

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

CAIO PRESTES GÓES ROCHA

*A VIBE DA CASCATINHA:*

**ECOLOGIA SONORA, PSICODELIA E OUTRAS LOUCURAS**

**NO FESTIVAL DE MÚSICA PIRA RURAL**

Porto Alegre

2022

CAIO PRESTES GÓES ROCHA

***A VIBE DA CASCATINHA:***  
**ECOLOGIA SONORA, PSICODELIA E OUTRAS LOUCURAS**  
**NO FESTIVAL DE MÚSICA PIRA RURAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Etnomusicologia.

Dissertação defendida e aprovada em 28 de outubro de 2022.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Ivan Paolo de Paris Fontanari (UFFS)

Prof. Dr. José Adriano Fenerick (UNESP)

Prof. Dr. Leonardo Corrêa Bomfim (UFF)

Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga – orientador

Porto Alegre

2022

### CIP - Catalogação na Publicação

Rocha, Caio Prestes Góes  
A VIBE DA CASCATINHA: ECOLOGIA SONORA, PSICODELIA E  
OUTRAS LOUCURAS NO FESTIVAL DE MÚSICA PIRA RURAL /  
Caio Prestes Góes Rocha. -- 2022.  
148 f.  
Orientador: Reginaldo Gil Braga.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. festival. 2. psicodelia. 3. ecologia sonora. 4.  
etnomusicologia. 5. contracultura. I. Braga, Reginaldo  
Gil, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Às e aos agroecologistas e musicistas autorais independentes em pequena escala, e a todas e todos que interligam e apoiam suas práticas.

Em memória de todos os seres humanos e não humanos que perderam suas vidas por consequência do descaso, ódio e/ou instrumentalização capitalista na condução da pandemia de COVID-19 no Brasil e no mundo.

## Agradecimentos

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, corpo docente, discente e funcionárias pelo ótimo trabalho, mesmo em face às incalculáveis adversidades acarretadas pela pandemia de COVID-19 e sua condução no Brasil. À turma de colegas de Mestrado em Etnomusicologia: Antoniel Martins Lopes, Bernardo Florentino Moletta, Bruno Muck, Gabriel Islaz Gonçalves dos Santos e Maria Fetzer Luca, pelas importantes trocas e discussões virtuais. Às professoras Maria Elizabeth Lucas e Marília Raquel Albornoz Stein, pelos ensinamentos fundamentais sobre a etnomusicologia passada, presente e futura. Em especial ao professor e orientador deste trabalho Reginaldo Gil Braga, pela grande confiança e paciência, escuta atenta e sugestões oportunas.

Agradeço também à CAPES pela bolsa que permitiu minha dedicação integral a esta pesquisa. À professora e orientadora do meu trabalho de conclusão de curso, Marta Ramos Oliveira, que me permitiu iniciar minhas pesquisas em música, psicodelia e contracultura ainda na graduação em Letras. À revista Espaço Ameríndio e o restante de sua equipe, que me recebeu como bolsista revisor de textos por um ano, permitindo minha aproximação inicial com a etnografia e a antropologia. À Rádio Putzgrila, da qual fiz parte e por anos me apoiou em alguns dos meus primeiros contatos com festivais de música, então como radialista e jornalista amador. Aos e às demais participantes do grupo de trabalho *Políticas da escuta: entre o físicoacústico e o simbólico, o estranho e o familiar*, no Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia de 2021, por acolher em suas discussões uma versão anterior do que viria a se tornar a seção 4.1 deste trabalho.

Agradeço imensamente às pessoas ligadas ao Pira Rural que colaboraram diretamente nesta pesquisa: Back Müller, Bruno Vargas, Daniel Mossi, Fabi, Gu Steiernagel, Jordana Henriques, Laís Escher, Liara Oliveira, Lucas Fê, Lu, Mai, Mario Raminelli, Nôni Simon e Renilde Raminelli, pela confiança, hospitalidade, escutas, recordações e análises valiosas compartilhadas. A todas e todos demais participantes do festival ao longo dos anos, por tornarem-no possível, pelas sempre instigantes apresentações musicais, oficinas e valiosas conversas informais.

Agradeço ainda às muitas pessoas queridas que me apoiaram em nível pessoal ao longo da realização desta pesquisa, através de conversas, escutas, leituras prévias e conselhos, especialmente Ana Góes, Angelo del Mestre, Bruno Saia, Eda Góes, Gabriela

Dalenogare, Gabriela Gomes, Gabriela Lamas, Gabriella Gasperim, Heather Culverwell, João Lima, Júlia Azzi, Karen Garbo, Katherini Coelho, Luiz Carlos da Rocha, Olivia Caetano e Rominic Roesener.

Por fim, agradeço ao Sistema Único de Saúde brasileiro pelo amplo atendimento, testagens e vacinações, sempre públicas e gratuitas, imprescindíveis ao enfrentamento da pandemia de COVID-19 para cada uma das pessoas sobreviventes a ela, a despeito das poderosas forças em sentido contrário.

## RESUMO

Este trabalho é uma etnografia musical do Festival de Música Pira Rural, com escuta atenta às relações entre ecologia sonora, sustentabilidade, psicodelia, contracultura, comunidade, (trans)localidade e ruralidade. O Pira Rural é realizado desde 2010 no final de semana de páscoa na mesma propriedade rural no município de Ibarama, região Centro-Serra do Rio Grande do Sul. A cada edição, centenas de pessoas acampam no local, o vivenciam-no intensamente, juntamente à convivência, consumo de alimentos e bebidas de cultivo e produção caseira e ecológica no próprio espaço e propriedades familiares nos arredores, e principalmente shows autorais de musicistas independentes autorais sem espaço na mídia hegemônica. O público e os musicistas atuantes no festival são em grande maioria provenientes de diferentes regiões do Rio Grande do Sul, e gradualmente deixaram de ser quase só do rock psicodélico – apesar deste permanecer presente – para manifestarem estéticas musicais cada vez mais hibridizadas e diversas. Essas músicas têm em comum a ligação com valores comunitários, libertários, inclusivos e/ou ecológicos caros à contracultura – tradição em que esse tipo de festival parece se inserir. A partir da proposta de ecologia sonora de Jeff Titon e discussões sobre acustemologia, ecomusicologia, literatura sobre festival, comunidade efêmera, contracultura e psicodelia, além de escutas e observações etnográficas feitas virtual e presencialmente, em especial extensas entrevistas com participantes do evento, analiso como o Pira Rural produz sentimentos comunitários e estimula musicistas independentes do estado e além, entrelaçadamente a uma maior conscientização ambiental e divulgação de práticas ecologicamente sustentáveis entre seu público.

**Palavras-chave:** festival, psicodelia, ecologia sonora, etnomusicologia, contracultura.

## ABSTRACT

The present work is a musical ethnography of Pira Rural Music Festival, with special attention paid to the relationships between sound ecology, sustainability, psychedelia, counterculture, community, (trans)locality, and rurality. Pira Rural is held since 2010 at easter weekends at the same rural property in Ibarama, Centro-Serra region (central highlands) of Rio Grande do Sul state, in southern Brazil. Yearly, hundreds of people go camping at that locality, where they experience it intensely, as well as the community, ecological and homemade foods and drinks produced there or in nearby small properties. Mainly, they experience live concerts by independent musicians performing self-penned music, who are marginalized from mainstream media. The crowd and the musicians come mostly from different regions of Rio Grande do Sul state. Such musicians performing at the festival are no longer almost exclusively identified with psychedelic rock music. While this expressive genre remains present, a growing number of musicians in more recent years perform other varied and often hybrid musical genres. Such diverse kinds of music all share links with communitarian, libertarian, inclusive and/or ecological values, held dear by the counterculture – the tradition to which the festival seems to belong. With tools borrowed from Jeff Tilton's idea of sound ecology, as well as acoustemology, ecomusicology, literature on the festival, ephemeral community, counterculture, and psychedelia, as well as ethnographical hearings and observations, both virtual and in person, mostly in the form of extensive interviews with festival goers, I analyze how Pira Rural produces communitarian sensibilities and pushes forward independent musicians in the state and beyond, interwoven with a deeper environmental conscience and propagation of ecologically sustainable practices among its attendees.

**Key-Words:** festival, psychedelia, sound ecology, ethnomusicology, counterculture.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa político da Região (oficialmente, Território Rural) Centro-Serra, com sua localização no estado do Rio Grande do Sul e deste no Brasil .....	48
Figura 2 – Imagem de satélite com a localização da propriedade rural Cascatinha, sede do Festival Pira Rural, no município de Ibarama (RS) .....	52
Figura 3 – Primeira arte da campanha <i>mais amor, menos barraca</i> , de 2013 .....	90
Figura 4 – Arte da campanha <i>mais amor, menos barracas</i> de 2017 .....	92
Figura 5 – Programação do primeiro Transpira, em 2019 .....	96

## LISTA DE EXEMPLOS AUDIOVISUAIS DISPONÍVEIS ONLINE

Exemplo audiovisual 1 – Sapo Jones & Coitote Bill - Blues da Cascata - Pira Rural .... 75

Fonte: <https://youtu.be/0wsBWtHwiq8>

Exemplo audiovisual 2 – Que Pira é Essa? ..... 78

Fonte: <https://youtu.be/sk6vrwQ8HJQ?t=332>

Exemplo audiovisual 3 – A Banda de um Homem Só - Pira Rural 2015 ..... 78

Fonte: <https://youtu.be/JtJPPtMkhyI?t=28>

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 FESTIVAIS CONTRACULTURAIS NO MUNDO</b> .....	17
1.1 <b>Contracultura, psicodelia e início dos festivais: EUA nos anos 1960</b> .....	17
1.2 <b>Outras pessoas: festivais contraculturais afro-estadunidenses e de mulheres</b> ..	24
1.3 <b>Outros espaços: festivais contraculturais na Europa e América Latina</b> .....	28
<b>2 FESTIVAIS CONTRACULTURAIS NO BRASIL</b> .....	33
2.1 <b>Contracultura na ditadura: 1969-1984</b> .....	33
2.2 <b>Festivais contraculturais duradouros no sul do Brasil do século XXI</b> .....	38
<b>3 PIRA RURAL, REGIONALIDADES E (TRANS)LOCALIDADES</b> .....	47
3.1 <b>Carros e pássaros entre um sobrado colonial e o país das árvores: uma acustemologia na região Centro-Serra do Rio Grande do Sul</b> .....	47
3.2 <b>O Pira Rural como encruzilhada musical alternativa no Rio Grande do Sul e além: psicodelia e diversidade musical, de gênero, raça e região</b> .....	54
<b>4 PIRA RURAL, AMBIENTALISMO E RURALIDADE</b> .....	69
4.1 <b>Cascatinha sonora: shows fora do palco e ambientalismo</b> .....	69
4.2 <i>Mais amor, menos barracas: agroecologia, veganismo, permacultura e limites de crescimento na Cascatinha</i> .....	84
<b>5 QUE PIRA É ESSA?</b> .....	103
5.1 <b>Sustentabilidade psicodélica</b> .....	103
5.2 <b>Abrindo e fechando a roda: comunidade, acolhimento e translocalidade</b> .....	110
5.3 <b>Tempos de não festival: etnografias possíveis de um evento em suspensão</b> .....	122
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	133
<b>Referências</b> .....	137

*Um absurdo instrumento que ao relento*

*toca melhor do que nas salas.*

(“Nossa Dupla Instrumental” - Leonardo Fróes<sup>1</sup>)

*A neurociência constata que a percepção é relativa. A realidade é construída, presumida e fugidia. O futuro distópico de guerra, lixo e desigualdade [...] é o abismo com que nos deparamos, encurralados por nossos piores instintos. Mas existe outro caminho, uma rota para a qual a meditação, a respiração e os psicodélicos parecem ser chaves mestras. [...] Vale a pena sonhar com isso: todos nós, humanos, em harmonia conectada de pulsões criativas, alforriados do trabalho mecânico pelas máquinas, não libertos do corpo, mas libertos no corpo, não mais predadores universais da criação, mas hiperlúcid@s guarda-parques de Gaia, a representação mitológica da Terra.*

(*Novo, mas nem tão admirável – Sidarta Ribeiro*)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> FRÓES, 2021 [2005], p. 374.

<sup>2</sup> RIBEIRO, 2020, p. 78-79.

## INTRODUÇÃO

Desde 2010, o Camping da Cascata, mais conhecido como Cascatinha, localizado na zona rural do município de Ibarama, na região Centro-Serra do Rio Grande do Sul, abriga anualmente o Festival de Música Pira Rural, sempre no final de semana de páscoa. De caráter não competitivo, o evento centra-se em shows de musicistas majoritariamente provenientes de diversas regiões do estado, mas também de outras partes do Brasil e ocasionalmente de outros países, sendo traço comum o enfoque em composições próprias e o distanciamento em relação às grandes gravadoras, à grande mídia e (quase invariavelmente) mesmo a posições privilegiadas em circuitos nacionais ou internacionais do *underground* da música popular independente contemporânea. O festival é organizado por um grupo de jovens musicistas e entusiastas da região, de forma independente tanto de patrocínio de empresas privadas quanto de financiamento público. O público, de algumas centenas de participantes que ficam acampados no local, é responsável por financiar o projeto através da compra de ingressos, alimentos e bebidas.

A despeito da notável ausência de atrações musicais de renome midiático ou de qualquer destaque individual nos materiais de divulgação do festival, todos os anos várias centenas de pessoas por todo Rio Grande do Sul e alguns outros estados brasileiros buscam adquirir ingressos e lugares em ônibus de excursão rumo ao mesmo, que se esgotam rapidamente. Mesmo com o considerável excedente na demanda pelos ingressos se repetindo há vários anos, o evento permanece sendo realizado para o mesmo número de pessoas, sem aumento expressivo de valores, e no mesmo local, a Cascatinha. Lógicas de mercado são muito pouco consideradas no Pira Rural, como é próprio da contracultura das décadas de 1960 e 1970, de onde parece vir parte significativa da inspiração para o funcionamento, a estética visual e as sonoridades do festival. O evento foi idealizado e segue sendo organizado por um grupo de dez jovens amigos e amigas de longa data que vivem na mesma região Centro-Serra do Rio Grande do Sul, em torno de interesses em comum em ecoturismo e rock autoral de inspiração sessentista e setentista. Após a sétima edição, o grupo adquiriu a pequena fazenda/camping, tornando-se responsável pelo cuidado com suas águas e matas ao longo de todo o ano, em que é visitada gratuitamente todos os dias por outras pessoas da região.

A estética psicodélica e o gênero rock, ambos, parte expressiva da contracultura surgida naquele período da segunda metade do século XX (principalmente nos Estados Unidos e Inglaterra, mas também no Brasil), são amplamente presentes nas composições

apresentadas ao vivo no Pira Rural desde sua primeira edição. Com o passar dos anos, no entanto, o número de musicistas participantes no festival com forte identificação com o rock e/ou a psicodelia vem diminuindo, ao passo que surgem outros e outras com mais ligação com a cumbia, o reggae, o forró, a milonga, o jazz, a moda de viola, o afrobeat, a música erudita de câmara e o samba, entres outros gêneros, além de trabalhos musicais de caráter híbrido e/ou experimental, que recusam fácil categorização. Diante de manifestações musicais tão complexas e variadas, muitas delas incomuns em outros festivais contraculturais, mas acolhidas sem estranhamento no Pira Rural, vale ressaltar que não há na programação do evento apresentações musicais simultâneas, nem ingressos específicos para shows ou dias individuais, o que sugere uma não segmentação de público nem de musicistas. São todos convidados a interagirem intensamente entre si no (e com o) mesmo espaço durante a imersão de três dias no festival. Pode-se, portanto, supor certa intencionalidade por parte da organização do evento – e em alguma medida também pelo público e bandas que escolhem participar – em buscar algum tipo de unidade a partir do encontro de manifestações musicais bastante diversas.

Junto aos elementos explicitamente referentes à psicodelia, ao rock e à contracultura, o Pira Rural destaca em vários níveis seus aspectos local, rural e ambiental. O único palco é decorado com uma cortina de retalhos e grandes abóboras colhidas a cada ano na vizinhança. São oferecidas oficinas de bioconstrução, artesanato em palha de milho crioulo, torra de erva mate e diversas formas ecológicas de agricultura familiar. A bioconstrução também é utilizada em boa parte das estruturas cobertas e instalações sanitárias, e a agricultura familiar ecológica da região é responsável pelo fornecimento dos alimentos (bem como parte das bebidas, algumas peças de vestuário e outros produtos) vendidos e consumidos durante o evento. A alimentação merece destaque por serem produtos *coloniais*, tidos como tradicionais da região e especificamente do meio rural local, preparados de forma caseira e artesanal pela própria equipe organizadora do festival, e oferecidos a baixo custo, mas incorporando práticas relativamente novas na região, como o veganismo e o vegetarianismo. No festival Pira Rural, práticas agrícolas e culinárias tidas como já estabelecidas, reconhecidas como emblemáticas de determinada cultura popular regional do campo, aliam-se a ideias ecológicas mais recentes, associadas à efervescência de consciências jovens produzidas pelo fenômeno da contracultura em grande parte do ocidente a partir das décadas de 1960 e 1970.

Diante desse quadro, esta pesquisa parte das seguintes perguntas: Afinal, que música é tocada no Pira Rural? Que pessoas participam do evento? Mais centralmente,

**como participantes do festival se relacionam com essa música, e através dela e de outros elementos do evento, se relacionam entre si e com o ambiente em que o festival se localiza?** Complementarmente, de que forma elementos da contracultura, da psicodelia e dessa tradição de festivais de música originária das décadas de 1960 e 1970 são retomados e ressignificados no Pira Rural? Ainda, qual o papel da localidade no Pira Rural? Que ruralidade está presente no Pira Rural? Como o festival se coloca na região Centro-Serra do Rio Grande do Sul, em que se insere? E como se relaciona a (pessoas de) outras localidades, cenas e gêneros musicais?

Com estes objetivos, o presente trabalho é realizado essencialmente como uma etnografia musical do Festival de Música Pira Rural, baseada em escutas e observações durante o trabalho de campo (virtual e duas visitas presenciais à região, quando as condições sanitárias permitiram) e entrevistas extensas com onze participantes do evento em vários níveis, com quem me mantive em contato ao longo da pesquisa.

Cheguei ao Pira Rural enquanto eu cursava alguns anos de graduação em Engenharia Ambiental em Porto Alegre (RS) e começava a dar vazão a meus interesses musicais como radialista independente numa rádio *web* centrada em rock. Conheci primeiro dois festivais de música de maior porte no sul do Brasil, Psicodália e Morrostock, vindo a saber do Pira Rural a partir de conexões de musicistas e público entre eles. Estive em cinco das dez primeiras edições do festival, em 2013, 2014, 2015, 2017 e 2019, incluindo o período em que, tendo deixado o curso anterior, graduei-me em Letras e iniciei minhas pesquisas em música, psicodelia e contracultura naquele meio (ROCHA, 2019).

Algo no Pira Rural me instigava especialmente, me atraía de volta, mas por mais que eu quisesse, não me permitia ter a segurança para escrever uma linha sequer de cobertura jornalística sobre ele, como escrevi longamente sobre outros festivais. Somente após meu trabalho de conclusão de curso sobre a psicodelia musical da década de 1960, quase uma década de rádio *web*, um ano como bolsista revisor (e para isso, leitor) de todos os textos publicados no período numa revista científica de antropologia, e algum tempo de terapia que me permitiu perceber com mais tranquilidade minhas próprias origens interioranas (nasci e cresci entre o oeste de São Paulo e Paraná), finalmente considerei que tinha elementos suficientes para conduzir uma pesquisa apropriada sobre o Pira Rural, e que a etnomusicologia seria a área que melhor se prestaria a esse trabalho, e mais poderia ter a se beneficiar com ele.

Procurando situar o evento em certa tradição de festivais contraculturais de música originada em meados da década de 1960, inicio o primeiro capítulo, **Festivais contraculturais no mundo**, com reflexões sobre a contracultura daquele tempo, principalmente feitas pelo historiador estadunidense e primeiro especialista acadêmico na área, Theodore Roszak (1969). Prossigo situando a emergência da psicodelia (musical) junto à contracultura, e a partir dela, de alguns dos primeiros festivais dessa linhagem nos Estados Unidos, culminando no mítico Woodstock, ao final da década. Na seção 1.2, comento o surgimento de festivais contraculturais de música especificamente voltados ora à população afro-estadunidense, ora às mulheres daquele país, ambos grupos com baixo protagonismo nos eventos anteriores mencionados. Baseio-me parcialmente na etnografia musical de Eileen Hayes (2010) na intersecção de ambos esses grupos, além de artigos científicos, filmes documentários e coberturas jornalísticas da época. Na terceira e última seção do capítulo inicial, analiso exemplos de festivais contraculturais pioneiros na Europa e América Latina, com enfoque na reapropriação e transformação de sua estética e ideário estadunidenses em contextos sociopolíticos muito distintos, e eventuais conflitos relacionados.

No segundo capítulo, **Festivais contraculturais no Brasil**, discuto brevemente uma grande quantidade de festivais contraculturais de música ao ar livre em diferentes regiões do Brasil, inseridos no período de ditadura militar no país, entre a promulgação do brutal AI-5 no final da década de 1960, e a tão aguardada redemocratização, já em meados dos anos 1980. Documentários, matérias de jornal e trabalhos científicos de outras áreas são novamente materiais para análise etnomusicológica. Comento a emergência de outros modelos de festivais de música popular ocidental, megaeventos corporativos alinhados ao neoliberalismo em ascensão, e novos festivais alternativos ligados a outras formas de contracultura mais urbanas e diretamente combativas, como o punk e o hip-hop, nas décadas finais do século XX. A seção 2.2 é dedicada aos festivais do novo milênio no sul do Brasil que retomam muitos elementos das décadas de 1960 e 1970, em particular o Psicodália, organizado desde Curitiba (PR), o Morrostock, desde Porto Alegre (RS), e o FestMalta, da região Centro-Serra do Rio Grande do Sul e antecessor direto do Pira Rural, que é enfim apresentado em linhas gerais quanto a essa tradição de festivais.

O terceiro capítulo, **Pira Rural, regionalidades e (trans)localidades**, inicia a investigação a fundo do evento em si em dois momentos distintos. A primeira seção, *Carros e pássaros entre um sobrado colonial e o país das árvores: uma acustemologia*

na região Centro-Serra do Rio Grande do Sul, é uma acustemologia – forma de conhecer através de relações sonoras (FELD, 1996; 2015) – do surgimento do Pira Rural e de sua equipe organizadora em relação a sua inserção e disputas na região Centro-Serra do Rio Grande do Sul, feita a partir de escutas de campo presenciais, conversas informais e leituras históricas, tendo como referência a discussão de *localidade* proposta por Doreen Massey (1992). A segunda seção, *O Pira Rural como encruzilhada musical alternativa do Rio Grande no Sul e além: psicodelia e diversidade musical, de gênero, raça e região*, é feita com base em entrevistas e intensa pesquisa nos meios *online* do festival e musicistas relacionados, debruçando-se sobre a música tocada no palco do Pira Rural, quanto a suas transformações ao longo do tempo, procedências geográficas, diversificação de gêneros expressivos e, entrelaçado a esta última, a progressiva inclusão de musicistas mulheres e musicistas e público afro-brasileiro no evento.

O quarto capítulo, **Pira Rural, ambientalismo e ruralidade**, busca ouvir e analisar o festival por outras perspectivas complementares. Na seção 4.1, *Cascatinha sonora: shows fora do palco e ambientalismo*, valho-me da ideia de Eduardo Viveiros Castro de experimentar seriamente na pesquisa concepções das pessoas com quem se pesquisa (2002), e assim parto de entrevistas que relacionam consciência ecológica e ambiental e diversidade musical no Pira Rural, para analisar shows realizados na beira de uma cascata (ou cachoeira) e/ou em cortejo percorrendo uma trilha pela mata, rio e acampamentos em várias edições do festival – a partir de registros audiovisuais, escritos, mais entrevistas e minhas lembranças. Já na seção 4.2, *Mais amor, menos barracas: agroecologia, veganismo, permacultura e limites de crescimento na Cascatinha*, reviso discussões da ecomusicologia e especialmente sustentabilidade em comunidades musicais (TITON, 2013; 2019) ao analisar outras práticas ecológicas e ambientalistas que permeiam o festival, desde materiais de divulgação, até alimentação, oficinas e finanças, com base em entrevistas e pesquisa de campo presencial e virtual.

O quinto capítulo e último capítulo numerado, **Que Pira é essa?**, com título emprestado de uma seção introdutória ao ideário e funcionamento do evento em seu website oficial, é dividido em três partes, buscando aprofundar e conectar discussões iniciadas nos dois capítulos anteriores. Na seção 5.1, *Sustentabilidade psicodélica*, revisito a literatura a respeito do rock psicodélico e da psicodelia na contracultura, em suas intersecções potenciais, inclusive no caso do Pira Rural, com as ideias de Jeff Titon sobre o papel de comunidades musicais participativas em produzir consciência ecológica e ambiental que dê base sólida para práticas sustentáveis (2020). Já na seção 5.2, *Abrindo*

*e fechando a roda: comunidade, acolhimento e translocalidade*, comento a noção antropológica clássica de *festival* de Alessandro Falassi (1987) e retomo a ideia de *comunidade efêmera* proposta para o Festival Psicodália por Leonardo Bomfim (2018), ponderando aproximações e diferenças quanto ao Pira Rural. A partir de entrevistas, investigo as especificidades e os limites do acolhimento comunitário no evento, além de seu papel em interligar de formas profundas musicistas, demais trabalhadores e trabalhadoras da música e públicos provenientes de outras localidades que no festival se encontram. Por sua vez, a seção 5.3, *Tempos de não festival: etnografias possíveis de um evento em suspensão*, centra-se no período entre 2020 e 2022, em que as restrições legais e cuidados adicionais com a pandemia de COVID-19 no Brasil levaram à suspensão do Pira Rural, até que as condições sanitárias se mostrem seguras e estabilizadas. Discuto minha fundamentação e percurso inicial com etnografia virtual do festival, e posteriores viagens a campo para entrevistas e escutas presenciais no início de 2022, com condições mais favoráveis. Recupero duas cenas de um final de semana de atividades musicais, ambientais e sociais relativas à páscoa na região Centro-Serra durante a suspensão do Pira Rural – que regularmente ocorre nessa data festiva.

