-ups dos eventos se torna essencial para visualizarmos de forma mais didática quais são os discursos que permeiam a Expoagro e o projeto que pretende-se construir ou perpetuar a partir da produção musical, além dos discursos, os lineups revelam justamente a vinculação com circuitos superiores da produção musical. Percebe-se que grande parte dos artistas que participam deste evento é advindo do estilo sertanejo, esse com uma nova roupagem, a do agronejo e do sertanejo universitário. Grande parte da produção musical desses artistas se refere a contribuições do modo de vida advinda do ser sertanejo e da conexão com o campo, esse que tem sofrido grandes impactos com o processo de modernização e tecnificação de atividades que antes eram manuais. Vale realçar que grande parte das composições também participam da dinâmica de exposição de vivências e amores, assim como decepções amorosas como já analisadas anteriormente.

Os artistas apresentados no (Quadro 4) são, em sua maioria, artistas consolidados e inseridos no circuito superior da música, vinculados a gravadoras, empresas de entretenimento e plataformas de difusão de alcance nacional e internacional. Os dados sobre audiência e número de seguidores demonstram a ampla circulação de suas produções e a capacidade de mobilização de públicos em diferentes escalas geográficas, evidenciando sua integração aos circuitos globais da indústria cultural.

A dupla Jads e Jadson, por exemplo, está vinculada à Som Livre, uma gravadora que, por mais que criada em solo nacional, abre portas para um alcance global de seus artistas. Ainda no caso da dupla, ambos são nascidos no Paraná, porém, se mudaram ainda quando jovens para Ponta Porã (MS), onde consolidaram sua carreira. Ana Castela, por sua vez, é uma compositora e cantora que nasceu em Amambai (MS), mas viveu grande parte de sua vida em Sete Quedas (MS), e atualmente possui contrato com a gravadora Agro Play, com quem possui parceria desde de 2022.

Quadro 5 - Relação Patrocínios; Realizações e Apoiaadores Expoagro

Edição	58ª Edição Expoagro	59ª Edição Expoagro Cidade e Campo Conectados
Realizadores e Organizadores	Sindicato Rural; Daniel Freitas Shows; Bacana Produções	Sindicato Rural; Opa (Organização de Eventos); Nola Eventos; Santo Show (Shows e Eventos).
Apoiadores	Prefeitura Municipal de Dourados; Governo de Mato Grosso do Sul (Fundação de Cultura); Famasul (Federação da Agricultura e Pecuária)	Prefeitura Municipal de Dourados; Governo de Mato Grosso do Sul (SETESC); CRESOL; Banco do Brasil; SEBRAE; CRMV MS; CELEIRO MS
Patrocinadores	Unigran; Hus Hotel; São Bento (Incorporadora); Ares Park Club; SENAR Mato Grosso do Sul; INPASA; Banco do Brasil; Caixa; Governo Federal do Brasil; Império Cerveja Puro Malte	SENAR Mato Grosso do Sul; FAMASUL; UNIGRAN; São Bento (Incorporadora); Ares Park Club; R3M; INPASA; Circuito Brahma

Fonte: Elaboração própria, 2026.

Além de um encontro de artistas, o evento opera como um dispositivo de cooperação (DUARTE, 2021) territorial que articula Estado, capital agroindustrial, sistema financeiro e produção simbólica, consolidando círculos de cooperação no espaço que reforçam uma determinada racionalidade hegemônica do agronegócio. Assim, mais do que promover a articulação, a Expoagro contribui para a legitimação de um projeto específico de território, no qual a diversidade de natureza e propósito dos agentes envolvidos na realização do evento não implica, necessariamente, na diversidade de vozes ou projetos políticos. Observa-se, a partir do Quadro 5, as relações de patrocínios, realizações e apoiadores da Expoagro que, apesar da atualização discursiva entre edições, especialmente com a adoção da narrativa de integração entre cidade e campo como slogan principal, a estrutura de poder que sustenta o evento permanece relativamente estável.

O Quadro 5 ainda nos mostra que o evento em si só não é somente cultural ou agropecuário, ele funciona como um dispositivo de governança do território, em que investidores, organizadores, apoiadores e realizadores constroem um espaço de articulação de diversas escalas. As políticas públicas, interesses privados e produção

simbólica do território se encontram e se legitimam ao mesmo tempo, uma cooperação entre esses agentes para atingir um objetivo em comum. Quando observamos patrocínios como o Circuito Brahma, Império Cerveja Puro Malte, Ares Park Club²³ e até mesmo Hus Hotel, evidencia-se a discussão de que esses não estão inseridos nesses locais somente por visibilidade comercial, mas ajudam a produzir uma imagem do território mais moderno, voltado ao consumo e à experiência. Desse modo, o território é vendido como uma mercadoria, e o evento, juntamente com seus patrocinadores, participa de forma ativa na constituição da cidade como um lugar de desejo.

Mais importante que saber quem está presente na produção discursiva da Expoagro é perceber quem não aparece, afinal os espaços de silêncio são lugares a serem analisados. A Expoagro constrói uma ideia de “campo” seletiva, esse campo principalmente voltado ao campo empresarial, financeirizado e institucionalizado e acima de tudo tecnificado. Isso levanta o questionamento sobre a construção representacional e discursiva sobre o campo que envolvam as cooperativas camponesas, a agricultura familiar, a presença de povos indígenas, a economia solidária e os movimentos sociais do campo.

3.3 CIRCUITOS DA ECONOMIA URBANA E OS EVENTOS MUSICAIS : O CIRCUITO SUPERIOR

Neste subcapítulo discutiremos os circuitos da economia urbana, com enfoque no circuito superior. A partir disso, analisaremos a vinculação da Expoagro a esses circuitos, compreendendo o evento, antes de tudo, como uma feira de negócios que articula agentes de diversas atividades produtivas e segmentos da economia urbana. Nesse contexto, o evento conecta-se diretamente aos circuitos superiores vinculados ao agronegócio, mobilizando instituições financeiras, empresas de tecnologia, produtores rurais, órgãos públicos e outros agentes econômicos. Ao mesmo tempo, a Expoagro incorpora o circuito superior da música, utilizando as apresentações artísticas como estratégia de atração de público. Dessa forma, a música não aparece como elemento isolado, mas como parte das formas de organização e legitimação que caracterizam o evento.

²³Ares Park Club é um condomínio de luxo da cidade de Dourados, Mato Grosso do Sul, que pertence a uma grande incorporadora local denominada de São Bento.

Os circuitos da economia urbana, conforme definidos por Milton Santos (2004c), constituem uma teoria voltada à compreensão da organização das atividades econômicas nas cidades dos países subdesenvolvidos. A partir dela, torna-se possível analisar como diferentes agentes, técnicas, capitais e formas de trabalho participam dos processos de produção, circulação, distribuição e consumo, estruturando o uso do espaço urbano de maneira desigual e complementar. No contexto deste estudo, os circuitos espaciais produtivos, principalmente relacionados à produção musical e aos eventos musicais, não só se fazem presente nas cidades, mas se integram e modificam a forma e as dinâmicas de várias outras atividades produtivas que compõem o sistema econômico das cidades e que, nos países subdesenvolvidos, se subdividem nos circuitos da economia urbana. Esses circuitos podem ser classificados em circuitos superiores, considerados mais tecnificados e caracterizados por ser mais intensivo em capital; e os circuitos inferiores, dada pelas atividades em pequena escala e baixa capitalização, interagindo de maneira desigual na configuração do espaço urbano e regional.

Importante frisar que o circuito espacial produtivo e os circuitos da economia urbana não se separam, mas possuem escalas de análise diferentes, tanto na forma em que o território é usado e funcionalizado pelo capital, quanto nas condições de trabalhos que cada lugar dispõe. Enquanto o circuito espacial produtivo se preocupa em compreender as etapas da produção de uma mercadoria ou serviço, dada em um espaço (global, regional ou nacional) os circuitos da economia urbana se preocupa em analisar como a economia funciona dentro da cidade, assim como suas reações e relações com o circuito espacial produtivo, especialmente quando analisados em contextos periféricos e/ou dependentes. Na medida em que o circuito espacial produtivo ajuda a evidenciar a divisão territorial do trabalho, os circuitos da economia urbana ajudam a entender a divisão social do trabalho na perspectiva da cidade. Dessa forma, nota-se um corte que atravessa as cidades, denominada circuito espacial produtivo, a forma em que as cidades vão reagir mediante a isso será diferente quando observadas a partir de diferentes agentes, os circuitos da economia urbana nos mostram como as questões da urbanidade observa, se adapta e resistem a essa lógica de atravessamento vertical, vindo do topo e se irradiando para o todo.

Compreendemos os circuitos da economia urbana como parte importante da discussão, pois esse, focado nas atividades e economia dentro da cidade, se dá de formas diferentes a partir do local em que se analisa e da dependência que esse possui

com o sistema global. A coexistência do circuito superior e do circuito inferior da economia urbana revela importantes características da organização socioespacial das cidades. Tal análise torna-se particularmente relevante no contexto dos países subdesenvolvidos, onde a articulação entre esses circuitos constitui um elemento central para a compreensão da dinâmica urbana. Conforme esperado, dialogamos a partir da perspectiva dos países subdesenvolvidos e suas cidades, pertencentes a essa denominação.

Cada vez que, dentro do centro do sistema mundial, os subsistemas econômico, social, político, cultural e moral e seus respectivos suportes criam novas variáveis do passado, a projeção do sistema mundial sobre unidades espaciais dependentes adota formas diferentes. As forças nascidas no período de comércio em grande escala diferem daquelas das fases subseqüentes da manufatura, da indústria e do atual período tecnológico. Suas repercussões nas áreas periféricas são diferentes. (SANTOS, 2004c, p. 94)

Ao analisar as cidades dos países subdesenvolvidos, observa-se que as repercussões e as formas de cooperação entre os indivíduos assumem características específicas, distintas daquelas verificadas nos países centrais. Nessas formações socioespaciais, elementos produzidos fora do território passam a difundir-se de maneira ampla, alcançando grande parte da população e incidindo sobre o cotidiano urbano de forma desigual. Por isso, propõe-se uma divisão dos circuitos da economia urbana, não como opostos, mas que dialogam entre si, ainda que possuam características diferentes, denominando-os de circuitos superior e inferiores.

A circulação intensificada da informação e a incorporação de novos padrões de consumo constituem fatores centrais para a compreensão dessas dinâmicas, uma vez que atuam simultaneamente como vetores de concentração e de dispersão das atividades, dos fluxos e das relações sociais. A interação entre essas forças contribui para a conformação de arranjos espaciais complexos, nos quais a organização do espaço urbano resulta da sobreposição de múltiplos processos e escalas de atuação.

Essas novas formas de produção e comércio deformam a estrutura de consumo, como Furtado (1974) e Santos (2004c) nos mostram, com isso, nota-se que as indústrias inseridas principalmente com a ideia de ser a solução da falta de desemprego não faz mais sentido, uma vez que o capital produzido é um capital intensivo, que limita a geração de empregos. Isso resulta na criação de novas formas de trabalho e vivência.

A presença de uma massa populacional com salários muito baixos, dependendo de trabalho ocasional para viver ao lado de uma minoria com altos salários, cria na sociedade urbana uma distinção entre os que têm permanente acesso aos bens e serviços oferecidos e os que, mesmo apresentando necessidades similares, não podem satisfazê-las. Isto cria ao mesmo tempo diferenças qualitativas e quantitativas de consumo. Estas diferenças são, ambas, causa e efeito da existência, isto é, da criação ou manutenção, nestas cidades, de dois sistemas de fluxo que afetam a fabricação, a distribuição e o consumo de bens e serviços. (SANTOS, 2004c, p. 95)

Compreender que os circuitos superior e inferior resultam dos circuitos espaciais produtivos implica reconhecer a forma como a sociedade organiza a produção de mercadorias e estrutura as dinâmicas do espaço. No caso da música, esse processo não se apresenta de maneira distinta, uma vez que ela integra os chamados circuitos musicais, vinculando-se diretamente às lógicas produtivas, técnicas e sociais que atravessam o território, produzidos, distribuídos e consumidos de forma diferente a depender da sua relação com o espaço globalizado. Essa abordagem permite avançar no debate ao incorporar a análise de subespaços que não devem ser entendidos apenas como recortes espaciais ou temporais associados às modernizações, mas como expressões concretas de processos mais amplos.

A análise desses subespaços adquire sentido quando articulada à totalidade das relações espaciais, pois nenhum fragmento do espaço pode ser interpretado de forma isolada. Ao contrário, cada subespaço integra uma lógica mais ampla de idealizações, práticas e transformações, compondo um conjunto dinâmico de histórias e reconfigurações territoriais. Assim, compreender o funcionamento do todo possibilita identificar as ações e reações que se manifestam nos diferentes níveis do espaço, evitando leituras fragmentadas que desconsiderem os processos estruturantes.

Nesse contexto, os circuitos espaciais produtivos precedem e sustentam a organização dos sistemas globais, incidindo de maneira particular sobre os países subdesenvolvidos e sobre suas cidades. Nessas formações, consolidam-se modos específicos de produção econômica, cultural e social, distintos daqueles observados nos países centrais. A música, enquanto produto dos circuitos musicais, insere-se nesse processo e passa a desempenhar um papel ativo na produção do espaço urbano. A participação dos trabalhadores envolvidos nessas atividades contribui para modificar tanto a cidade quanto às formas pelas quais ela se organiza, produz e se reproduz no interior da totalidade territorial. A compreensão dessas dinâmicas exige considerar a

teoria dos dois circuitos da economia urbana, formulada por Milton Santos (2004b), que distingue atividades modernas e fortemente capitalizadas daquelas caracterizadas por menor nível de tecnologia e investimento.

Simplificando, pode-se afirmar que o fluxo do circuito superior está composto de negócios bancários, comércio de exportação e indústria de exportação, indústria urbana moderna, comércio moderno, serviços modernos, comércio atacadista e transporte. O circuito inferior está essencialmente constituído por formas de fabricação de "capital não intensivo", por serviços não modernos, geralmente abastecidos pelo nível de venda e varejo e pelo comércio em pequena escala e não moderno. (SANTOS, 2004b, p. 95)

Focaremos agora no circuito superior para melhor conexão com o subcapítulo anterior, pois, a Expoagro, caracterizada como um megaevento, é colocada como pertencente ao circuito superior da economia, dada sua ligação com o agronegócio, sua atratividade em escala global, a aliança entre bancos nacionais, a financiamentos e acordos de grandes produtores e claro a sua ligação com a visão de desenvolvimento humano ligados a uma possível modernização dos meios técnicos, ao contrário do FESTOP e outros eventos locais e/ou regionais. Com isso, identifica-se a presença de medidas que são características pertencentes ao circuito superior da economia, que se constituem a partir das fragmentações do pensamento globalizado, onde as informações, as finanças e a competitividade por ordens superiores dão sentido aos lugares e regiões, como a construção da identidade atual sul-mato-grossense, essa atravessada pela lógica do agronegócio e a cultura que permeia essa e a produção do trabalho e renda.

Seus principais representantes, no período atual, são as grandes indústrias, corporações globais e multisetoriais, empresas de consultoria, empresas produtoras de informação e de alta tecnologia, grandes firmas de entertainment e empresas do ramo financeiro (SILVEIRA, 2011). Enquanto parte integrante do circuito superior, Santos (1978, p. 80) identifica também a existência de um circuito superior marginal que “pode ser o resultado da sobrevivência de formas menos modernas de organização ou a resposta a uma demanda incapaz de suscitar atividades totalmente modernas”. Esta porção do circuito superior pode assumir, portanto, um caráter residual ou um caráter emergente. (MONTENEGRO, 2013, p.38)

O circuito superior da economia urbana se caracteriza pelo conjunto de atividades econômicas de diferentes gêneros que são consideradas mais modernas, possuem um maior capital e articulam-se para com qual a economia global, associando-se a empresas de grande porte de nível nacional e internacional, como as empresas que financiam a Expoagro, tal como a Sicredi, a Caixa Econômica Federal e a cooperativa Cresol.

No caso da Expoagro, essa inserção no circuito superior não decorre exclusivamente das apresentações musicais ou da dimensão cultural do evento. Antes de tudo, trata-se de uma feira de negócios vinculada ao agronegócio, capaz de articular agentes financeiros, empresas de tecnologia agrícola, fabricantes de maquinários, cooperativas de crédito, instituições públicas e privadas, além de segmentos da economia urbana, como incorporadoras, imobiliárias e prestadores de serviços especializados. A presença desses agentes evidencia a centralidade da Expoagro enquanto espaço de realização de negócios, circulação de capital e difusão de inovações técnicas, características típicas do circuito superior da economia urbana.