Por fim, teço breves **Considerações finais** retomando aspectos ecológicos, sociais e musicais do festival dentro da perspectiva proposta por Jim Sykes de reconfigurar nosso entendimento da (história da) música como essencialmente ligada à manutenção do sistema terrestre (2020, p. 15). Reitero a posição da pandemia de COVID-19 como mais um gritante episódio da destruição capitalista desse sistema (ÖĞÜT, 2020, p. 18), que precisamos combater, e projeto expectativas para a retomada do Pira Rural, assim que possível, no sentido de continuidade e aprofundamentos em potencial de práticas alternativas às forças hegemônicas destrutivas, em especial o agronegócio e o neoliberalismo.

## 1 FESTIVAIS CONTRACULTURAIS NO MUNDO

### 1.1 Contracultura, psicodelia e inícios dos festivais: EUA nos anos 1960

Proponho *contracultura* como um dos aspectos centrais nesta etnografia musical do Pira Rural, por ser uma noção bastante ampla, mas com muitos elementos estéticos, valores e métodos a ela previamente associados identificáveis no evento. Esta associação, ainda que longe de esgotar suas possibilidades de entendimento, permite contextualizá-lo numa tradição já razoavelmente extensa e diversa de festivais contraculturais de música, a ser brevemente comentada neste e no próximo capítulo.

Parto do livro pioneiro do historiador estadunidense Theodore Roszak sobre o tema, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the technocratic society and its youthful opposition*, no qual ele define contracultura como um fenômeno majoritariamente de jovens buscando “descobrir novos tipos de comunidade, novos padrões familiares, novos costumes sexuais, novos meios de subsistência, novas formas estéticas e novas identidades pessoais, longe de políticas de poder, lares burgueses e da sociedade de consumo” (1969, p. 66, tradução minha<sup>3</sup>). Segundo Roszak, tal fenômeno, inicialmente observado nos EUA e em alguns países europeus na segunda metade da década de 1960, se distingue de “um mero movimento político” por operar em especial “no nível da consciência, com o intuito de transformar nosso mais profundo sentido de si, do outro e do ambiente” (p. 49, tradução minha<sup>4</sup>).

Para o autor, umas das principais características unificadoras dessa juventude seria a recusa do mito tecnocrático de consciência objetiva, eficiente e neutra, que teria levado a geração anterior ao holocausto, ataques com armas nucleares, aceitação de segregação racial institucional e consumismo desenfreado. Em meu trabalho de conclusão de curso, abordando o mesmo contexto que Roszak, exemplifico atitudes comuns nesta primeira geração dita contracultural, em dois níveis simultâneos:

Em busca de uma percepção mais subjetiva no nível individual, tais jovens valorizavam a experimentação artística, faziam uso de substâncias psicoativas, retomavam elementos mágicos de histórias infantis e liam sobre formas mais

---

<sup>3</sup> No original em inglês, “to discover new types of community, new family patterns, new sexual mores, new kinds of livelihood, new esthetic forms, new personal identities on the far side of power politics, the bourgeois home, and the consumer society” (ROSZAK, 1969, p. 66).

<sup>4</sup> “[R]ather than merely a political movement, is the fact that it strikes beyond ideology to the level of consciousness, seeking to transform our deepest sense of the self, the other, the environment” (ROSZAK, 1969, p. 49).

antigas de espiritualidade para além da tradição ocidental. Ao mesmo tempo, se dedicavam tanto quanto ou mais a ideias de coletividade e relações: na forma de pacifismo entre países e ideologias, antirracismo, feminismo e ecologia (até certo ponto, nesse primeiro momento), a revolução sexual, casas comunitárias, modelos familiares diferentes, associações de vizinhos mais atuantes, até relações econômicas mais empáticas e menos estritamente comerciais, além de encontros pacíficos de multidões em protestos e shows de música (ROCHA, 2019, p. 17, tradução minha<sup>5</sup>).

Para o presente trabalho, destaco o terceiro e último elemento de uma das principais frases associadas a essa contracultura, “turn on, tune in, *drop out*”, criada e popularizada oralmente pelo neurocientista estadunidense entusiasta de psicodélicos Timothy Leary a partir de 1966 (LEARY, 1983, p. 253, grifo meu). *Drop out* (em termos literais, algo como *pular fora*) traduz bem a tendência predominante em manifestações aqui entendidas como *contraculturais* de não se apresentarem como antagonistas diretas de uma *cultura* ocidental dominante, com foco em combatê-la, derrubá-la, reformá-la ou revolucioná-la, mas sim na proposição de *alternativas* coesas que possam existir com a máximo de *independência* em relação àquela (ROCHA, 2019, p. 17). A partir destes termos, é possível notar alguma permanência de valores contraculturais mesmo em gerações posteriores, com estéticas muito distintas da observada por Roszak e vivenciada por Leary, como nas noções de *música independente* e *cena alternativa*, que atravessam também o movimento *punk* e o período de ascensão do neoliberalismo e de uma indústria musical cada vez mais centralizada e restritiva nas décadas em torno da virada do milênio.

*Cultura* é um termo de longa história na etnomusicologia, tendo sido a base para o paradigma antropológico no estudo de música proposto por Alan Merriam (1964, 1977), de grande impacto no estabelecimento da disciplina a partir dos EUA em sua época, mas desde então frequente alvo de críticas, como as do etnomusicólogo britânico Martin Stokes. Ele ressalta que a noção de cultura tende a refletir preceitos etnocêntricos da modernidade, uma vez que o termo se originou na ascensão da burguesia alemã e europeia nos séculos XVII e XVIII, como marcador de valores como individualismo, mérito, propriedade e nacionalismo (STOKES, 2001, p. 387). Nesse sentido, a noção de

---

<sup>5</sup> “In search for a more subjective perception at the level of the self, these young people experimented heavily in the arts and made use of psychoactive substances, recuperated magical elements of children’s stories and read about older forms of spirituality outside the Western tradition. Simultaneously, they aimed at least as much at relationships of all kinds: in the form of pacifism between countries and ideologies, anti-racism, feminism and ecology (to some extent), the sexual revolution, communal houses, different family structures, closer neighborhood associations, and collective artistic creations, even attempts at less strictly commercial and more compassionate economic relations, not to mention massive peaceful gatherings in demonstrations and music concerts” (ROCHA, 2019, p. 17).

*contracultura* pode ser pensada não como uma forma derivada em termos similares do conceito original de *cultura*, mas como uma das possibilidades de alternativa ao prisma cultural, consistente ainda hoje com as críticas, uma vez que enfatiza valores opostos aos modernos: comunidade, diversidade, inclusão, desconfiança do mercado e por vezes mesmo das instituições públicas.

Stokes pondera que o paradigma cultural na etnomusicologia permanece de grande relevância nos casos estratégicos de afirmação de grupos subalternizados (2001, p. 388). Na mesma direção, no Festival de Música Pira Rural, como em outros eventos musicais contemporâneos e anteriores de caráter contracultural que comento a seguir, há uma marcada tendência de buscar inclusão de musicistas e público pertencentes a grupos menos favorecidos, principalmente quanto a gênero, raça, classe e região de origem (privilegiando a descentralização geográfica), o que também se reflete em diversidade musical.

De acordo com o etnomusicólogo norte-americano Michael Kaler e muitas de suas fontes da época, os Acid Tests foram acontecimentos de destaque no início da formação dessa contracultura, por unirem escritores e entusiastas de Geração (literária e boêmia imediatamente anterior) Beat e círculos intelectuais afins, motociclistas de clubes como os Hells Angels e integrantes de uma primeira geração (então saindo da adolescência) que crescera ouvindo rock. Esses eventos ocorriam semanalmente entre fins de 1965 e meados de 1966 nas proximidades de San Francisco, California, EUA, convocados pelos Merry Pranksters, “um grupo de arte de guerrilha liderado pelo escritor Ken Kesey” (KALER, 2014, p. 197), e são caracterizados pelo pesquisador como:

Festas multimídia abastecidas de substâncias psicoativas que duravam noites inteiras, fontes de inspiração para ‘happenings’ psicodélicos [...]. O sentido era encorajar as pessoas a serem/estarem tão pitorescamente estranhas e abertas ao momento quanto pudessem, tudo num ambiente que combinava imprevisibilidade, sobrecarga sensorial e o mínimo de controle possível em eventos que chegavam a atrair milhares. Muitos/muitas participantes teriam tomado LSD – por isso o nome ‘Acid Tests’ – portanto a noite num Acid Test era passada na companhia de pessoas muito chapadas, frequentemente com roupas e ações estranhas, enquanto música estranha era tocada, geralmente pelo Grateful Dead, sons ambientes e conversas também eram conectadas ao sistema de som, e imagens e luzes eram projetadas. Conforme todos os relatos, participar de um Acid Test podia ter um impacto tremendamente poderoso em alguém, muitas vezes mudando vidas para bem ou para mal (KALER, 2014, p. 200-201, tradução minha<sup>6</sup>).

---

<sup>6</sup> “The Acid Tests were all-night, drug fueled multimedia parties, a source of inspiration for psychedelic ‘happenings’ [...] The point of these parties was to encourage people to be as picturesquely weird and open to the moment as they could be, all this to be done in an environment that combined unpredictability with sensory overload and as much of an absence of control as was possible for events sometimes drawing

O grupo Grateful Dead, a banda que tocava nessas festas experimentais, tornou-se a partir delas um dos primeiros e mais duradouros a serem fortemente associados ao *rock psicodélico* e à contracultura, com performances conhecidas por longas improvisações coletivas com elementos de tradições musicais tão variadas quanto blues, country, folk, soul, rock & roll e música erudita ocidental de vanguarda, procurando sempre transformar sua música em cada novo momento no palco, em resposta aos estímulos sensoriais vindos de demais participantes a cada evento. A música era um entre vários elementos, com muito pouca distinção entre artistas e público. Segundo Jerry Garcia, um dos guitarristas e vocalistas do grupo, “os Acid Tests pretendiam se livrar das velhas formas, das velhas ideias, tentar algo novo. [...] Cada pessoa ia criando pedacinhos de algo, e a soma de todos dava outra coisa. Quando ia bem, dava pra notar que estávamos chegando perto de algo como caos ordenado” (GARCIA, 1969, s/p, tradução minha<sup>7</sup>).

O gradual aumento na adesão e fama dessas festas levou algumas casas de show na cidade de San Francisco a incorporarem várias de suas ideias e estética, com mais centralidade nas performances musicais do próprio Grateful Dead e diversos outros grupos locais que surgiam associados a essa nova cena, além de uma considerável variedade de musicistas de passagem na cidade, desde ídolos juvenis da chamada *invasão britânica* do rock daquela década até o violonista brasileiro Bola Sete.

Paralelamente às casas de show, passaram a ocorrer com frequência apresentações musicais gratuitas em espaços abertos nas proximidades do distrito Haight-Ashbury daquela cidade, onde grandes números de jovens artistas e demais pessoas interessadas nessa nova efervescência passavam a morar. O mais lembrado desses eventos abertos ocorreu ao longo do dia 14 de janeiro de 1967, quando cerca de 40 mil pessoas (ROSZAK, 1969, p. 65) se reuniram no Golden Gate Park para o *Human Be-In*.

Além do número até então sem precedentes de pessoas que passavam a ser reconhecidas como *hippies*, em plena luz do dia num local central de uma grande cidade

---

thousands of people. Many of the participants would have taken LSD—hence the name “Acid Tests”—and so a night at an Acid Test would be passed in the company of very stoned, often oddly dressed or oddly acting people, while strange music played, often provided by the Grateful Dead, ambient sounds and conversation were fed into the PA, and images and lights were projected on screens.<sup>412</sup> By all accounts, attendance at an Acid Test could have a tremendously powerful impact on the participant, often changing lives for good or ill” (KALER, 2014, p. 200-201).

<sup>7</sup> “In the Acid Tests, that meant do away with old forms, with old ideas, try something new. [...] [N]obody was doing something, y’know. It was everybody doing bits and pieces of something, the result of which was something else ... when it was moving right you could dig that there was something that it was moving toward, something like ordered chaos (GARCIA, 1969, s/p).

estadunidense – o que gerou grande repercussão jornalística – o evento foi um encontro de tribos (*gathering of tribes*, no subtítulo oficial em inglês) que se agregaram à *contracultura* que começava a se afirmar: jovens bandas e fãs de *rock psicodélico*, motociclistas de clubes, poetas Beats, entusiastas de substâncias psicoativas como Timothy Leary e Ken Kesey, e agora também intelectuais ligados a filosofias e espiritualidades orientais como o zen-budismo e o hinduísmo, e grandes números de estudantes de esquerda de universidades (principalmente a da Califórnia, em Berkeley), de grande engajamento principalmente em protestos contra a invasão estadunidense do Vietnã e a discriminação racial institucionalizada nos EUA, na esteira do Movimento dos Direitos Civis. Entre discursos (explicitamente) políticos, poemas e cânticos, os quatro principais grupos musicais da cena se apresentaram, e toneladas de alimentos foram oferecidos gratuitamente pelo coletivo de teatro anarquista Diggers, que seguiria se esforçando para disponibilizar comida, assistência médica, bens básicos e panfletos de divulgação de ideais aos muitos milhares que chegariam à cidade nos vários meses seguintes para se juntarem a essa comunidade nascente.

No mesmo período, participantes e entusiastas da contracultura começaram a organizar festivais especificamente centrados na música com que se identificavam, buscando validá-la para além do efêmero potencial comercial, como já acontecia nos EUA com o jazz, folk e blues, temas de festivais recorrentes desde a década de 1950. O mais notório dos primeiros festivais contraculturais de música foi o Monterey Pop Festival, ocorrido em 16, 17 e 18 de junho de 1967, num amplo espaço aberto para eventos no final da pequena cidade californiana homônima. Apesar de organizado a partir de Los Angeles por dois jovens ligados à música pop relativamente mais comercial, o músico John Phillips (do conjunto vocal The Mamas & The Papas) e o produtor musical Lou Adler, o evento priorizou integrantes da cena considerada mais autenticamente contracultural de San Francisco, contando com sete dos grupos de rock psicodélico mais ativos da cidade, além de equipamentos e profissionais de iluminação e som, e parte considerável dos estimados 100 mil (SISARIO, 2017) presentes.

Foi novamente um encontro em escala sem precedentes de jovens, a maioria em trajes coloridos extravagantes, convivendo sem intervenção policial e aparentemente sem conflitos significativos, dessa vez acampados juntos por três dias de shows. A grande maior parte do público assistiu às apresentações sentado em cadeiras, com valores de ingresso variando por setores, diferentemente da grande maioria dos festivais contraculturais posteriores. O Monterey marca também alguma expansão na abrangência

de sonoridades e pessoas nessa tradição de eventos musicais: entre as 31 atrações, haviam muitas de várias regiões dos EUA, três inglesas, uma canadense, uma sul-africana e uma indiana, incluindo gêneros musicais entendidos como raga, jazz, folk, soul, rhythm & blues e pop, além de muitos rocks tidos ou não como psicodélicos, o que ajudou a formar uma rede contracultural mais ampla. Ainda assim, o documentário sobre o evento (MONTEREY POP, 1968), lançado no ano seguinte – o qual ajudou muito a divulgar artistas, a contracultura e seu modelo nascente de festivais de música – mostra um nítido contraste na presença de mulheres, aparentemente parelha com homens entre o público, mas muito menor entre musicistas: apenas cinco das atrações tinham qualquer integrante mulher, e todas se restringiam aos vocais e percussões leves de mão. Quanto à diversidade étnico-racial, apesar de o sitarista indiano Ravi Shankar ter tocado uma tarde inteira enquanto os demais shows tiveram menos de uma hora cada, e apesar de os afro-americanos Jimi Hendrix e Otis Redding terem ampliado muito seu público a partir do destaque e recepção no festival e no filme (assim como a euro-americana Janis Joplin), só oito atrações contaram com integrantes não-brancos – e a composição do público parece ter tido proporção similar.

A partir da repercussão de Monterey, o modelo de festival de música ao longo de dias com público jovem massivo relativamente afastado (também fisicamente) da sociedade dominante ganhou destaque no meio contracultural, ao passo que ajudava a divulgá-lo. Mais de uma dezena de eventos similares foram realizados entre 1968 e a primeira metade de 1969, já não restritos à Costa Oeste dos EUA. O velho ideal romântico de volta à terra também vinha ganhando espaço nesse meio, no novo contexto de recusa da tecnocracia e consumismo, e de busca por novas conexões espirituais e/ou ambientais, e por espaços mais seguros para experimentos comunitários – tanto de vida cotidiana quanto grandes eventos. O meio rural passava a ser atrativo a essa juventude.

Numa fazenda nos arredores da pequena cidade de Bethel, no estado de Nova Iorque, em 15, 16 e 17 de agosto de 1969, cerca de 400 mil pessoas (PEACE, 1969) se reuniram e acamparam no festival de Woodstock. O palco do evento abrigou intervenções orais aclamadas pelo público de um guru de ioga indiano, uma liderança ativista de esquerda radical contracultural e do fazendeiro proprietário do local, além dos 32 shows. Os números de atrações musicais incluindo integrantes mulheres (7) e pessoas não-brancas (8) foram muito semelhantes aos do festival de Monterey – cerca de um terço do total de musicistas em Woodstock também tocara naquele evento, entre eles Shankar, Hendrix e Joplin. Houveram menos grupos associados à cena psicodélica de San

Francisco (4), o que sugere uma maior descentralização geográfica da contracultura nesse momento. Talvez por ser a grande cidade mais próxima, houve mais atrações de Nova Iorque (9), a maioria ligadas ao chamado *folk revival* do início da década, mais politicamente engajados com causas pacifistas, antirracistas e trabalhistas, e priorizando o formato voz e violão. Esse formato permitiu que três atrações tocassem no evento sem estarem previamente programadas. Quanto aos gêneros musicais, há uma marcada diversificação: entram percussões afro-latinas, gêneros de origem rural como o folk, o blues e country ganham ênfase e certa reapropriação contracultural, enquanto a soul music e rocks centrados em sons mais agressivos de guitarra solo também se fortalecem; a psicodelia permanece, mas com menor ênfase, e o rock dos anos 50 aparece como paródia. Permaneceu a improvisação com algum caráter experimental, tornando muitas das canções longas e com ares de espontaneidade em relação às gravações de estúdio comerciais.

Um dos organizadores, o novaiorquino Michael Lang, então com 24 anos, já realizara um evento nesses moldes próximo a Miami no ano anterior com 25 mil pessoas, mas o público dessa vez superou tanto as expectativas que em poucas horas foi anunciado que o evento passaria a ser gratuito para evitar filas e que todos que chegavam pudessem participar. No documentário sobre o festival lançado com grandes bilheterias pelo mundo no ano seguinte, organizadores, musicistas e integrantes do público são mostrados concordando que a música não foi o maior atrativo ou objetivo do evento, e sim a experiência comunitária alternativa (WOODSTOCK, 1970). Apesar do fracasso financeiro (depois revertido com o filme), das dificuldades técnicas com equipamentos de som sob a chuva forte, que também ocasionou muita lama sob o público, e dos engarrafamentos gigantescos que levaram à dificuldade de obtenção de alimentos suficientes e outros bens básicos, o evento foi amplamente percebido como um sucesso histórico pelas pessoas envolvidas, e vem permanecendo no imaginário de gerações como a referência maior de vivência coletiva *pacífica* sob valores contraculturais, de expressão musical ao vivo da contracultura, e de festival *alternativo* de música no Ocidente.

Ao término do festival de Woodstock, apesar de noções de ambientalismo como hoje o conhecemos serem rudimentares no período, a equipe organizadora e cerca de 8 mil voluntários entre o público recolheram a enorme quantidade de lixo produzida, ao ponto de o trabalho de uma equipe arqueológica no local entre 2017 e 2019 ter encontrado pouquíssimos vestígios materiais do evento na fazenda (SCHULTZ, 2019).

## 1.2 Outras pessoas: festivais contraculturais afro-estadunidenses e de mulheres

A participação de afro-estadunidenses e mulheres, bem como a centralidade de questões sociais mais diretamente pertinentes a esses grupos, é parte integrante, porém proporcionalmente pouco destacada, dos festivais e outros eventos notórios com música associados à contracultura comentados na seção anterior. Houve, no entanto, outros festivais com procedimentos e estéticas contraculturais em que essas pessoas, suas músicas, engajamentos comunitários e movimentações políticas foram as mais centrais. Um desses eventos ganhou certa repercussão midiática durante o período de realização da presente pesquisa, por conta do lançamento em 2021 do filme documentário *Summer of Soul (...Ou, Quando a Revolução Não Pode Ser Televisionada)*, com filmagens originais e buscando resgatar historicamente o Harlem Cultural Festival de 1969.

Organizado pelo então jovem músico, promotor de eventos em clubes noturnos e ativista comunitário afro-caribenho-estadunidense Tony Lawrence, o festival ocorreu anualmente entre 1967 e 1969, e entre 1973 e 1974, em diferentes espaços públicos abertos do bairro novaiorquino de maioria afro-estadunidense e (em segundo lugar) caribenha-estadunidense referido em seu nome. O filme retrata a terceira e maior das cinco edições, que reuniu cerca de 300 mil pessoas ao longo de seis domingos (BERNSTEIN, 2019) entre junho e agosto daquele ano, sendo a maioria da própria comunidade local. As atrações foram na maioria grande maioria musicistas afro-estadunidenses já de sucesso, com alguns de ascendência caribenha, muito poucos euro-americanos e um sul-africano, que parecem ter sido segmentados principalmente por gênero musical em diferentes dias: um domingo dedicado à música gospel, um ao soul e outro a ritmos de origem (afro-)caribenha. Nos demais, houveram atrações associadas aos dois primeiros, junto a algumas do jazz e um grande nome do blues.

É notória a intenção posterior por parte de pessoas envolvidas com o registro audiovisual do evento de vinculá-lo à contracultura, chamando-o de *Black Woodstock* e denominando o documentário como *Summer of Soul* – em contrapartida ao *Summer of Love*, ou Verão do Amor, período em 1967 tido como auge da comunidade contracultural de San Francisco, que abarca o Human Be-In e o Monterey Pop Festival. Trata-se de uma estratégia para promoção do filme, da memória do evento e de sua comunidade participante, mas vários aspectos da comparação procedem. Como no Human Be-In, uma grande comunidade local principalmente de jovens se reuniu em tom celebratório e ativista ao som de música ao vivo que gostavam, musicistas com valores afins (certa

transição entre o Movimento dos Direitos Civis e o Black Power) apesar de estéticas diversas, e até a presença de Panteras Negras fazendo a segurança durante o show de Sly & The Family Stone – banda originada na região de San Francisco com estilo muitas vezes descrito como *soul psicodélico*, que se apresentou em Woodstock um mês e meio depois, assim como o trompetista sul-africano Hugh Masekela já tocara em Monterey.

Outro grande evento musical afro-estadunidense já apostara nessa vinculação, em particular ao Woodstock: o Wattstax, festival realizado pela gravadora mais associada à música *soul* no sul dos EUA (e outros gêneros afro-estadunidenses), a Stax Records, para comemoração dos sete anos do Levante de Watts – revolta popular afro-estadunidense no bairro homônimo de Los Angeles em 1965, brutalmente reprimida pelas autoridades e tida como uma das gestadoras dos movimentos Black Power e Black Arts (MURCH, 2012). Também tema de um filme documentário lançado meses depois (WATTSTAX, 1973), o evento ocorreu em 20 de agosto de 1972, num grande estádio esportivo em outro bairro de Los Angeles, a preço único popular (parcialmente revertido a instituições filantrópicas afro-estadunidenses locais) e com transporte priorizando a comunidade de Watts. O diretor do filme foi um dos raros afro-estadunidenses envolvidos no evento, entre cerca de 100 mil afro-estadunidenses no público e mais 25 atrações musicais com contrato com a gravadora, principalmente associadas ao soul e ao funk, mas algumas também ao gospel e ao blues. Apesar de ter durado apenas cerca de cinco horas, foi descrito como o maior encontro de afro-estadunidenses fora do contexto de manifestações do Movimento dos Direitos Civis até então (GORDON, 2015, p. 303). O tom de todas as atrações musicais, apresentadores e público foi de afirmação e resistência racial, e apenas policiais afro-estadunidenses monitoraram o evento, sem intervirem.

Tanto o Harlem Cultural Festival quanto o Wattstax foram eventos distantes do meio rural e sem acampamento, ao contrário de quase todos os demais festivais contraculturais aqui comentados. A etnomusicóloga Eileen Hayes aventa causas para a pouca popularidade desses elementos entre mulheres afro-estadunidenses (possivelmente extensíveis a homens), como associação indesejável à pobreza e a uma maior exposição (à mentalidade e) à brutalidade da violência racista (HAYES, 2010, p. 85-86).

Ainda na primeira metade da década de 1970, jovens mulheres universitárias nos EUA organizaram em seus campi os primeiros festivais do que se estabeleceria como *women's music*. O National Women's Music Festival foi um dos primeiros, tendo sido realizado pela primeira vez entre 28 de maio e 2 de junho de 1974 na Universidade de Illinois, entre Urbana e Champaign, e segue ocorrendo anualmente quase meio século

depois, sendo também o mais duradouro. Após passar pelos campi de muitas universidades do Meio Oeste estadunidense, com participantes dormindo em alojamentos internos, o evento vem ocorrendo num hotel e seu centro de conferências em Madison, Wisconsin, desde a edição de 2009 – exceto por uma edição virtual por *streaming* em 2021.

Segundo o jornal da universidade sede, a estreia do festival deveria ter contado com mulheres musicistas massivamente divulgadas na época, incluindo Yoko Ono, Roberta Flack e Janis Ian, bem como uma ampla cobertura televisiva, mas a promotora contratada que ficara responsável por ambos teria desaparecido sem realizar seu trabalho. Apesar da inicial quebra de expectativas, a ausência da grande mídia e de estrelas pop foi bem recebida (BASK; COMPTON, 1974), por permitir maior cumplicidade e menos desnível entre as (e, em números ínfimos, os) participantes do público e as musicistas, várias das quais se identificaram fortemente com o novo nicho musical contracultural feminista e viriam a construir suas carreiras em torno dele. O National Women's Music Festival cresceu rapidamente de centenas a milhares de participantes já nos três primeiros anos.

Desprovidas de toda a estrutura, mas livres das restrições de espaços universitários, outras jovens preferiram organizar festivais de *women's music* em propriedades rurais, ao ar livre e com participantes acampadas. O mais conhecido e duradouro nesse formato foi o Michigan Womyn's Music Festival, concebido pela estudante, então com 19 anos, Lisa Vogel, e realizado anualmente entre 1976 e 2015, como uma imersão comunitária feminista (majoritariamente lésbica) de uma semana sem a presença de homens (com mais de 10 anos) (HAYES, 2010). O festival de Michigan reuniu de 3 a 10 mil participantes por edição (CORE, 2009), que conviviam nos acampamentos e shows e se revezavam em escalas de trabalho voluntário para a maioria das funções, inclusive a alimentação de todas. O evento foi encerrado ao completar 40 anos, com o agravamento das discordâncias entre as organizadoras e grande parte da comunidade até então envolvida quanto à recepção de pessoas trans, que nunca foram oficialmente permitidas.

Quanto às apresentações musicais, ambos os festivais (e outros semelhantes) contaram recorrentemente com muitas das mesmas musicistas, que se tornaram ícones da *women's music*, como a cantora e compositora folk euro-estadunidense Holly Near, que anteriormente participara ativamente de shows beneficentes e manifestações ligadas ao Movimento dos Direitos Civis na década de 1960 e em 1970 atuara no musical Hair,

notório divulgador do movimento *hippie*; o grupo afro-estadunidense de música gospel *acappella* Sweet Honey in the Rock, também com experiência em mobilizações antirracistas; a cantora, compositora e violonista country-folk euro-canadense Ferron; a cantora, compositora e percussionista afro-estadunidense Linda Tillery, que iniciara sua carreira em uma banda de música soul psicodélica ativa na cena de San Francisco em fins dos anos 1960; e a guitarrista, cantora e compositora filipino-estadunidense de hard rock June Millington. Apesar de certa predominância de mulheres euro-americanas ao violão ou piano e voz, sempre estiverem presentes gêneros musicais diversos, com tendência geral de abordar diferentes temas a partir de novas perspectivas feministas(-lésbicas). Um pequeno número de musicistas inicialmente estabelecidas nesse circuito posteriormente obteve sucesso comercial amplo, como as Indigo Girls e Tracy Chapman.

Nos principais materiais que localizei tanto sobre o National Women's Music Festival quanto sobre o Michigan Womyn's Music Festival, entre relatos jornalísticos (BASK; COMPTON, 1974 e CORE, 2009), registro audiovisual (MICHIGAN, 2000) e etnografia musical (HAYES, 2010), parece haver uma ênfase em oficinas, palestras e rodas de conversa – igual ou maior que nos shows. Essa característica sugere um forte caráter de formação contracultural nesses eventos, fomentando habilidades práticas musicais em muitos níveis e de autodefesa, por exemplo, e instigando trocas de experiências e ideias radicais sobre muitos aspectos de sexualidade, novos modelos familiares, história das mulheres, organização política feminista e (gradualmente) suas interseccionalidades. Atividades breves mas intensas de formação intelectual e prática de participantes em modos alternativos aos geralmente ofertados na sociedade dominante são comuns em festivais contraculturais de modo geral, mas talvez particularmente relevantes para mulheres, notavelmente (quase) ausentes de performances instrumentais nos palcos e posições organizacionais nos demais eventos comentados neste capítulo. O National Women's Music Festival e festivais feministas mais novos seguem ocorrendo nos EUA, inclusive alguns inteiramente voltados a mulheres não-brancas, em franca minoria no público dos outros (HAYES, 2010), mas sua permanência mais evidente no século XXI é apontado como o Girls Rock Camp (RAY; SALIERS, 2015): um encontro intensivo de vivência e formação musical para meninas, organizado e financiado de forma independente por mulheres, hoje em mais de 60 municípios pelo mundo, inclusive Sorocaba (SP), Curitiba (PR) e Porto Alegre (RS).

### 1.3 Outros espaços: festivais contraculturais na Europa e América Latina

Durante a década de 1960, quando Theodore Roszak foi pioneiro em discutir contracultura com fôlego e profundidade científica (1969), ele observava tanto os EUA quanto países europeus (ocidentais), incluindo as manifestações estudantis de maio de 1968 na França – emergência incontornável de uma jovem esquerda radical do pós-guerra – e a segunda metade da carreira dos Beatles, na Inglaterra, expoentes musicais de alcance mais massivo de todo o fenômeno. Mas quanto a festivais de música nesse novo contexto, a maioria dos europeus foi realizada ligeiramente depois e buscando seguir de perto os modelos estadunidenses. A terceira (e por décadas, última) edição do Isle of Wight Festival, na pequena ilha de mesmo nome na costa sul da Inglaterra em 1970, chegou a ter proporções maiores que Woodstock em certos aspectos. O público superou 600 mil e foram mais de 50 shows, ao longo de cinco dias, inclusive mais das atrações musicais mais reverenciadas no momento, como Jimi Hendrix, The Doors, Miles Davis e The Who – no ano anterior, até o então recluso Bob Dylan; e provavelmente também em prejuízo financeiro, visto que menos de um décimo do público pagou ingresso (à revelia dos organizadores) e as filmagens ficaram sob disputa por décadas até o lançamento de um documentário (MESSAGE TO LOVE, 1995).

A despeito da reconhecida influência dos eventos estadunidenses, houve também festivais contraculturais com reconfigurações locais mais distintas pela Europa. Também na Inglaterra, o Glastonbury Fair de 1971 recebeu cerca de 12 mil pessoas com entrada totalmente gratuita e foi realizado em torno do solstício de verão numa propriedade rural nas proximidades do Stonehenge, com inspiração numa suposta “tradição medieval de música, dança, poesia, teatro, luzes e entretenimento espontâneo” (GLASTONBURY FESTIVAL, 2022) e na “espontaneidade e multidisciplinaridade artística” do carnaval brasileiro (HARKIN, 2010). Numa estrutura de palco na forma de uma pirâmide egípcia, se apresentaram apenas atrações musicais de sucesso comercial modesto ou nulo (até então), na maioria com combinações excêntricas de elementos como esoterismo e irreverência teatral (Arthur Brown), canções tidas como folclóricas de séculos e instrumentos de rock (Fairport Convetion), e tanto extensa improvisação experimental quanto recusa radical dela, dentro das possibilidades do rock à época – e até mesmo o tropicalista em exílio Gilberto Gil, que já participara de reuniões para a concepção do evento (HARKIN, 2010). Um guru hinduísta indiano e autoridades cristãs ocidentais saudaram o festival do palco, sem tensionamento com não raros participantes nus,

conforme exibido e descrito por um dos religiosos (não identificado) no pouco divulgado documentário lançado no ano seguinte (GLASTONBURY FAYRE, 1972).

Já em 1968 foi realizado o Internationale Essener Songtage (em tradução literal, Dias da Canção Internacional de Essen), entre 25 e 29 de setembro, em diferentes espaços da cidade alemã (então ocidental) homônima: auditórios, teatros, cinemas, clubes noturnos, ruas e camping gratuito, contando com filmes, debates, manifestações e shows com mais de 200 musicistas, para um público total estimado em 40 mil (ADELT, 2020). A inspiração do tipo de evento musical contracultural intensivo vinha do festival de Monterey no ano anterior (ADELT, 2020), combinada com a efervescência estudantil (e mais urbana) do recentíssimo e vizinho Maio francês. Entre musicistas de diferentes nacionalidades com ligação a tradições folclóricas e letras engajadas à esquerda, praticantes de vertentes do jazz europeu, e bandas de rock e blues anglófonas de caráter psicodélico e/ou satírico de modesto apelo comercial, tocaram também pela primeira vez juntos e para grande público vários dos grupos experimentais alemães que mais tarde seriam classificados como *krautrock* (ADELT, 2020). Morar em comunidade (geralmente rural), posições de esquerda radical, experimentação com novos sintetizadores, ligações com o compositor de vanguarda Karlheinz Stockhausen, com o free jazz europeu recente de instrumentistas como Peter Brötzmann (que também tocou no festival), e com o rock psicodélico estadunidense e inglês – mas evitando deliberadamente a estrutura de canção e as escalas do blues – são características associadas ao gênero, incluindo as bandas Amon Düül, Floh de Cologne, Guru Guru, Soul Caravan e Tangerine Dream, atuantes no festival de Essen. Segundo o pesquisador musical Ulrich Adelt, “de modo a desestabilizar a identidade nacional alemã após a Segunda Guerra Mundial, muitas bandas se voltaram à hibridização, cosmopolitanismo e vida comunitária” (2020, p. 78). Além de reunir pela primeira vez vários dos primeiros grupos de *krautrock*, o evento foi idealizado pelo jornalista musical Rolf Ulrich-Kaiser, que fundaria três selos fonográficos independentes muito ativos entre 1970 e 1974, voltados a esses e outros representantes do gênero.

Quanto à América Latina, um dos primeiros e mais notáveis festivais contraculturais de música foi realizado no Chile, dos dias 10 a 12 de outubro de 1970, também com entrada livre. O Festival de los Domenicos, mais conhecido como Piedra Roja, foi idealizado e organizado por um pequeno grupo de adolescentes de classe média-alta colegas em um colégio de Santiago, empolgados com o documentário sobre Woodstock (1970) nos cinemas. Uma ampla propriedade rural no final da cidade foi conseguida emprestada e um minúsculo palco sob um gazebo foi fornecido como

patrocínio pela multinacional Coca-Cola, no qual apenas quatro das várias bandas previamente anunciadas chegaram a se apresentar, devido às dificuldades em levar (e manter) energia elétrica ao local de forma improvisada. Duas delas eram bandas formadas por adolescentes e jovens chilenos que executavam *covers* de canções de grupos de rock psicodélico e hard rock ingleses e estadunidenses (PIEDRA ROJA, 2011), com instrumentação similar às deles: guitarra, baixo elétrico, bateria, órgão elétrico.

Também com essa proposta, as duas outras bandas haviam começado suas carreiras em meados da década de 1960, mas à época de seus shows no festival, já incorporavam flautas, violões e percussões leves aos instrumentos de rock, tocavam suas próprias canções em espanhol e temas instrumentais (Blops) ou shows inteiros de improvisações coletivas (Los Jaivas). Em criações musicais novas, ambas as bandas combinavam sonoridades do rock (psicodélico, *folk*-, *progressivo*, etc) associadas à contracultura e advindas do norte global com músicas já estabelecidas como chilenas: a recente Nueva Canción e certas tradições musicais indígenas andinas. Apesar de não *militarem* em organizações estudantis, trabalhistas ou partidos de esquerda, os integrantes dos Blops e Los Jaivas simpatizavam com essas causas e eram muito próximos de musicistas notoriamente engajados como Victor Jara (PIEDRA ROJA, 2011).

Ainda que significativos, os shows acabaram ocupando uma breve fração dos três dias do festival de Piedra Roja. No período maior sem eletricidade e/ou bandas, os estimados mais de dois mil jovens e adolescentes presentes (FESTIVAL, 1970) acamparam, beberam sem pagar e quebraram as garrafas de todo o refrigerante que deveria ser vendido como pagamento pelo palco, compartilharam os poucos alimentos, bebidas e demais substâncias recreativas que tinham levado e forneceram sua própria música por várias horas, tanto em improvisações instrumentais com inúmeros bongôs, congas, flautas doces e violões ao redor de fogueiras, quanto cantando juntos em grande número (PIEDRA ROJA, 2011), como quando uma jovem “de aparência muito *hippie*” cansou de esperar pelas atrações oficiais amplificadas, subiu ao palco e começou a cantar sucessos dos Beatles. Segundo o relato de um dos participantes envolvidos na organização, que décadas depois dirigiu um documentário lembrando o evento, “houve um momento muito emocionante, pois cantaram ‘Hey Jude’, e ao final [...] há uma parte e que todos cantam: ‘la, la, la lalalala, lalalala, hey Jude’. E nesse momento todo o público começou a cantar em conjunto” (FRITZ, 2011).

O festival foi encerrado abruptamente em seu terceiro dia com a chegada de policiais, que teriam flagrado bebidas alcoólicas entre adolescentes e uma cena de sexo

entre arbustos, e decretado o evento ilegal. Denúncias de um grande escândalo moral teriam tomado os principais jornais chilenos nos dias seguintes, tendo inclusive causado conflitos graves de vários dos organizadores e músicos participantes com seus pais, com quem ainda viviam, levando-os a romper contato por anos e irem morar, fazer música, artesanato e/ou ambientalismo em comunidades alternativas no meio rural, que persistiram até o devastador golpe militar de 1973 (PIEDRA ROJA, 2011). Mesmo com números modestos de público e bandas (comparados a festivais em outros países), e repercussão midiática negativa, o Piedra Roja foi se estabelecendo no imaginário chileno como paradigma de contracultura musical no país.

No México, entre os dias 11 e 12 de outubro de 1971 foi realizado o Festival de Rock y Ruedas de Avándaro (ou apenas Avándaro), em uma propriedade rural anexa a um autódromo e um campo de golfe, nos arredores da pequena cidade de Valle de Bravo, cerca de 150km da capital do país. De acordo com o historiador Juan Salazar Rebolledo, o jovem empresário mexicano de elite Eduardo López Negrete viu uma oportunidade de lucros na reativação de uma pista de corridas automobilísticas que ficara parada por dois anos após um trágico acidente. Ele conseguiu amplas facilidades para o projeto com as autoridades devido a contatos influentes, e junto a Justino Compeán, alto funcionário da multinacional de publicidade McCann Erickson Stanton, decidiu incluir shows de música para potencializar o evento (2018, p. 120). Para isso, incluiu-se à iniciativa Luis de Llano Macedo, alto funcionário do conglomerado televisivo Telesistema Mexicano, que já vinha produzindo um programa chamado “La onda de Woodstock” – a despeito de o documentário sobre o evento estadunidense só vir a ser permitido no México em 1978 – e se interessou pelo potencial econômico de exibir material audiovisual de um festival de rock local (p. 121). O projeto assegurou robusto patrocínio da Coca-Cola, já cliente de Compeán, incluindo transmissão nacional ao vivo em rádio e um *outdoor* indicando o local com os dizeres “Coca Cola, paz y amor”, garrafas gigantes infláveis e uma lanchonete da empresa no evento (p. 124), além de divulgação televisiva massiva, equipamentos e contratação de atrações por parte do Telesistema Mexicano.

O festival teve início no final da manhã com uma sessão de yoga e uma peça de teatro, às quais se seguiram shows com onze bandas previamente anunciadas, vindas de várias regiões do México, mas todas identificadas com o rock e executando suas próprias composições. A partir da coletânea lançada décadas depois com registros em áudio da maioria das apresentações (AVÁNDARO FESTIVAL, 2003), é possível notar grande semelhança de todas as bandas contempladas com muitas das estadunidenses e inglesas

que vinham participando de festivais naqueles países, quanto à estrutura baseada no blues, guitarras solo com efeitos similares, aceleração do ritmo, até a duração média das canções de forma a incluir uma parcela de improvisação e serem, via de regra, cantadas em inglês. Possivelmente a distinção mais notável em termos sonoros é que as bandas no evento mexicano, em sua maioria, apresentam com destaque metais e tambores junto aos instrumentos então tipicamente associados ao rock (psicodélico), algo minoritário nos países anglófonos.

Contrariando a expectativa da organização de atrair ao festival principalmente a juventude de uma pequena elite econômica nacional, frequentadora de eventos automobilísticos, entre 200 e 250 mil adolescentes e jovens de variadas classes compareceram (MONROY, 2020), segundo dados oficiais, sendo 5% “autênticos hippies” e entre 85% e 90% homens (SECRETARIA DE EDUCACIÓN PÚBLICA DEL ESTADO DE MÉXICO, 1971). Temendo contrariar os apelos da multidão por música, os organizadores cancelaram a corrida prevista para o domingo, e os shows foram redistribuídos e alongados. Um curta-metragem documental do evento sobrepõe um áudio da banda Peace and Love cantando repetidamente refrões enfáticos de “*tenemos el poder!*”, dos raros momentos de música em espanhol, com ônibus saindo do local com dezenas de jovens sentados no teto e pendurados atrás (AVÁNDARO, 1971). Mesmo com organização corporativa e objetivos tipicamente econômicos, o evento resultou num fracasso comercial, e o público e músicos providenciaram elementos contraculturais amplamente percebidos como subversivos pelos mesmos meios de comunicação massivos que pretendiam explorá-los, a ponto de a transmissão ao vivo por rádio ser propositalmente encerrada ainda no início, e episódios de nudismo e uso de maconha entre a multidão serem exaustivamente explorados em manchetes sensacionalistas de choque moral nos jornais do país (MONROY, 2020). Como resultado direto dessa repercussão, o governo mexicano teria encorajado (com sucesso) rádios e gravadoras a abandonar o gênero rock e não teria mais autorizado eventos públicos relacionados, o que só foi revertido após mais de uma década (TAMAYO LARA, 2020).

## 2 FESTIVAIS CONTRACULTURAIS NO BRASIL

### 2.1 Contracultura na Ditadura: 1969-1984

No Brasil, sob ditadura militar desde 1964 e com sua repressão e censura recrudescidas pelo AI-5 desde fins de 1968, o ambiente político tornava extremamente difícil e perigosa a realização de eventos musicais contraculturais ao ar livre. Ainda assim, não é pequeno o número de eventos referidos na imprensa ou popularmente como sendo o *Woodstock brasileiro* (ou gentílicos estaduais ou municipais), talvez na ânsia por momentos musicais libertários e comunitários intensos que servissem de algum refúgio à realidade oficial violenta, conservadora e cerceada do país – apesar de os mesmos EUA do evento-referência terem notório envolvimento no regime militar no Brasil.

Um festival dessa natureza no país foi realizado apenas dois meses após Woodstock, numa manhã e tarde de outubro de 1969, próximo a Manaus (AM). De nome oficial mudado para ExpositSom devido à censura, o evento seguiu sendo chamado de Festival do Lixo, por reunir musicistas e músicas recusadas num evento estadual competitivo de canção sob a justificativa de serem *lixo subversivo*. Feito de improviso com equipamentos e permissões precárias pelos próprios jovens musicistas, o festival alternativo reuniu cerca de 20 mil pessoas pacificamente numa margem do Rio Negro, em área de má reputação cercada de floresta amazônica, para shows num palco flutuante de canções livres de censura, integrando protestos com sonoridades tidas como regionais e algumas das primeiras apropriações locais de rock, blues e ideário *hippie*, que persistiriam em bandas da década seguinte como A Gente (MENEZES, 2011, p. 61-6).

O festival Primavera, em São Paulo, foi planejado para o mês seguinte, mas sequer pôde sair do papel. O idealizador, o artista plástico Antonio Peticov, então com 23 anos, chegou a anunciar num cartaz tipicamente psicodélico (com cores berrantes e letras distorcidas de difícil leitura imediata) uma série de shows para os dias 15 e 16 de novembro de 1969 no Parque Ibirapuera, na capital paulista. Ao jornalista musical Fernando Rosa, o pintor relata ter sido intimado a “ir à prefeitura e falar com um assessor. O cara me disse: ‘Seu hippie de merda, vocês tratem de suspender essa bagunça, porque quem for para lá vai ser recebido na ponta de baioneta!’” (PETICOV, 2016).

Apesar do cancelamento à força, a programação musical anunciada é digna de nota. Incluía Tim Maia, cantor e compositor afro-carioca então estreado que se consolidaria a partir da década seguinte como o mais ouvido expoente da incorporação

da música soul no Brasil; a Traditional Jazz Band, praticantes brasileiros do repertório das primeiras décadas do gênero afro-estadunidense; Os Cleans, conjunto de rock de Canoas (RS) veterano da Jovem Guarda; e principalmente artistas com associação ao tropicalismo: o maestro e arranjador carioca Rogério Duprat, a cantora baiana Gal Costa, a banda paulista Os Mutantes e a banda Beat Boys, de argentinos radicados em São Paulo – que se alternaram em acompanhar Caetano Veloso e Gilberto Gil nos célebres festivais competitivos da TV Record nos dois anos anteriores (HOMEM DE MELLO, 2003). Com Veloso e Gil já exilados na Inglaterra pela ditadura militar, o festival reuniria os remanescentes do movimento que tinham maior afinidade com o (abrasileiramento pioneiro do) rock psicodélico – caso o regime não o tivesse censurado por completo.

Pouco mais de um ano depois, o Festival de Verão de Guarapari chegou a ser realizado, mas com severas limitações por conta da repressão oficial. Idealizado por Gilberto Tristão, então com 32 anos, "professor universitário, jornalista e [...] figura importante no governo do Espírito Santo" (ROBERTO, 1971, p. 3), o evento ocorreu ao ar livre no litoral capixaba de 11 a 14 de fevereiro de 1971. Várias das atrações mais aguardadas desistiram de se apresentar na última hora devido ao clima de incerteza quanto à liberação do festival e outros problemas de organização, incluindo Roberto Carlos, Elis Regina, Ivan Lins e Gal Costa. A polícia vetou a participação – mesmo no público – de qualquer pessoa que classificassem como *hippie* (O FESTIVAL, 1971, p. 6), o que posteriormente foi revertido pela prefeitura, que assumiu parte da organização (ROBERTO, 1971, p. 3), mas ainda assim houve massiva intervenção policial, com muitas prisões, expulsões de pessoas do estado, espancamentos de jornalistas (SÓ APÓS, 1971) e shows proibidos, mesmo o de Naná Vasconcelos instrumental ao berimbau, por não ter submetido o programa previamente aos censores (O FESTIVAL, 1971, p. 6).

Para apenas 2 mil (O FESTIVAL, 1971, p. 6) ou 3 mil (SÓ APÓS, 1971, p. 32) das 20 ou 30 mil pessoas esperadas (ROBERTO, 1971, p. 3), se apresentaram de fato musicistas associados à MPB (então) com fortes inclinações contraculturais e acompanhados de bandas de rock psicodélico (abrasileirado): Baby Consuelo e os Novos Baianos, Milton Nascimento e o Som Imaginário, Jards Macalé e Soma; artistas afro-brasileiros com forte influência da música *soul*: Evinha e Toni Tornado; e imigrados de outros países sul-americanos: Fábio (Paraguai) e Taiguara (Uruguai). Da geração anterior, é marcante que os forrós e baiões de Luiz Gonzaga foram muito bem recebidos, enquanto os boleros de Angela Maria foram vaiados (SÓ APÓS, 1971, p. 32)

De 11 para 12 de novembro de 1972, no interior de Pernambuco, a Feira Experimental de Música Experimental de Nova Jerusalém foi efetivamente realizada por estudantes da UFPE e aglutinou pela primeira vez jovens musicistas do Recife e localidades próximas com interesses contraculturais e certa estética psicodélica combinada a poéticas e ritmos já tidos como tradicionalmente nordestinos, sendo considerado o ponto de partida para a efervescência dessa cena musical em meados da década (NASCIMENTO, 2014, p. 5; TELES, 2012, p. 150-4). Musicistas experimentais como Lula Côrtes, Lailson, Flaviola e as bandas Tamarineira Village e Nuvem 33 se apresentaram para cerca de duas mil pessoas (LUNA; BARROS, 2014), assim como a tradicional Banda de Pífanos de Nova Jerusalém, ao ar livre na cidade cenográfica na Fazenda Nova, município de Brejo da Madre de Deus, onde desde 1951 é encenada anualmente a Paixão de Cristo, sendo uma ressignificação de um importante marco espacial cristão da região.

Outros festivais de música de caráter contracultural ocorreram de forma espacialmente mais contida. Houve alguns em estádios: Dia da Criação, em Duque de Caxias (RJ) por um dia em 1972; Palhostock, em Palhoça (SC), dois dias em 1974. Alguns em teatros: Na Boca do Bode, em Londrina (PR), três noites em 1973; Parto da Música Livre do Nordeste, em Recife (PE), uma noite em 1973; Banana Progressyva, em São Paulo (SP), três noites em 1975. E até num convento: 7 Cantos do Norte, em Olinda (PE), por um dia em 1974. Outros ainda tiveram espaço amplo e aberto, mas estiveram sujeitos ao apelo turístico de praias: Som, Sol & Surf, em Saquarema (RJ), três dias em 1976; e o Festival de Música na Ilha de Itaparica e o Camburock, ambos por três dias cada em 1977, em Itaparica (BA) e Balneário Camboriú (SC), respectivamente.

Em zona rural, foi realizado o Colher de Chá, de 11 para 12 de fevereiro de 1973 no Clube Recreativo Cascata, próximo a Cambé (PR), onde cerca de cinco mil jovens (SILVA, 2020, p. 58) assistiram a shows de bandas de rock paulistanas então proeminentes como Os Mutantes, Joelho de Porco e Tony Osanah (ex-Beat Boys), enquanto mais de 20 conjuntos da região paranaense, incluindo um jovem Itamar Assumpção, esperaram em vão por uma chance de subir ao palco, uma vez que a organização preferiu preservar os equipamentos, já expostos ao sol, para atrações já conhecidas (GIORGIO, 2005, p. 72).

Também na zona rural de um pequeno município foi realizado o que parece ter sido o de maior público, maior recorrência e persistência no imaginário popular (ao menos no Sudeste) dentre os festivais contraculturais de música durante a ditadura militar no

Brasil: o Festival de Águas Claras. Na Fazenda Santa Virgínia, Iacanga (SP), o evento foi idealizado pelo jovem filho dos proprietários, Antonio Checchin Junior, o “Leivinha”, e mais jovens parentes e amizades, com reforços organizacionais do produtor fonográfico Pena Schmidt, do artista plástico Antonio Peticov (que tentara o Primavera em 1969) e de Cláudio Prado, amigo de Gil e Caetano que estivera com eles nos eventos ingleses Isle of Wight de 1970 e Glastonbury de 1971. Após meses tentando liberação policial, Leivinha conseguiu ao assinar um termo no DOPS paulistano em que se comprometia pessoalmente que não haveria subversão ou apologia às drogas, segundo seu relato décadas depois para um documentário sobre o festival (LEIVINHA, 2019).

A primeira edição ocorreu de 17 a 19 de janeiro de 1975, reuniu cerca de 15 mil jovens de diferentes regiões do país, apesar da limitada divulgação, e, como em Woodstock, poucos chegaram a pagar ingresso até que a organização desistisse de cobrá-lo, pouca foi a infraestrutura sanitária e alimentar, e o ambiente comunitário de acampamento e shows é amplamente lembrado por participantes como extraordinariamente pacífico, libertário e transformador (O BARATO DE IACANGA, 2019). Há pouco registro dos shows, mas parece ter dominado o rock progressivo autoral em português de bandas paulistanas pouco midiáticas como Som Nosso de Cada Dia e Apokalypsis, com pelo menos um grupo associado ao jazz (fusion) brasileiro, o Jazzco. Apesar da não intervenção policial durante o evento, um agente infiltrado produziu um relatório usado em seguida para proibir novos eventos como aquele no estado de São Paulo e logo em todo o Brasil (O BARATO DE IACANGA, 2019).