É característico o uso intensivo de tecnologia, capital e informação, pois possuem uma produção não voltada para o local ou regional mas sim para o mercado global e nacional, possuindo um maior nível de formalização, regularização e integração ao sistema financeiro. Por essa razão, há um forte interesse de participação e articulação entre os agentes envolvidos nesses eventos. Empresas privadas altamente capitalizadas, com atuação em escalas nacional e internacional, encontram convergência de interesses com os organizadores da feira de exposição. Sob a perspectiva da movimentação financeira, trata-se de um evento vinculado ao circuito superior da economia, caracterizado por uma capacidade de mobilização de capital significativamente maior quando comparada à dos eventos locais de menor escala.

As relações que atravessam esse circuito não se restringem às articulações entre empresas e agentes privados, mas envolvem também a atuação do Estado, seja por meio de incentivos, apoio institucional ou flexibilizações regulatórias. Essa participação contribui para consolidar as condições necessárias à reprodução e expansão das atividades vinculadas ao evento.

O estado do Mato Grosso do Sul é um dos mais importantes quando o assunto é exportação de grãos como soja e milho, isso sem citar a pecuária bovina, que possui um destaque significativo no comércio internacional de commodities do Brasil. A integração dos agentes empresariais e políticos, assim como dos financiadores e a própria música que ocorre durante eventos como a Expoagro expõe a ligação entre o modelo de desenvolvimento econômico que se busca alcançar e a concentração do poder econômico e decisório entre agentes que ocupam posições hegemônicas nesses circuitos.

Entretanto, a importância da Expoagro não se restringe à articulação dos agentes vinculados diretamente ao agronegócio. O evento também incorpora o circuito superior da música, mobilizando artistas de projeção nacional, produtoras de eventos, estruturas técnicas especializadas, patrocinadores e estratégias de marketing que ampliam sua capacidade de atração. Desse modo, a música não aparece como atividade isolada, mas como parte integrante das formas de cooperação que sustentam e fortalecem o evento.

Assim como Santos (2004c) iniciou o pensamento sobre os circuitos superiores e inferiores, o circuito musical também toma-se desse princípio, as gravadoras que são consideradas grandes, rádios comerciais, plataformas de streamings, os megaeventos e festivais ministram o circuito superior da cena, tornando o circuito superior da música, em suma, o circuito superior da música é aquele ligado a produção hegemônica, articulado ao mercado global.

A organização espacial dos shows da Expoagro evidencia que a seletividade socioespacial não ocorre por meio da exclusão absoluta de determinados grupos sociais, mas através da diferenciação das formas de acesso e participação no evento. Ainda que existam mecanismos que ampliem a presença do público, como a oferta de transporte gratuito em determinados dias e setores de ingresso com valores mais acessíveis, a participação das camadas populares ocorre principalmente na condição de consumidoras. Nesse sentido, a arena e os setores de menor custo cumprem um papel importante na ampliação do alcance do evento e na difusão dos discursos e valores associados ao agronegócio.

A existência de áreas destinadas a diferentes faixas de renda não elimina as desigualdades presentes no interior do evento; ao contrário, as reorganiza espacialmente. Enquanto os espaços mais próximos ao palco são associados à exclusividade, ao status e ao consumo diferenciado, os setores mais acessíveis permitem a incorporação de públicos mais amplos à experiência do espetáculo. Desse modo, a lógica do circuito superior não depende da exclusão completa do circuito inferior, mas de sua incorporação enquanto mercado consumidor e público receptor de determinados ideários.

Entretanto, essa ampliação do acesso não significa uma inserção equivalente nos processos produtivos e decisórios que sustentam o evento. Os pequenos produtores,

trabalhadores informais e outros agentes vinculados aos circuitos inferiores permanecem relativamente afastados dos espaços centrais de negociação e das oportunidades econômicas mais relevantes mobilizadas pela feira. Assim, enquanto o circuito inferior é incorporado pelo consumo e pela participação como público, a produção e o controle das atividades continuam concentrados nos agentes vinculados ao circuito superior da economia urbana e do agronegócio.

Na 60ª Expoagro que ocorreu ao decorrer dos próximos dias 08 a 17 de maio, as entradas são disputadas e intencionalmente planejadas, mesas mais próximas do palco são reflexo de luxuosidade (para alguns) e de se sentir pertencente a classe social com maior valor aquisitivo, o evento possui cerca de sete meios de entradas, entradas essas que dividem o acesso e as classes com maior poder aquisitivo. O local ou vista são organizadas estrategicamente (Figura 10), logo, quanto mais perto do palco, mais caro. O evento segrega o espaço produzido por Arena; Área Premium; Backstage; Bistrôs; Camarote After; Mesa Ouro e Mesa Prata.

Figura 10 - Disposição Espacial dos Show da 60ª Expoagro



Fonte: Instagram da Expoagro Dourados. Acesso em 07/04/2026

Cada um desses setores possuem uma determinada quantidade de pessoas, mas também garantem o desejo de consumo, e a exclusividade. Os valores variam, sendo a Arena R\$50,00, um valor mais “acessível”, podendo chegar até a mesa ouro no valor de R\$5.900,00. A mesa ouro garante as primeiras fileiras com o palco, podendo acomodar cerca de oito pessoas, as mesas pratas custam R\$3.800,00 acomodando a mesma quantidade de pessoas porém, a partir da terceira até a quinta fileira. Após essas cinco fileiras é posicionada a área premium, e logo atrás a arena (o lugar mais acessível para a população). Os Bistrôs se localizam ao lado esquerdo do palco perto dos bangalos custando R\$1.500,00 e pode ser dividido em até 4 pessoas. Já o lado direito comporta o

camarote after e o backstage. O Backstage, custa em seu primeiro lote R\$400,00 por pessoa, porém garante bebida e comida a vontade (open bar e food).

Percebe-se que o espaço previamente pensado é estratégico, nos mostra que a verdadeira intencionalidade não é aproximar a cultura dos moradores da cidade de Dourados, mas sim, evidenciam que quanto maior o poder aquisitivo, maiores são os privilégios, isso dificulta o acesso e o direito à cultura.

Partiremos agora para outra forma de participação dos eventos nos circuitos da economia urbana. Busca-se compreender como eventos vinculados ao circuito inferior da música podem atuar como mediadores do circuito inferior da economia urbana, articulando formas de produção, circulação e consumo distintas daquelas observadas no circuito superior. Trata-se de uma dimensão mais próxima das estratégias de sobrevivência de amplos segmentos da população de cidades dos países subdesenvolvidos, que emerge não como oposição absoluta, mas como resposta às dinâmicas hegemônicas anteriormente discutidas. Longe de romantizar essas experiências, procura-se analisá-las como possibilidades de desenvolvimento territorial para a cidade de Dourados, Mato Grosso do Sul, local onde sediam os eventos que trabalhamos, baseadas em relações de cooperação, solidariedade e organização coletiva, que extrapolam a lógica estritamente econômica e revelam outras formas de uso e apropriação do território.

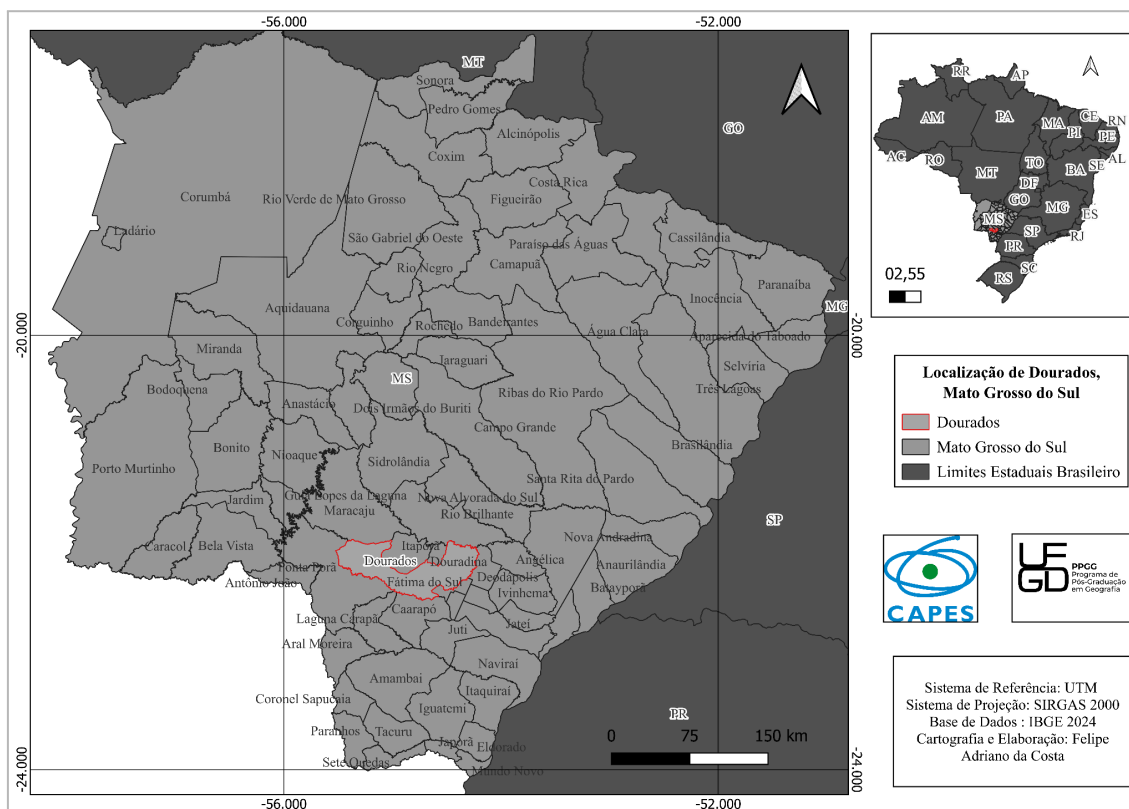
4. EVENTOS MUSICAIS COMO INSTRUMENTOS DE DESENVOLVIMENTO TERRITORIAL

4.1 A CIDADE DE DOURADOS - MATO GROSSO DO SUL

Neste subcapítulo deveremos traçar um panorama sobre a cidade de Dourados, expondo as principais atividades econômicas, um breve contexto histórico e social, além de parte da dinâmica da divisão do trabalho mediante ao espaço urbano. Não adentrarmos à discussão de forma tão aprofundada, pois o objetivo neste subcapítulo é melhor situar os leitores que não conhecem ou pouco dialogam com essa cidade, a fim de contextualizar o papel dos eventos musicais que decorrem dentro da cidade.

A cidade de Dourados (Mapa 5), localizada na porção Sul do estado de Mato Grosso do Sul, foi fundada em 1935, após sua emancipação do município de Ponta Porã, devido às estratégias de ocupação do Estado nacional em 1930. Desde então ela tem se esforçado para se consolidar como um centro agropecuário, impulsionada, a partir do século XX, pela criação de ferrovias e rodovias. A cidade se localiza a cerca de 120 km da fronteira com o Paraguai, e a 220 km de distância de Campo Grande, a capital do estado. Segundo o Censo do IBGE 2022, o município de Dourados foi considerado o segundo mais populoso do estado, com cerca de 264.017 habitantes.

Mapa 5 - Localização do Município de Dourados, Mato Grosso do Sul.



Fonte: Elaboração Própria, 2024.

Dourados, além de ter sua relevância no setor comercial na rede urbana, também é lugar de encontro entre culturas, formado por imigrantes, migrantes e indígenas que constroem grande parte da população que habita ali. Segundo o censo de 2022, a cidade concentra 95,57% de brasileiros natos, 0,39% de pessoas naturalizadas como brasileiro e 2,04% de estrangeiros. Os estrangeiros por sua vez, possuem um papel importante dentro dessas estatísticas, pois até o momento de se regularizar com as questões burocráticas para adaptação no estado passam a trabalhar informalmente. Entre os estrangeiros, grande parte da população vinda da Venezuela (2858 pessoas), em sequência Haiti (191 pessoas) e Paraguai (176 pessoas).

Um outro ponto de grande relevância a ser destacado é a população indígena, com a presença de diferentes etnias, como Guaranis, Kaiowás e Terenas, contabilizando o total de 12.054 pessoas, de acordo com o Censo de 2022. Estes, desde a fundação da cidade, passam por intensos processos de privação de suas terras a partir de organizações coloniais, limitando-as às Reservas, como a Jaguapiru e a Bororó, ocasionando disputas que perpetuam até os dias atuais.

O desafio em compreender a Reserva como território precário, – como sempre está implícito nas nossas relações com os outros –, é reconhecer o protagonismo indígena em um território que desde a sua gênese tem em seus traçados as marcas do controle do Estado, a perversidade do colonialismo. (MOTA; CAVALCANTE, 2019. p, 271.)

A presença da população indígena de Dourados nos leva a pensar que, mesmo com a presença dessa antiga população (temporalmente falando) em seu território, o perímetro urbano vem avançando, principalmente em direção aos enquadramentos regularizados pelo Estado. Ações como essas são naturalizadas, pois se pressupõe que avançar economicamente é mais importante que o espaço do cidadão, marcas visíveis quando analisadas com uma visão geográfica, como afirma Mota (2019). Com isso, devemos compreender o avanço do perímetro urbano como um elemento a ser considerado nas relações entre a Reserva e a cidade, onde pode ser percebida por um simples caminhar pelas bordas da cidade.

Assim como grande parte dos municípios, a intenção de expandir o perímetro urbano se faz por alguns motivos: a necessidade de criação de novas habitações para suprir as demandas populacionais locais e a expansão do comércio em novas centralidades. No caso das áreas rurais, tem-se como principal característica a presença de terras de grandes latifundiários para o desenvolvimento de atividades econômicas ligadas ao setor agroindustrial, assim como a conversão de terras rurais em urbanas a partir dos processos de valorização imobiliária. Combinadas, as dinâmicas urbanas e rurais, produzem tanto conflitos por terras como novas formas na malha urbana, desordenando o planejamento urbano, onde as cidades se expandem sem direcionamento específico (ainda que em sua formação tenha sido pautada em um grande projeto de planejamento urbano). Para o governo de Dourados, questões como o meio ambiente, sustentabilidade e causas sociais não parecem de grande relevância, visto que disputas territoriais acontecem com uma certa recorrência e em que, infelizmente, o lado mais forte ganha.

Abordando a economia da cidade, pode-se considerá-la como diversificada, porém, ainda muito concentrada no agronegócio, através da produção de soja, milho e outros commodities. O comércio, o serviço e a indústria, porém, também possuem um papel importante na economia local. A cidade de Dourados é considerada um grande polo educacional do estado, o que atrai pessoas do Brasil todo para uma moradia temporária e muitas das vezes permanente, por possuir várias universidades que

oferecem cursos superiores, como a UFGD, UEMS, UNIGRAN entre outras, o que leva a ela ser intitulada informalmente como “Cidade Universitária”.

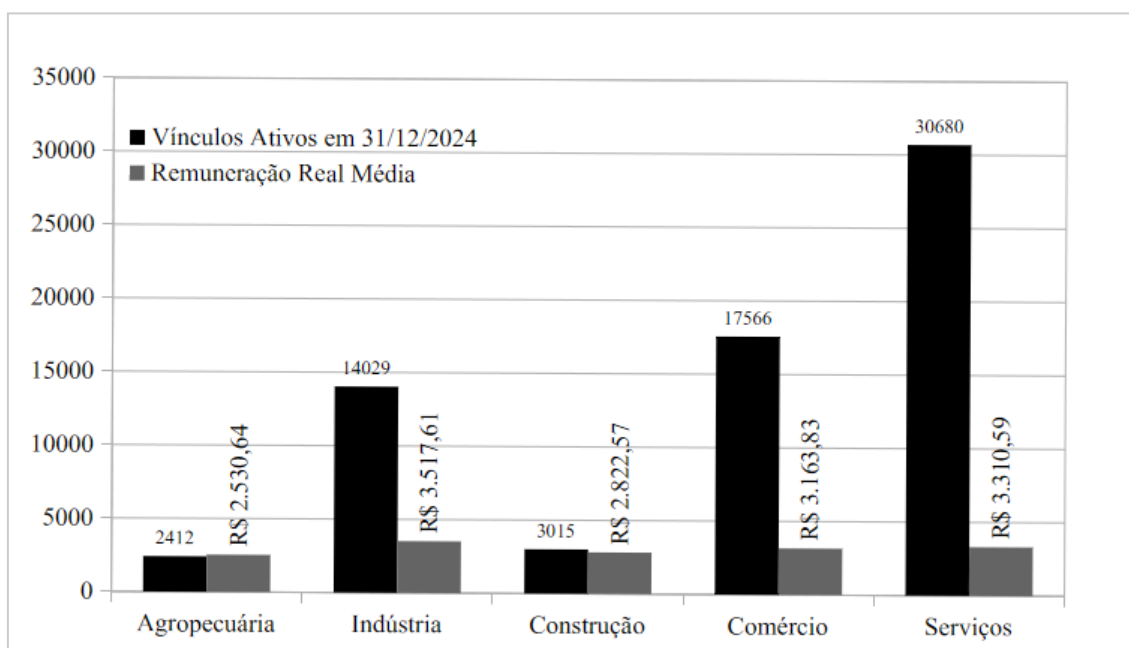
Dourados também faz parte de um região administrativa que visa, dentre outros objetivos, consolidar a cidade como um importante pólo regional, construída a partir das relações econômicas, urbanas, e políticas. A Grande Dourados corresponde a um grupo de municípios do Mato Grosso do Sul que, além de Dourados, conta com: Douradina, Itaporã, Rio Brilhante, Caarapó, Fátima do Sul, Vicentina, Glória de Dourados, Jateí, Deodápolis, Laguna Carapã e Maracaju. Nessa região, Dourados teria papel fundamental de articulação de serviços especializados, comércio regional, educação em nível superior assim como fluxo de trabalho, consumo e informação, sendo assim ela uma cidade média que se posiciona como centro das relações interurbanas.