Somente após a revogação do AI-5 em 1978 e a promulgação da Lei da Anistia em 1979, que deram início a uma lenta abertura política, e seis anos desde a primeira edição, a organização conseguiu a liberação para um segundo Festival de Águas Claras. Segundo Leivinha, um elemento essencial para contornar a proibição foi não mais apresentar o evento como de rock, mas de *música brasileira* (2019). Realizada na mesma fazenda entre 4 e 6 de janeiro de 1981, a segunda edição teve cerca de 50 mil pessoas acampadas (12 mil pagantes) e shows de musicistas de vários estados do Sudeste e Nordeste e vertentes da MPB, todos com algum grau de inserção midiática mas que tinham sido jovens nos anos 1960 e mantinham afinidade com discursos e/ou práticas contraculturais: Moraes Moreira, Jorge Mautner, Hermeto Pascoal, Raul Seixas, Zé Geraldo, Paulinho Boca de Cantor, Egberto Gismonti, Itamar Assumpção, Gonzaguinha, Alceu Valença e Gilberto Gil – além da jovem Diana Pequeno e do forró de Anastácia e Luiz Gonzaga (O BARATO DE IACANGA, 2019) – que apesar de bem mais velho e ter

aparecido em jingles para políticos conservadores e produtos comerciais, já estava popularmente consagrado como o músico tradicional do sertão nordestino por excelência, conforme o etnomusicólogo Michael Silvers (2012, p. 58-59), e era o mais experiente nessa linhagem de festivais, tendo sido aclamado em Guarapari em 1971 e no Parto da Música Livre do Nordeste em 1974.

Finalmente sem maiores repressões, o Festival de Águas Claras foi realizado novamente em 1983, com Walter Franco, Sandra de Sá, Erasmo Carlos, Sá & Guarabyra e então rara performance de João Gilberto, também à vontade e aclamado pelos 75 mil presentes, diferenças comportamentais à parte (O BARATO DE IACANGA, 2019). No carnaval de 1984 ocorreu a quarta e última edição, com Jards Macalé, Braguinha Barroso e a volta de Egberto Gismonti e Gonzaguinha – uma tempestade impediu Luiz Melodia, Clementina de Jesus e João Gilberto de subirem ao palco. Além do mal tempo, Leivinha atribui as dificuldades e subsequente decisão de descontinuar o evento à organização apressada, menos cuidadosa e mais ambiciosa, pela primeira vez com grandes patrocínios, da cervejaria Malt 90 e da instaladora de telefones Telesystem (LEIVINHA, 2019).

No Rio Grande do Sul, o festival contracultural a céu aberto mais marcante durante o regime ditatorial militar foi realizado já na fase de gradual reabertura democrática. Tratou-se do I Encontro da Juventude Gaúcha, vulgo Cio da Terra, que ocorreu nos dias 29, 30 e 31 de outubro de 1982, em acampamento massivo libertário com cerca de 10 mil jovens (500 pagantes) (TVE, 2012) sem interferência policial no vasto gramado e pavilhões da Festa da Uva, dentro da cidade de Caxias do Sul (RS) – ressignificando o espaço de uma festa típica da conservadora cidade. Organizado pelo movimento estudantil universitário estadual, que finalmente podia emergir da clandestinidade desde 1968, o festival visou a tirar o atraso de diversas demandas e temáticas que tinham ficado reprimidas para toda uma geração de jovens. Em todos os materiais encontrados sobre o evento, é destacado seu caráter formativo contracultural e de esquerda, especialmente em grandes rodas de debates sobre conjuntura política, liberação das drogas, sexualidade livre, feminismo, negritude, questões indígenas, anistia, sindicalismo com fundadores do Partido dos Trabalhadores no estado e ambientalismo, com movimentos da região que começavam a ganhar força e pautar o combate aos agrotóxicos, conforme reportagem televisiva especial e documentário sobre o festival, que chegam a referi-lo como um elo entre Maio de 68, Woodstock e o posterior Fórum Social Mundial, iniciado em Porto Alegre em toda a primeira metade da década de 2000 com alguns dos mesmos organizadores (TVE, 2012; CIO DA TERRA, 2010).

Junto a uma enorme roda espontânea de capoeira, declamações do escritor *maldito* gaúcho Caio Fernando Abreu, da maior exibição do filme *marginal* gaúcho Deu Pra Ti Anos 70 (conforme ALVIM, 2016) e apresentações de dança e teatro experimentais, tocaram no Cio da Terra musicistas ligados à MPB e ritmos regionais mas também com raízes na contracultura da década de 1960, como o cearense Ednardo (o mais destacado em relatos e registros), o pernambucano Geraldo Azevedo e o carioca Jorge Mautner, além do instrumentista paraibano ligado ao forró Sivuca, dos grupos paulistanos Premê (bem-humorado participante da chamada Vanguarda Paulista) e Tarancón (integrado por imigrantes e com repertório de canções de resistência latino-americanas), dos então proeminentes jovens gaúchos Nelson Coelho de Castro e Nei Lisboa, e de musicistas sem renome não anunciados previamente, incluindo grupos de percussão afro-gaúcha, gaiteiros nativistas e bandas de jovens caxienses – de acordo com fotos, panfletos e relatos reunidos em blogs memoriais na internet (GARCIA, 2008; RATNER, 2016).

Por sua música, outras artes, debates e grande encontro de jovens para três dias de vivência comunitária alternativa, o Cio da Terra segue sendo lembrado e celebrado como o “Woodstock gaúcho” por parte significativa de uma geração no Rio Grande do Sul (ALVIM, 2016, p. 139-141; DELLA VECCHIA, 2014, p. 141-160).

## **2.2 Festivais contraculturais duradouros no sul do Brasil do século XXI**

Em meados da década de 1980, após o assassinato de John Lennon e a consolidação do neoliberalismo de Margareth Thatcher e Ronald Reagan no ocidente, parte significativa do rock deixou de ser percebida como subversiva à ordem e costumes vigentes, e passou a ser mais sistematicamente mercantilizada, inclusive megashows e festivais como o Live Aid, de 1985, até incorporando antigas pautas sociopolíticas da contracultura diluídas na forma de filantropia vaga verticalizada – e finalmente lucrativa. No Brasil, ao passo que os principais festivais contraculturais no início da década, como Cio da Terra e Águas Claras, encontravam expressão musical pelas beiradas da MPB, pouco vinculadas ao rock, a indústria fonográfica no país se consolidava em torno das figuras do empresário de gravadora e do produtor, e decidia investir fortemente no rock nacional – como não ocorrera desde a ingênua Jovem Guarda, anterior a maio de 68, AI-5 e Woodstock. Se por um lado essa nova geração roqueira quase não estava mais sujeita à censura oficial, passava por um filtro cada vez mais estreito do que era visto como muito vendável. As gravadoras se profissionalizaram de modo a buscar/moldar continuamente novos produtos, mas evitar riscos ao máximo, o que tendeu a reduzir diversidade e

radicalidade. Com a abertura política, aumentavam também no país os megashows de bandas de rock e pop anglófonas, que antes pouco se arriscavam pessoalmente na periferia do capitalismo. O surgimento do Rock in Rio também em 1985, no Rio de Janeiro, primeiro megafestival corporativo no Brasil, uniu todos esses elementos.

Diante desse novo cenário, outras contraculturas mais urbanas, agressivas e protagonizadas por classes sociais mais baixas ganharam dispersão nas margens globais: o movimento punk, majoritariamente branco, com uma reconfiguração minimalista radical do rock e seus ideais; e o hip-hop, de maioria negra, longas letras quase faladas de denúncia social, beats e samples. Ambos foram assimilados por grupos de artistas, fãs e eventos periféricos em grandes cidades brasileiras na década de 1980, especialmente São Paulo. Aprofundamentos sobre estas outras vastas contraculturas musicais (e tantas mais) vêm sendo realizados desde então por autores e autoras mais competentes nelas e não caberiam neste trabalho.

Para a presente análise, é especialmente relevante que tanto o punk quanto o hip-hop, mais pronunciadamente que a contracultura das décadas anteriores, parecem estar também nas bases dos novos formatos de *festivais independentes* urbanos surgidos pelo Brasil na década de 1990 (em diante). Alguns ficaram notórios por projetarem artistas que combinaram e abrasileiram essas e outras referências musicais junto a ritmos e temáticas amplamente reconhecidas como brasileiras, como o Juntatribu, em Campinas (SP), em 1993, com Planet Hemp e Raimundos (QUEIROZ, 2010, p. 17-8); e o Abril pro Rock, em Recife (PE), iniciado no mesmo ano (e ativo anualmente até hoje) e tendo relação com o então nascente movimento *manguebeat* (ABRIL PRO ROCK, 2008). Segundo o comunicador cultural Jan Balanco,

festivais independentes começaram a surgir durante toda a década de 1990, muitos em atividade até hoje: Palco do Rock (Salvador-BA, desde 1994), BoomBahia (Salvador-BA, 1997-1998, e desde 2007), MADA (Natal-RN, desde 1998), Porão do Rock (Brasília-DF, desde 1998), Bananada (Goiânia-GO, desde 1998) e o Goiânia Noise Festival (Goiânia-Go, desde 1995) [...] e [...] outros tantos festivais durante toda a década de 2000, como Eletronika (Belo Horizonte-MG, desde 2000), Primeiro Campeonato Mineiro de Surfe (Belo Horizonte-MG, desde 2000), Calango (Cuiabá-MT, desde 2001), Demosul (Londrina-PR, desde 2001), Ponto.CE39 (Fortaleza-CE, desde 2002), Tendencias Rock Festival (Palmas-TO, desde 2004), No Ar Coquetel Molotov (Recife-PE, desde 2005), DoSol (Natal-RN, desde 2005), Jambolada (Belo Horizonte-MG, desde 2005), Varadouro (Rio Branco-AC, desde 2005), PMW Rock Festival (Palmas-TO, desde 2005), Mundo (João Pessoa-PB, desde 2005), Se Rasgum (Belém-PA, desde 2006), entre outros. (BALANCO, 2008, p. 38-9).

Em torno da virada do milênio, surgiram especialmente nas regiões Sudeste e Sul novos festivais com algumas características destes urbanos, como a valorização de equipes organizadoras e musicistas *independentes* em relação a grande gravadoras, priorizando música *autoral* (em oposição a *covers*) e continuidade – geralmente edições anuais. Na sonoridade, visual, espaço rural com acampamento e diversos valores e práticas, esses novos eventos se referenciam diretamente nos festivais contraculturais e no rock das décadas de 1960 e 1970, especialmente em suas versões estadunidense, inglesa e brasileira. Nesses moldes, ainda em 1998 foi realizada a primeira edição do Camping Rock (também grafado Camping & Rock), no Balneário Brisa, Jaboticatubas (MG), e, desde então, em ao menos cinco outras localidades rurais no interior mineiro – mas organizado a partir de Belo Horizonte (MEDEIROS, 2022). Com proposta similar, o Aldeia Rock Festival vem sendo realizado em propriedades próximas a Casimiro de Abreu no interior fluminense desde 2001, no final de semana da páscoa, assim como a maioria das edições do Camping Rock.

Também em 2001 foi realizada a primeira edição do Psicodália, na zona rural de “Angra dos Reis – RJ, ainda com o nome inicial de *Angrastock*” (BOMFIM, 2018, p. 61), a princípio para um pequeno público de cerca de 150 pessoas e contando com bandas de rock autoral independente, assim como integrantes da organização, residentes em Curitiba (PR). Com ao menos uma edição por ano desde então – as seguintes na área rural de diferentes cidades pequenas entre o sudeste do Paraná e o nordeste de Santa Catarina - o festival foi crescendo gradualmente em público, espaço físico, número e variedade de atrações musicais, totalizando 22 edições até a mais recente, no carnaval de 2019.

O registro audiovisual extenso mais antigo do evento parece ser o documentário filmado na edição ocorrida na páscoa de 2004, nas proximidades de Lapa (PR). No filme se vê poucas centenas de pessoas, na grande maioria jovens e brancas, acampadas sob árvores, expondo artesanatos, cozinhando em fogueiras e fogões portáteis, praticando artes circenses e assistindo com muita atenção e entusiasmo a shows num pequeno palco de madeira coberto, adornado com discos de vinil (alguns anos antes da revalorização econômica do formato). As bandas são mostradas executando composições próprias em português, com referências visuais e sonoras bastante explícitas do rock psicodélico, *hard rock* e (variedade de) *folk* associadas à contracultura das décadas de 1960 e 1970, especialmente Woodstock. A faixa etária e instrumentação (e reduzida presença de mulheres) também são muito semelhante, com três exceções: Blindagem, banda de rock curitibana de músicos então na meia-idade que já tocavam em eventos dessa linhagem

nos anos 1970 (a primeira de muitas com este perfil a se apresentar no festival); Upanishad, conjunto brasileiro de música erudita indiana, com cítara e tabla, ocupando a posição sonora de Ravi Shankar em Monterey e Woodstock; e RoberSouTheValsa, que adiciona acordeom à formação roqueira, apresenta vocais mais próximos do *punk rock* e até simula um protesto à guerra do Vietnã, tratando com humor o aparente anacronismo e deslocamento da proposta (FESTIVAL PSICODÁLIA – O FILME, 2009). Ao final do documentário, após o espaço ser mostrado devolvido completamente limpo ao término do evento, um dos organizadores, o então artesão curitibano de 25 anos Alexandre Osiecki, faz um depoimento sobre suas intenções com o festival, expressando em termos absolutamente contraculturais sessentistas que seu

objetivo verdadeiro é... mudar o mundo. Sabe? Eu acredito nisso! E tem um monte de gente que me chama de adolescente, sonhador, coisa e tal, né? ‘Ah, você não pode mudar o mundo!’ Foda-se! Eu quero mudar, cara! E eu tô conseguindo. Sabe?! Eu acredito que eu tô fazendo por merecer. Eu tô tendo resultado, sem dinheiro, sem nada. A gente tá mudando a cabeça de muita gente aí pra... direcionar pra coisas positivas. Nos festivais as pessoas se encontram e trocam informações importantes sobre ideologias, e você vê que você não tá sozinho (OSIECKI in FESTIVAL PSICODÁLIA – O FILME, 2009).

Com o passar dos anos, o evento passou a ocorrer quase sempre durante o carnaval, com alguns milhares de participantes de todo o Brasil, assim como as bandas independentes jovens e algumas veteranas da década de 1970, no que o etnomusicólogo Leonardo Bomfim, autor de uma tese sobre o Psicodália, descreve como uma *comunidade efêmera* que tem a *música como força-motriz* (BOMFIM, 2018), apesar de haver também muitas oficinas, peças de teatro, filmes, poesia, artesanato e artes circenses. Mas essa música e essa comunidade foram gradualmente se transformando. Conforme outro dos organizadores, Bernardo Bravo, em entrevista a Bomfim:

O festival, essa edição [de 2017], consolidou um trabalho de alinhar liberdade de expressão, com liberdade artística. Porque você vê que não é mais um festival de rock! Ele é um festival pautado inicialmente no rock, e contracultura setentista [e sessentista]. Só que a contracultura contemporânea é trans [falando de Liniker]. A contracultura contemporânea é ‘noise’, como Metá Metá. A contracultura contemporânea é um bardo cantando com o Plá. Tá ligado? Ela é isso, ela não é só algo parecido com Jimi Hendrix. Ela não é só algo parecido com a Janis Joplin. Ela não é só algo parecido com Mutantes, entendeu?! (BRAVO in BOMFIM, 2018).

Tal comentário, feito após a vigésima edição do evento, reflete uma gradual expansão na diversidade de gêneros musicais e de pessoas incluídas no evento sob a bandeira da contracultura ao longo de sua segunda década. Em 2011, a já mencionada

Traditional Jazz Band e o veterano tropicalista Tom Zé foram as primeiras atrações principais sem forte ligação com o rock a se apresentarem no festival. No ano seguinte já houve shows com Paulinho Boca de Cantor (Novos Baianos), Sá & Guarabyra e Pife na Manga, uma banda (independente) de pífanos de Florianópolis. Assim sucessivamente, por diversas vias como a Tropicália (uma das fontes de inspiração para *Psicodália*), ritmos afro-estadunidenses, ritmos tidos como tradicionalmente nordestinos, e certos gêneros de outros países sul-americanos, o rock (psicodélico) sessentista e setentista originalmente associado à contracultura passou a dividir espaço com representantes de muitos outros movimentos e gêneros musicais, incluindo o Clube da Esquina, Black Rio, Vanguarda Paulista, Manguebeat, carimbó, choro, afrobeat, moda de viola, reggae, samba, noise, rock rural, klezker, jazz, forró, indie, ciranda, cumbia, punk rock, fanfarra, baião, soul, armorial, pop, romani, surf rock, maracatu, post-rock, afoxé, ska, folk-metal, chamamé, samba-rock, *bandinha alemã* e *queernejó*.

A expansão do evento também permitiu shows principais de Gong (liderada pelo guitarrista australiano Daevid Allen) em 2014, do flautista escocês Ian Anderson (Jethro Tull) em 2015 e da estadunidense Steppenwolf em 2016, três bandas de rock anglófonas fundadas em 1967 com passagens por alguns dos primeiros festivais dessa linhagem no norte global. Tais sonoridades permanecem presentes em algumas das atrações todos os anos, mas é notório que nas três edições mais recentes, os artistas mais destacados no material de divulgação, palcos e horários foram Ney Matogrosso em 2017, Zé Ramalho e Jorge Ben Jor em 2018 e Elza Soares em 2019, sugerindo um entendimento musical cada vez mais independente dos modelos europeus e estadunidense.

Transversalmente aos gêneros musicais, é notório o gradual aumento na diversidade racial, de nacionalidades (especialmente latino-americanas), identidades sexuais e de gênero entre musicistas no *Psicodália* na segunda metade da década de 2010. Em particular, a maior proporção de mulheres musicistas e o ativismo musical, performático e discursivo feminista de muitas delas, com destaque para as integrantes da banda curitibana Mulamba, chegaram a transformar a olhos vistos a *comunidade efêmera* do festival em 2018 e 2019. Grandes números de participantes mulheres na maioria das posições e espaços do evento se sentiram à vontade para circularem sem cobrir a parte de cima de seus corpos, algo só relatado anteriormente como característica do Michigan

Womyn's Music Festival – em que a presença de homens sempre foi vetada – entre toda a bibliografia encontrada sobre todos os demais festivais mencionados neste trabalho<sup>8</sup>.

No Rio Grande do Sul, o Morrostock se apresenta como o festival de retomada do modelo contracultural sessentista/setentista mais numericamente expressivo, com edições anuais desde 2007, com alguns milhares de participantes acampados por três a quatro dias em área rural – em Sapiranga até 2014, em Capela de Santana em 2015, e em Santa Maria (todas RS) entre 2016 e 2019. O idealizador e principal organizador do evento é o porto-alegrense Paulo Zé Barcellos, que, em 2020, primeiro ano que a pandemia de Covid-19 impediu a realização do evento, disponibilizou *online* um programa audiovisual em que narra a história do festival até o momento, comentando cada edição em frente a um fundo de imagens de arquivo correspondentes (MORROSTOCK, 2020).

Pelo programa, é possível identificar que, apesar do nome fazer referência direta a Woodstock (e sua primeira sede, o Bar do Morro, próximo a Sapiranga), o festival sempre foi atravessado por mais linhagens contraculturais e musicais. Durante a década de 1990 e parte da de 2000, Paulo Zé atuou principalmente como guitarrista da No Rest, uma banda *punk crust grind* que excursionou longamente pela Europa, Brasil e outros países sul americanos de forma improvisada condizente com a ética central no movimento punk do *faça você mesmo*. Ao retornarem a Porto Alegre, ele passou a também levar ao Rio Grande do Sul shows de outras bandas daquele circuito que conhecera na estrada. A partir da coincidência de algumas dessas bandas estarem no estado ao mesmo tempo, Paulo Zé decidiu aproveitar a ocasião para reunir estas e muitas outras locais, num primeiro festival (BARCELLOS in MORROSTOCK, 2020). Em todas as edições anuais até 2015, os dois primeiros dias do evento eram inteiramente dedicados a shows de *rock pesado*, ou seja, de bandas fortemente identificadas com o punk-rock, o *hardcore*, o *metal* e suas ramificações.

Após esse segmento (muitas vezes com um intervalo de cinco dias), mais dois a três dias abrigavam shows de *rock psicodélico*, com público maior e ingressos vendidos em separado. Esses dias abrigam manifestações musicais mais semelhantes às bandas autorais independentes com jovens brasileiros diretamente inspirados em sonoridades das décadas de 1960 e 1970, como no Psicodália – inclusive frequentemente algumas das mesmas bandas – mas também bandas ligadas menos exclusivamente ao *rock pesado* dos dias anteriores, como Wander Wildner, conhecido por combinar punk-rock e *música*

---

<sup>8</sup> Ver texto (ainda inédito) de Karen Garbo, escritora, crítica literária, historiadora e participante do evento sobre o avanço do feminismo nas edições de 2018 e 2019 do Psicodália.

*brega*, e a banda Afoxetal, que, desde o nome, trazem a proposta de fusão de afoxé com metal, ambas atrações de dias de *rock psicodélico* no Morrostock de 2012. Outro aspecto destacado por Paulo Zé no programa (2020) é a numerosa presença de musicistas ligados ao chamado *rock gaúcho* no festival, principalmente até a edição de 2014. Esses artistas em sua maioria obtiveram sucesso comercial estadual a partir de meados da década de 1980 (principalmente até a de 2000) e em geral têm mais aspectos sonoros e estéticos em comum com o rock inglês pré-psicodélico de meados da década de 1960, com a Jovem Guarda, com o punk-rock e com contemporâneos de outros estados brasileiros no rock de maior difusão radiofônica, televisiva e por grandes gravadoras – apenas em raros casos muito afins à estética *psicodélica* ou valores contraculturais.

A partir de 2016, quando o Morrostock passou a ser realizado no Balneário Ouro Verde, área rural de Santa Maria (RS), os dias de *rock pesado* foram descontinuados, o *rock gaúcho* passou a ser quase residual, e a grande maior parte dos shows passou a ser do que Paulo Zé descreve como *nova música brasileira* (2020). Parece se tratar de musicistas independentes de diversas partes do Rio Grande do Sul e Brasil (e minoritariamente, outros países latino-americanos e europeus), tanto ligados a valores e estéticas contraculturais como no Psicodália, quanto (simultaneamente ou não) a movimentos sociomusicais posteriores (com elementos de punk, hip-hop, eletrônica e/ou pop mesclados a ritmos tidos como *brasileiros*), como nos festivais alternativos urbanos já mencionados. Outro aspecto central nessa *nova música brasileira* que se tornou dominante nas quatro edições mais recentes do festival é o aumento expressivo na presença de musicistas afro-brasileir@s, mulheres e/ou com identidade sexuais e/ou de gênero não normativas, na maioria das vezes incorporando elaborações musicais, visuais e discursivas dessas causas em suas performances.

Paulo Zé (2020) menciona ainda apoios e (pequenos) patrocínios de empresas locais como lojas de roupas de rock, provedoras de internet e universidades privadas, assim como associações nacionais de eventos e mídias independentes e editais de incentivo à cultura em nível estadual ou nacional, algo comum nos festivais alternativos urbanos – que não ocorre no Psicodália nem no Pira Rural. Por fim, certo gosto por resistir a adversidades e superá-las através da improvisação independente, característico da ideologia punk, é especialmente notável na narrativa de Paulo Zé quanto a episódios pontuais de interferência policial e indisposição de poderes públicos, mas principalmente quanto a imprevistos relacionados a mau tempo, incluindo vendavais e chuvas torrenciais para as quais a estrutura (e logística) do evento não estava originalmente preparada em

algumas das edições (notavelmente em 2014 e 2015). A médio prazo, a principal solução foi conhecer melhor e adaptar-se ao clima, topografia, solo e vegetação: realocar o evento num espaço menos sujeito a ventos fortes e enchentes, e alterar o período do ano de realização, de outubro para dezembro – o que parece ter reduzido muito os percalços nas quatro edições mais recentes.

No mesmo ano do primeiro Morrostock, 2007, foi realizada a primeira edição do FestMalta, festival contracultural de música pioneiro na região Centro-Serra do Rio Grande do Sul. O evento surgiu muito informalmente, como uma reunião de amizades com gostos em comum por rock e acampamento, para celebrar o aniversário de dez anos da banda independente autoral da região da qual os organizadores faziam parte, a Flor de Malta. Fundada em 1997, a banda é descrita como de “influência *grunge*” (PIRA RURAL, 2015b), gênero geralmente associado ao rock *pesado* e de grande popularidade na maior parte do ocidente naquela década.

Muito da equipe que viria a organizar o Pira Rural fazia parte desse círculo de amizades e afinidades e participou do evento, sendo hoje as principais fontes *online* sobre o mesmo. Um deles rememora: “O primeiro FestMalta teve seis bandas e foi em cima de uma *Rural* [camionete Rural Willys, fabricada na década de 1960]. A estrutura de som era simples, não tinha alimentação, só tinha pastel” (TUITO in MIOTTO, 2011, grifo meu). As demais bandas eram também independentes de rock da região, incluindo sonoridades ligadas à psicodelia e ao experimentalismo das décadas de 1960 e 1970, vertentes mais *pesadas* ou associadas ao *rock gaúcho*, tanto autorais quanto com repertórios de *covers* de sucessos do rock anglófono.

O FestMalta ocorreu anualmente por dois a três dias em fins de janeiro entre 2007 e 2010 no Camping da Cascata, na área rural de Ibarama, mais conhecido como Cascatinha. Ao longo desses quatro anos, o festival se expandiu, passando a contar com estrutura de palco construída, alguns shows de bandas de municípios mais distantes no estado, como Santa Cruz do Sul, Panambi, Santa Maria, Caxias do Sul e Porto Alegre, e grande crescimento de público. Após a edição de 2010, a organização constatou que “a estrutura da Cascatinha não suportava mais o tamanho do festival” (FURTADO, 2020).

No ano seguinte, o evento foi transferido para o Balneário Lindos Lírios, uma localidade mais ampla na mesma área rural de Ibarama – terra natal do principal organizador, mesmo após a dissolução da Flor de Malta, Ediberto Patta. Após uma edição, o festival mudou para outro município da região, Passa Sete, na fazenda Goelzer, e seguiu em expansão como festival *de rock* incluindo atrações de sucesso estadual no rock

gaúcho, como as bandas Acústicos & Valvulados e Identidade e o músicos Tchê Gomes, e passando a incorporar mostras de cinema e teatro (MINI-DOC FESTMALTA, 2012). Contando com patrocínios de uma cervejaria e uma lancheria, a edição de 2013 seguiu na mesma direção e foi realizada no parque da FEJÃO, na saída da cidade de Sobradinho, a principal da região. O evento permaneceu no local no ano seguinte, no qual contou com financiamento de um edital estadual de incentivo à cultura. Após um hiato de quatro anos, a nona edição ocorreu em 2018 no Camping Ponte do Império, no município de Candelária, externo mas imediatamente vizinho da região Centro-Serra.

Quanto à sede original do FestMalta, pouco mais de dois meses após a edição do evento no local e decisão de que ele não o comportaria mais, foi realizado naquele espaço o primeiro Pira Rural, organizado por integrantes de outra banda independente autoral da região – de rock descrito como *ruradélico*, encontro de *rural* e *psicodélico* – e amizades. O Pira Rural vem sendo abrigado na Cascatinha em todas suas edições, nos fins de semana de páscoa entre 2010 e 2019, e desde então aguarda condições de saúde pública favoráveis pós-pandemia de Covid-19 para ser realizado pela décima primeira vez no mesmo local. Segundo um dos organizadores do festival, o produtor cultural e advogado sobradinhense Marcelo Cella, em texto no *website* oficial do festival:

Pois bueno, o início do Pira remete a outro festival, o FestMalta, que por 4 anos foi realizado no Camping da Cascata - Cascatinha para os íntimos - no interior de Ibarama, região centro-serra do Rio Grande do Sul!!

Um certo dia o FestMalta foi-se embora, deixando a Cascatinha orfã de um festival bueno. Eis que a gurizada da Xispa Divina resolveu que um lugar como aquele não poderia ficar sem um evento deste tipo, onde se reúnem amigos em volta de uma fogueira e se celebra a vida. A Cascatinha, como muitos falam e acreditam, é um lugar onde existe uma certa mística, aquele “clima” que dá o tom certo pra um encontro com a galera que curte um acampamento e música de qualidade. Lá é onde tudo dá certo, mesmo que tenha tudo pra dar errado!!!! (CELLA, 2013).

### 3 REGIONALIDADES E (TRANS)LOCALIDADES NO PIRA RURAL

#### 3.1 Carros e pássaros entre um sobrado colonial e o país das árvores: uma acustemologia na região Centro-Serra do Rio Grande do Sul

Para o pioneiro *antropólogo do som* estadunidense Steven Feld, criador da *acustemologia* (derivada de *acústica* e *epistemologia*), esta examina “condições locais de sensação acústica, conhecimento e imaginação incorporadas num sentido culturalmente particular de lugar” (1996, p. 91, tradução minha<sup>9</sup>). Nesta seção, procuro traçar aspectos acustemológicos encontrados em campo na região Centro-Serra do Rio Grande do Sul direta ou indiretamente pertinentes ao surgimento e continuidade do Festival de Música Pira Rural, inserido naquela localidade. Para tanto, refiro-me a *localidade e região* no sentido proposto pela geógrafa e cientista social britânica Doreen Massey, para quem estas “são sempre provisórias, estão sempre no processo de serem criadas e permanentemente em disputa” (1993, p. 149, tradução minha<sup>10</sup>).

A região Centro-Serra<sup>11</sup>, como seu nome sugere, é uma área de relevo acidentado, frequentemente acima de 500 metros sobre o nível do mar, próxima ao centro geográfico do Rio Grande do Sul – a mais de uma hora de viagem de qualquer centro urbano com mais de 40 mil habitantes. Os povos guaranis que ali originalmente habitavam foram em grande maioria raptados e levados para outras regiões do estado e país por colonizadores europeus (jesuítas catequizadores e pouco depois bandeirantes escravizadores) na primeira metade do século XVII<sup>12</sup>. Novos colonizadores levando pessoas negras escravizadas passaram gradualmente a se estabelecer na região a partir da abertura de uma estrada em 1750, mas principalmente ao longo do século XIV, quando foi erguido (habitado e derrubado) o sobrado de madeira que servia de referência e daria nome à cidade, e foram vendidos lotes para imigrantes italianos e alemães, que logo passaram a predominar na região (KÖHLER, 2014).

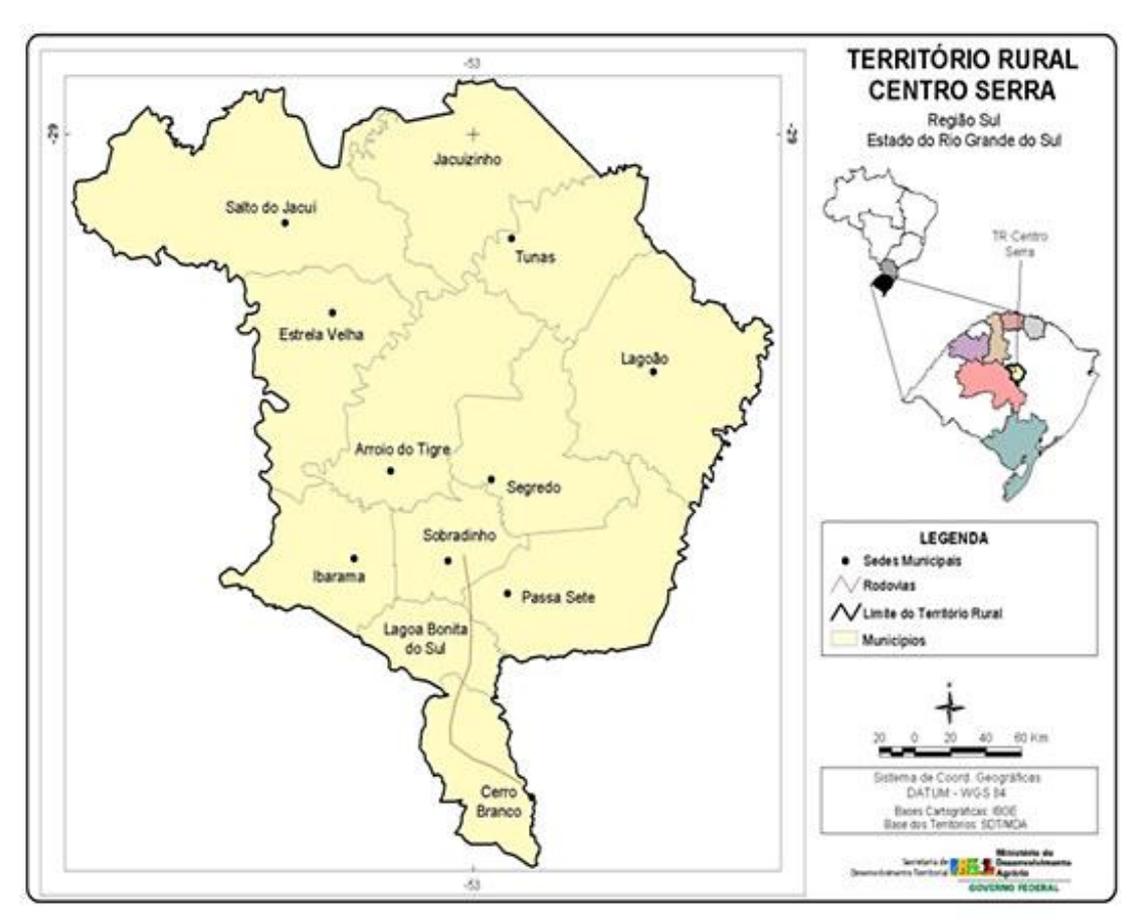
<sup>9</sup> “[L]ocal conditions of acoustic sensation, knowledge, and imagination embodied in a culturally particular sense of place” (FELD, 1996, p. 91).

<sup>10</sup> “[A]lways provisional, always in the process of being made, always contested” (MASSEY, 1992, p. 149).

<sup>11</sup> *Região Centro-Serra* (às vezes grafado *Centro Serra*) é o termo que encontrei mais frequentemente em campo presencial e virtual durante a presente pesquisa. Oficialmente, conforme órgãos federais brasileiros, trata-se do *Território Rural* Centro-Serra, vide Figura 1.

<sup>12</sup> Notável exceção é a Terra Indígena Salto Grande do Jacuí, que em 2014 registrou 423 habitantes guarani mbyá (TERRAS INDÍGENAS, 2014), próxima ao limite norte da região Centro-Serra, a quase uma hora de viagem de Sobradinho ou Ibarama, por sua vez, bem ao sul na região e aqui enfocadas.

Figura 1 – Mapa político da Região (oficialmente, Território Rural) Centro-Serra, com sua localização no estado do Rio Grande do Sul e deste no Brasil



Fonte: NEDET (2022)

A maior parte da atual Centro-Serra foi emancipada de Soledade em 1927, passando a ser o município de Jacuhy, que em tupi-guarani se refere a um rio e pássaros da região, e uma década depois retomou o nome colonial de Sobradinho. Posteriormente, entre fins da década de 1980 e meados da de 1990, vários novos municípios foram emancipados, reduzindo em mais de dez vezes a área de Sobradinho e diminuindo sua população, de 30 mil em 1950 a cerca de 15 mil em 2021. Ainda assim, devido à urbanização mais intensa e antiga e ao caminho longo e montanhoso até cidades maiores, conforme informações oficiais, “Sobradinho segue sendo o município polo, tendo 83% de urbanização, é referência nos setores de comércio e serviço da Região Centro Serra” (WACHHOLZ, 2015).

Sobradinho também é o principal polo regional de lazer e trabalho musical noturno, especialmente aos finais de semana. Há danceterias voltadas a sucessos correntes do pop anglófono e do funk brasileiro, e certa variedade de bares em que musicistas solo

ou em pequenos grupos acústicos apresentam *covers* de sucessos de segmentos como o pop-rock nacional das décadas de 80 e 90, o pagode dos 90, o reggae nacional dos 90 e 2000 e o sertanejo das últimas duas décadas, dependendo do local e da noite – às vezes intercalados ou simultaneamente à transmissão televisiva de partidas de futebol masculino.

Entre abril e maio de 2022, quando a mortalidade e as restrições sociais referentes à pandemia de COVID-19 no Brasil haviam finalmente diminuído expressivamente após dois anos e me foi possível passar dez dias e noites na região (entre duas viagens), havia também um clube noturno no centro de Sobradinho realizando festas com espaço aberto e amplo o bastante para mais de uma centena de frequentadores e contratando bandas de maior potência sonora, que incluíam bateria e instrumentos elétricos. Chama-se LAB e suas paredes são adornadas com grafites coloridos. Apesar de mais potente e suscitando maior interação do público na forma de dança, aplauso (manual ou vocalizado) e canto espontâneo junto de alguns refrões, nos repertórios predominam *covers* dos mesmos segmentos que nos bares, como pagode e pop-rock brasileiros, em noites diferentes, com eventuais inserções de reggae, rap e *rock clássico* anglófono em shows do segundo estilo (e também de pagode). Pouco depois de minha passagem pela cidade, houve um raro show autoral no local, de uma banda de rock proveniente de Santa Cruz do Sul – cidade maior a cerca de uma hora e meia de viagem atravessando e descendo a serra.

No entanto, a mais evidente movimentação de lazer noturno aos sábados e domingos em Sobradinho é uma longa fila de carros dando voltas à baixa velocidade na avenida central da cidade. Vindos de toda a região Centro-Serra, grupos em geral de três a cinco jovens, mas também casais de meia idade com crianças, desfilam por horas dentro de seus veículos com vidros abaixados e quase sempre música audível por alguns metros (até ser substituída pela do próximo carro) saindo de seus aparelhos sonoros automotivos convencionais (em oposição aos de grande potência, que parecem ter sido bastante inibidos pelo poder público). Essas microfestas particulares itinerantes enfileiradas apresentam repertórios variados umas das outras, mas aproximadamente correspondentes aos dos estabelecimentos comerciais já citados. Pude ouvir alternadamente ser veiculado diversas vezes pop anglófono, sertanejo, pop-rock nacional, funk, reggae nacional e pagode.

Em pesquisa sobre o forró eletrônico em cidades cearenses, o etnomusicólogo estadunidense Michael Silvers sugere que o uso de *paredões de som* automotivo com enorme potência sonora em espaços públicos se associa tanto a práticas capitalistas

neoliberais desreguladas para massificar ainda mais (os lucros de investidores e patrocinadores d)essa música, quanto à ocupação urbana através do som por parte de classes baixas emergentes – por sua vez contestada através de restrições legais a equipamentos e estigmatização do gênero musical por parte de setores das classes média e alta, que tradicionalmente associam silêncio a ordem (SILVERS, 2012). No caso sobradinhense, não há tamanha potência sonora individual nem uma só variedade musical predominante e/ou fortemente contestada, mas são também músicas intensamente midiaticizadas vivenciadas e exibidas juntamente à posse de máquinas caras (não aparelhos sonoros, mas os próprios carros – mesmo que muitas vezes populares e usados), que em conjunto marcam fortemente uma presença no espaço urbano com os únicos engarrafamentos da região – criticados por não adeptos, que chegam a se referir à avenida durante essa prática como *bobódromo*.

Quanto à valoração social de silêncio ou cacofonia, a questão se complexifica mais, uma vez que cada veículo carrega sua música e desfruta dela e da interação social em lazer de forma extremamente privada, em grupos pequenos de amizades, casais ou famílias sem muita possibilidade de diálogo direto uns com os outros. Também não chegam a competir/encobrir sonoramente uns aos outros, mas ainda ouvem residualmente músicas de outros carros próximos, e coletivamente acabam por impor momentos de cacofonia para demais usuários do centro da cidade naqueles horários.

Nos demais horários e dias da semana em que caminhei por Sobradinho, o som que mais frequentemente ouvi também foi de carros. Não mais de seus aparelhos de som durante uma prática de lazer típica e organizada, mas das rodas girando no calçamento de pedra que reveste quase todas as ruas da cidade. Provavelmente foi uma impressão subjetiva minha causada por uma quebra de expectativas condicionadas por estereótipos de como cidades de interior deveriam ser, mas me pareceu maior a presença sonora de carros enquanto eu caminhava por Sobradinho do que quando caminho pelo centro de Porto Alegre, com seu quase um milhão e meio de habitantes, onde resido. As subidas e descidas constantes e o calçamento de pedra também intensificam mais esse som na primeira cidade. Impressões à parte, é fato que todas as pessoas adultas que conheci e com quem falei na cidade e região tinham carro próprio ou dividido dentro de um relacionamento. Um dos motivos apontados é a inexistência de transporte público municipal. Para muita gente, outro parece ser a modalidade de lazer no centro da cidade aos finais de semana que já mencionei. E mesmo para quem não adere a essa prática, ter

um automóvel facilita muito o trânsito entre cidades vizinhas, onde pode haver parentes, amizades, trabalho ou outros eventos, e com o meio rural e a Mata Atlântica subtropical.

Sobradinho, com sua alta taxa de urbanização e centralidade na região, exhibe também muitos aspectos de ruralidade. São comuns na cidade feiras de artesanatos diversos produzidos fora dela. Há diversas lojas de equipamentos e suplementos agrícolas e grandes sacolões com frutas, legumes, verduras e carnes da região, além de produtos *coloniais* feitos a partir deles, como doces, pães, vinhos e erva mate. Há placas e pequenos monumentos em homenagem a trabalhadores rurais antigos e atuais e seus sindicatos. Há serras densamente arborizadas em todo o entorno da cidade (na maior parte, também em terreno íngreme), visíveis de qualquer ponto. A própria área urbana, mesmo a parte mais central, com intenso comércio, muitos prédios de dois a três andares, e dois mais altos, é permeada por pequenos terrenos em fundos e ruas transversais com pomares, hortas ou ensaios de retomadas da vegetação nativa.

Caminhando pela cidade, a partir de uma quadra da praça e avenida centrais, notei a frequência de carros (sonoramente) passando a diminuir um pouco, e nos intervalos entre eles pude ouvir cantos de diversas espécies de pássaros, alguns dos quais pude a partir de então avistar em voo ou pousados em árvores. Sons de veículos motorizados podem interagir de diferentes formas com a avifauna, por exemplo levando (por seleção natural) certas espécies em meio urbano a produzirem cantos mais longos e com mais elementos (RÍOS-CHELÉN et al, 2018), ou mais agudos quando seus habitats são cortados por estradas movimentadas (GENTRY; MCKENNA; LUTHER, 2017), enquanto outras alteram suas rotas migratórias para desviarem de vias humanas ruidosas a fim de assegurarem sua comunicação sonora (MCCLURE et al, 2013).

Até mesmo a fronteira literal entre espaço urbano e rural em Sobradinho me pareceu ambígua e enganosa. Recém-chegado caminhando pelo município, muitas vezes avistei a minha frente apenas morros verdes, rios com margens arborizadas (e às vezes alguns resíduos sólidos humanos) nos vales e/ou terrenos amplos pouco ou nada construídos, e tive a impressão de que chegara ao final da cidade, apenas para encontrar outro bairro densamente construído e povoado caminhando mais dois minutos e acompanhando uma curva na via. Os carros também não se resumem a instrumentos sonoros (além de químicos e mecânicos) urbanos hostis a outros animais, plantas, acidentes geográficos e corpos d'água. Muitos dos mesmos carros levam todos os dias pessoas da região para fora da(s) cidade(s), para o *interior* da Centro-Serra e sua exuberante Mata Atlântica subtropical, em diversos locais onde fazem trilhas, visitam

mirantes, banham-se em rios e cachoeiras, praticam escalada, fazem piqueniques e churrascos, passam o dia ou acampam.

O turismo rural e *ecológico* vindo de fora da região é bastante tímido, não havendo grande divulgação ou infraestrutura com esse fim, mas o movimento interno é constante e expressivo. Diversas configurações da vegetação, fauna, relevo e água da região são motivo de orgulho, companhias desejadas em momentos de lazer e informações a serem trocadas para novas descobertas entre muitas pessoas, mesmo da cidade de Sobradinho. Como a área oficialmente pertencente ao município foi muito reduzida pelos desmembramentos em décadas recentes, grande parte desses espaços hoje estão em outros municípios da região Centro-Serra, entre eles Ibarama, que em tupi-guarani significa *país das árvores*.

Figura 2 – Imagem de satélite com a localização da propriedade rural Cascatinha, sede do Festival Pira Rural, no município de Ibarama (RS)



Fonte: Google Maps (2022)

Um desses espaços amplamente conhecidos localmente e visitados todos os dias é a Cascatinha (ver Figura 2), onde era originalmente realizado o FestMalta e onde desde 2010 ocorre o Pira Rural. A propriedade rural em Ibarama mudou duas vezes de donos desde então, pertencendo atualmente às dez pessoas que encabeçam a organização do Pira Rural, mas o acesso à cascata (ou cachoeira) principal sempre permaneceu aberto, gratuito e muito usado. Apesar da valorização como local de lazer e tradição de uso comum não-mercantilizado, parte desse fluxo de frequentadores da mata e queda d'água (e de outros pontos fora da propriedade rio acima) deixa resíduos sólidos descuidadamente para trás. O grupo de amigos que forma a equipe central do Pira Rural – que também frequenta a

Cascatinha (e tem exclusividade da área construída) individual e coletivamente para o próprio lazer, reuniões organizadoras e trabalho braçal de preparo, manutenção e melhoria da infraestrutura para esse uso e principalmente antes e depois de cada edição do festival – acaba também responsável por periodicamente coletar e destinar apropriadamente esses resíduos.

Nesse sentido, é possível pensar o Pira Rural como uma variedade específica do turismo ecológico interno à região Centro-Serra – que com o passar dos anos passou a atrair também algumas centenas de pessoas por edição vindas de mais longe, o que raramente acontece em outros momentos. A valorização desse espaço e entendimento dele como de uso comunitário pela equipe organizadora do evento parece se inserir nessa prática regional, que mantêm em outros espaços próximos e distantes, e pela qual conheceram a Cascatinha antes de serem proprietários e proprietárias e produtores e produtoras (contra)culturais nela. Já entre as especificidades desse caso estão a interação socio-musical intensa com o ambiente da propriedade e a responsabilidade assumida de cuidado ambiental – tanto em nível prático imediato quanto de conscientização preventiva de outras pessoas.

Simultaneamente, o Pira Rural surge como uma alternativa musical por e para uma parcela de jovens da região com interesses musicais raramente contemplados em Sobradinho e demais cidades da região. Esses e essas jovens chegam a participar de algumas das atividades musicais que mencionei – como público e eventualmente musicistas interpretando *covers* de certos repertórios em bares e festas em Sobradinho, de onde a maioria é natural e reside – enquanto evitam outras, como certos outros repertórios e a modalidade de lazer urbano dentro dos carros, mas, antes do Pira Rural, dificilmente encontravam espaço para apresentar e assistir música *autoral*. Também pouco encontravam espaços para o gênero rock, ainda menos em suas variedades mais tradicionalmente vinculadas à contracultura das décadas de 1960 e 1970, muitas vezes descritas como *psicodélica* e/ou *experimental*, pelas quais passaram a conhecer e ter grande apreço a partir de eventuais destaques em meios de comunicação massificados como o rádio, a televisão e especialmente a internet.

Nos anos imediatamente anteriores ao primeiro Pira Rural (na páscoa de 2010), o grupo de amigos e amigas que futuramente criaria e organizaria o festival vinha desde sua adolescência realizando eventos menores na direção dessas alternativas musicais por Sobradinho, inicialmente festas particulares de aniversário de integrantes do grupo, e posteriormente eventos públicos mais formalizados, incluindo uma festa com música ao

vivo com o sugestivo nome de São João do Rock. O Pira Rural representa certa estabilização (uma vez ao ano) de forma estruturada e intensa (três dias ininterruptos) dessa carência específica de oportunidade musical como compositores, musicistas, produtores e produtoras e entusiastas de rock autoral (e) psicodélico, tendo substituído as demais iniciativas do grupo nesse sentido pela cidade ao longo dos anos.

O festival pode ainda ser pensado como uma forma de traduzir, simbolizar e integrar musicalmente o interesse por passeios rurais e ecológicos dessa juventude, como mais uma forma específica de produção de localidade. Mas como Doreen Massey ressalta, o *local* dificilmente é exclusivamente *paroquial*, encerrado em si mesmo (1993). Assim como várias das referências musicais, estéticas e ideológicas desse grupo de amigos e amigas (e todos os demais aqui mencionados) vinham de fora da região, o Pira Rural também rapidamente deixou de ser restrito a musicistas e público local, vindo a se consolidar como um importante ponto de encontro de pessoas com interesses musicais afins de diversas regiões do Rio Grande do Sul, e em menor grau, do Sul e outras regiões do país. Esse aspecto translocal, voltado tanto para outros interiores quanto para capitais, foi se expandindo com características peculiares ao longo dos primeiros anos do evento, e passou a envolver também certa diversificação de gêneros musicais e de grupos sociais presentes no festival, como discuto na próxima seção.

### **3.2 O Pira Rural como encruzilhada musical alternativa no Rio Grande do Sul e além: psicodelia e diversidade musical, de gênero, raça e região**

Um dos dez sobradinhenses integrantes do núcleo organizador do Pira Rural é Gustavo Steiernagel, mais conhecido no grupo como Gu. Descendente de imigrantes alemães na região e com 34 anos no início de 2022, ele atua como baixista (e ocasionalmente baterista e vocalista) desde a adolescência, quando também começou a se envolver na produção de eventos ligados ao rock na Centro-Serra, como o São João do Rock e o FestMalta. Gu fala com frequência e entusiasmo de passeios em diferentes cachoeiras da região e acampamentos entre amizades na zona rural, bem como da agricultura familiar local e suas produções típicas, como hortaliças e vinho, apesar de habitar a cidade. E nem sempre a cidade de Sobradinho.

Gu parece contemplado por uma frase de Marcelo Cella, seu colega na organização do Pira Rural, destacada no site oficial do evento para descrever toda a equipe: “a gente é do interior, mas já andou muito por aí” (CELLA, 2013). Gu graduou-

se em Museologia em Pelotas (RS), de onde organizou uma das primeiras excursões cruzando centenas de quilômetros do estado rumo ao festival, em sua terceira edição, em 2012. Ao concluir o curso, realizou um importante trabalho no Museu Histórico Municipal de Sobradinho, mas acabou deixando de atuar na área ao constatar pouco interesse do poder público local em dar continuidade à preservação, catalogação e exibição do patrimônio histórico material. Também viveu períodos em Florianópolis, onde chegou a trabalhar brevemente na produção de outro festival de música de caráter contracultural, o Bradamundo, e em São Paulo, a partir de onde excursionou como baixista de apoio de um músico de rock gaúcho pelo Brasil, e de um grupo com repertório de soul music afro-estadunidense dos anos 1960 pelo Reino Unido.

Mesmo nesses períodos morando fora, Gu sempre se manteve muito ativo na equipe organizadora do Pira Rural, já se apresentou em diversas bandas – como a autoral local Casamata, em 2013, e a do guitarrista porto-alegrense Marcelo Gross, em 2017 – e no *palco livre* que sempre encerra evento. Desde a segunda edição, em 2011, ele trabalha durante praticamente toda a duração do festival na Rádio Camarim, que recebe as bandas e mantém o palco funcionando, mas também transmite gravações de músicas afins entre os shows (principalmente rock e soul music anglófona e brasileira das décadas de 1960 e 1970 e atrações do festival em edições anteriores), entrevista artistas, faz diversos avisos de utilidade pública e vinhetas bem-humoradas, além de coordenar a inscrição para a maioria das oficinas disponíveis. A partir do microfone da Rádio Camarim, sua voz entusiasmada, informativa e brincalhona é literalmente a mais ouvida durante os finais de semana anuais em que ocorre o Pira Rural. Figurativamente, a voz de Gu também é uma das mais ouvidas para determinar quais musicistas se apresentam a cada edição do evento, e em que dias e horários. Em entrevista, ele relembra uma banda que estreou na Cascatinha meses antes do primeiro Pira Rural, no último FestMalta no local, e que ajudou a definir o que o festival buscaria:

O Quarto Sensorial tocou na Cascatinha ainda era FestMalta, na última edição que rolou lá. O FestMalta ainda não tinha naquela época essa coisa de ser 100% autoral. A gente tocou com a Flor de Malta, o show em seguida era o Quarto Sensorial, depois ia ter um Led Zeppelin tributo. Eu me lembro que eu saí do palco e fiquei ali na frente, dali a pouco começou o show da Quarto Sensorial. Nós ficamos olhando incrédulos: o que está acontecendo? Ninguém esperava, ninguém sabia o que ia acontecer. Fui chegando pra mais perto do palco, dali a pouco eu já estava na frente, babando em cima da banda: meu deus, que loucura! Foi um show tão espetacular, tão inesperado, tão foda que ninguém queria nem saber de Led tributo depois. Não quero mais, não preciso. E no terceiro Pira eles voltaram pra tocar. [... A partir de então,] sempre teve esse negócio com música instrumental. O Pira já nasceu com essa proposta de ser

100% autoral. [...] A gente tudo era músico, tudo não, mas já sabia a dificuldade que era achar espaço pra tocar música autoral naquela época. O festival tinha essa missão, já (STEIERNAGEL, 2022a).