Devido à sua posição geográfica, que a notabiliza como única cidade desse porte demográfico e importância em um raio de mais de 200 km, Dourados apresenta significativo nível de centralidade interurbana, denotado pela relevância de seu papel no setor comercial e, sobretudo, no de serviços, que assegura sua condição de destaque na rede urbana regional e, por consequência, de cidade média. Constitui-se, assim, como centro de apoio ligado ao comércio e a serviços especializados como: educação superior, saúde, venda de insumos e implementos agrícolas, maquinário, geração de conhecimento e formação de mão de obra especializada, entre outros. (OLIVEIRA; CALIXTO, 2017, p. 58)

Dourados concentra atividades econômicas de distintos setores (Gráfico 3), mas a que deveremos dar enfoque aqui são os serviços, uma vez que grande parte das relações que envolvem a economia política da cidade são atravessadas por esse setor, que constrói suas vias a partir do espaço em que pertence e dialoga.

Devido à má distribuição das rendas, é essencialmente por intermédio dos serviços que a massa da população participa da acumulação que se realiza na cidade. [...] E é disso que vive toda uma massa de pessoas, sobretudo os recém-chegados à cidade, porque é mais fácil encontrar uma ocupação nesse setor, quando se chega sem preparo cultural ou profissional e sem recursos financeiros. (SANTOS, 2004c, p. 206-207).

Gráfico 3 - Participação dos setores econômicos no emprego formal Dourados, Mato Grosso do Sul – RAIS

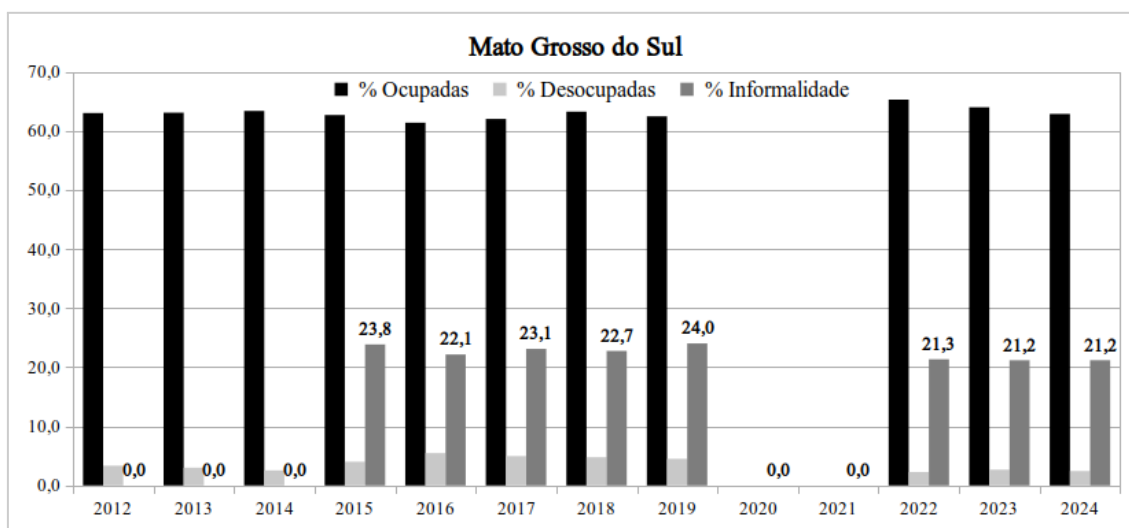


Fonte: Elaboração própria a partir do RAIS, 2024.

Dourados possui cerca de 30680 pessoas com carteira assinada no setor de serviço, com uma renda média mensal de R\$3.310,59, mais da metade do setor industrial e dez vezes mais que o setor da agropecuária. Esses dados são da RAIS (Relação Anual de Informações Sociais), que fornece dados para o mercado de trabalho brasileiro, onde empresas nacionais declaram ao governo os dados trabalhista anualmente, quem declara são portadores de CNPJ de empresas que possuem funcionários e MEI (Microempreendedores Individuais).

Embora não haja estimativas diretas de informalidade para Dourados, os dados da PNAD Contínua indicam que, em Mato Grosso do Sul, a taxa de informalidade é de 21,2%, o que permite inferir a relevância do trabalho informal também nos municípios médios do estado.

Gráfico 4 - Percentual de Pessoas Maiores de 14 anos Ocupadas, Desocupadas e em Situação de Trabalho Informal, no Mato Grosso do Sul, 2012 - 2024.



Fonte: Elaboração própria a partir de PNAD-IBGE.

A informalidade diz respeito à quantidade de pessoas que se inserem no mercado de trabalho com a ausência de direitos trabalhistas, ou fragilidade, instabilidade de renda devido serem atividades ocasionais. No Brasil, ela é um modo estrutural de inserção no mercado de trabalho, inclui trabalhadores sem CNPJ (Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica) vigente, empregados sem carteira assinada, trabalhadores familiares auxiliares, parte dos trabalhadores de plataformas digitais, sendo estrutural no capitalismo periférico, não residual ou transitória.

Dessa forma, grande parte da população, como os imigrantes, indígenas e até mesmo universitários recém chegados participam da informalidade como parte essencial de sua renda, assim como grande parcela da população da cidade, ocasionando uma desvalorização de sua mão de obra e perda de seus direitos enquanto trabalhadores. Com isso, constroem outras formas de participação na economia da cidade, através da participação em eventos locais, trabalhadores da construção civil, reparos residenciais em geral, venda de alimentos, venda de produtos como ambulantes, garçons de restaurantes que recebem por diárias, entre outros serviços, como resultado de um espaço desigual capitalista.

Como afirmado por Santos (2004b), o circuito inferior constitui também uma estrutura de abrigo para os cidadãos, antigos ou novos, desprovidos de capital e

qualificação profissional. Sendo difícil de defini-lo, pois tanto o trabalho mal remunerado quanto o trabalho temporário e instável se encaixam nessa lógica de definição de emprego em localidades periféricas.

Devemos destacar também a pobreza urbana, essa que pode ser definida como a condição de privação vivida por pessoas que vivem na cidade mas não possuem acesso adequado a renda, moradia digna, serviços básicos, oportunidades de trabalho, educação e participação social. Isso leva a uma definição que vai além da falta de dinheiro, sendo ela multidimensional, uma verdadeira privação estrutural do espaço urbano, expressando a produção desigual do espaço em cidades capitalistas. A pobreza urbana é organizada segundo a lógica do capital, onde áreas valorizadas concentram investimentos e áreas periféricas concentram precariedade, causando uma fragmentação da cidade. Principalmente nas cidades latino-americanas pessoas trabalham no circuito inferior da economia urbana, com empregos informais, aplicativos de transporte, o que chamamos popularmente de “bico”, mediada por uma renda instável e uma vulnerabilidade constante, sendo a informalidade uma estratégia de sobrevivência como o próprio reflexo da estrutura de mercado formal.

4.2 CIRCUITO INFERIOR DA ECONOMIA E SUAS FORMAS DE COOPERAÇÃO A PARTIR DOS EVENTOS MUSICAIS

Neste subcapítulo, procuramos discutir o circuito inferior da economia urbana e interpretar suas formas de cooperação e diálogos através dos eventos musicais locais e regionais. Buscamos, a partir dessas discussões, compreender como a música e os eventos musicais podem ser considerados partes essenciais não só da expressão cultural da cidade, como da divisão social do trabalho e da economia política da cidade, visto que ambos são em si mesmas atividades econômicas organizadas e que, portanto, geram emprego e renda diretamente. Além disso, os eventos musicais se mostram como catalisadores de outros tantos diferentes agentes e atividades produtivas presentes na cidade e nas regiões próximas.

Vale ressaltar que a escolha de separação entre os dois circuitos da economia urbana se mostrou pertinente para melhor exemplificar a qual circuito cada evento que trabalhamos pertence, ou melhor, participa com maior intensidade. Isso não significa um isolamento mediante aos outros circuitos, mas um enfoque diferente para cada parte

dessa dissertação. Do mesmo modo, é importante lembrar que muitas vezes o circuito inferior e o superior marginal são cooptados a se inserirem em uma lógica que difere de sua existência, profundamente subordinada, para que o circuito superior se mantenha vivo e funcionando.

Segundo Santos (2004b), o circuito inferior da economia urbana, popularmente associado ao “setor terciário” nas discussões literárias sobre urbanização em países subdesenvolvidos, busca explicar as formas de trabalho e os serviços que emergem de uma urbanização precária e desconectada da industrialização, característica recorrente nas nações periféricas. Trata-se de compreender como essas atividades, empregos e serviços resultam das condições específicas desse tipo de urbanização como uma grande parcela de cidades brasileiras, tal qual Dourados.

Ainda nas reflexões de Milton Santos (2004b) sobre a economia urbana, o circuito inferior se caracteriza por atividades realizadas em pequena escala, tanto no comércio quanto na produção, em que se predomina o trabalho intensivo e a utilização reduzida de capital, raramente advindo de benefícios governamentais. Essas práticas tendem a operar com estruturas organizacionais simples, frequentemente dispensando formas burocráticas complexas. Diferentemente do circuito superior, estruturado a partir do capital intensivo, de tecnologias mais avançadas e orientado pela busca sistemática do lucro, o circuito inferior se apoia sobretudo na mobilização do trabalho e em estratégias que podem combinar práticas imitativas com um expressivo potencial criativo. Nesse contexto, as atividades econômicas do circuito inferior costumam funcionar por meio da circulação simultânea de crédito e dinheiro líquido, embora apresentem pouca capacidade de acumulação, uma vez que os rendimentos obtidos são, em grande medida, destinados ao pagamento de dívidas e à manutenção da própria subsistência. Assim, enquanto no circuito superior o lucro torna-se fundamental para a continuidade das atividades e para sua constante renovação tecnológica, no circuito inferior predominam estruturas de baixo custo fixo e dinâmicas econômicas voltadas, sobretudo, à sobrevivência cotidiana.

Com isso, compreendemos aqui que os circuitos musicais participam ativamente na produção e manutenção dos circuitos da economia urbana, uma vez que modificam a produção do espaço urbano e suas atividades econômicas através da mercadoria, música e principalmente seus meios de distribuição e cooperação dada a partir dos eventos

locais. De forma direta, pensamos nos circuitos superior musical como parte fundamental para estruturarmos a hipótese de que até mesmo a cultura e seus derivados são cooptados para um projeto político maior, onde o poder mediados pelas elites econômicas e políticas são atravessa de forma quase imperceptível, através de relações que quase não prestamos atenção em nosso dia-a-dia, enquanto o circuito inferior musical possui outros sentidos e aderências políticas. Pensar na produção cultural, assim como sua importância nesse debate se faz importante para distinguirmos o que é fruto de reivindicações de uma sociedade e o que vem diretamente dos agentes que produzem cada vez mais um padrão estético da musicalidade local vinculados a projetos políticos identitários e econômicos.

A mercadoria musical, nesse caso, se faz presente em ambos os circuitos da economia urbana, tanto o superior quanto o inferior participam ativamente dessa dinâmica. Também podemos exemplificar isso através de uma das discussões dos circuitos musicais, de um lado temos grandes gravadoras, que movimentam um grande capital na parte da produção musical, aparelhos técnicos de última geração, uma quantidade considerável de pessoas envolvidas, seja na etapa de composição ou na própria produção harmônica, podendo resultar através de manipulação dos algoritmos em grandes hits musicais. Já do outro, temos ainda na etapa de produção, gravadoras caseiras, em sua maioria uma fabricação realizada em estúdios nas próprias habitações, equipamentos técnicos de qualidade inferior (quando comparado com o exemplo anterior), poucas pessoas envolvidas, e em muitos casos sem nenhum tipo de investimento ou financiamento de terceiros. A forma em que se produz no circuito superior é mais tecnificada, já produzida no circuito inferior, uma produção menos tecnificada, como resultado dos recursos envolvidos, precisam trabalhar com o que tem se a intenção é produzir arte. Nesta etapa, as produções do circuito inferior “imitam” produções realizadas no circuito superior, seja pela estética harmônica, pelos ritmos mais virais, qualidade técnica e até mesmo discursos produzidos, entretanto, existem exceções.

Na etapa de distribuição, por sua vez, reconhecemos que atualmente se tem os eventos musicais como grandes responsáveis por sua realização, tanto os de caráter regionais e locais quanto os megaeventos. Eles ganham tal nível de centralidade mesmo que isso seja feito com intensa disputa com as plataformas de streamings. Reconhecemos aqui a grande relevância dos eventos musicais pois além da distribuição

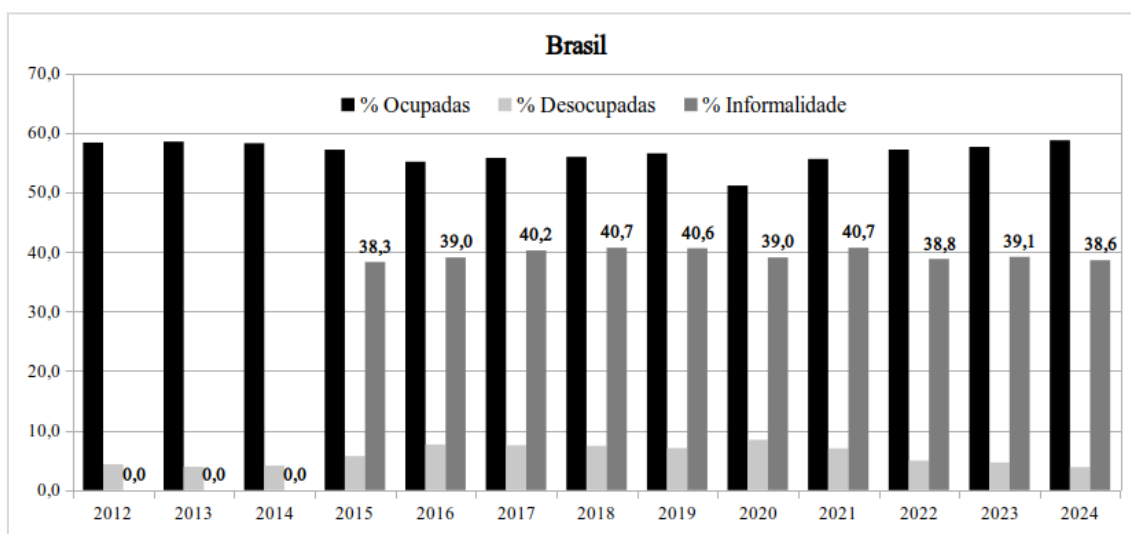
da música, eles se revelam como importantes espaços de reivindicação, de encontros culturais e linguísticos, e também movimentam a economia local da cidade, mesmo que de forma indireta e precarizada.

Villy Creuz (2012), em seu capítulo de dissertação *“Música e trabalho nas cidades: o circuito superior marginal e inferior em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Goiânia e Recife”*, exemplifica este debate a partir da venda de DVD’s e CD’s regravados. Uma vez que esses agentes do circuito inferior regravam as músicas na intenção de manter o seu sustento, isso se torna contraditório e evidencia que o circuito superior utiliza do circuito inferior para sua existência, pois, ao mesmo tempo que ajudam agentes do circuito inferior a sobreviver, a circulação desse material traz grandes contribuições para os grandes produtores. Assim, a circulação de CD’s ilegais de grandes artista, uma vez que este foi regravado e vendido, carregará ainda a imagem do artista em diferentes escalas, possibilitando por exemplo a presença de diferentes pessoas de diferentes classes sociais a frequentarem suas atrações, seja por intermédio de casas de shows, eventos locais, festivais e até mesmo a compra de merchandises.

Levando para o contexto dos eventos musicais, notamos que, a partir da abordagem dos circuitos da economia urbana e dos circuitos espaciais produtivos, eles conectam cidades e regiões por meio da logística, da contratação de serviços, da mobilização de artistas, empresas de som, segurança, alimentação, mídia e transporte. Cada parcela do espaço assume assim um papel funcional dentro dessa divisão territorial do trabalho, porém, alguns como centros produtores e organizadores, outros como atores invisíveis fornecedores de mão de obra e infraestrutura temporária. Isso evidencia que os eventos musicais, ainda que pontos momentâneos no espaço geográfico, produzem territorialidades e consolidam uma certa hierarquia no espaço urbano e regional.

A seguir, apresentamos um gráfico que demonstra o percentual de pessoas ocupadas e desocupadas no Brasil e em Mato Grosso do Sul, bem como uma tabela sobre o porte das empresas nos municípios do estado. Ressalta-se que tais dados não estão diretamente vinculados ao setor da música ou dos eventos, mas oferecem um panorama geral do mercado de trabalho e da estrutura empresarial, fundamentais para compreender o contexto socioeconômico no qual os eventos se inserem.

Gráfico 5 - Percentual de Pessoas Maiores de 14 Anos Ocupadas, Desocupadas e em Situação de Trabalho Informal No Brasil 2012 - 2024.



Fonte: Elaboração própria a partir de PNAD-IBGE, 2024.

Tabela 1 - MEIs, micro e pequenas empresas das Unidades Federativas e seleção de municípios do Mato Grosso do Sul.

UF	MEI	Micro	Pequenas	Municípios MS	MEI	Micro	Pequenas
AC	27.720	17.074	2.481	Campo Grande	71.357	112.165	10.244
AL	152.099	52.622	11.368	Dourados	16.703	28.806	1.730
AP	27.139	15.786	4.207	Três Lagoas	8.119	13.321	1.063
AM	160.370	68.857	19.882	Ponta Porã	4.601	7.698	727
BA	810.787	336.762	42.966	Corumbá	4.299	6.658	574
CE	457.214	201.419	21.258	Naviraí	2.723	5.204	334
DF	259.608	127.874	24.702	Paranaíba	2.485	4.465	224
ES	386.400	125.928	24.384	Chapadão do Sul	2.461	4.437	358
GO	565.758	278.539	36.559	Nova Andradina	2.380	4.595	589
MA	186.103	120.583	18.480	Maracaju	2.252	4.518	300
MT	282.402	147.534	35.487	Sidrolândia	2.159	3.686	314
MS	217.934	96.217	19.319	São Gabriel do Oeste	2.147	3.491	265
MG	1.712.331	691.945	99.039	Coxim	1.963	3.256	143
PR	1.014.362	577.105	73.577	Bonito	1.936	3.329	133
PB	206.936	81.434	12.635	Amambai	1.798	2.832	239
PA	332.051	125.875	37.649	Rio Brilhante	1.725	3.057	239
PE	475.696	167.556	33.934	Aquidauana	1.685	3.015	201
PI	120.082	72.636	10.695	Costa Rica	1.566	2.682	215
RJ	1.711.092	401.073	87.565	Jardim	1.549	2.537	126
RN	186.791	78.776	12.275	Caarapó	1.488	2.444	153
RS	953.296	470.659	85.113	Cassilândia	1.403	2.342	127
RO	95.857	46.899	8.888	Aparecida do Taboado	1.381	2.441	126
RR	27.478	12.771	2.545	Mundo Novo	1.331	2.027	67
SC	739.697	384.178	72.779	Bataguassu	1.317	2.233	171
SE	102.608	43.775	6.971	Ribas do Rio Pardo	1.233	2.223	553
SP	4.325.742	1.909.704	404.665	Ivinhema	1.232	2.359	144
TO	98.677	45.070	8.262	Nova Alvorada do Sul	1.077	1.808	86
Brasil	15.636.230	6.698.651	1.217.685	Mato Grosso do Sul	217.934	96.217	19.319

Fonte: Elaboração própria a partir de dados da Secretaria de Comunicação Social e Painéis do Mapa de Empresas (Governo Federal), 2024.

Esses dados nos leva a refletir e situar o contexto socioeconômico da sociedade brasileira e do Mato Grosso do Sul, em que os eventos musicais atuais estão inseridos, a

partir do Gráfico 5, temos um panorama do percentual de pessoas ocupadas, desocupadas ou que participam do que chamamos de trabalho informal, nos mostrando a presença persistente desse tipo de trabalho ainda que mediante á uma grande quantidade de pessoas que participam da lógica do trabalho formal. Nos evidencia também o comportamento diferente entre as duas escalas de análise, o Brasil como um todo e o Estado do Mato Grosso do Sul, destaca-se a vulnerabilidade das pessoas que dependem das atividades econômicas instáveis como grande parte da população sul-mato-grossense, buscando entender quem são os trabalhadores que atuam nos eventos musicais, nos dois circuitos da economia urbana. Embora não existam estatísticas específicas para os trabalhadores vinculados aos eventos musicais locais, a elevada presença de microempreendedores e trabalhadores informais no estado permite compreender o universo social do qual emergem muitos dos agentes que participam desses eventos.

Ainda que os dados gerais do mercado de trabalho sobre o número de trabalhadores fora do mercado formal não permitam reconhecer quais estratégias eles utilizam para se manter ocupados e sobreviverem, reconhecemos empiricamente nos eventos musicais locais e até mesmo regionais, como o FESTOP, como uma alternativa real de trabalho e renda para essas pessoas. A partir desses eventos, nota-se a formação de redes de cooperação que, por mais que temporárias, são fundamentais para fomentar e garantir o trabalho de comerciantes, autônomos e microempreendedores (Tabela 1), movimentando assim a economia urbana das cidades onde elas se estabelecem. Desta forma, os eventos locais surgem como uma alternativa para aqueles que permanecem longe e/ou segregados dos megaeventos.

As desigualdades de estrutura influenciam diretamente nos eventos musicais, uma vez que uma parcela importante da população tanto no Brasil quanto no estado de Mato Grosso do Sul está desempregada, ocupando assim, ainda que de forma precária e/ou trabalhando informalmente, diversos trabalhadores. Reforça-se, desse modo, que os eventos musicais dependem fortemente do circuito inferior da economia, formado pelos trabalhadores que não possuem os mesmos recursos, investimento e visibilidade, diferente daqueles que frequentam e participam majoritariamente do circuito superior.

Pensaremos aqui, como os eventos musicais podem ser oportunidades a comerciantes locais que participam deste circuito e que também possui sua relevância

para o desenvolvimento territorial. Por não conseguirem se estruturar dentro de outros eventos que possuem maior vinculação com o circuito superior da economia, essas pequenas empresas ou autônomos acabam participando unicamente de eventos locais, que são na maioria das vezes fonte de seus sustentos. Nesse sentido, reconhecemos que os eventos musicais, aqui com maior foco nos locais e regionais, constituem verdadeiros círculos de cooperação no espaço, configurando redes temporárias de trocas e cooperação entre produtores locais e esses eventos. Ainda que esses agentes não se encaixam nas estruturas formais e centralizadas de emprego, eles são fundamentais para sustentar a realização dos eventos, especialmente fora dos grandes centros, e para construir formas alternativas de produção cultural mais enraizadas nos territórios.

Os eventos locais e regionais, assim vinculados ao circuito inferior da economia urbana, mobilizam agentes do mercado informal, produtores locais, microempreendedores de diversas áreas econômicas como a gastronomia e o artesanato de forma pertencente e essencial à sua realização. Grande parte dos eventos desse porte recorrem a recursos estaduais, municipais e federais para apoiar sua realização, por mais que esse investimento por parte do estado seja raro e de baixa densidade (e não se enquadre enquanto característica principal do circuito inferior da economia urbana). Notamos também uma crescente participação de empresas privadas, porém, empresas essas que se diferenciam de questões ligadas ao padrão de consumo global/nacional. Empresas essas que não reforçam o padrão de produção hegemônico local, como as empresas ligadas ao Agronegócio. Apesar de Santos (2004b) dizer que as atividades pertencentes ao circuito superior da economia urbana são frequentemente beneficiadas pela atuação do Estado, que contribui para sua consolidação por meio de diferentes formas de assistência e apoio institucional. Os agentes do circuito inferior, além de não receberem o mesmo suporte, costumam enfrentar mecanismos de fiscalização e perseguição que dificultam sua permanência e reprodução econômica.

Ainda que os grandes eventos, ou aqueles que se aproximam dos megaeventos, também sejam financiados por recursos federais, estaduais e municipais, eles se diferem dos eventos locais e regionais tanto em razão do volume de investimento financeiro para realização dos mesmos quanto dos mecanismos de acesso a estes recursos. Nesse sentido, enquanto a Expoagro não necessita da participação de editais e afins para receber esse investimento, eventos como o FESTOP ou Festival O Balaio necessitam atravessar ainda esse processo burocrático e de concorrência por esses recursos. Outra

diferenciação está na participação de grandes marcas e empresas, tanto de caráter nacional quanto multinacional, que movimentam um capital elevado e compactuam com discursos produzidos hegemonicamente a respeito da cadeia produtiva da agropecuária, essa que compactua com ideais neoliberais e de espetacularização são características marcantes em eventos desse porte.

Outra diferença significativa entre esses dois tipos de eventos musicais está na movimentação da economia local. Nos de grande porte, pouco se vê microempreendedores e trabalhadores informais dentro do espaço construído para sua realização, a não ser aqueles que trabalham do lado de fora dos eventos. Percebe-se que a movimentação financeira em grande escala não se dá através dos “menores” e sim dos “maiores”, aqueles que já participam ativamente da movimentação do capital econômico em grande densidade. Não há espaço para crescimento da economia criativa, por exemplo, e pouca participação de produtores locais. A única forma de cooperação se dá entre agentes do mesmo porte, uma relação de complementaridade recíproca entre o monopólio da indústria cultural sul-mato-grossense e seus financiadores.

A compreensão dessas formas de trabalho e cooperação presentes nos eventos musicais exige avançar para o debate sobre desenvolvimento local, uma vez que tais eventos articulam diferentes agentes econômicos, culturais e institucionais em escala territorial. A discussão sobre desenvolvimento local tem sido frequentemente associada à emergência de redes organizacionais, parcerias institucionais e arranjos produtivos que buscam promover dinamismo econômico e social em diferentes escalas territoriais. Nesse contexto, Sueli Goulart (2006) propõe uma leitura crítica dessas iniciativas, articulando as contribuições teóricas de Celso Furtado e Milton Santos para compreender como as dinâmicas organizacionais e territoriais se articulam na produção do desenvolvimento. Para a autora, parcerias, consórcios, arranjos produtivos locais e redes interorganizacionais passaram a ser vistos como mecanismos capazes de fomentar o desenvolvimento em comunidades, cidades e regiões, sendo frequentemente associados à geração de emprego, renda e fortalecimento institucional

Entretanto, Goulart (2006) alerta que grande parte das análises sobre essas iniciativas permanece restrita ao plano organizacional ou econômico, concentrando-se em aspectos como eficiência institucional, competitividade e impacto econômico imediato. Essa perspectiva acaba por limitar a compreensão das transformações sociais

e territoriais produzidas por tais articulações, uma vez que desconsidera as relações de poder e as disputas que atravessam os territórios. Nesse sentido, a autora destaca que o debate contemporâneo sobre desenvolvimento local está profundamente inserido no contexto da globalização neoliberal, no qual o espaço econômico tende a se sobrepor às dimensões sociais, culturais e políticas do desenvolvimento.

Para ampliar essa análise, Goulart (2006) mobiliza categorias fundamentais da obra de Milton Santos, especialmente as noções de território, redes, horizontalidades e verticalidades. O território é compreendido como um espaço de disputas entre diferentes agentes e interesses, no qual se confrontam dinâmicas globais e práticas locais. Nesse contexto, Santos (2009) distingue dois tipos de articulação territorial. As horizontalidades correspondem às relações construídas a partir da proximidade territorial e da cooperação entre agentes locais, sendo impulsionadas por forças centrípetas que reforçam a coesão do território. Já as verticalidades referem-se às conexões estabelecidas por redes que ligam pontos distantes e que, em muitos casos, são controladas por agentes hegemônicos, como grandes empresas ou instituições financeiras, sendo impulsionadas por forças centrífugas que fragmentam o território.

A partir dessa perspectiva, Goulart (2006) argumenta que as redes organizacionais que estruturam iniciativas de desenvolvimento local podem assumir diferentes formas de solidariedade territorial. Inspirada em Santos (2009), a autora identifica três tipos principais: solidariedades homólogas, complementares e hierárquicas. As duas primeiras tendem a fortalecer as relações de cooperação territorial e a construção de projetos coletivos, enquanto a forma hierárquica concentra o controle das decisões e da informação em poucos agentes, frequentemente externos ao território, reforçando assimetrias e dependências.

Segundo o Santos (2004c), a economia urbana nos países periféricos é estruturada pela coexistência de dois circuitos, como visto anteriormente. Nesse sentido, as verticalidades podem ser associadas às dinâmicas do circuito superior da economia urbana, uma vez que estão vinculadas a fluxos globais de capital, informação e decisões estratégicas. Por outro lado, as horizontalidades dialogam com a lógica do circuito inferior, pois se estruturam a partir de relações locais de cooperação, solidariedade e proximidade territorial. Assim, as redes organizacionais presentes nas iniciativas de

desenvolvimento local podem ser interpretadas como espaços de articulação entre esses dois circuitos da economia urbana.

Essa abordagem torna-se particularmente relevante para a análise de eventos culturais e musicais, que frequentemente funcionam como pontos de convergência entre diferentes agentes, fluxos e escalas territoriais. Eventos musicais mobilizam redes de produtores culturais, artistas, instituições públicas, patrocinadores e públicos diversos, constituindo-se como espaços de articulação entre práticas locais e circuitos econômicos mais amplos. Nesse processo, é possível observar tanto dinâmicas horizontais, relacionadas às redes locais de cooperação cultural, quanto dinâmicas verticais, associadas à presença de patrocinadores, políticas culturais e lógicas de mercado que conectam os eventos a circuitos econômicos mais amplos.

Dessa forma, os eventos culturais e musicais podem ser interpretados como nós territoriais de articulação entre circuitos econômicos, redes organizacionais e práticas culturais, produzindo territorialidades específicas e contribuindo para a reorganização do espaço urbano. Ao mobilizar as categorias propostas por Milton Santos e retomadas por Goulart, torna-se possível compreender como essas iniciativas podem tanto reforçar dinâmicas de dependência e hierarquização quanto fortalecer redes locais de cooperação e produção cultural.

Essa dinâmica não se restringe ao espaço dos eventos, mas expressa uma lógica mais ampla de funcionamento dos circuitos da economia urbana, principalmente quando nos referimos ao circuito espacial produtivo da música, percebe-se que o circuito inferior de música, em muitos momentos, é atravessado horizontalmente pelo trabalho coletivo, e um certo esforço solidário vindo de outros que vivenciam cotidianamente a mesma lógica e compartilham as mesmas dificuldades.

4.3 EVENTOS MUSICAIS LOCAIS E REGIONAIS E O DESENVOLVIMENTO LOCAL

Neste subcapítulo busca-se estabelecer relações entre os produtores musicais do estado de Mato Grosso do Sul, os eventos geográficos, os eventos musicais, a divisão do trabalho, as dinâmicas de desenvolvimento local e, por consequência, territorial, propondo um debate vinculado à economia produzida pelos eventos musicais locais e

regionais e compreendendo-os como possíveis instrumentos de desenvolvimento. Contudo, não se pretende restringir essa análise a uma perspectiva exclusivamente econômica, ainda que essa dimensão permaneça relevante, buscando superar a interpretação mais difundida no senso comum ao incorporar também as dimensões culturais e imaginárias que atravessam e mediam as relações sociais e espaciais. Parte-se do entendimento de que os movimentos econômicos são igualmente impulsionados por ideais, narrativas e discursos que orientam práticas e projetos territoriais.

A partir dessa perspectiva, serão analisados eventos regionais e locais realizados na cidade de Dourados, como o FESTOP e o Festival Balaio, procurando compreender de que maneira essas iniciativas contribuem para a construção de uma discussão mais ampla sobre o desenvolvimento territorial, considerando a importância dos diferentes agentes envolvidos, a divisão do trabalho que se organiza em torno desses eventos, a disposição do espaço material onde eles ocorrem e as formas de integração entre produtores culturais, artistas, comerciantes e público. Nesse sentido, parte-se da hipótese de que, ao mobilizar sonoridades e expressões culturais frequentemente marginalizadas pelos circuitos musicais hegemônicos, esses eventos também podem favorecer a participação de agentes econômicos que operam fora do circuito superior da economia urbana, como comerciantes, feirantes e pequenos produtores, que encontram nesses espaços oportunidades de inserção econômica e visibilidade territorial, reforçando a necessidade de compreender os eventos musicais não apenas como manifestações culturais, mas também como práticas territoriais capazes de articular diferentes circuitos da economia urbana e contribuir para a dinamização do espaço local.