Já com proposta de reunir musicistas *autorais* afins na região, a primeira edição do Pira Rural, realizada entre 2 e 3 de abril de 2010 (sexta e sábado de páscoa, única que não incluiu o domingo), foi bastante modesta em relação às demais nove. Gu estima um público de pouco menos de cem participantes e considera que ainda era “tudo mais regionalizado” (STEIERNAGEL, 2022a) quanto a público e musicistas. Segundo o site do evento, naquele ano, “os únicos convidados eram as bandas que iriam tocar, e os amigos que as mesmas trariam” (CELLA, 2013). Foi a única vez que a maioria das bandas foram da região Centro-Serra: quatro de Sobradinho e uma de Ibarama, sendo outras três de três municípios diferentes com menos de 50 mil habitantes cada (Cachoeira do Sul, Encruzilhada do Sul e Panambi), a entre 100 e 200 quilômetros de distância da Cascatinha, todos no interior do Rio Grande do Sul (CELLA, 2013).

A segunda edição do festival, na páscoa de 2011, já contou com cerca de 200 pessoas (STEIERNAGEL, 2022a), passou de dois para três dias de duração, e de oito para onze atrações musicais, sendo sete de municípios sul-riograndenses externos à região, inclusive dos mais populosos Passo Fundo e Caxias do Sul (uma de cada) (CELLA, 2013). Já 2012 é descrito como “o ano da maioridade” do Pira Rural, no sentido de que a terceira edição foi mais intensa e extensamente preparada pelo grupo organizador (CELLA, 2013), e melhor atingiu as expectativas do mesmo; segundo Gu, “ali a gente sentiu que o festival tava ficando massa, tava valendo o trabalho todo”, e ainda “o terceiro ano meio que definiu o caminho do Pira” (STEIERNAGEL, 2022a).

Esse caminho parece passar pela inclusão de musicistas e público de diversas outras regiões do Rio Grande do Sul (e eventualmente outros estados), incluindo, mas muito além da Centro-Serra. Além da excursão organizada por Gu de Pelotas, também foram pela primeira vez na edição de 2012 outras de Caxias do Sul e Porto Alegre, havendo sempre, desde então, ônibus fretados com públicos desses municípios e entorno até o festival (assim como de Santa Maria). Isso também passa pelas atrações musicais: na terceira edição, foram cinco de Caxias do Sul, duas de Pelotas e cinco de Porto Alegre e região metropolitana, além de uma de Passo Fundo, uma de Santo Ângelo, e cinco da própria região (CELLA, 2013). Essa edição, que chegou a quase 300 participantes pernitando no camping (PIRA RURAL, 2013c), foi a primeira com uma banda *estrangeira* à Centro-Serra enfaticamente lembrada e descrita por Gu – como já vimos, o

trio instrumental porto-alegrense Quarto Sensorial, que já causara grande impressão no mesmo local quando participara do FestMalta, no início de 2010, e retornou para se apresentar no Pira Rural pela primeira vez dois anos depois. O trio tocou novamente no evento em 2013, 2015, 2017 e 2019, consolidando-se como uma das atrações mais recorrentes.

A banda Quarto Sensorial foi formada em 2007 pelos porto-alegrenses Bruno Vargas (baixo elétrico), Carlos Ferreira (guitarra) e Martin Estevez (bateria), e assim permanece em 2022, após o lançamento de um EP, quatro álbuns e centenas de shows. Amigos de longa data, Martin é filho de (euro-)uruguaio, o sobrenome e fenótipo de Carlos sugerem ascendência portuguesa, e Bruno descreve-se nesse aspecto como negro, de família do sul do estado, conforme entrevista (VARGAS, 2022).

Bruno se refere recorrentemente à música feita pela banda, em termos gerais, como um “som *instrumental* [...] de] “vertente mais *experimental, psicodélica*” (VARGAS, 2022), com certo deslocamento em relação às cenas de música instrumental que contemplavam esse tipo de formação em Porto Alegre e na mídia, ou voltadas a certo jazz de maior prestígio ou ao rock ligado à *surf music*, com que tinham contato nos primeiros anos de atividade do grupo. Em vez disso, Bruno ressalta que o Quarto Sensorial foi criado com referências musicais das décadas de 1960 (segunda metade) e 1970 (VARGAS, 2022) – como o rock progressivo, o jazz fusion, o início do heavy metal, o rock psicodélico e o *free jazz* – apesar de incorporarem pontualmente também samba, baião, candombe, valsa, frevo, funk afro-estadunidense (todos explicitados em títulos de composições) e experimentações com pedais de guitarra associadas ao *post-rock*, surgido na década de 1990, mas muito influenciado pelos gêneros referidos da geração anterior.

A época da chegada à *maioridade* do Pira Rural é a mesma que Bruno destaca de forma similar para o Quarto Sensorial: “Eu lembro que essa fase de 2012, 2013 [anos em que se apresentaram pela primeira e segunda vez no festival] foi bem intensa pra gente, de consolidação artística, pra gente sacar que finalmente tem uma cena de bandas e público com afinidade” (VARGAS, 2022). Ele vai além:

Chegar num lugar e se sentir ambientado naturalmente, sem ser a parte alternativa da programação, a parte exótica. Ali é o habitat natural do pessoal que curte essas referências de som mais antigo, de bandas mais antigas. Ali a gente estava falando a mesma língua. Por isso essa fase de consolidação artística. Tem um pessoal que ouve as mesmas coisas. Não no sentido de concordância, de todo mundo gostar da mesma coisa, mas de *afinidade*. Acho que é importante pra todo mundo que segue uma carreira artística sacar que tem mais gente que sintoniza na mesma frequência, nas mesmas sonoridades.

É isso que faz o Pira talvez ser tão especial dentro dessa agenda de festivais. [...] Esse tipo de som era sempre visto como *algo diferente, aquelas loucuradas instrumentais*. E tu chega lá e ‘pô, aqui eu tô em casa’ (VARGAS, 2022).

Essa análise de Bruno convida a retomarmos o relato de Gu sobre seu primeiro contato com o Quarto Sensorial, ainda no FestMalta, em que ele usa a expressão *que loucura!* e descreve que ele e outros participantes do evento ficaram olhando a banda *incrédulos* (STEIERNAGEL, 2022a), porém com conotação de surpresa extremamente positiva, a ponto de perderem interesse pela atração seguinte com repertório estrangeiro do qual já gostavam. A análise de Bruno sobre finalmente ter encontrado (inclusive) no Pira Rural uma cena musical com muita *afinidade* com sua banda, a ponto de sentir-se *em casa* no festival – e isso dito após apresentações da Quarto Sensorial em cinco das dez edições do evento até o momento, incluindo a mais recente em 2019 – sugerem que a música do trio exemplifica bem parte importante da identidade musical do evento (ao menos a partir de sua *maturidade* após os dois anos iniciais), projeto levado ao cabo inspirado em parte na surpresa positiva com a banda no festival anterior no mesmo espaço.

As menções à *loucura* no sentido de surpresa muito positiva e atrativa no Pira Rural não se restringem a impressões sobre o Quarto Sensorial. Na mesma edição de 2012 em que a banda de Bruno estreou no evento, outro trio instrumental porto-alegrense com referenciais *antigas* e *afins* é lembrado de forma muito parecida no relato da organização presente no site oficial do mesmo: “havia várias pessoas já deitadas em suas barracas que voltaram até a frente do palco pra ver que loucura era aquela que estava acontecendo!” (CELLA, 2013). Trata-se da banda Sopro Cósmico, descrita, quando anunciado seu retorno em 2013, como “banda revelação do festival no ano passado” e como tendo sonoridade *progressiva, jazzística e psicodélica* (PIRA RURAL, 2013a). Sua formação, no entanto, é razoavelmente distinta: bateria, teclados e saxofone.

Um número considerável de outros shows no Pira Rural, ao longo de todas as suas dez edições até o momento, foram de bandas instrumentais autorais que parecem se encaixar na ampla noção de *experimental* e/ou *psicodélico* com *referências mais antigas* sugerida por Bruno, muito ligadas à explosão inicial da contracultura. Considerando formações sempre com bateria, um ou mais instrumentos elétricos entre baixo, guitarra e teclado, e em alguns casos ainda saxofone e/ou flauta transversa, pode-se citar ainda A Célula, de Farroupilha e Caxias do Sul (RS), que se apresentou no festival em 2013; a

Cabeçote, de Curitiba (PR), 2013; a Magabarat (anteriormente, Mahabharata Instrumental), Caxias do Sul, 2013, 2014 e 2016; a Mar de Marte, Erechim (RS), 2014 e 2016; a Músicas Intermináveis para Viagem, Berlim, São Paulo e Porto Alegre, 2013; a Quarto Ácido (anteriormente, Oxidantes), Panambi (RS) em 2010, 2011, 2013, 2014, 2016 e 2019; e a Vãn Züllatt, Pelotas (RS), 2012, 2014, 2016.

Se incluirmos bandas autorais com formação e referências sonoras *afins*, porém com vocais, há ainda a Ácido Rock Band, Panambi, 2013; Cattarse, Porto Alegre, 2018; Célula Soul, Pelotas, 2014 e 2015; Centro da Terra, São José dos Campos (SP), 2013, 2014, 2015, 2016 e 2018; Não Alimente os Animais, Caxias do Sul, 2016 e 2017; Os Brutais, Pelotas, 2013; Picanha de Chernobill São Paulo (SP), 2018; Quarto Astral, Jaboatão dos Guararapes (PE), 2015; Rinoceronte, Santa Maria (RS), 2014, 2015 e 2019; Scarlett, litoral catarinense, 2015; Tagore, Recife (PE), 2016 e 2017; Velho Hippie, Caxias do Sul, 2012, 2013, 2014 e 2016; e a própria banda *da casa* (formada por quatro dos organizadores) nas sete primeiras edições, Xispa Divina, de Sobradinho. Com tamanha presença de músicos de alguma forma associados a esse campo estético-musical e a calorosa recepção no evento para esse tipo de *loucura*, é possível ler *Pira* no nome do festival também em referência a essas músicas que orbitam o *rock psicodélico*.

Bruno ressalta que, a partir desse período entre 2012 e 2013, de *consolidação* e pertencimento a uma cena musical para o Quarto Sensorial (e chegada à *maioridade* para o Pira Rural), ele passou a ouvir mais músicos contemporâneos seus, com quem dividia palcos ou ficava sabendo à distância (VARGAS, 2022). Uma análise mais detida nas relações musicais, sociais e ambientais da psicodelia no contexto do Pira Rural se encontra na seção 5.1, enquanto a 5.2 investiga mais a ideia de *pertencimento* na comunidade em torno do festival aludida por Bruno, e a 5.3 trata da dispersão de bandas como o Quarto Sensorial por outros locais e festivais a partir do Pira Rural.

Como já acontecia desde as décadas de 1960 e 1970 entre bandas *psicodélicas* na grande maioria dos festivais contraculturais no Ocidente, Bruno é um dentre pouquíssimos músicos negros entre as bandas mencionadas, enquanto a guitarrista Laura L e a baterista Pitchu Ferraz, que na apresentação no Pira Rural de 2013 formavam o duo Músicas Intermináveis para Viagem, são das pouquíssimas mulheres, mesmo não negras. Porém, apesar de parte significativa da identidade estética do evento em seus dez anos de atividade até o momento, bandas *psicodélicas* nunca foram as únicas a subirem ao único palco do Pira Rural, e gradualmente foram cedendo mais tempo para outras músicas e outros grupos sociais. Gu comenta:

Eu acho que a evolução dos lineups do Pira vai muito de acordo não só com a mudança nossa [como organização do festival] no gosto, mas a mudança também no público. A gente vê que todos esses festivais, tanto o Pira quanto o Morrostock, o Psicodália, nasceram de uma cena rock. Uma cena rock variada. E aos poucos eles vão se tornando outra coisa, uma coisa bem mais abrangente. Hoje a gente vê que o gosto do público mudou um pouco. O público de festival mudou muito. Antigamente era aquela coisa de roqueiro, ir em festival. Mesmo quem ouvia outras coisas acabava engolindo certas coisas. E hoje em dia, não. Está bem mais dinâmico, uma coisa muito mais aberta. Vindo muita música brasileira. Essa nova onda de MPB tá invadindo os festivais, e eu acho que isso é super positivo. Mas no Pira a gente ainda tem essa tradição e esse compromisso com o alternativo, o psicodélico, que nunca vai deixar de existir. Vai ser uma que outra banda, bem menos do que a gente fazia nas antigas, mas vai continuar existindo sempre (STEIERNAGEL, 2022a).

Já nas primeiras edições do Pira Rural, participavam também musicistas autorais referenciados em outras vertentes do rock das décadas de 1960 e 1970, assim como no blues e *folk* anglo-estadunidense, também com muito baixa diversidade de gênero e racial, semelhante a nos primeiros festivais dessa linhagem no hemisfério norte. Mas a partir do quinto ano do festival, 2014, músicas concebidas e geralmente percebidas como mais *latina* e *sul-americanas* vêm se tornando parte importante do evento. Gu cita a banda Cuscobayo, formada em Caxias do Sul em 2012, como pioneira nessa direção dentro do festival (STEIERNAGEL, 2022b). Selecionados de última hora através de um edital para bandas interessadas em tocar no festival, após o término inesperado de outro grupo já agendado, a banda, ainda com menos de dois anos de existência, e instrumentação e referências musicais e de discurso até então inéditas no evento, foi calorosamente recebida (STEIRNAGEL, 2022b) e chamada de volta em 2015, 2017 e 2019, tornando-se outra das atrações mais recorrentes e aguardadas pelo público.

Diferente das bandas *psicodélicas*, a Cuscobayo emprega vocais, violão, baixo elétrico, trompete, cajon e outros instrumentos de percussão variados (não bateria), e tem sua música descrita pela primeira vez no site do festival como “folk independente (p)latino” (PIRA RURAL, 2015a). Posteriormente, os integrantes passaram a usar o termo *chegueden*, traduzido pelo jornalista musical Roger Lerina, em concordância com um dos músicos por ele entrevistado, como uma combinação de “sonoridades populares da América hispânica – tanto tradicionais como a murga, o candombe, a milonga e a chacarera quanto contemporâneas como a cumbia callejera e a descarga tropical”, que convida a dançar animadamente e a tecer reflexões sociopolíticas (LERINA, 2020).

Gu reflete que, a partir da boa recepção da Cuscoboayo em sua estreia no festival em 2014, o Pira Rural “teve uma abertura [para essa latinidade musical]. Começou com

a cumbia. Quando a gente viu que deu certo [a Cuscobayo], a gente começou a catar outras bandas que faziam isso. Teve La Digna Rabia, Farabute...” (STEIERNAGEL, 2022b). As duas outras bandas citadas são porto-alegrenses e têm em comum o uso de instrumentos elétricos e acústicos, combinações (diversas entre si) de gêneros musicais predominantemente tidos como (afro-)latino-americanos, incluindo a cumbia, letras contestadoras de desigualdades sociais e geopolíticas e um público muito dançante. La Digna Rabia se apresentou no Pira Rural em 2016, 2018 e 2019, e Farabute em 2017. Ao contrário da Cuscobayo, ambas apresentam alguma diversidade racial entre seus integrantes.

Dois grupos instrumentais com (parte da) instrumentação e predominância de ritmos reconhecidos como platino-americanos, como a milonga, o chamamé, a chacarera, o candombe e o tango, também estiveram no Pira Rural: o porto-alegrense Gabriel Romano (Gonzalez) & Grupo e o caxiense Yangos, respectivamente nas edições de 2015, 2016 e 2017, e 2018. Ambos incorporam elementos musicais descritos como tipicamente *regionais* do Rio Grande do Sul e/ou sul do Brasil, mas também oriundos de países vizinhos e do jazz e inúmeras outras influências pontuais, e se mantêm distantes tanto da grande mídia quanto de discursos socialmente conservadores. Em direção similar, o *gaitero* porto-alegrense de renome nacional Renato Borghetti chegou a ser anunciado como atração para a edição de 2020 do Pira Rural, que teve de ser cancelada com a chegada da pandemia de COVID-19 no Brasil.

La Digna Rabia é descrita como igualmente baseada em gêneros musicais afro-caribenhos não latinos, como dub, reggae e principalmente ska (PIRA RURAL, 2018a). Tais músicas de origem jamaicana passaram a ser tocadas e ouvidas com regularidade no festival em seu segundo quinquênio, tanto como parte do espectro musical hibridizado de várias das atrações, quanto por algumas *bandas de reggae* propriamente ditas. Segundo Gu, a partir de então, “todo ano a gente tenta colocar uma banda de reggae. Teve a Ruterá, de Caxias [do Sul, em 2015]; a Solo Fértil, de Pelotas [em 2017]” (STEIERNAGEL, 2022b); a Butiá Dub, de Butiá (RS), em 2019; e outra caxiense, a Natural Dread, chegou a ser anunciada para 2020. Ainda que minoritariamente, todos esses grupos incluem músicos negros.

Mais gêneros musicais criados na diáspora africana nas Américas vêm se somando à programação do Pira Rural, com variados graus de participação negra direta. De Porto Alegre, a banda Zambaben, com dois integrantes negros entre seus quatro, levou à edição de 2017 suas composições autorais marcadas por “influências clássicas da música negra

como Jorge Ben Jor, Tim Maia, Bedeu” (PIRA RURAL, 2017a), principalmente no encontro afro-brasileiro entre a soul music e o samba, que, como levantado no capítulo 2, não raro faz parte de festivais contraculturais de música no Brasil. Também da capital do estado, o grupo instrumental centrado no *funk* (na acepção setentista do termo, também próxima da soul music estadunidense) Funkalister, formado por músicos brancos, participou do Pira Rural de 2018. Já em 2019, apresentou-se um dos poucos músicos estrangeiros imigrados para o Brasil a já ter passado pelo festival, o baterista, percussionista e dançarino nigeriano radicado em Porto Alegre Ìdòwú Akínrúlí, liderando o grupo Òṣẹ̀túrà (Africa’njazz). Ele apresentou ao público seu afrobeat e diversos outros gêneros musicais dançantes de matriz *yorùbá*, fomentando diálogo com influências dessa cultura pelo Brasil, trazida com a diáspora forçada de parte de seu povo em séculos passados (PIRA RURAL, 2019a), e apontando para novas possibilidades musicais e culturais decorrentes das imigrações atuais. Para Gu, a música de Ìdòwú “tinha uma pegada de batera que eu nunca tinha visto, completamente diferente. Parece que ele aprendeu a tocar diferente, não é a mesma base. Foi demais!” (STEIERNAGEL, 2022b). Outra banda instrumental porto-alegrense, a Trabalhos Espaciais Manuais, que transita por vários desses gêneros, tocou nas edições de 2015, 2016 e 2019 do evento – na mais recente, contando com o saxofonista negro Cleômenes Junior.

Gu passou a considerar que “o rock é muito branco! É um absurdo. E hoje a gente tá vendo que o rock também é conservador... [...] Eu acho que justamente por ver essa diversificação nos gêneros [musicais presentes no Pira Rural], a gente vai vendo os músicos pretos aparecerem (STEIERNAGEL, 2022b). Musicistas afro-brasileiros e lentamente também afro-brasileiras também participaram do Pira Rural integrando bandas com instrumentações, vocais e identidades musicais altamente hibridizadas, sem associarem-se a um ou dois gêneros consolidados em particular, mas com semelhanças com a parcela mais contracultural da MPB que, como vimos, protagonizou muitos dos festivais dessa linhagem até meados da década de 1980. É o caso das santa-marienses Geringonça, na edição de 2016, da vocalista e percussionista Evelíny Pedroso, cujo repertório autoral inclui sambas, baiões e rocks com críticas comportamentais e irreverência teatral; e Pegada Torta, em 2017 e 2018, do vocalista e baixista Lutiano Nascimento e da vocalista, violonista e baixista Jordana Henriques, com canções próprias discutindo questões sociais e afetivas em ritmo de baião, reggae, soul, blues e baladas com arranjos de várias vozes.

Em entrevista, Jordana, multi-instrumentista, cantora e compositora negra LGBTQIA+ então com 26 anos, conta que começou a cantar em festivais estudantis em sua cidade natal, Caçapava do Sul (RS), com 8 anos de idade e não parou mais: aos 13 passou a tomar aulas de violão, aos 14 a *fazer barzinho* na cidade com repertório de covers, e aos 17 se mudou para Santa Maria, onde encontrou certa efervescência musical independente em torno de estudantes da universidade federal local, que a instigou a começar a compor e a formar a banda Pegada Torta, em 2015, que se apresentou muitas vezes pela cidade e nos festivais Morrostock, um ano depois, e Pira Rural, nos dois seguintes (HENRIQUES, 2022). Ela relembra que no evento em Ibarama pôde “conhecer artistas locais, e mais dessa questão da música instrumental e música *experimental*”, reforçando certa centralidade desse tipo de música mesmo na oitava e nona edição, mas ela destaca ter se *encantado* “pela Kiai e pela Paola Kirst” (HENRIQUES, 2022).

A Kiai tocou no Pira Rural nas edições de 2016, 2017 e 2018, é formada por musicistas da periferia de Rio Grande (RS), majoritariamente afro-brasileiros, e descreve sua música instrumental como *perifajazz*, explicado pelo selo independente do qual fizeram parte como uma “fusão de estilos, ritmos, personagens e instrumentos, fundada no jazz e na música afro-brasileira” (ESCÁPULA RECORDS, 2018). Paola Kirst é uma cantora e compositora (euro-)rio-grandina que “tem como grande influência a música africana, assim como o samba e o jazz” (PIRA RURAL, 2019d) e inclui em seus shows inusitadas sobreposições da própria voz com diversas técnicas rítmicas e melódicas de canto que, não sendo calcados na tradição psicodélica ocidental, são também decididamente *experimentais*. Ela levou seu projeto solo ao festival em 2017 e 2019, ambas as vezes tendo a Kiai como banda de apoio. Jordana conta ter feito uma participação num show de Paola com a Kiai em Santa Maria meses depois de as duas terem se apresentado pela primeira vez no Pira Rural e se aproximado; no ano seguinte, após Jordana se mudar para Porto Alegre, Paola produziu o primeiro trabalho solo lançado por ela, o EP *Aquário*; já o segundo, *Transparência*, lançado virtualmente já em meio à pandemia de COVID-19 em 2020, foi gravado no estúdio e selo musical independente porto-alegrense Pedra Redonda (HENRIQUES, 2022), que já abrigava também Paola, Kiai e outros projetos de seus integrantes.

Sobre o momento mais recente de sua trajetória musical *meio nômade*, agora baseada em Porto Alegre, Jordana ressalta que, além de eventuais reencontros da Pegada Torta e sua carreira solo, ela fez participações em shows de “algumas bandas só de mulheres, como As Tubas, que trabalham música regional [com quem tocou baixo e

cantou], e as Três Marias, com quem eu fiz violão e baixo” (HENRIQUES, 2022). Jordana não esteve no Pira Rural de 2019, mas essas duas bandas com que tocara pouco depois apresentaram-se nele. A formação e tônica d’As Tubas é descrita no site do festival por: “Bombo, teclado, violino, guitarra e a percussividade das castanholas e do sapateado, aliados à força da voz de seis mulheres, fazem desse lugar de fala um recurso para (re)pensarmos o feminino em nossa sociedade” (PIRA RURAL, 2019b). Já as Três Marias, (à época, cinco musicistas) na maioria afro-brasileiras, usam um repertório majoritariamente de composições próprias com realce feminista e antirracista para divulgar ensinamentos musicais e culturais obtidos ao longo de anos de contato com mestras e mestres de ritmos locais e regionais tradicionais para comunidades afro-brasileiras de diversas partes do país. Jordana destaca:

Aprendi bastante com as gurias das Três Marias quando toquei com elas. Aprendi muitos ritmos que eu não sabia tocar: ijexá, samba de coco, tocar mais forró mesmo, xote, boi, maracatu... estilos mais voltados pra *cultura popular*. Inclusive tive o prazer de fazer um show com as Três Marias e a Martinha do Coco. Fiz uma participação no show delas, e a Martinha do Coco se tornou a grande referência pra mim, além da Ellen Oléria e do Gilberto Gil (HENRIQUES, 2022, grifo meu).

Nas duas edições mais recentes do Pira Rural, nas páscoas de 2018 e 2019, manifestações musicais regionalizadas ligadas a tradições afro-(sul-)brasileiras distantes da mídia também estiveram na programação. No ano anterior à apresentação das Três Marias, o grupo Sarau Afro-Açoriano, formado por homens afro-brasileiros e euro-brasileiros e mulheres euro-brasileiras no litoral norte de Santa Catarina, já havia tocado no festival, sendo poucos meses depois premiado em Brasília na categoria *cultura popular* (GRUPO CATARINENSE, 2018).

Por outro lado, em 2019 apresentou-se no Pira Rural o grupo euro-curitibaño periférico Machete Bomb, cuja música é descrita como uma “mistura entre referências e a fusão entre teor crítico das performances e o cavaco bomba [distorcido]”, utilizando-se de “rap, rock e samba; beats, percussões e distorções” (PIRA RURAL, 2019c). Tal combinação de elementos musicais remete ao encontro de outras contraculturas em evidência nos festivais alternativos urbanos pelo Brasil a partir da década de 1990, em especial à banda recifense Mundo Livre S/A e à carioca Planet Hemp reveladas neles, conforme a seção 2.2. Contudo, a postura, estética musical e discurso de caráter a princípio muito urbano do grupo incluiu a canção autoral “Coivi Oguerecó Yara” com refrão (mesmo do título) em guarani e um dos versos em espanhol, tecendo comentário

social solidário a causas indígenas e camponesas sul-americanas contra a exploração colonialista e capitalista. Em outro aceno a ideologias afins às do grupo no meio rural, um dos integrantes realizou o show usando um boné do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra.

Na mesma edição do Pira Rural, outro músico prestou homenagem ao MST em particular e à luta pela terra de camponeses e povos indígenas latino-americanos, também cantando alternadamente em português e espanhol (não em guarani), mas com elementos musicais completamente diversos aos da Machete Bomb: Dante Ramon Ledesma, conhecido expoente de festivais nativistas no Rio Grande do Sul na década de 1980, acompanhado seu canto no bombo leguero e violão. Imigrante argentino há muito tempo naturalizado brasileiro e radicado em Canoas (RS), ele exilou-se no Brasil por sofrer perseguição da ditadura militar em seu país de origem, tendo atuado em uma organização “de origem católica, considerada subversiva por ajudar os carentes e ter forte participação social” (CÂMARA MUNICIPAL DE CANOAS, 2016). A etnomusicóloga (e integrante d’As Tubas, que se apresentaram no mesmo dia no evento) Clarissa Ferreira afirma que “composições da década de 80” apresentadas nos festivais nativistas tinham o papel “de trazer as discussões sociais, e instigar às críticas” (FERREIRA, 2014, p. 115-116), que se tornaram raras nesses meios desde então. É notório que o único representante bem conhecido de um movimento de música regional estabelecido do sul do país a participar do Pira Rural até o momento parece ter sido um remanescente dessa tradição de nativismo relativamente menos idealizado e mais combativo, ligado a tradições musicais de resistência popular dos países do sul da América do Sul.