Um outro aspecto dos circuitos da economia urbana se refere à psicosfera (ou campo das ideias). Parte-se do reconhecimento de que, à medida que se disputam elementos intangíveis como a própria produção musical e simbólica, disputam-se também os meios de produção das musicalidades. Nesse sentido, a cadeia produtiva da música inicia-se na etapa de produção, avança para a distribuição que ainda se apoia, embora com menor centralidade, em eventos musicais e no consumo. Ademais, um fator de grande relevância são os financiadores, que atuam de forma articulada para viabilizar a mercadoria musical no âmbito da indústria cultural, incluindo tanto o Estado quanto empresas privadas.

A partir de uma conversa com o idealizador do Festival de Todos os Povos (FESTOP), Fernando de Castro Além, conhecido popularmente como Dagata, ele nos informou que a primeira edição do festival custou em torno de R\$ 400 mil para o acontecimento do evento. Parte do valor investido se deu através do Governo do Mato Grosso do Sul através do Fundo de Investimento Cultural (FIC) deliberado pela Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul (FCMS), para ser mais exato R\$ 225 mil. Já a Prefeitura de Dourados, além de oferecer a disposição de seus serviços, fomentou a construção e realização desse evento com cerca de R\$ 92 mil. Como o recurso ainda era insuficiente para execução do projeto, buscou-se patrocinadores como o Sistema de Crédito Cooperativo (SICREDI), que resultou no investimento de R\$ 10 mil; além de R\$ 6 mil da Engenharia e Participações Ltda. (ENGEPAR); e R\$5 mil de investimento por parte da West Fertilizantes.

Um ponto a se ressaltar é que o evento ainda teve R\$ 8 mil de arrecadação com a inscrição da Feira Criativa e Gastronômica, que contou com 80 participantes através da parceria com o Centro Universitário da Grande Dourados (UNIGRAN). A Feira Criativa Gastronômica que se realizou no FESTOP foi uma parceria com o curso de Gastronomia da UNIGRAN, cada barraca de alimentação representava a alimentação de diversas identidades, servindo comidas que constituíram a identidade gastronômica da cidade de Dourados, como comida italiana,japonesa,paraguaia, gaúcha e mineira que somaram oito barracas de alimentação na primeira edição do Festival.

Além dos aportes financeiros, o evento contou com um conjunto importante de apoios institucionais que foram fundamentais para sua realização. Não se tratou apenas de recursos monetários, mas também de contribuições em forma de serviços e infraestrutura. Diversos setores da Câmara Municipal de Dourados ofereceram suporte técnico e operacional, colaborando diretamente nas etapas de organização e execução. A Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) também desempenhou um papel significativo, disponibilizando profissionais e equipes que se envolveram ativamente nas atividades do evento, garantindo sua efetiva implementação e funcionamento.

A II Edição do Festival de Todos os Povos, por sua vez, teve como custo total em torno de R\$ 500 mil. O Governo do Mato Grosso do Sul custeou as estruturas físicas do evento, como a realização do palco principal, além de som de grande porte e também de pequeno porte localizado em locais mais específicos dentro do evento. Ele também

custeou a iluminação, tendas e gerador de energia elétrica para alimentação da energia no evento, o valor gasto com a estrutura física não foi informado, mas o idealizador crê que foi por meio de licitação. A prefeitura de Dourados investiu R\$ 60 mil, além do auxílio dos serviços disponibilizados. Diferente da primeira edição, o evento teve o apoio do Serviço Social do Comércio (SESC), que investiu R\$ 40 mil, enquanto o Sistema de Crédito Cooperativo (SICREDI), dessa vez, investiu R\$ 20 mil.

Por meio de emenda parlamentar, a deputada federal Camila Jara, filiada ao Partido dos Trabalhadores (PT), destinou R\$ 150 mil para o custeio geral do evento, garantindo a cobertura de despesas estruturais e logísticas. De forma complementar, a deputada estadual Gleice Jane, também integrante do PT, contribuiu por meio de outra emenda no valor de R\$ 50 mil, reforçando a base financeira necessária para a execução das atividades planejadas. Além dos aportes parlamentares, houve mobilização comunitária e institucional para ampliação dos recursos disponíveis. A Feira Criativa e Gastronômica arrecadou R\$ 23.800 por meio das inscrições dos expositores, enquanto uma rifa, cujo prêmio consistia em uma bicicleta, adicionou mais R\$ 7.800 ao montante total. Essas estratégias de arrecadação demonstram o engajamento local e a diversificação das fontes de financiamento.

Os patrocínios (Quadro 6) deste evento é atravessado pelo estado, o governo municipal e empresas privadas. Devemos pensar que esse evento não é somente uma forma de festividade que deve ser romantizada, mas coloca a cultura enquanto estratégia de desenvolvimento, circulação econômica e produção simbólica, inseridos mediante as políticas de uma economia criativa, disputando editais, fundos e legitimidade institucional. O Governo do estado de Mato Grosso do Sul, através da Fundação de Cultura, FIC e SETESC, faz com que o evento seja reconhecido como um evento de interesse público, funcionando também, com o apoio de empresas privadas como uma vitrine política cultural e progressiva. Por sua vez, empresas como SICREDI, UNIGRAN e empresas do setor imobiliário, de construção e de fertilizantes são empresas que não se chocam frontalmente com o discurso da diversidade, mas se beneficiam da imagem de responsabilidade social, reforçando uma diversidade segura, compatível com o mercado.

Quadro 6 - Relação dos Patrocínios; Realizações e Apoiaadores FESTOP

Edição	I FESTOP (Festival de Todos os Povos) - 2023	II FESTOP (Festival de Todos os Povos) - 2024
Realizadores	Bailinho do Dagata Produção e Economia Criativa	Bailinho do Dagata Produção Cultural e Economia Criativa
Apoiadores	Estado e instituições governamentais Governo do Estado de Mato Grosso do Sul (Fundação de Cultura do MS e Fundo de Investimento Cultural de Mato Grosso do Sul); Prefeitura Municipal de Dourados;	Estado e instituições governamentais Governo do Estado de Mato Grosso do Sul (Fundação de Cultura do MS e SETESC); Prefeitura Municipal de Dourados; Câmara Municipal de Dourados; Deputada Federal Camila Jara; Deputada Estadual Gleice Jane. Organizações e associações de classe SESC/MS; SEBRAE/MS; ACED (Associação Comercial e Empresarial de Dourados); Fecomércio MS Universidades públicas UFGD (Universidade Federal da Grande Dourados); UEMS (Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul) Associações Associação Cultural Casulo
Patrocinadores	Empresas privadas Unigran; Sicredi; West Fertilizantes; Engepar; Milano Condomínio Clube	Empresas privadas Sicredi; Unigran; Caixa de vidro (Glass Box); Grupo Valota

Fonte: informações levantadas a partir de sites oficiais dos eventos, 2025.

A contribuição para realização do evento, entretanto, não se limitou apenas a valores financeiros. Diversas instituições desempenharam um papel essencial ao fornecer serviços e apoio operacional indispensáveis. A UNIGRAN, a UFGD, a Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS) e a Câmara Municipal de Dourados atuaram oferecendo equipes, infraestrutura, suporte técnico e diferentes formas de assistência que viabilizaram as atividades programadas. Além disso, a Associação Comercial e Empresarial de Dourados (ACED) assumiu a responsabilidade pelo custeio dos dez banheiros químicos utilizados durante o evento. Somadas, essas contribuições revelam a amplitude do envolvimento institucional e comunitário, evidenciando um modelo de cooperação que foi decisivo para o êxito da iniciativa.

Esse arranjo de patrocínios e apoiadores principalmente com ajuda das universidades legitima a crítica, a UFGD e a UEMS entram como produtoras do capital simbólico e científico, que garantem a legitimidade social, fazendo uma ponte da pesquisa, extensão e formação para a ação política, ao mesmo tempo em que carrega em seu apoio um potencial crítico ajuda a institucionalizar o evento, com isso, as universidades podem legitimar mas também serem cooptadas se não participarem da tensionalidade do processo.

Esses dados não devem ser lidos apenas como indicadores de gestão de eventos. Eles revelam uma forma específica de círculo de cooperação no sentido miltoniano, que se organiza fora da lógica do circuito superior: sem grandes patrocinadores corporativos como âncora, o FESTOP articula universidades, poder público municipal, emendas parlamentares, cooperativas de crédito e arrecadação popular como estratégia de sobrevivência. Essa horizontalidade do financiamento é, ela mesma, uma forma de resistência à verticalidade que caracteriza os eventos do circuito superior.

É relevante considerar também o montante financeiro movimentado pelos produtores durante a feira. Na primeira edição do FESTOP, as vendas realizadas pelos empreendedores da Feira Criativa e Gastronômica, somadas às do bar, totalizaram aproximadamente R\$ 190 mil ao longo dos três dias de evento. Na segunda edição, ao decorrer dos dias 25, 26 e 27 de outubro de 2024, esse valor alcançou cerca de R\$ 240 mil, indicando um incremento significativo no volume de negociações entre um evento e outro.

Os artistas presentes neste evento, principalmente vinculados ao circuito inferior da economia urbana, remodelam os discursos previamente pensados da hegemonia musical, o foco em si não é somente o lucro, mas de reivindicar direitos e discutir pautas voltadas à realidade do local em que vivem. Por isso, parte-se da produção musical do Estado (Gráfico 1 e 2) discutidos anteriormente para compreender a intencionalidade que vem de cima para baixo, as ações, os conteúdos impregnados, e a nova construção desse discurso, que tem sido cada vez mais “camuflado” e naturalizado.

A presença desses artistas no FESTOP (Quadro 7), evidencia que a produção musical sul mato grossense é diversa, atravessa estilos musicais, discursos e pautas que

dialogam principalmente com as dinâmicas do espaço urbano e questões que permeiam o espaço de Dourados. Fica evidente, inclusive, que para além de elementos do meio urbano como citado nas canções do Miliano MC que discutimos anteriormente e mais adiante nesta pesquisa, questões como o uso da terra são reivindicadas como nas canções dos Brô Mc's que possuem um número elevado de seguidores (35,6 mil) quando comparados com o restante dos artistas do Quadro 7, assim como sua audiência que se concentra no Brasil.

Quadro 7 - Lineup do Festival de Todos os Povos (2023-2024)

I Edição - 2023				II Edição - 2024			
Artista	Subgênero	Audiência	Nº Seguidores	Artistas	Subgênero	Audiência	Nº Seguidores
<i>Orquestra UFGD</i>	_____	_____	_____	<i>Orquestra UFGD</i>	_____	_____	_____
<i>Giani Torres</i>	MPB; Samba-Rock	Brasil; Alemanha Portugal	1.889	<i>Marco Aurélio e Odair Vilella</i>	Sertanejo Raiz	Brasil	1.216
<i>Forrodiando</i>	Forró	Brasil	4.113	<i>Nestor Ló Y Los Caminantes (Paraguai)</i>	Polca Paraguaya e Chamamé	Paraguai; Espanha e Argentina	45 mil
<i>Kleber e Kleber</i>	Sertanejo Romântico; Vanera	Brasil	6.622	<i>Ana Karla</i>	Sertanejo	Brasil; Paraguai e Portugal	55,8 mil
<i>Caio Borda</i>	Sertanejo Universitário	Brasil; Paraguai e Portugal	50,8 mil	<i>Dagata</i>	Rock Pantaneiro; Rock e Música Popular Regional.	Brasil	5.390
<i>Mijayl Silva</i>	Música Llanera	Brasil e Venezuela	4.689	<i>Dami Baz</i>	Música Regional; Polca Paraguaia e Chamamé.	Brasil; Paraguai e Argentina	
<i>Marin</i>	Rap	Brasil	1.753	<i>Os Odiados</i>	Hip-Hop Local e Regional.	Brasil	1.143
<i>Miliano MC</i>	Rap	Brasil	14,2 mil	<i>Dj Gabis</i>	Funk; Hip-Hop e Pop	Brasil	3.551
<i>Soul Ra</i>	Rap; Reggae e Hip-Hop	Brasil; Portugal e Alemanha	13,5 mil	<i>Sheyla Canamaro</i>	Pop Infantil; Reggae e Música Cristã/Gospel Infantil	Brasil	2.936
<i>Brô Mc's</i>	Rap Indígena	Brasil	35,6 mil	<i>Falange da Rima</i>	Rap	Brasil	1.522

<i>Não Tem Hora</i>	Pagode	Brasil	21,1 mil	<i>João Martinelli</i>	Música Popular Brasileira	Brasil	1.367
<i>Sheyla Canamaro</i>	Pop Infantil; Reggae; Música Cristã; Gospel Infantil	Brasil	2.936	<i>Ana Paula Lopes e Pantera</i>	Samba	Brasil	3.699
<i>Sampri</i>	Samba de Raiz	Brasil	16,8 mil	<i>Soul Samba</i>	Samba e Pagode	Brasil	4.432
<i>Made in 90</i>	Pop Rock; Rock e Indie	Brasil	2.099	<i>The Luanna</i>	Rock Alternativo	Brasil	2.960
<i>Dagata & Os Pé Vermeio</i>	Rock Pantaneiro; Rock e Música Popular Regional	Brasil	5.390	<i>Tonelada</i>	Metal e Hard Core	Brasil; Portugal e Chile	8.637
<i>Orquestra Indígena de Campo Grande</i>	_____	_____	_____	<i>Igor Além</i>	Pop Rock; Rock; Indie; Grunge; Britpop e Alt Rock	Brasil	1.719
<i>Orquestra Moinho Cultural</i>	_____	_____	_____	<i>Vozes da Periferia</i>	Rap e Hip-Hop	Brasil	_____
<i>Wilver Moise</i>	_____	_____	_____	<i>Fernanda Ebling (Nana Coloral)</i>	MPB e Indie	Brasil	2.870
				<i>Pantanán</i>	_____	_____	_____

Fonte: Elaboração própria, 2026, com base em dados da plataforma Soundcharts e do Instagram. Acesso em: 06 jun. 2026.²⁴

O grupo Brô MC's é composto por artistas indígenas das etnias Guarani e Kaiowá. Formado em 2009 na Terra Indígena Jaguapiru, em Dourados (MS), o grupo utiliza o RAP como instrumento de expressão cultural e política. Por meio da combinação entre as línguas portuguesa e guarani, suas músicas traduzem inquietações, denúncias e experiências vividas nos territórios indígenas. Em canções como *Retomada*, o grupo reivindica a recuperação de suas terras ancestrais, em um contexto marcado

²⁴Cabe destacar que parte dos dados não pôde ser obtida em razão de limitações informacionais nas plataformas digitais consultadas. Em alguns casos, observou-se a ausência de perfis oficiais em redes sociais, como o Instagram, bem como a indisponibilidade de conteúdos em plataformas de streaming musical. Essa insuficiência de registros digitais restringiu o acesso a determinadas informações, constituindo uma limitação metodológica da pesquisa.

pela redução contínua das áreas indígenas, frequentemente apropriadas por grandes proprietários rurais e pelo agronegócio.