Quando viu a programação do Pira Rural para 2019, na qual sua banda Quarto Sensorial se apresentaria pela quinta vez no festival, Bruno Vargas foi animado contar a seu pai que dividiria o palco no mesmo dia com Dante, que os dois costumavam ouvir juntos (VARGAS, 2022). O experiente músico de origem argentina tocou no meio da tarde, logo após os ritmos tradicionais afro-brasileiros levados pelas Três Marias; o Quarto Sensorial tocou depois das dez da noite, precedido pelo regionalismo marcadamente feminista d’As Tubas e pela cumbia e ska dançantes de La Digna Rabia, e sucedido pelo *power trio* de *hard rock* psicodélico cantado Rinoceronte. Mas entre Dante e a As Tubas, Bruno apresentou-se pela primeira vez no Pira Rural integrando outro projeto musical além do Quarto Sensorial. Tratou-se da Tum Toin Foin, uma *banda de câmara* instrumental liderada pelo compositor, arranjador, pianista e acordeonista Arthur de Faria, e mais nove musicistas (duas mulheres e sete homens) “do rock, da música

erudita, do choro/samba, da música regional gaúcha e do jazz”, executando composições de Arthur “o mais possível situadas nas fronteiras erudito/popular e regional/universal” (PIRA RURAL, 2019e). A banda conta com percussão, bateria, baixo elétrico (de Bruno), guitarra, acordeon, violino, trombone, dois fagotes e outro acordeon ou teclado (de Arthur), e o show no festival foi sua primeira aparição pública. Parece ser mais um caso de expansão da noção de *música (instrumental) experimental*, e nesse caso simultaneamente contribuindo para o diversificado e peculiar entendimento do que pode evocar a ideia de *regional* no Pira Rural.

Sobre as afinidades entre as pessoas fazendo músicas cada vez mais diversas no festival, Bruno reflete:

Eu acho que essa utopia, esse lado de acreditar em algo que é fora do convencional, fora do padrão, é o que move quem faz esse tipo de som e quem organiza um festival desses, enxergar a vida por outras perspectivas. Não é pra todo mundo, não é melhor nem pior; são perspectivas diferentes. [...] Essa sensação de pertencimento acaba indo para além da parte artística: tu ver que tem pessoas com visões semelhantes, que é possível tu seguir em frente. O corre da música não é fácil, ainda mais saindo desses dois últimos anos pandêmicos [...] Eu acho que essa busca de se fazer algo em que se acredita de fato, ela continua intacta. Também por isso é muito especial falar sobre esse evento, que estive com a gente ao longo de muito tempo, a maior parte da nossa trajetória, não só como Quarto Sensorial, mas pessoalmente. Ali a gente também faz links com outras pessoas. Eu acho que talvez essa busca, essa utopia esteja como um pano de fundo abraçando todo mundo, independente do que tu vai fazer lá, vai tocar, trabalhar, curtir. Tu estar ali junto com essas pessoas por esse período de três dias, que talvez dê pra te abastecer pelo ano inteiro ou mais. Sacar que existe um caminho. Não importa muito onde ele vai dar, o que importa é o caminho. Só vai! [...] Mais do que um movimento musical, uma tendência que foi a psicodelia, que eu percebi lá em 2012, ganhando mais espaço, eu acho que esse lado social, do discurso é o que eu tenho percebido que mais tem ascendido ao longo dos anos. De pessoas de grupos sociais e orientações, entre muitas aspas, ‘fora do padrão’, ganhando mais voz e mais público, e é assim que tem que ser! *A gente que está acostumado a fazer música pelos ideais que acredita, até mesmo musicalmente falando, quando vê esses movimentos acontecendo, que também são muito baseados na potência do discurso e nas visões de mundo, isso não é de todo estranho, tem uma afinidade com o que a gente tá sempre fazendo, tu falar das coisas que tu acredita, ou até mesmo tocar, os caminhos estéticos, as influências.* [...] Eu, dentro da minha visão utópica, [...] o que mais quero acreditar é que tem um espaço, que as pessoas continuem fazendo música pelo que acreditam, e se for algo social, politicamente consciente, melhor ainda. Talvez sim, tenha esse pano de fundo. Talvez esse seja um ponto em comum, da maior parte, se não de todo mundo que faz parte dessa programação. Essa energia acaba sendo magnética, independente das diferentes sonoridades. É diferente de tu estar num ambiente que todo mundo que toca já passou, que é o lance que é feito pelo que é convencional, pelo som do mercado, pelo som do momento, pelas aparências, em que antes do som chegar o teu carteiroço, o teu histórico já tá lá na frente, mais do que o que tu tá tocando, é importante quem tu é, valores materiais. Eu acho que o Pira ainda é um espaço um pouco livre disso. Dentro das minhas convicções, isso é o que mais importa. Mas também não posso ser tão inocente a ponto de achar que está ok fazer música por si e tu não ter um sustento disso. [...] Requer uma série de fatores para

poder sustentar esse discurso, que talvez seja muito bonito e utópico, mas não é pra todo mundo também. Eu tendo a achar que sim, que o Pira é um espaço pra quem acredita no que faz, mas pode sentar alguém do meu lado e dar risada, e me colocar em xeque. Que eu acho que é uma das belezas da vida também: estou aqui falando contigo há um tempo e daqui a pouco vem alguém e só fura o balãozinho. Tem um motivo que a gente está aqui conversando sobre o Pira, com essa distância de tempo, dessa relação que já vai de anos. [...] Daí a importância de levar grupos e artistas de lugares diferentes, dentro a linguagem do festival que está se mostrando cada vez mais ampla. O que lá atrás era um lance mais voltado pra música psicodélica, com referências antigas, e juntar isso durante um feriado, acaba ampliando e chamando... o que que motivou a Tum Toin Foin, o Dante Ramon Ledesma a olhar o release do Pira e pensar 'quero tocar lá?' (VARGAS, 2022, grifo meu).

Essa utopia contracultural de se viver e fazer (e produzir, dançar, ouvir) a música em que *se acredita*, para além de fatores (majoritariamente) comerciais, parece conter certo potencial de abarcar não apenas as sonoridades *psicodélicas* do rock das décadas de 1960 e 1970, mas também músicas racialmente marginalizadas, geopoliticamente desprivilegiadas, desvalorizadas por associação à *cultura popular* e/ou por conterem discursos frontalmente contra-hegemônicos em defesas de grupos historicamente oprimidos. Potencial que vem gradualmente se concretizando através de pontes ideológicas e musicais às vezes inesperadas, ainda que continue muito distante do ideal. Para Gu:

É justamente pra ser diverso. São bandas que a gente gosta, artistas que a gente admira, e a gente tenta diversificar o máximo possível. Eu pretendo que fique cada vez mais diversificado. Tem que incluir muita coisa ainda. A questão do edital é sempre boa pra gente, porque é muita banda que se inscreve, muita gente que talvez a gente não tivesse como conhecer [de outra forma] e acaba conhecendo [...] [Um músico afro-brasileiro de rap ainda não formalmente agendado acompanhado de uma banda instrumental veterana no festival] vai ser uma *doideira* de botar no Pira. Vai ser a quebra do paradigma do rap. Que ainda não teve rap, entre aspas [referindo-se à identificação parcial com o gênero pela Machete Bomb, que tocou no Pira Rural em 2019]. Acho que vai ser o início do rap no Pira Rural. Já vem com uma coisa que é mais de casa, e vai ser do caralho! [...] As pessoas estão com a mente muita aberta lá pra coisas diferentes. O povo já vai esperando ser surpreendido. Não é ir pra lá ver aquilo que eu já sei o que é. Óbvio que tem isso também 'ah, eu quero ver o Quarto Sensorial de novo!' Óbvio! Mas essa questão da surpresa eu acho que é fundamental. Sempre rola. [...] Uma preocupação pessoal minha é não só bandas só de mulheres, mas que tenham instrumentistas mulheres. [...]. Hoje em dia tem bastante, mas ainda custa achar no RS. [...] No mundo do alternativo, uma coisa mais diferente, que é o perfil do Pira, é mais difícil achar, mas tá aparecendo cada vez mais. Que bom que equalize, pelo amor de deus! E tem toda essa questão do povo trans e tantas outras pessoas que merecem ser incluídas no rolê, mas a gente tem que fazer isso de um jeito que [...] case ainda com a proposta musical do festival (STEIERNAGEL, 2022b, grifo meu).

Quando for possível a retomada pós-pandemia do festival, a expectativa da organização é que o rap de músicos negros, tipicamente combativo de desigualdades

raciais e sociais, seja recebido no Pira Rural como mais uma muito bem-vinda *doideira* e mais um passo na direção da diversificação de músicas e grupos sociais no evento. Retomo a questão da *mente muito aberta* para o diferente e surpresas positivas em termos mais teóricos e transmusicais na seção 5.1. No próximo capítulo, discuto como a música e sua gradual diversificação no Pira Rural também se relaciona intimamente com aspectos ambientais.

## **4 PIRA RURAL, AMBIENTALISMO E RURALIDADE**

### **4.1 Cascatinha sonora: shows fora do palco e ambientalismo**

#### *Entrada*

De mochila nas costas e gravador na mão, cheguei na propriedade rural conhecida como Cascatinha, em Ibarama, região Centro-Serra do Rio Grande do Sul por volta do meio-dia numa sexta-feira de páscoa, depois de viajar desde a noite anterior num ônibus de excursão desde Porto Alegre. Um tanto perdido, caminhei até onde já havia pessoas sentadas em pequenos grupos na grama ou em cadeiras e mesas em torno de um pequeno complexo construído aberto que consistia em um bar, uma cozinha, um banheiro e um palco baixo de madeira ornamentado com cortinas de retalhos coloridos e enormes e compridas abóboras entre as caixas de som. Ali reconheci um dos músicos e organizadores do festival, única pessoa com quem eu já tinha tido contato prévio, ainda que não pessoalmente. Ele me cumprimentou amistosamente e informou que eu poderia me instalar no camping acompanhando o rio, a partir dali, e que os shows já estavam para começar. Segui a sugestão e comecei a montar minha barraca ao lado de dezenas de outras, num dos cantos da mata, acompanhando uma pequena trilha que margeava e atravessava um riacho. Ainda enquanto montava, comecei a ouvir um som amplificado de guitarra denotando o início do primeiro show, mas que não parecia vir do palco com as abóboras, e sim do lado oposto. Terminei às pressas de preparar meu acampamento e segui um pouco mais adiante a trilha pela mata, passando rente a outras barracas e ao rio, e logo dei de frente com uma grande cachoeira caindo de um penhasco rochoso e formando uma piscina natural, onde algumas pessoas se banhavam. Sobre a vegetação rasteira quase na beira, em meio ao som constante da vigorosa queda d'água e da nuvem de gotículas em suspensão, um trio de jovens que reconheci do ônibus de excursão até ali tocavam uma guitarra e um baixo elétrico ligados a um pequeno amplificador portátil, além de uma minibateria, numa música instrumental suingada e de andamento rápido em estilos que entendi como rock, soul e blues, remontando a sonoridades afro-estadunidense da década de 1960. Um pequeno público dentro e fora da água (em graus variados de vestimenta) começava a se formar ao redor dos músicos, demonstrando surpresa positiva, animação e aprovação com a cena – ainda que ninguém se arriscasse a dançar sobre as pedras úmidas parcialmente cobertas de vegetação rasteira. Estava oficialmente começando o Pira Rural de 2013.

### *Ponto de escuta*

Para discutir a dimensão ambiental(ista) de performances musicais no Pira Rural realizadas fora do palco, como esta primeira que presenciei, essa seção parte das considerações críticas à proposta etnográfica de centralidade de uma produção textual interpretativa descritiva densa e profundamente analisável em termos de significados sociais, advogada por Clifford Geertz (1989[1973]). Reflexões posteriores, como as de James Clifford (1999[1983]) e de Lila Abu-Lughod (2018[1996]), apontam as limitações de uma descrição especializada, feita a partir de único ponto de pretensa autoridade etnográfica, desconsiderando as vozes de quaisquer outras pessoas implicadas no acontecimento descrito, bem como todas as assimetrias de poder entrelaçadas e conexões entre quem pesquisa.

Minha principal ferramenta para buscar transpor essas limitações é emprestada do artigo *O Nativo Relativo* (2002), do antropólogo carioca Eduardo Viveiros de Castro. A partir de suas pesquisas entre povos ameríndios amazônicos e suas concepções muito complexas e distintas das ocidentais, o autor se deparou com o desequilíbrio do *jogo* antropológico clássico, em que um antropólogo usa *suas* concepções para *explicar* um nativo. Encarando essa problemática sem se deter à dicotomia sujeito/objeto – sendo autoevidente que seres humanos são sempre sujeitos – ele propõe então uma alternativa na qual o “discurso do nativo funcion[e], dentro do discurso do antropólogo, de modo a produzir reciprocamente um efeito de conhecimento sobre esse discurso” (p. 115).

A proposta é fundamentalmente *levar à sério* o discurso nativo, tomando seus *conceitos*, enquanto plenos em “significação propriamente filosófica” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 125), distintos, mas da mesma ordem e com o mesmo peso dos conceitos acadêmicos estabelecidos. Por *conceito*, ele entende “uma relação complexa entre concepções” (p. 128) – por isso o *relativo* do título do artigo – ou seja, “menos o modo de pensar [nativo] que os objetos desse pensar, o mundo possível que seus conceitos projetam” (p. 123). Cada relação conceitual filosófica nativa, por sua vez, não estaria sujeita à crença ou descrença, comprovação ou refutação por parte de quem pesquisa, mas constituiria “ela própria um dispositivo de compreensão” (p. 128) a ser *experimentado* na pesquisa e texto.

Viveiros de Castro advoga contra a tentativa de explicitar por meios de interpretações contextuais longas ou traduções muito explicadas dessas expressões verbais do pensamento nativo. Em vez disso, ele prioriza mantê-las em seus próprios

termos, com seus valores implícitos, e *experimental* tais formas de *imaginação* em diferentes contextos, a fim de termos novos aportes conceituais de interpretação. Para o autor, se “há algo que cabe de direito à antropologia, não é certamente a tarefa de explicar o mundo de outrem, mas a de multiplicar nosso mundo” (2002, p. 132).

Suas reflexões para esta proposta etnográfica alternativa partem principalmente de anos de trabalho com diferentes povos originários da Amazônia, com cosmologias próprias muitas vezes distantes do pensamento ocidental, mas o próprio autor pondera que o “nativo não precisa ser especialmente selvagem, ou tradicionalista, tampouco natural do lugar onde o antropólogo o encontra; o antropólogo não carece ser excessivamente civilizado, ou modernista, sequer estrangeiro ao povo sobre o qual discorre” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 113). Sendo assim, sua proposta parece ser também aplicável ao contexto desta pesquisa, mesmo sendo eu um pesquisador *algo nativo* do Pira Rural, e estando seus e suas demais participantes nativos e nativas<sup>13</sup> com quem pesquisei também inseridos no *interior* da sociedade ocidentalizada brasileira (preservando-se a ambiguidade desta palavra).

Em termos práticos, busco trazer citações diretas de falas provenientes de entrevistas com outras pessoas envolvidas com o Pira Rural, reconhecer nesses discursos *conceitos*, ou seja, expressões de relações complexas entre objetos centrais ao festival, para enfim *experimental* estes conceitos como norteadores de minhas observações e escutas de cenas, memórias e registros encontrados *online* do histórico do evento, além de diálogos com mais participantes ouvidos e ouvidas e com a literatura publicada pertinente.

Uma das frequentadoras do Pira Rural com quem mantive diálogo nesta pesquisa é Laís Escher. Ela é natural e residente de São Pedro da Serra, município de população estimada em 3.881 habitantes (IBGE, 2021), localizado a 108km de Porto Alegre, no interior do Rio Grande do Sul. Laís morou fora de sua cidade natal de forte presença de minifúndios, onde é praticada agropecuária, apenas entre os anos 2012 e 2017, em que esteve na capital do estado graduando-se em jornalismo e iniciando suas atividades nessa profissão. Também nesse período, passou a frequentar shows de bandas independentes locais e logo festivais de música pelo sul do Brasil onde várias dessas bandas se apresentavam, incluindo o Psicodália, o Morrostock, o Acid Rock e o Pira Rural.

---

<sup>13</sup> Considero aqui pessoas nativas do Festival de Música Pira Rural de forma abrangente, como todas aquelas que frequentam ou frequentaram o evento, em diferentes posições relativas.

Ao festival localizado na zona rural de Ibarama, Laís foi três vezes: na edição de 2014, como parte do *público*; na de 2015, realizando uma cobertura *jornalística musical* do evento; e finalmente em 2019, já residindo de volta em São Pedro da Serra, graduada e realizando uma cobertura *jornalística rural* do Pira Rural. Sobre seu contato inicial com o festival e as transformações seguintes dessa relação, ela comenta: “Meu primeiro contato com o Pira foi muito pelas bandas, pela cultura; depois que cheguei percebi que era o festival mais interessante pra mim porque faz justamente esse contato com a vida que eu tinha antes, morando no interior” (ESCHER, 2021). A respeito dessa identificação pessoal e suas observações ao longo das três experiências distintas ao longo dos anos, ela entende que

há uma lógica paroquial no Pira Rural que eu acho que é a essência dele. As pessoas que fazem o festival são responsáveis por tomar as decisões. Há um senso de corresponsabilidade por todos aqueles que participam do Pira Rural, sejam as pessoas que organizam, seja as que vão pela primeira vez no festival pra participar. Há um senso de corresponsabilidade pelo próprio lixo, pelo próprio resíduo, pela chuva que pode inundar uma barraca... As pessoas começam a partilhar de um espírito comunitário, que é uma coisa que eu sempre vi daqui de onde falo hoje, de onde sempre vivi que foi São Pedro da Serra. Todas as pessoas são responsáveis pelo seu meio. Uma coisa que acho interessante de ressaltar é que, em festivais maiores não é possível, ou é possível, mas é muito difícil criar essa consciência em tão pouco tempo, três dias de festival. São multidões, a gente não consegue ter dimensão das coisas. O Pira não é só pequeno em questão de número comparado a outros festivais. Ele não é só daquele tamanho pela questão geográfica, mas também pelo contato de todas as pessoas umas com as outras, pra que se consiga ter uma socialização e criar esse senso de corresponsabilidade. Um dos momentos que acendeu pra mim como o Pira era tão especial nesse sentido de corresponsabilidade: era sábado, estava acontecendo um show, uma chuva torrencial caindo, por volta das 2h da manhã, e de repente eu vejo, no meio da chuva, num espaço onde estava formando uma poça de água muito grande, um dos organizadores do festival, no sábado, às 2h da manhã, carregando um saco gigante de serragem e cobrindo aquela poça, pra evitar que desse problema, que desse lamaçal. Foi ele que fez, e ele é uma das pessoas que assina isso aqui. Ele não mandou outra pessoa fazer. [...] Quando me refiro a essa construção comunitária, é em especial pela organização. Alguns dos novos integrantes da organização do Pira Rural estudam e trabalham com permacultura e trouxeram muitos conceitos da permacultura (ESCHER, 2021).

Termos para filosofias e práticas de produção e *corresponsabilidade* ambiental e social como a *permacultura* e o manejo de resíduos são muito presentes em textos de divulgação do Pira Rural na internet e temas de oficinas oferecidas no evento (e são investigados na seção seguinte deste capítulo, em diálogo com integrantes da organização, literatura especializada de referência e agricultores e agricultoras da região). Esse último grupo foi especialmente contemplado na cobertura de jornalismo rural do

festival feita em 2019 por Laís e Cândida Schaedler. Ela conta e reflete sobre a aproximação do Pira Rural com essas pessoas:

Com os agricultores [...], foi uma construção gradativa a cada edição do festival. Eles foram se conectando, foram se aproximando, e trazendo mais informações, conexões até sobre questões práticas da produção, sobre o que vai poder ser ofertado, como oficinas. Uma coisa que acho muito interessante, e o Pira Rural oportunizou isso para alguns agricultores, é colocar o agricultor no centro, colocar ele na frente, trazer ele pro seu lugar de importância. Poucas vezes isso acontece, poucas vezes isso é visto. E o agricultor tem esse espaço no Pira. No início faziam visitas [guiadas] às propriedades, com o Pira Tour, depois começaram a fazer oficinas juntamente com os agricultores. Trabalha o ponto da autoestima do agricultor, dar a oportunidade de ele falar, contar a versão dele e ensinar sobre o que ele sabe. Ainda existe a ideia de que o agricultor é um jeca tatu, uma pessoa atrasada, sem instrução, sem nada pra compartilhar, e é justamente o contrário. [...] Ibarama é a capital dos guardiões das sementes crioulas [...] Alguns agricultores locais, na Semana Santa, se organizam pra ir à missa e depois ir ao Pira. [...] O festival foi se integrando à cidade. Isso foi uma construção aos poucos, porque no início ainda se tinha uma imagem ruim do festival na cidade. Foi por falta da organização, dessa responsabilidade das pessoas que fazem o Pira Rural acontecer, e da disponibilidade das pessoas da comunidade também pra se integrar com o festival. Foi uma coisa construída gradativamente. Essa ligação com a comunidade é esse diálogo gentil com quem está no espaço. Não simplesmente colocar uma produção, festival, um produto cultural lá e fazer com que as pessoas na volta se adaptem. É trazer aquilo e realmente integrar com quem está na volta, fazer com que aquilo faça sentido pra quem está participando indiretamente também. [...] Os agricultores que fornecem alimentos convencionais ou até mesmo orgânicos que não têm uma entrada nessa vida agroecológica, não se sentiam parte do festival a ponto de assistir shows ou passar em algum momento no festival, apenas fazer a entrega dos alimentos. Enquanto os agricultores com consciência mais ecológica, com essa ligação com a agroecologia, se dispunham a receber as pessoas nas suas propriedades, se ofereciam pra facilitar oficinas ministradas durante o festival, sobre práticas de manejo, a prática do carijó, que é a maneira de beneficiar erva mate pro consumo, como os indígenas fazem. Até mesmo pra ir assistir algum show, os produtores que têm alguma relação com a agroecologia se mostravam muito mais abertos. Mesmo na conversa com eles era possível perceber que pra eles, a partir daquele momento a produção deles com a terra também tinha alguma ligação com o festival, porque o alimento deles estava lá. Porque a agroecologia entende várias partes, consciência política, consciência ambiental, consciência social, enfim, todas essas coisas que o festival já traz em si (ESCHER, 2021).

Por enquanto, guardemos também *agroecologia* para ser discutida na próxima seção, junto a esses agricultores atualmente mais envolvidos no festival. Mesmo antes de nos aprofundarmos no tema, fica nítido no pensamento expresso por Laís que determinadas preocupações ecológicas e práticas rurais aproximaram integrantes da organização do festival e alguns de seus produtores vizinhos – que por sua vez passaram a reforçar a centralidade destas questões no evento, ao se inserirem cada vez mais nele.

Ela ainda compara esses aspectos do Pira Rural com outros festivais que conhece, e os relaciona à programação musical:

Em outros festivais [...] em algum momento essa questão da sustentabilidade, da conexão com a natureza, era um pouco *fake*, era um pouco mais pelo discurso, pelo apelo do que pela real sustentabilidade, e no Pira Rural isso não acontece. A gente tem clareza da destinação de resíduos, a gente tem clareza da conexão com os produtores, a gente pode saber quem são as pessoas. De alguma maneira, existe uma transparência, porque os próprios agricultores que produzem são convidados a participar do festival, a destinação dos resíduos é de responsabilidade das pessoas do festival, porque os resíduos estão nas propriedades delas. Enfim, elas que são responsáveis por aquilo na cidade, na localidade. Isso é uma coisa que pra mim sempre foi o diferencial do Pira, que se traduz nos conceitos da agroecologia, que não é simplesmente fazer porque é a regra, ser orgânico ou ser ecológico porque tem mais apelo, mas é pela consciência ambiental, e que se traduz no festival todo [...] [*Mesmo musicalmente,*] eu poderia traduzir [*o Pira Rural*] como *agroecológico e agroflorestal*. Ele é diverso, ele é plural, tanto na sonoridade quanto nas formações oportunizadas, nas oficinas, em tudo ele busca sempre trazer vários pontos da vida das pessoas que participam [...]. Essa consciência social e ambiental, e de diversidade de gênero, diversidade racial, também foi acompanhando o festival. E aí entra também a *diversidade cultural*. *O festival foi trazendo outras sonoridades com base nisso também [...].* A partir de 2014, 2013 um pouco, mas 2014 começou a se criar essa diversidade na expressão cultural do festival (ESCHER, 2021, grifos meus).

Como Gu (STEIERNAGER, 2022a, 2022b) e Bruno (VARGAS, 2022), Laís parece perceber uma ampliação gradual na diversidade musical do Pira Rural, e que esta se liga intimamente a preocupações de maior inclusão social. E ela vai além, ao relacionar diversidade musical também com responsabilidade e *consciência ambiental*, em sentidos agrários e ecológicos, com relação ao ambiente da propriedade rural onde o festival ocorre e seus arredores. E ainda ao pontuar especificamente em que edições do evento ela avalia que essas transformações entrelaçadas começaram a ganhar força: a quarta e a quinta edição, 2013 e 2014, logo em seguida da chegada à *maioridade* do festival (CELLA, 2013), musicalmente baseada na *psicodelia*.

As relações conceituais feitas por Laís propiciam direcionamentos para descrições e análises de performances musicais no Pira Rural, com especial atenção a conexões entre gêneros musicais, diversidade de pessoas e relação mais próxima com o ambiente da propriedade rural. No quadro de suspensão do festival desde 2020, em razão dos riscos à vida que aglomerações de pessoas passaram a representar com o início da pandemia de Covid-19, a etnografia virtual tem se revelado frutífera, já que inclusive permitiu as entrevistas (na maioria, remotas) já referidas, mas também ao considerarmos o

cyberespaço como mais um *lugar* a ser etnografado (POLIVANOV, 2013), onde pessoas ligadas ao Pira Rural já se comunicam, se expressam e se relacionam musicalmente quando não estão presencialmente no evento – e já o faziam antes da pandemia, entre edições regulares.