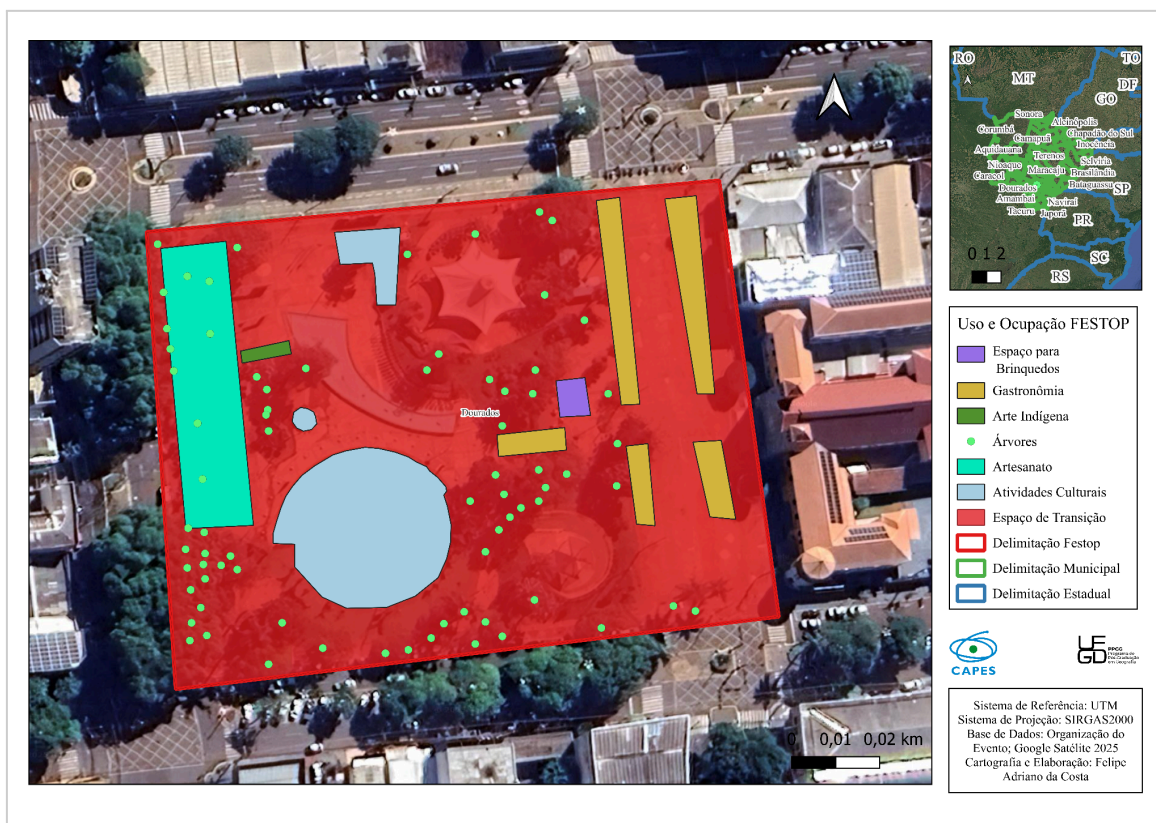
Max Dante Dackan Di Baptista, também conhecido como Miliano MC, iniciou sua trajetória no movimento Hip Hop em 2009, tendo o espaço urbano como principal palco de formação artística e política, possuindo em seu instagram, cerca de 14,6 mil seguidores. A partir das batalhas de freestyle, arenas públicas de disputa simbólica, narrativa e territorial, consolidou-se como um dos principais representantes de Mato Grosso do Sul no cenário nacional. Em 2018, tornou-se campeão do Duelo de MCs Nacional, sendo o primeiro sul-mato-grossense a conquistar o título, resultado de uma presença constante nas finais nacionais nos anos de 2017, 2018, 2023, 2024 e 2025.

Ao longo de sua trajetória, Miliano MC acumula quatro títulos estaduais e mantém presença confirmada na final do Duelo Nacional de 2025, evidenciando a continuidade de sua atuação e a centralidade da rua como espaço de criação, visibilidade e reconhecimento. Para além das batalhas, ele constrói uma carreira musical desde 2011 como vocalista de bandas e, a partir de 2018, passa a produzir suas próprias músicas, lançando um álbum de rap em 2020, durante o período de isolamento social, quando o urbano se reconfigura, mas não silencia suas vozes. Utilizar de espaços comunitários como os eventos musicais do Mato Grosso do Sul, além de promover a visibilidade dos próprios artistas e sua produção musical, também nos convida a conhecer outras culturas, como a cultura indígena, uma cultura vinculada não ao modo de produção capitalista (mesmo que inseridos mediante a essa lógica), mas que luta contra ela para garantir a sua permanência em seu local de origens, um território dotado de saberes ancestrais e com sua própria especificidade. Eventos, como o FESTOP, nos mostram que a disputa não é somente dos discursos, mas também do próprio território. A intencionalidade deste evento é de fazer chegar a esperança de produzir e de expressar sua arte para outros sujeitos.

Além da participação de diversos tipos de artistas, deve-se salientar a participação da população indígena expondo e vendendo seus produtos artesanais. Como foi visto na segunda edição do FESTOP, ambos estão inseridos em espaços como protagonistas e não como coadjuvantes da lógica de produção, participando ativamente e não às margens do trabalho informal como ambulantes. Como visto na produção cartográfica abaixo (Mapa 6), a arte indígena possui um espaço previamente pensado

para a participação neste evento, mostrando a importância de eventos como este que possuem um caráter social visando a ocupação de espaços urbanos por diferentes personalidades e culturas.

Mapa 6 - Uso e Ocupação do FESTOP (2ª Edição)



Fonte: Elaboração Própria.

Ao observar o Mapa 6, notamos que o espaço onde o evento ocorre não foi construído intencionalmente para realização deste evento, mas sim disponibilizado pela prefeitura, diferentemente do espaço ocupado pela Expoagro, o local foi cedido para a realização do evento, assim como o Festival O Balaio que ocorreu no Centro de Convenções Antonio Tonini. O FESTOP em todas suas edições até o momento se adapta mediante aos recursos que são disponibilizados, como o próprio espaço. Nota-se que há locais cedidos especialmente para pequenos produtores, onde a economia criativa é seu foco principal, movimentando parte importante da economia local. Ao se integrarem na lógica dos eventos, são potencializadas as oportunidades de alavancamento para os empreendimentos menores atraírem maior público e possíveis clientes. O FESTOP, nesse sentido, movimenta a economia local desses pequenos

produtores, além de dar visibilidade para outras formas de se produzir. Além disso, o FESTOP conta com um local para empreendedores indígenas, espaços para o entretenimento infantil, além de incentivar a leitura com espaços dedicados à educação.

Quando comparamos as duas edições já realizadas até o momento, percebe-se que a quantidade de patrocinadores e apoiadores aumentou graficamente principalmente quanto a participação da Câmara Municipal e deputados, mostrando que o evento se torna um palco do capital político, construído a partir dos eventos, um projeto de sociedade civil com valores diferentes quando comparado com a Expoagro. De um lado, se dá valor para a ação de uma economia criativa, se tornando um espaço de representação institucional e demandas sociais, se aproximando do populismo no jogo político; de um lado, se financia o mercado individual de grandes empresas.

Nesse sentido, o FESTOP pode ser compreendido como um evento que atua como instância de mediação entre diferentes agentes que produzem e organizam o espaço urbano: o Estado, o mercado e os diversos povos e coletividades presentes na cidade. A diversidade cultural apresentada no festival emerge, portanto, como uma diversidade organizada, institucionalizada e financiada, resultante de arranjos que articulam políticas públicas, patrocínios e estratégias de promoção cultural. Assim, ainda que o evento coloque em evidência diversas expressões culturais, ele não rompe necessariamente com a lógica hegemônica de produção e gestão da cultura, mas à reconfigura ao incorporar o discurso da diversidade dentro de estruturas institucionais já estabelecidas. Nesse processo, os mecanismos de financiamento e patrocínio desempenham papel central, uma vez que viabilizam a realização do evento ao mesmo tempo em que delimitam seus formatos, linguagens e escalas de visibilidade, aproximando o festival de circuitos culturais mais amplos e de interesses ligados à economia criativa e à promoção territorial.

Esse movimento também pode ser observado em outros eventos realizados na cidade, como o Festival do Balaio, que, embora possua características próprias e dialogue com outras formas de organização cultural, igualmente mobiliza redes de apoio institucionais e parcerias financeiras para viabilizar sua realização. Desse modo, a análise do FESTOP abre caminho para compreender como diferentes eventos culturais locais se articulam por meio de círculos de cooperação que envolvem poder público, agentes privados e coletivos culturais, contribuindo para a produção de uma agenda

cultural urbana que combina diversidade, financiamento e estratégias de valorização territorial.

O Festival O Balaio, idealizado por Bi Miura, Fernanda Sabô e Thays Nogueira, nasceu como desdobramento de um projeto que começou a partir de uma feira criativa (O Balaio – Feira Criativa) formada e organizada a partir de um grupo autônomo. Esse coletivo tinha como objetivo fortalecer a cena cultural de Dourados, além de oferecer a artistas e artesãos um espaço para comercializar e expor seus trabalhos. A feira teve sua primeira edição em 2018 (Figura 11), em Dourados, reunindo cerca de 115 microempreendedores. O sucesso da iniciativa impulsionou sua expansão para outras seis cidades do estado, incluindo Campo Grande, ampliando sua atuação no território sul-mato-grossense. Ainda antes de 2019, o projeto já havia realizado oito edições, consolidando uma rede com aproximadamente 150 expositores locais.

Figura 11 - O Balaio Feira Criativa 1ª Edição



Fonte: Instagram oficial do evento, 2018.

Em 2022, o crescimento foi ainda mais expressivo. A feira passou a contar com aproximadamente 500 expositores ao final daquele ano, abrangendo diferentes segmentos da economia criativa. Em algumas edições, o evento chegou a receber mais de 200 expositores simultaneamente, tornando-se a maior feira criativa do interior do Mato Grosso do Sul. Esse aumento significativo ampliou também a procura por vagas entre os expositores locais, fazendo do Balaio um importante intermediário para o fortalecimento e a visibilidade dos negócios criativos da região. A curadoria do evento prioriza produtos feitos manualmente e com alto grau de originalidade, valorizando processos autorais e independentes.

Outro aspecto fundamental é que, antes mesmo de consolidar-se como feira e posteriormente como festival, o Balaio já se estruturava com o propósito de ser um espaço acolhedor e plural, marcado pela defesa das diferenças e da coletividade. O evento mantém políticas de isenção de inscrição para pessoas negras, indígenas, com deficiência, quilombolas, LGBTQIAPN+, além de incentivar a participação de produtores advindos da Reforma Agrária. Também desenvolve ações de acessibilidade, como a presença de interpretação em Libras nas apresentações artísticas, reforçando seu compromisso com a inclusão. No ano de 2023, o Balaio Feira Criativa realiza sua primeira edição em Campo Grande, capital do Mato Grosso do Sul, localizando-se na Esplanada Ferroviária, contando com cerca de 3 mil pessoas presentes, um grande marco para sua primeira edição.

No ano de 2024, em parceria com instituição privada, o SICREDI Centro Sul MS, realizou outras quatro edições da feira em cidades do interior do estado, como Ponta Porã, Naviraí, Rio Brilhante e Ivinhema. Além da promoção do evento, o projeto ofereceu um workshop gratuito de Produções de Feiras Criativas para estas quatro cidades, resultando na criação de um novo projeto independente organizado por um coletivo participante do workshop.

Em 2025, o evento se desdobrou para um novo formato, tornando-se um Festival, de modo que passou a atrair mais investimento e público para o desenvolvimento local. A música sempre esteve presente durante as outras edições das feiras, na maioria das vezes com músicos do Mato Grosso do Sul, porém, ao adquirir essa nova face de “Festival”, o evento pôde articular músicos de outras localidades do Brasil para a cidade de Dourados. No entanto, infelizmente o Festival possui até o

momento apenas uma única edição, realizado no Centro de Convenções Antônio Tonani, em Dourados.

Mesmo que o foco tenha passado a estar na música, o evento ainda contou com expositores, cerca de 160, com um público estimado de 5 mil pessoas. Ele movimentou um valor estimado de R\$ 200 mil onde esses valores estimados de arrecadação são advindos de um questionário realizado pela organização do evento após a edição ser efetivada, em conjunto com os expositores onde inseridos o valor estimado de vendas, juntamente com o valor dos fornecedores e do pagamento dos artistas. Importante ressaltar que não são todos os expositores que respondem o questionário, sendo a média de participação no questionário de 65 a 70% dos participantes, ainda restando cerca de $\frac{1}{3}$ dos expositores.

Desde que o Balaio existe (2018) a música foi uma preocupação dos idealizadores como parte atrativa e de fomentação cultural, que até o momento eram somente Fernanda Sabo, Bi Miura e Raique Moura e que seguiu com eles produzindo até 2020. No ano de 2020, com a intenção de expansão para outras localidades, introduz Thays Nogueira como parte da organização, que já trabalhava com produção de eventos há seis anos. A partir da entrada de Thays, começou-se a pleitear editais municipais e estaduais, a feira já foi financiada pela Lei Paulo Gustavo e também pela FIP em 2022. O Balaio Festival (2025) teve parte de seus recursos advindos do estado, por parte da Lei Paulo Gustavo²⁵, e do Sicredi.

Depois da pandemia, principalmente em 2022, e com a ida do balaio para Campo Grande, a organização do evento percebeu que talvez havia um espaço dedicado para atrações culturais, principalmente advindas da música. A ideia de criar o Balaio Festival, idealizado em 2023 e se concretizando em 2025, surgiu a partir das críticas recebidas durante as edições da feira, quando a organização decidiu ampliar o espaço dedicado à música.

Embora o público geral tivesse aprovado a proposta, muitos expositores reagiram negativamente, alegando que os shows maiores, com mais artistas e mais horas de música, atrapalhavam as vendas. Para eles, o som alto e a presença de um

²⁵ A Lei Paulo Gustavo é investimento do Governo Federal a partir do Fundo Nacional de Cultura, uma lei criada após a Pandemia de COVID-19, que tem como objetivo fomentar e apoiar emergências do setor cultural, investindo parte de seu montante aos estados e municípios através de editais para os diversos setores culturais como a produção audiovisual.

público que ia ao evento principalmente para ouvir música, e não para comprar, prejudicava o funcionamento da feira. Diante desse cenário, a organização se esforçou para explicar que essa crítica não fazia sentido, defendendo que a presença da música poderia atrair novos públicos e ampliar a visibilidade da feira, resultando em aumento de vendas. Muitos expositores compreenderam essa lógica, mas uma parte significativa continuou resistente.

As críticas constantes motivaram a criação de um novo formato: o Balaio Festival. O festival foi concebido como uma resposta direta a essa insatisfação, deixando claro desde o início que sua proposta seria diferente da feira. O evento teria foco na música (Quadro 8), com programação mais longa, som mais alto e um público distinto. A feira criativa seria apenas um componente adicional dentro dessa nova estrutura, e não o eixo principal. Essa comunicação foi reforçada para que os expositores entendessem as condições de participação: aqueles que não concordassem com esse formato poderiam simplesmente não participar.

Quadro 8 - Lineup Festival O Balaio

I Festival o Balaio (2025)		
Artista	Subgênero	Audiência
Operários do Groove	Rock Nacional; Rock Internacional e Groove	Brasil
Miliano	Rap	Brasil
Made in 90	Pop Rock; Rock e Indie	Brasil
Vozmecê	Música Crítica neo-pantaneira; Mpb Sul-Mato-Grossense	Brasil

Fonte: informações levantadas a partir de sites oficiais dos eventos.

Apesar dessa orientação, todos os expositores que já integravam a feira decidiram aderir ao festival. A organização, no entanto, reduziu o número de vagas devido ao novo layout do espaço, deixando alguns expositores de fora e gerando novas reclamações. No final, mesmo que o processo de conscientização inicial não tenha sido totalmente efetivo, a realização do festival fez com que os expositores percebessem, na prática, que as críticas anteriores não tinham fundamento.

O Balaio (tanto a feira quanto o festival) está atualmente em pausa por tempo indeterminado, mesmo após a realização do festival. Inicialmente, a ideia era manter a

feira criativa ocorrendo algumas vezes ao ano e realizar o festival anualmente ou a cada dois anos, já que ambos são produtos do Balaio. O Festival (Figura 12) foi pensado para priorizar a música, diferentemente da feira, que enfrentava críticas dos expositores quanto a esse foco. Porém, devido aos altos custos, à necessidade de patrocínios e à redução no número de expositores, o que diminuía a arrecadação, sua realização se tornou mais difícil. Antes da pausa, o planejamento anual previa de duas a três edições da feira e uma edição do festival, dependendo de recursos externos.

Figura 12 -Material de Divulgação O Balaio



Fonte:Informações levantadas a partir do portfólio do evento, 2025.

No entanto, os três produtores resolveram dar uma pausa no projeto, especialmente porque um deles se mudou definitivamente para Curitiba e os demais enfrentam um ano de intensa atuação política, tornando inviável conciliar a feira com outras atividades momentaneamente. Além disso, a dependência da Fundação de Cultura gerava grande insegurança, já que apoios podiam ser cancelados de última hora, como ocorreu com um show em Campo Grande cujo financiamento caiu uma semana antes, deixando um custo de som de 30 mil reais sem cobertura. Essa instabilidade, somada ao desgaste e ao desestímulo geral, motivou a decisão de uma pausa prolongada. O grupo acordou que até 2027 não haverá novas edições nem discussões

sobre retomada, apenas no início daquele ano decidirão se o festival retorna ou se o projeto será encerrado de vez.

O Festival O Balaio (Quadro 9) somente aconteceu pelo incentivo vindo da Lei Paulo Gustavo, que custeou a participação de músicos e parte da estrutura do evento, a Lei Paulo Gustavo financiou R\$50 mil para isso, um valor pequeno quando comparado com outros eventos locais analisados anteriormente como o FESTOP. E entre R\$15 e R\$ 18 mil arrecadado das inscrições dos expositores somando um total de R\$ 70 mil para a realização desse evento, além de um patrocínio de 3 mil reais da Sicredi, já a prefeitura de Dourados, auxiliou com somente o espaço para a realização do evento, que até mesmo na última edição a organização teve que pagar parte do local pois retiraram a cedência gratuita.

Quadro 9 - Relação dos Patrocínios; Realizações e Apoiadores O Balaio 2025

Edição	I Festival o Balaio (2025)
Realizadores	Bi Miura; Fernanda Sabô e Thays Nogueira
Apoiadores	Estado e instituições governamentais Governo do Estado de Mato Grosso do Sul (Fundação de Cultura do MS); Governo Federal (Ministério da Cultura); SETESC; Lei Paulo Gustavo; Prefeitura Municipal de Dourados; SEMDES.
Patrocinadores	Empresas privadas Sicredi

Fonte: informações levantadas a partir de sites oficiais dos eventos.

Percebe-se a insuficiência de investimento e de organização institucional por parte do Estado, uma vez que, a partir da entrevista realizada com Thays Nogueira, a ausência de financiamento contínuo e de políticas de apoio mais estruturadas contribui para a desestimulação de produtores de eventos culturais. Tal cenário tende a dificultar a continuidade de iniciativas que, em muitos casos, se iniciam com grande potencial de expansão, tanto no que se refere à ampliação de suas redes no território quanto à sua capacidade de dinamizar a economia política da cidade, limitando a consolidação de projetos culturais que poderiam fortalecer as articulações locais e ampliar os circuitos de produção e circulação cultural. Com as palavras de uma das produtoras do Festival O Balaio:

- Chega um momento, né, que a gente acaba ficando desestimulado e eu até brinco que quando eu era mais jovem eu era mais destemida, né, agora que eu já produzo há, sei lá, 13 anos e já tô fazendo isso há bastante tempo. É muito difícil fazer as coisas sem ter uma garantia, né, então você acaba ficando desestimulado de fazer com medo mesmo das coisas darem errado, enfim, é muita responsabilidade fazer evento. Então, eu percebo assim, eu acho que isso não é um sentimento só meu, é um sentimento de outras pessoas que produzem eventos, que eu percebo assim, que há um, por conta dessa instabilidade, se instala um cansaço, assim, uma revolta que a gente chega uma hora que não quer mais fazer, né? (NOGUEIRA, 2025).

O percurso do Balaio, de feira criativa à festival, e deste à pausa forçada, evidencia com precisão a contradição estrutural que atravessa os eventos do circuito musical em Dourados. Quanto mais um evento cresce e demonstra potencial de desenvolvimento territorial, maior se torna sua dependência de financiamento externo e maior a vulnerabilidade diante da instabilidade dos editais, da rotatividade das emendas parlamentares e da ausência de uma política cultural de Estado consistente. Não é, portanto, uma questão de vontade ou competência dos organizadores: é uma questão de estrutura. Os circuitos inferiores da música produzem espaço, mobilizam economia criativa, articulam identidades e cooperação horizontal, mas são sistematicamente deixados sem as mínimas condições para se reproduzirem no tempo. Essa é a desigualdade territorial que este trabalho buscou tornar visível.

Por mais que o Estado seja um dos maiores financiadores, monetariamente falando, por meio de seus investimentos para a realização de eventos na cidade de Dourados, ainda há a necessidade de novos apoiadores, uma vez que os recursos destinados nem sempre são suficientes para a efetivação desses eventos. É nesses momentos, marcados por necessidades, imprevistos e pela própria vontade de ampliar a realização das atividades, que os produtores recorrem a outros meios de financiamento, se adaptando as lógicas presentes no circuito inferior da economia, criam-se novas formas de produzir mediante as condições disponíveis. Nesse contexto, inserem-se os patrocinadores privados, que, sobretudo em grandes eventos, destinam recursos financeiros em troca da divulgação de suas marcas, empresas e de seu legado no espaço do evento.

Mesmo com o apoio do Estado, os produtores de eventos locais, sobretudo aqueles pertencentes ao circuito inferior da economia e que não percorrem as mesmas rotas dos agentes responsáveis pela produção do ideário hegemônico, encontram-se muitas vezes em uma posição de desamparo em relação ao próprio trabalho. Esse é o

caso de produtores musicais citados no segundo capítulo desta dissertação, que ao participarem do processo de diluição dos elementos simbólicos da produção musical necessitam se adaptar às novas dinâmicas da indústria musical. Ainda assim, persistem no desejo de realizar seus eventos e de promover o acesso à cultura para os moradores de Dourados e da região.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho partiu de um problema central: compreender de que maneira os eventos musicais participam ativamente da produção do espaço e da economia política da cidade de Dourados, no Mato Grosso do Sul. Para respondê-lo, articulou-se um quadro teórico ancorado nos circuitos espaciais produtivos da música, nos dois circuitos da economia urbana formulados por Milton Santos (2009) e na noção de psicosfera, compreendida como o campo de disputa dos imaginários, dos afetos e das representações territoriais. Ao longo dos capítulos, essa hipótese foi sendo confirmada, mas também densificada: o que se encontrou não foi uma simples separação entre eventos "hegemônicos" e eventos "populares", mas uma disputa permanente e assimétrica pela produção do espaço urbano, na qual os eventos musicais funcionam simultaneamente como instrumento e como arena de poder.

A construção deste trabalho partiu do reconhecimento de que Geografia e Música, longe de serem campos inconciliáveis, mantêm uma relação constitutiva. O espaço geográfico não é apenas o suporte onde a música acontece: ele é também produzido pela música, pelas sonoridades que territorializam afetos, pelos eventos que reorganizam fluxos populacionais e capitais, pelas identidades musicais que legitimam ou silenciam determinados sujeitos e práticas. Para avançar nessa articulação, propôs-se a noção de espacialidade sonora como alternativa à de paisagem sonora, mais difundida na literatura geográfica. Enquanto a segunda privilegia a dimensão sensível e perceptiva da relação entre as produções musicais, a experiência subjetiva e o meio ambiente do sujeito ouvinte, a primeira permite analisar as estruturas que condicionam a produção, circulação e hierarquização da música, as relações de poder que determinam quais vozes são amplificadas e quais são silenciadas, quais eventos recebem financiamento público e quais sobrevivem na precariedade. Essa distinção não é meramente conceitual: ela orienta toda a análise empírica que se desenvolveu nos capítulos seguintes, pois coloca

a mercadoria música como parte constitutiva das disputas espaciais e não apenas como seu reflexo.

A partir dessa base conceitual, o segundo capítulo demonstrou que a identidade regional musical sul-mato-grossense não é uma expressão espontânea da cultura local, mas uma construção histórica, politicamente orientada e disputada ao longo do tempo. A periodização proposta, que distingue a música mediante aos períodos técnico, técnico-científico e técnico-científico-informacional, revelou como os agentes responsáveis pela produção do imaginário coletivo se reconfiguraram em cada momento histórico: do Estado centralizador das décadas de 1970 e 1980, que mobilizou as elites intelectuais e as instituições culturais para a fabricação de uma identidade regional coesa após a criação do novo estado, passando pela progressiva descentralização do campo simbólico, até o período atual, marcado pela incorporação dos interesses privados do agronegócio e pela plataformização da indústria musical. Em cada um desses períodos, o que mudou não foi apenas o suporte técnico da música, do rádio à televisão, do CD ao streaming, mas o conjunto de agentes que controlam a psicosfera, ou seja, quem decide o que é a "música sul-mato-grossense", quem financia sua produção, quem determina quais identidades merecem projeção e quais devem ser “apagadas”.

Esse deslocamento é fundamental para compreender o presente, pois, primeiramente, a construção identitária musical em Mato Grosso do Sul nunca foi um projeto cultural neutro; foi sim, um projeto político de diferenciação territorial, viabilizado por elites letradas, pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, pela Fundação de Cultura e por veículos midiáticos como o Jornal Correio do Estado. No entanto, o que a presente pesquisa tentou demonstrar é que esse mecanismo de legitimação não se encerrou com o primeiro período, mas recentemente ele se atualizou, incorporando novos agentes e novos gêneros, notadamente o sertanejo e o agronejo, mas mantendo sua estrutura fundamental de exclusão das musicalidades que não dialogam com o projeto político dominante.

No período atual, essa estrutura ganha uma nova dimensão com a plataformização do trabalho musical. O streaming, representado pelas plataformas Spotify, Deezer e Apple Music prometeu democratizar o acesso à música e ampliar as possibilidades dos artistas independentes. Na prática, seus algoritmos reproduzem e

aprofundam as desigualdades já existentes. Os artistas mais capitalizados, com maior visibilidade fora das plataformas, são os que mais se beneficiam dos sistemas de recomendação, enquanto os artistas do circuito inferior recebem frações de centavos por execução e raramente alcançam projeção significativa. Em razão do alto custo de manutenção dos catálogos e o pagamento de royalties, impõem-se uma lógica de produção acelerada que penaliza aqueles que não possuem o capital necessário para sustentar a visibilidade contínua. Essa dinâmica tem um efeito direto sobre os eventos musicais, pois, para compensar a baixa remuneração das plataformas, artistas de todos os níveis passaram a depender cada vez mais dos shows e das turnês como principal fonte de renda. Os eventos musicais assumem, assim, uma centralidade que vai além da celebração cultural. Eles se tornam o principal momento de realização econômica do circuito produtivo da música, o que eleva ainda mais as disputas pelo controle de sua organização e financiamento.

É nesse contexto que os três eventos analisados nos capítulos terceiro e quarto adquirem seu pleno significado. A Expoagro, o FESTOP e o Festival O Balaio não são apenas eventos culturais, são dispositivos de produção territorial, cada um deles mobilizando circuitos distintos da economia urbana e respondendo a projetos políticos específicos. A análise comparativa entre eles permitiu demonstrar que a ligação de um evento ao circuito superior ou ao circuito inferior da economia não é uma característica essencial e imutável, mas o resultado das escolhas de financiamento, dos agentes envolvidos e dos projetos que o sustentam, o que confirma e amplia a teoria dos dois circuitos de Milton Santos (2004c) ao aplicá-la ao campo cultural.

A Expoagro constitui o exemplo mais acabado de como o circuito superior da economia urbana se articula com o circuito superior da produção musical para consolidar um projeto específico de território. Nascida como feira agropecuária, ela incorporou a música não como elemento acessório, mas como estratégia central de atração de público, projeção midiática e naturalização de um determinado modelo de desenvolvimento. Os lineups analisados, com artistas como Gustavo Lima, Ana Castela, Alok e Léo Santana, com audiências que somam dezenas de milhões de seguidores e contratos com grandes gravadoras como a Som Livre, revelam a articulação entre o circuito superior da música e o circuito superior do agronegócio. A música não apenas complementa a feira, ela a legitima culturalmente, transformando a expansão do capital agroindustrial em experiência afetiva e coletiva. Ao analisar os

patrocinadores desse evento, nota-se que agentes econômicos como bancos, empresas de maquinários e insumos agrícolas, incorporadoras e imobiliárias não estão presentes apenas por visibilidade comercial, mas participam ativamente da construção de uma imagem de Dourados como cidade moderna, conectada ao agronegócio de alta tecnologia, projetada para o consumo e para o investimento. A cidade, nesse processo, torna-se também uma mercadoria.

Mais revelador do que saber quem está presente na Expoagro é perceber quem está ausente. A feira constrói uma representação do "campo" profundamente seletiva: o campo empresarial, financeirizado e tecnificado. Cooperativas camponesas, agricultura familiar, povos indígenas, economia solidária e movimentos sociais do campo estão sistematicamente excluídos tanto da programação quanto dos espaços de comercialização internos ao evento. Os vendedores ambulantes que se instalam na parte externa do Parque de Exposições revelam a única forma de participação dos agentes do circuito inferior nesses eventos e ilustram essa exclusão de forma concreta. Eles não são simplesmente ignorados pela organização do evento, são ativamente mantidos fora de seu espaço, pois sua presença contradiz a imagem de modernidade que a Expoagro busca projetar.

O FESTOP e o Festival O Balaio, por sua vez, propõem uma lógica territorial distinta, mas enfrentam limitações estruturais que revelam o desequilíbrio do campo cultural local. O FESTOP parte de uma proposta explicitamente ligada à diversidade cultural, com programação musical que contempla identidades indígenas, paraguaias, afro-brasileiras e regionais. Além disso, sua Feira Criativa e Gastronômica mobiliza produtores locais de gastronomia, artesanato e economia criativa que dificilmente encontrariam espaço em eventos vinculados ao circuito superior. A análise dos dados de financiamento do evento mostra que, para existir, o FESTOP precisou articular ao mesmo tempo recursos públicos, apoios parlamentares, contribuições de empresas privadas e estratégias criativas de arrecadação popular, um esforço que contrasta brutalmente com a estrutura de financiamento da Expoagro, que conta com patrocínios privados consolidados e não necessita disputar editais.

O Festival O Balaio expõe essa desigualdade de forma ainda mais aguda. Criado com uma proposta de economia criativa local, o evento foi construído combinando a feira criativa com uma programação musical de artistas regionais. A assimetria de

visibilidade digital entre os eventos reforça esse diagnóstico de forma quantitativa. Enquanto a Expoagro acumula mais de 76 mil seguidores em seu perfil oficial no Instagram, o FESTOP tem menos de 5 mil e o Festival O Balaio pouco mais de 750. Essa disparidade não reflete diferença de "qualidade" ou de relevância cultural, ela reflete diferença estrutural na capacidade de mobilizar recursos para comunicação contínua, para contratação de equipes de marketing e para manutenção de presença nas redes informacionais. No circuito superior em geral, a publicidade funciona como arma ofensiva de modificação da demanda e os eventos do circuito superior da música operam exatamente dessa forma, investindo em visibilidade midiática que retroalimenta seu acesso a patrocinadores e públicos. Os eventos do circuito inferior, por sua vez, desprovidos desses recursos, permanecem invisíveis nas redes informacionais contemporâneas, o que limita sua capacidade de crescimento e de atração de novos apoiadores.

Essa dinâmica revela o que pode ser apontado como a contradição central do campo cultural em Dourados: o Estado, que deveria atuar como equalizador das assimetrias entre os circuitos, tende a orientar seus recursos para os eventos que já possuem maior capital privado, reforçando o circuito superior e enfraquecendo o inferior. A ausência de uma política estadual consistente de fomento à cultura musical não é apenas uma omissão burocrática, ela é uma escolha política que favorece o desenvolvimento econômico pelo viés do capital agroindustrial e da indústria cultural hegemônica, em detrimento de um desenvolvimento territorial que reconheça a diversidade de identidades, práticas e circuitos produtivos presentes na cidade.

Isso não significa que os eventos do circuito inferior sejam irrelevantes para o desenvolvimento local, muito pelo contrário. Os dados empíricos coletados ao longo desta pesquisa demonstram que o FESTOP e o Balaio mobilizam dinâmicas econômicas que os indicadores convencionais dificilmente capturam. Os valores que circularam nas duas edições do FESTOP, especialmente nas vendas na Feira Criativa e Gastronômica somadas ao bar, evidenciam o potencial de crescimento dessas iniciativas quando recebem condições mínimas de sustentabilidade. Esses valores são gerados por microempreendedores, feirantes, artesãos e produtores gastronômicos que não encontram espaço nos eventos do circuito superior, e que utilizam esses festivais como principal oportunidade de inserção econômica e de ampliação de suas redes de cooperação. Os eventos musicais locais funcionam, portanto, como nós territoriais de

articulação entre o circuito inferior da economia e o desenvolvimento local, produzindo relações de solidariedade fundamentadas nas horizontalidades, em formas de cooperação enraizadas no território e que resistem às verticalidades impostas pelos agentes hegemônicos.

Esta dissertação apresenta, portanto, algumas contribuições que merecem ser explicitadas. Do ponto de vista teórico-conceitual, propôs-se a articulação entre os circuitos espaciais produtivos da música, os dois circuitos da economia urbana e a noção de psicosfera, constituindo um quadro analítico que pode ser replicado para o estudo de eventos culturais em outras cidades brasileiras. A noção de espacialidade sonora oferece, ainda, uma ferramenta conceitual para superar as limitações da paisagem sonora na análise das relações de poder que atravessam a produção musical. Do ponto de vista empírico, a periodização dos eventos musicais em Mato Grosso do Sul permite uma análise das transformações da realidade cultural sul-mato-grossense, especialmente quanto à formação da identidade regional e ao imaginário espacial hegemônico vinculado ao agronegócio.

Como todo trabalho acadêmico, este possui limites que devem ser reconhecidos, como o fato da pesquisa não ter alcançado a dimensão das audiências e dos consumidores dos eventos, o que seria necessário para uma análise mais completa dos círculos de cooperação no espaço e dos efeitos da psicosfera sobre os sujeitos que frequentam esses espaços. A dimensão das relações de trabalho nos bastidores dos eventos, técnicos de som, iluminadores, seguranças, equipes de limpeza, também permanece pouco explorada, embora constitua parte essencial do circuito inferior musical.

Esses limites apontam, por sua vez, para outras agendas de pesquisa, como analisar o modo como as disputas pela psicosfera e pelos circuitos da economia urbana se manifestam em outras cidades do Mato Grosso do Sul, como Campo Grande, Corumbá, Ponta Porã, Três Lagoas, onde as identidades musicais em jogo e as configurações de poder local são distintas, mas igualmente atravessadas pela tensão entre agronegócio, indústria cultural e práticas musicais de resistência. Um segundo caminho envolve o aprofundamento da análise da plataformização, aqui apenas esboçada. A relação entre os algoritmos das plataformas de streaming, a produção musical regional e os padrões de visibilidade dos artistas sul-mato-grossenses merece

um estudo específico, que poderia contribuir tanto para a compreensão das novas formas de circuito espacial produtivo da música quanto para o debate sobre a precarização do trabalho criativo no capitalismo de plataforma. Um terceiro caminho aponta para a política cultural, ao tentar investigar os critérios de distribuição dos editais da Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul, identificando quem são os beneficiários recorrentes, quais regiões e quais gêneros musicais são contemplados, quais são os mecanismos de seleção, revelando os dispositivos institucionais pelos quais a desigualdade entre os circuitos é reproduzida e, eventualmente, apontar caminhos para sua reversão.

O que esta pesquisa permite afirmar é que os eventos musicais em Dourados são, ao mesmo tempo, palcos e agentes, espaços onde a música se realiza como mercadoria e como experiência coletiva, onde a psicosfera é disputada e onde a economia política da cidade se materializa. Compreendê-los como tais não é apenas um exercício teórico, é uma ferramenta para pensar políticas culturais que reconheçam a música não como apêndice do desenvolvimento econômico, mas como uma de suas condições mais fundamentais. Uma cidade que não financia com regularidade e estabilidade seus artistas e produtores culturais locais, que deixa seus festivais sobreviverem à custa de emendas parlamentares e rifas, que mantém os vendedores ambulantes fora do espaço dos megaeventos, está produzindo um território que se moderniza economicamente ao mesmo tempo em que empobrece simbolicamente, e esse empobrecimento, silencioso e gradual, é exatamente o tipo de fenômeno que a Geografia, quando escuta o espaço com atenção, é capaz de revelar e de tornar visível.

Por fim, cabe reconhecer como limitação desta pesquisa a ausência de um trabalho de campo mais extensivo, particularmente a realização de entrevistas com os agentes diretamente envolvidos na organização dos eventos musicais analisados, bem como um levantamento iconográfico mais sistemático desses eventos. Tais fontes poderiam enriquecer a compreensão sobre as disputas simbólicas em torno da psicosfera local a partir da perspectiva dos próprios sujeitos envolvidos, e configuram um caminho relevante para o aprofundamento desta investigação em pesquisas futuras.

Mediante todas as contribuições aqui expostas, se faz necessária e indispensável a abertura de novos editais para eventos musicais que proporcionem a inserção de contribuintes do circuito inferior da economia urbana. Esses agentes e atividades que

movimentam grande parte da economia local devem ser considerados como alvo de apoio financeiro para que esses se mantenham, não somente sobrevivam, e que consigam alavancar seus negócios para outras escalas. O Estado, que deveria ser responsável por fomentar a economia local criativa e o bem-estar social, tem se curvado aos interesses das empresas privadas, hoje mais relevantes nessa disputa ideológica pelo poder. Isso está longe de resolver os problemas estruturais, mas poderia ao menos minimizar as desigualdades que ele próprio ajuda a produzir.

Os eventos musicais possuem, por sua vez, grande relevância para a redução das desigualdades presentes no território, pois se tornam, além de um espaço social de partilha e solidariedade, um local de cooperação entre pequenos empreendedores que não adentram espaços criados pelo capital privado hegemônico. A música, nesse caso, além de mercadoria, é também produtora de novos espaços que movimentam a economia para além de si própria, mobilizando produtores de diferentes áreas econômicas ao longo da cadeia produtiva. O espaço de produzir e reproduzir musicalidades se torna, assim, também um espaço de oportunidades

Desta forma, os eventos musicais, sejam eles locais ou megaeventos, mobilizam a psicosfera através da produção e reprodução de seus discursos, a depender de quem fala e como fala, o espaço material é movimentado e criado, além das políticas públicas que são desenvolvidas para efetivação de suas atividades.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALVES, Cristiano Nunes. **O circuito sonoro: radiodifusão FM e produção fonográfica em Campinas-SP**. 2008. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- ALVES, Cristiano Nunes. **Os circuitos e as cenas da música na cidade do Recife: o lugar e a errância sonora**. 2014. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 96, p. 105–115, jul. 2013. Disponível em: SciELO. Acesso em: 15 maio 2026.
- CAETANO, Gilmar Lima. **A música regional urbana e identidades culturais de Mato Grosso do Sul: questões a partir da musicologia histórica**. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Dourados, 2012.
- CAETANO, Gilmar Lima. Elites letradas e música regional: uma história sobre a identidade cultural sul-mato-grossense. **Fronteiras: Revista de História**, Dourados, v. 15, n. 26, p. 109–123, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/fronteiras/article/view/2877>. Acesso em: 4 jun. 2025.
- CAETANO, João Evânio Borba. **A música como indutora de desenvolvimento local**. 2016. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional de Sistemas Produtivos) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Ponta Porã, 2016.
- CAETANO, João Evânio Borba; MISSIO, Fabrício José. Notas sobre o papel da cultura no desenvolvimento em Celso Furtado. **Textos de Economia**, v. 20, n. 1, p. 19–35, 13 nov. 2017.
- CASTILLO, Ricardo Abid; FREDERICO, Samuel. Espaço geográfico, produção e movimento: uma reflexão sobre o conceito de circuito espacial produtivo. **Revista Sociedade & Natureza**, v. 22, n. 3, p. 461–474, 18 mar. 2010.
- CATELAN, Márcio José. **Heterarquia urbana: interações espaciais interescares e cidades médias**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.

- CHÃ, Ana Manuela de Jesus. **Agronegócio e indústria cultural:** estratégias das empresas para a construção da hegemonia. 2016. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2016.
- CONTRERA, Malena Segura; MORO, Marcela. Vertigem mediática nos megaeventos musicais. **E-Compós**, v. 11, n. 1, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.221>. Acesso em: 8 set. 2025.
- CREUZ, Villy. Música e trabalho nas cidades: o circuito superior marginal e inferior em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Goiânia e Recife. **Para Onde!?**, v. 6, n. 2, p. 32–42, 11 set. 2012.
- CROZAT, Dominique; RAIBAUD, Yves. La construction de l'image ethnique par la fête à Bordeaux: du culturel au social; folklore, affirmation identitaire et ségrégation. In: FOURNIER, Laurent et al. (Org.). **La fête au présent:** mutations des fêtes au sein des loisirs. Paris: L'Harmattan, 2009. p. 163–174.
- CROZAT, Dominique. Jeux et Ambigüités de la Construction Musicale des Identités Spatiales. In: DOZENA, Alessandro (Org.). **Geografia e Música: Diálogos**. Natal: Edufrn, 2016. p. 49–83.
- DE MARCHI, Leonardo et al. O gosto algorítmico: a lógica dos sistemas de recomendação automática de música em serviços de streaming. **Fronteiras – Estudos Midiáticos**, São Leopoldo, v. 23, n. 3, p. 16–26, set./dez. 2021. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/22964>. Acesso em: 24 mar. 2026.
- DOZENA, Alessandro (Org.). **Geografia e música: diálogos**. Natal: EDUFRN, 2015.
- DOZENA, Alessandro. Os Sons Como Linguagens Espaciais. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 45, p. 31–42, 2019. DOI: 10.12957/espaco e cultura.2019.48532. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/espacoecultura/article/view/48532>. Acesso em: 23 mar. 2026.
- DOZENA, Alessandro. **Geografias sonoras**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2024.
- DUARTE, Luciano. Aproximações à noção de dispositivos de cooperação: como os circuitos espaciais produtivos se lugarizam. In: RENA, Natacha; BRANDÃO, Marcela; SÁ, Isabel (Org.). **Urbanismo Biopolítico**. Belo Horizonte: Agência de Iniciativas Cidadãs, 2021.
- DUARTE, Luciano. Introdução e apresentação. In: DUARTE, Luciano (Org.). **Psicosfera:** contribuições teóricas a partir de investigações geográficas. Porto Alegre: Totalbooks, 2024.

- FURLANETTO, Vinícius. **Na arena do poder: disputas políticas e identitárias na discursividade midiática de agentes públicos na criação de Mato Grosso do Sul (1977).** 2023. 351 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2023.
- FURTADO, Celso. **O mito do desenvolvimento econômico.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- GOULART, Sueli Uma Abordagem ao Desenvolvimento Local Inspirada em Celso Furtado e Milton Santos Cadernos EBAPE.BR, vol. IV, núm. 3, outubro, 2006, pp. 1-15 Escola Brasileira de Administração Pública e de Empresas Rio de Janeiro, Brasil
- GRONOW, Pekka; SAUNIO, Ilpo. **An international history of the recording industry.** London: Cassell, 1998.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARVEY, David. **O enigma do capital e as crises do capitalismo.** Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Boitempo, 2011.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Cidades e Estados: Mato Grosso do Sul.** 2022. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/ms/>. Acesso em: 25 set. 2025.
- LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço.** Tradução de Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- LUNAS, Maria Cristiane Fernandes da Silva et al. Impactos do turismo de eventos num destino de ecoturismo: renovação da oferta turística no município de Bonito/MS. **Entre-Lugar**, v. 9, n. 18, p. 68–85, 2018. DOI: 10.30612/el.v9i18.8885.
- MAGAUDDA, Paolo. When materiality 'bites back': digital music consumption practices in the age of dematerialization. **Journal of Consumer Culture**, London, v. 11, n. 1, p. 15–36, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1469540510391361>. Acesso em: 3 jun. 2025.
- MARTINS, Moisés de Lemos. **A identidade regional e cultural: do esquema teórico das oposições simbólicas aos esquemas práticos da ação social.** Covilhã: Universidade da Beira Interior, Departamento de Ciências Sociais, 1990. Disponível em: <https://repositorium.uminho.pt>. Acesso em: 23 mar. 2026.

- MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do capital. Compilação de Paul Lafargue. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- MASCARENHAS, G. Cidade mercadoria, cidade-vitrine, cidade turística: a espetacularização do urbano nos megaeventos esportivos. *Caderno Virtual de Turismo*. Edição especial: Hospitalidade e políticas públicas em turismo. Rio de Janeiro, v. 14, supl.1, s.52-s.65, nov. 2014.
- MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Tradução de H. M. Penha. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MASSEY, Doreen. A mente geográfica. **GEOgraphia**, v. 19, n. 40, p. 36–40, 5 out. 2017.
- MONTENEGRO, Marina Regitz. Reflexões para uma teoria da localização da economia popular nas metrópoles brasileiras. **Boletim Campineiro de Geografia**, v. 3, n. 1, p. 37–54, 30 abr. 2013.
- MORAES, Antonio Carlos Robert. **Ideologias Geográficas**: espaço, cultura e política no Brasil. São Paulo: Annablume, 2005.
- MORAES, Antônio Carlos Robert. Os circuitos espaciais da produção e os círculos de cooperação no espaço. In: DANTAS, Aldo; ARROYO, Mónica; CATAIA, Márcio (Org.). **Dos circuitos da economia urbana aos circuitos espaciais de produção**: um diálogo com a teoria de Milton Santos. Natal: Sebo Vermelho, 2017.
- MOTA, Juliana Grasiéli Bueno; CAVALCANTE, Thiago Leandro Vieira (Orgs.). **Reserva Indígena de Dourados**: histórias e desafios contemporâneos. São Leopoldo: Karywa, 2019. E-book.
- NOGUEIRA, Thays. Entrevista concedida a Felipe Adriano da Costa. Dourados, 8 dez. 2025.
- NUNES, Cristiane dos Guimarães Alvim. **A espacialidade sonora na obra de Bernhard Leitner**. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 30, n. 48, p. 49–71, 2025. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.3>.
- OLIVEIRA, Hélio Carlos Miranda de; CALIXTO, Maria José Martinelli Silva; SOARES, Beatriz Ribeiro. **Cidades médias e região**. 1. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2017.
- PASTI, André. **Notícias, informação e território**: as agências transnacionais de notícias e a circulação de informações no território brasileiro. 2013.

Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2013.

PEREIRA, Mirlei Fachini Vicente. A hegemonia do agronegócio brasileiro: tecnosfera, psicosfera e o poder da informação. In: DUARTE, Luciano; FRANK, Bruno (Org.). **Psicosfera: contribuições teóricas a partir de investigações geográficas**. Porto Alegre: Totalbooks, 2024.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. **A globalização da natureza e a natureza da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

QUEIROZ, Júlia Tuma de. **Como as redes sociais influenciam no consumo de música das gerações atuais?** 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2023.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. Tradução de Maria Cecília França. São Paulo: Ática, 1993. (Série Temas, v. 29).

RIBEIRO, Ana Clara Torres; PIQUET, Rosélia. Matéria e espírito: o poder (des)organizador dos meios de comunicação. Por uma sociologia do presente - Volume 3. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013.

RODAWAY, Paul. **Sensuous Geographies: Body, Sense and Place**. London: Routledge, 1994.

SÁNCHEZ, Fernanda; MOURA, Rosa. Cidades-modelo: espelhos de virtude ou reprodução do mesmo. **Cadernos Ippur**, v. 13, n. 2, p. 95–114, 1999.

SANTOS, Milton. Circuitos espaciais da produção: um comentário. In: BARRIOS, Sonia (Org.). **A construção do espaço**. São Paulo: Nobel, 1986.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: EdUSP, 2004a.

SANTOS, Milton. **Da totalidade ao lugar**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004b.

SANTOS, Milton. **O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos**. São Paulo: EDUSP, 2004c.

SANTOS, Milton. **Por uma Geografia nova: da crítica da Geografia a uma Geografia crítica**. São Paulo: EDUSP, 2008.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: EdUSP, 2009.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

- SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo**: globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: EDUSP, 2013.
- SANTOS, Milton; SILVEIRA, Maria Laura. **O Brasil**: território e sociedade no início do século XXI. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SEBRAE/MS. **Branding Book Municipal de Dourados**: Terra de Todos os Povos. Campo Grande: Sebrae Mato Grosso do Sul, 2024. Disponível em: https://cidadeempreendedora.ms.sebrae.com.br/wp-content/uploads/2024/04/Dourados_compressed.pdf. Acesso em: 8 jun. 2026.
- SILVEIRA, Maria Laura. O espaço geográfico: da perspectiva geométrica à perspectiva existencial. **GEOUSP Espaço e Tempo**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 81–91, 2006. DOI: 10.11606/issn.2179-0892.geousp.2006.73991. Disponível em: <https://revistas.usp.br/geousp/article/view/73991>. Acesso em: 15 maio 2026.
- SILVEIRA, Maria Laura. Banalidade das finanças e cidadania incompleta: lugar e cotidiano na globalização. **GEOUSP Espaço e Tempo**, v. 21, n. 2, p. 370–383, 19 out. 2017.
- SONORAS Imagens de Uma Época: história da moderna música urbana de Mato Grosso do Sul a partir dos festivais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VD865fRlaCk>. Acesso em: 09 jun. 2026.
- SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão; CATELAN, Márcio José. Hierarchy and heterarchy in Brazil's urban network. **Brazilian Geographical Journal: Geosciences and Humanities Research Medium**, Ituiutaba, v. 5, n. 2, p. 556–574, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://www.brazilianjournals.com/index.php/BGJournal/article/view/3887>. Acesso em: 5 jul. 2025.
- TOZI, Fábio et al. Plataformas digitais, circuitos da economia urbana e trabalho precário. **Aracne: Revista Electrónica de Recursos en Internet sobre Geografía y Ciencias Sociales**, Barcelona, n. 252, 2021. Disponível em: <https://revistes.ub.edu/index.php/aracne/article/view/33968>. Acesso em: 24 mar. 2026.
- TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: EdUSP, 2012.
- VAINER, Carlos Bernardo. Pátria, empresa e mercadoria: notas sobre a estratégia discursiva do Planejamento Estratégico Urbano. In: ARANTES, Otilia; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos (Orgs.). **A cidade do pensamento único**: desmanchando consensos. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 75–105.

VALVERDE, Rodrigo Ramos Hospodar Felipe. A indústria cultural como objeto de pesquisa geográfica. **Revista do Departamento de Geografia**, São Paulo, v. 29, p. 391–418, 2015. DOI: 10.11606/rdg.v29i0.102082. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rdg/article/view/102082>. Acesso em: 09 jun. 2026.