#### *Atividades musicais fora do palco no Pira Rural: 2013-2019*

Na página do Facebook da banda que fez o primeiro show do Pira Rural de 2013, em frente à cachoeira, que comecei a descrever no início desta seção, confirmo suas informações básicas: chama-se Sapo Jones & Coiote Bill, “trio instrumental composto por Daniel Mossi (baixo), Daniel Roitman (guitarra) e Tiago Vieira (bateria), de Porto Alegre e Esteio” (RS) (SAPO JONES & COIOTE BILL, [2012~2015?]), e a julgar pelas postagens na página, esteve em atividade de 2012 a 2015, tocando principalmente em praças, parques e eventos ao ar livre, geralmente sem palco, por diversos municípios da região metropolitana de Porto Alegre. Também na página do Facebook do trio, encontrei um *link* (Exemplo audiovisual 1<sup>14</sup>) para um registro em vídeo em boa qualidade de som e imagem de 3 minutos e 40 segundos daquele mesmo show abrindo o Pira Rural de 2013 (SAPO JONES & COIOTE BILL, 2013). Analiso esse material.

Na descrição do vídeo no YouTube, consta tratar-se da “*banda de rua* Sapo Jones & Coiote Bill” (SAPO JONES & COIOTE BILL, 2013, grifo meu), mas dessa vez ela definitivamente não está na rua, e sim na vegetação rasteira às margens imediatas do poço em que cai uma cascata (ou cachoeira) de algumas dezenas de metros. Os músicos tocam ao sol forte, de costas para a queda d’água e de frente para a câmera e parte do público (visível ao final quando a câmera gira), que consiste em pessoas jovens majoritariamente brancas de ambos os sexos sentadas na mesma vegetação rasteira, em grandes pedras ou em pé dentro e fora d’água, em variados graus de vestimenta. Há algumas poucas barracas logo atrás da maior concentração de pessoas, ao pé de onde a vegetação se adensa e sobe um morro. Quase todo o público está muito atento à banda, dentro e fora d’água. Algumas pessoas fotografam brevemente – além da não identificada que está filmando isso – outras entram ou saem da água, passando com naturalidade quase pelo meio dos músicos.

O baixista Daniel Mossi está de calça *jeans*, sem camisa e usando um chapéu como os dos antigos músicos de *blues* afro-estadunidenses nas fotografias das primeiras décadas do século XX. O baterista Tiago Vieira está de camiseta e *shorts*. O guitarrista

---

<sup>14</sup> <https://youtu.be/0wsBWtHwiq8>

Daniel Roitman está de calça *jeans* e sem camisa. Os três são brancos e jovens, estão com olhar baixo ou olhos fechados, concentrados em seu próprio tocar, e balançando o corpo conforme o som que sai de seu próprio instrumento. Como informa o título do vídeo, *Blues da Cascata* é um *blues*, de ritmo muito marcado, e que ao final acelera, como costumavam fazer muitas bandas de rock formadas (principalmente) por jovens brancos na Inglaterra e nos Estados Unidos em meados dos anos 1960. O tempo todo ouve-se também o som constante da queda d'água, que permanece soberano quando a música termina e os instrumentistas agradecem e se apresentam ao público. Mesmo com a câmera aparentemente muito próxima da banda e diretamente de frente para a minibateria e o pequeno amplificador em que o baixo e a guitarra estão ligados (já que a face frontal do amplificador é mostrada praticamente sem perspectiva lateral), o som da água é sempre muito audível – o que sugere que ele esteja relativamente mais alto e a música menos em quase todas as demais posições visíveis em que há pessoas assistindo a banda, mais próximas da água e/ou mais laterais à caixa de som.

Quanto a relações entre pessoas, é notável a atípica (para bandas com essa formação instrumental e o contexto de festival de música) falta de distinção entre músicos e público, em termos de não uniformidade de vestuário, topografia e área ocupada – ainda que caiba só aos músicos oficiais da banda fazer música e, a demais participantes, assistir ou registrar, a divisão e separação me parece menos rígida pela ausência de palco (alto e isolado), equipamentos de iluminação, códigos distintos de vestimenta e caixas de som mais potentes, robustas e numerosas.

Já quanto a questões relativas ao ambiente da propriedade rural, acho notável que havia um palco disponível com mais e maiores caixas de som e distância mais que suficiente da cascata para ela não fosse ouvida junto com a música, já que nunca há shows simultâneos no Pira Rural, e esse encontro sonoro com o incontrolável foi preferido – mesmo com o risco de o ar denso em gotas e gotículas vir a danificar instrumentos. Se Steven Feld apresenta sua *acustemologia* como baseada em considerar não apenas a música, mas “o som como forma de saber”, em termos *relacionais* (FELD, 2015, p. 12, tradução minha<sup>15</sup>), a situação aqui descrita me soa como uma intenção bastante deliberada por parte de músicos e organização – e aprovada pelo público – de estabelecer uma *relação* (sonora) mais próxima e não conflituosa com a cascata. Também vale notar que o ocorrido se passa numa propriedade rural carinhosamente nomeada de Cascatinha (já

---

<sup>15</sup> “[S]ound as a way of knowing” (FELD, 2015, p. 12).

que não se trata de uma cascata pequena). Considerando ainda o contato intenso (ainda que muito menos sonoro) de pessoas com pedras, variadas formas de vegetação, água também da cascata para baixo, e prováveis insetos, todas implicadas também nessa mudança de cenário do show, não me parece exagero supor que a amistosidade performada através da música se estenda para além da cascata especificamente, no mínimo para todo o ambiente da propriedade rural Cascatinha, onde invariavelmente ocorrem todas as edições do Pira Rural.

No site oficial do evento, que anuncia uma a uma as atrações musicais e não musicais e outros avisos ao público, musicistas e demais pessoas envolvidas (em potencial) nas semanas que precedem cada edição do evento (e a seguem com breves retrospectivas em fotografia, prosa e verso) não há registro de qualquer atividade musical próxima à cascata ou em outro espaço externo ao único palco nas três primeiras edições. Sapo Jones & Coiote Bill, no início da quarta, em 2013, foram os primeiros. Mas começaram uma tradição no festival. No ano seguinte, o mesmo trio instrumental de música de rua metropolitana tocou novamente no festival, novamente na beira da cascata, com a diferença que dessa vez foram acrescidos da participação espontânea de um saxofonista. Era o porto-alegrense Maurício Oliveira, também branco, mas uma geração mais velho que a grande maioria no festival, que depois na mesma edição tocaria, como previsto, como integrante da banda instrumental *psicodélica* Sopro Cósmico, no palco.

Quanto a questões sociais, sua participação não planejada e livre de constrangimentos aponta para certa suavização das fronteiras entre musicista escalado(a) e anunciado(a) para aquele horário e local, e qualquer outro ou outra musicista que se disponha espontaneamente a somar ou que seja espontaneamente convidado(a) por alguém que já esteja tocando.

Em relações ambientais, parece ter sido sustentada a intenção de maior aproximação multissensorial e simbólica entre pessoas participantes do evento e múltiplos elementos do ambiente da Cascatinha não produzidos por pessoas. Quanto aos gêneros musicais, é sabido que o saxofone muito raramente é um instrumento de destaque no rock ou no blues (ao menos desde a primeira metade da década de 1960), sendo nas tradições populares do norte ocidental muito mais associado ao jazz. Maurício Oliveira atuava então regularmente na banda Sopro Cósmico, bastante identificada (além do rock *psicodélico*, *experimental* e *progressivo*, como abordado na seção 3.2) com o jazz, e essa mesma tradição parece evocada nos poucos segundos do show dele no saxofone com Sapo Jones & Coiote Bill no Pira Rural de 2014, na beira da cascata, mostrados no curta-

metragem documental *Que Pira é Essa?*, produzido por estudantes de Comunicação Social da UNISC (QUE PIRA, 2014 – Exemplo audiovisual 2<sup>16</sup>).

Apesar de o jazz ter origem no mesmo grupo racial-nacional (afro-estadunidense) que o blues e o rock, o primeiro foi muito menos proeminente no auge da contracultura no norte ocidental, em meados e fins da década de 1960, e talvez por isso era muito menos presente nas primeiras edições do Pira Rural e nos demais festivais referidos nos capítulos 1 e 2. Como aponta Laís, isso começava a mudar como parte do processo de maior diversificação musical em que o evento entrava.

Esta performance em particular convida à reflexão de que instrumentos típicos de rock se prestariam menos a serem adicionados espontaneamente por alguém de fora da banda na beira da cascata. Guitarra, baixo elétrico, teclado e mesmo vocais ou violão demandariam amplificação elétrica para serem amplamente ouvidos com o som da queda d'água tão próxima; enquanto bateria ou piano seriam pesados, de difícil instalação e necessitariam apoio no chão instável e muito úmido. Saxofone, por exemplo, não carrega essas dificuldades, portanto se encaixa mais facilmente a esse particular contexto de performance. Afastar-se assim (ainda que ligeiramente) da formação mais consolidada de bandas de rock parece ter caminhado junto com a adaptação àquele ambiente específico e com a proposta de reduzir o distanciamento entre musicistas e demais presentes.

Um ano depois, na sexta edição do festival, em 2015, Sapó Jones & Coiote Bill não esteve na programação, mas o músico curitibano Davi Henn, também autoidentificado como *músico de rua* e especificamente com o gênero blues foi quem se apresentou, sozinho, em frente à cascata. Davi cantou suas composições em português, calcadas em sonoridade *folk blues* e rock acústico, sentado em uma cadeira, enquanto simultaneamente tocava com suas mãos um violão amplificado de forma portátil, e com os pés um aparelho percussivo improvisado com dois pedais – e ocasionalmente alternava o canto (em um microfone conectado à mesma amplificação) com o sopro em um *kazoo* ou um pequeno trompete artesanal de garrafa PET, ambos fixados às laterais do microfone, como se vê no registro em formato de videoclipe incluindo um trecho desse show feito em nome e divulgado pelo próprio músico um ano depois (A BANDA, 2016 – Exemplo audiovisual 3<sup>17</sup>). Em partes curtas do vídeo, também se vê o músico andando pela trilha da mata, entre barracas em direção à cascata, aparentemente já tocando violão e cantando, seguido de algum público – dando a entender um pequeno cortejo

---

<sup>16</sup> <https://youtu.be/sk6vrwQ8HJQ?t=332>

<sup>17</sup> <https://youtu.be/JtJPtMkhyI?t=28>

convocatório imediatamente antes da apresentação fixar-se na beira da cascata. Tal movimento parece ajudar a explicar um público mais numeroso visível neste vídeo, em relação ao registro da primeira performance da Sapo Jones & Coiote Bill no local, dois anos antes.

Davi Henn é um homem branco relativamente jovem, identificado com o *blues*, características muito presentes no festival desde o início, mas vale notar que a maior parte de suas composições são canções de protesto ressaltando desigualdades sociais – na direção contrária de certo rock contemporâneo politicamente *conservador*, como apontado por Gu (STEIERNAGER, 2022b). Trata-se de mais um musicista (que já se apresentara no *palco* do Pira Rural antes), com outro tipo de instrumentação, reforçando a interação entre as pessoas e o ambiente da propriedade rural, e a suavização da divisão entre artista e público, de maneira similar aos dois anos anteriores.

Em 2016, sétima edição, consta na programação que Maurício Oliveira voltou a tocar seu saxofone (de tendências jazzísticas) na beira da cascata na abertura do evento, nessa ocasião constando como *intervenção musical* e não *show* (PIRA RURAL, 2016).

A oitava edição do festival (em 2017) se destaca por ter marcado não apenas uma continuidade, mas uma ampliação no número de shows (iniciais) com mais intensa interação com o ambiente da propriedade rural. A primeira performance à beira da cascata foi da banda rotativa de *musicistas de rua de rock psicodélico* (Kombi) Crmk, que então viajavam de Kombi tocando em ruas de diferentes cidades e estados brasileiros e convidando musicistas locais para improvisações coletivas, num formato que mais uma vez incluía guitarra com amplificador portátil e minibateria.

Mas após a Crmk, o segundo show consecutivo a começar no local (que já era algo inédito no festival), foi da dupla de *forró* pernambucana Caramurú & Julião, num gênero musical também pela primeira vez destacado por uma atração do Pira Rural e muito mais distante das tradições populares do norte ocidental – mas presente em festivais contraculturais brasileiros desde a década de 1970. A instrumentação também foi inédita: zabumba e viola caipira (além dos vocais de ambos), instrumentos relativamente leves e maleáveis, sem necessidade de amplificação<sup>18</sup> ou apoio no chão – o que permitiu à dupla realizar grande parte do show *em movimento*, caminhando lentamente em cortejo pela

---

<sup>18</sup> Assim como o violão tocado por Davi Henn na edição de 2015, a viola caipira prescindiu de amplificação no cortejo pela trilha (que neste caso ocupou uma porção temporal maior da performance), gradativamente menos próxima da queda d'água e com o som desta ficando relativamente mais abafado pela mata ao redor da trilha.

trilha desde a beira da cascata, acompanhando o rio e as barracas nos cantos da mata, até chegarem no palco, quase no outro extremo da Cascatinha. E assim pela primeira vez um show atravessou a mata, passou pela frente de onde quase todo o público e boa parte dos(as) musicistas acampava, acompanhou o rio algumas centenas de metros após a queda d'água e passou por uma apertada e bamboleante (mas sempre firme) ponte de madeira – com um grande grupo do público acompanhando, dançando pelo caminho e cantando junto trechos de canções já conhecidas (principalmente dos repertórios de Luiz Gonzaga, Alceu Valença e Tom Zé – ao contrário da grande maioria dos demais shows no festival desde a segunda edição, que valorizam composições próprias sem difusão massiva).

Em 2018, na véspera do início da nona edição do Pira Rural, o site oficial do mesmo anunciou uma inédita “batucada geral e cortejo musical” da frente da cascata até o palco, como primeira atividade musical no evento. “Convidamos a todos os presentes a trazerem ou criarem instrumentos e improvisos para essa *vivência de sincronia sonora entre o público geral e a natureza*” (PIRA RURAL, 2018b, grifo meu), diz o breve comunicado da organização.

Parece nítida a intenção de manter o formato de cortejo pela mata ligando a cascata e o palco, iniciado no ano anterior, e o entendimento por parte da equipe organizadora do festival de que essa atividade carregava um simbolismo expresso através do som de proximidade entre pessoas e o ambiente da propriedade rural. É notável também a continuidade em se distanciar do rock (e seus instrumentos típicos), ao menos nessa atividade, e a novidade de abolir (temporariamente) a distinção entre *público geral* e quem faz oficialmente música no evento.

Na edição de 2019, décima e mais recente antes do início da pandemia de Covid-19 e suspensão desde então do Pira Rural, o formato de cortejo musical pela trilha da mata foi mantido, mas voltou a ser conduzido por musicistas – em oposição ao *público geral*, que participou em papel secundário. A condução coube a Marcio Fulber & Bando, da região metropolitana de Porto Alegre, que fizeram o show de abertura em sua maior parte próximo à cascata, porém ligeiramente deslocados dos de edições anteriores, já na boca da mata e da trilha, sob árvores, e não sobre a vegetação rasteira imediatamente em frente à queda d'água.

O cortejo foi a parte final do show do grupo, que se descreve como baseado no *subgênero dixieland* do jazz. Na fotografia de divulgação anunciada previamente no site do evento, a formação é composta por tuba, trompete, saxofone, clarinete, violão e o *washboard* de Fulber, que também canta suas composições em português, descritas como

contando uma semiautobiográfica “saga do *artista de rua*” (PIRA RURAL, 2019f) e alguns *standards* do *dixieland* afro-estadunidense. Apesar de estarem em menor número no repertório, foi com uma dessas composições estrangeiras de maior difusão que o cortejo foi conduzido, estimulando que o público também cantasse ou cantarolasse.

### *Música de rua, ambiente rural*

Mostrou-se um rico ponto de escuta e observação de materiais sobre o Pira Rural a ideia da colaboradora Laís Escher de que, no festival, a abertura a mais estilos musicais (que por si só tende a ir junto com mais possibilidades de formações instrumentais) caminhou junto com a abertura de mais possibilidades de inclusão demográfico-social no evento, e principalmente com o aumento nas possibilidades de aproximação de participantes com o ambiente da propriedade onde ocorre o evento. Além disso, é curiosa a aparente tendência de que, no Pira Rural, musicistas geralmente muito dedicados a interagir (sonoramente) com o meio *urbano*, *músicos de rua*, tenham também facilidades para experimentar e propiciar relações mais estreitas no *meio rural* e de menor intervenção humana, inclusive onde não há ruas. Fica implícita uma contestação da dicotomia *música urbana X música rural*

Mesmo que timidamente, essa análise aponta também na direção da superação da oposição *cultura X natureza* como categorias ocidentais tidas como universais, como Ana María Ochoa Gautier (2016) aponta ainda ser prevalente inclusive na literatura autodenominada *ecomusicológica*. O Pira Rural revela-se como um caso em que mesmo pessoas largamente inseridas numa sociedade ocidentalizada buscam táticas próprias e muito localizadas de resistência ao desenvolvimentismo mercadológico hegemônico. Essas táticas incluem performances musicais à beira de uma cascata e percorrendo uma trilha na mata. Mas não se limitam a isso; são complementadas por outras táticas, como a inclusão de pequenos produtores agroecológicos locais fornecendo alimentos e oficinas e assistindo a shows no evento, como relata Laís (ESCHER, 2021), o que é discutido na próxima seção deste capítulo. De acordo com entrevista com Daniel Mossi, que em 2013 e 2014 participou do evento como baixista da Sapo Jones & Coiote Bill:

O Pira parece ter uma proposta de ser pequeno, ser próximo, e de o pessoal que está organizando ter uma relação com aquele lugar específico, [e conceberem o festival] com o propósito de compartilharem aquele espaço com as pessoas através da música, o que aparece também na alimentação (MOSSI, 2021).

Daniel é natural e residente de Esteio, o menos extenso dos municípios da região metropolitana de Porto Alegre. Ele esteve no Pira Rural outras duas vezes: primeiro em 2012, como parte do público, e mais recentemente em 2016, na função de cinegrafista colaborador do evento. Ainda no final de 2012, com poucos meses de atividade como músicos de rua, a Sapo Jones & Coiote Bill foi convidada a se apresentar fora do palco e sem integrar a programação oficial em outro festival de música independente no Rio Grande do Sul, o Morrostock, que naquela época ocorria em uma propriedade rural em Sapiranga. Tocaram no final do último dia daquele evento, sem terem trocado de roupas ou dormido na noite anterior, e em meio e na mesma altura do público, que os recebeu animadamente. Conforme Daniel, integrantes da organização do Pira Rural estavam presentes nesse show no Morrostock e posteriormente tiveram a ideia de convidar a banda para se apresentarem nos mesmos moldes como abertura da edição seguinte do Pira Rural, na páscoa de 2013. Com um importante diferencial: lá o trio instrumental deveria “tocar na beira da cascata, porque tinha nome de Sapo na banda” (MOSSI, 2021). Mesmo quase uma década depois, o músico se lembra bem daquela performance:

A excursão atrasou [...], a gente desceu do ônibus e foi direto pra beira da cachoeira. [...] Tocar em ambiente aberto é desafiador pela questão da acústica. [...] Tocar no sol é difícil para afinação do instrumento, porque ele é muito sensível com temperatura; [...] afinar com uma cachoeira caindo através parece que boa parte do som do seu instrumento some, fica uma coisa bem pequena. A gente tinha que compensar na energia. [...] Era desafiador ser um espaço úmido, que deixa tudo mais abafado, [porém] o lance do acolhimento, da proposta não ser muito requentada, foi uma coisa que nos fez nos sentirmos à vontade. Não tinha como imaginar como ia ser tocar na frente de uma cachoeira, [...] não teve passagem de som nenhuma, [...] mas ao mesmo tempo eu lembro de saber que eu estava vivendo um momento bem único. [...] Eu acho que foi muito importante na minha trajetória como músico, foi uma experiência, uma vivência super transformadora, criou uma fraternidade legal. [...] Com certeza me proporcionou alguns anos de Sapo Jones ter tocado no festival, foi uma afirmação. [...] Com certeza foi um dos melhores momentos da minha vida. Como músico, foi um dos pontos altos até hoje (MOSSI, 2021).

Além do contraste entre os vários desafios técnicos para o show ocorrer e a enorme satisfação do baixista com o resultado da performance, chamo atenção para as vias de *acolhimento* e o campo de identificação dele com seu entendimento da *proposta não muito requentada* do evento, que parecem ecoar o que Laís descreve como *lógica*

*paroquial*<sup>19</sup> e *corresponsabilidade* (ESCHER, 2021) marcantes no modo de funcionar do Pira Rural.

Vale notar que Daniel já estava acostumado e bem adaptado à maioria das necessidades práticas para realizar o show mencionadas, por vir tocando regularmente na banda em praças e parques da região metropolitana de Porto Alegre, além da performance no Morrostock. Só eram inéditas para ele a umidade e os sons altos e constantes da cascata. Ele marcar como positiva a percepção de uma *proposta não muito requeitada* no festival também pode ser entendido como algo em que certo espaço para improvisação (não apenas na própria música, mas também nas condições para que ela ocorra) seja desejável e até *acolhedor* para o músico e seus colegas no trio; ele diz que “nossa banda era meio um *happening*” (MOSSI, 2021). Sobre o contexto de surgimento e proposta da Sapo Jones & Coiote Bill, bem como suas concepções de música e identificações destas com o Pira Rural, ele reflete:

Em 2012 a gente estava vivendo uma primavera, uma fase muito boa, muito próspera. Hoje eu vejo assim. Expansão universitária pós-cotas, pós várias políticas públicas importantes que incluíam as pessoas. E a partir disso a gente começou a viver alguns movimentos sociais de ocupação do espaço público e ressignificação. [Em Porto Alegre] teve uma ocupação do [Auditório] Araújo Vianna, teve o Tatu da Copa, [...] foi um conflito de poder de uma nova consciência de ‘para quê serve a cidade, para quê serve o espaço público?’ contra um reacionarismo ligado à propriedade privada, a um concebimento muito retrógrado das instituições. [...] Entendimento de universidade popular e democrática, e não tecnocrática e meritocrática, eu venho desse meio [como estudante de Psicologia em Porto Alegre na época. Fundou a banda com colegas universitários e logo] a ideia de ir pra rua veio do contexto da ocupação do espaço público, os *occupy* que estavam acontecendo até em Wall Street. [...] Fomos chamados para tocar numa feira de rua [e gostaram da ideia]. Nosso som dialogava com crianças, cachorros e mendigos: muita performance de dança de catador. A gente dialogava tanto com a galera [em situação] de rua quanto a galera mais *cult*, universitária. [A proposta era] ser acessível: [...] tu está vendo uma atração cultural de música autoral de graça, que vai até ti. [...] Tem tanto essa questão mais musical, que diz da estrutura do som, do discurso sonoro, quanto a questão da paisagem e do sentido da música interagindo com a paisagem, de questionar o espaço privado, de questionar a lógica de consumo, com a proposta de contribuição espontânea. [Além disso, ser músico de rua para ele reduz] o apelo para a questão mais hedonista, [...] de ser o cara que está nos holofotes. [...] O palco cria muito esse lugar fictício do artista, essa coisa meio idealizada de que o cara é foda, que as pessoas que estão ali são especiais, [...] super masculina, super egóica, o cara que está com a guitarra... [...] o músico é o senhor do gozo: [...] não consigo me colocar nesse lugar. [...] No Pira eu sentia que era menos, [...] o palco é um palco próximo, é um palco

---

<sup>19</sup> *Paroquialidade* aqui é usada no sentido já descrito na fala de Laís Escher anteriormente nesta seção. A discussão mais ampla do termo e suas implicações no Pira Rural, incluindo seu uso geográfico por Doreen Massey, mencionado na seção 3.1, e suas relações com localidade, translocalidade e cosmopolitismo são feitas na seção 5.2.

baixinho... ou não tem palco, tipo a Sapo tocando na beira da cachoeira, a Sapo tocando no meio da galera, isso é uma outra troca bem mais legal (MOSSI, 2021).

Aparecem na fala de Daniel pontos de encontro importantes entre concepções de música de rua ligadas às ideias de ocupação do espaço público em alta na primeira metade da década de 2010 em grandes áreas urbanas, com aspectos tanto contraculturais quanto *rurais* ou *paroquiais* observados no Pira Rural.

No momento da entrevista, Daniel estava há alguns anos sem tocar em shows, mesmo de rua. Ele atuou como musicoterapeuta junto a pacientes de saúde mental, principalmente idosos, em São Leopoldo (RS), ao longo de 2020, já durante a pandemia de COVID-19. Em fins de 2021, quando o entrevistei, ele vinha dando aulas de violão *online* para idosos e crianças, e contemplava uma nova possibilidade de tocar em público. Sobre suas diferentes experiências trabalhando e atuando com música, ele reflete:

Quando comecei a trabalhar com idosos, tive que mergulhar de cabeça num repertório mais popular brasileiro, que era totalmente não familiar para mim. [...] Tocar na noite é uma vida muito difícil, [não há estabilidade financeira e se] trabalha para um público que está ali para consumir. [...] Na política pública, geralmente é um público de vulnerabilidade social, eles valorizam muito mais. [...] Ter entrado pra esse mundo da oficina de música foi uma virada muito importante na minha vida. Deu um outro sentido para ser músico. [...] Sempre toquei com [homens de] classe média branca que ouviam rock [e agora prepara projeto acompanhando cantora de samba no baixo]. As pessoas acham que o músico é uma pessoa iluminada porque a música foi tirada das nossas vidas. Acho que a gente precisa resgatar essa concepção ampliada do que é música, não só música no palco. [Apesar de animado com o novo projeto mais inclusivo, pondera que] tocar na noite vai ser um complemento pra minha renda. Não aspiro ficar famoso (MOSSI, 2021).

Hoje Daniel Mossi parece valorizar mais diversidade de gêneros musicais e associá-la à inclusão social, de forma semelhante às expressas anteriormente por Laís (ESCHER, 2021) a respeito do Pira Rural em suas edições mais recentes antes da interrupção causada pela pandemia.

#### **4.2 *Mais amor, menos barracas: agroecologia, veganismo, permacultura e limites de crescimento na Cascatinha***

Os etnomusicólogos australianos Dan Bendrups e Donna Weston ressaltam que festivais musicais ao ar livre inerentemente implicam em relações mais intensas de seus e suas participantes com o meio ambiente, sejam com efeitos desejados ou indesejados, e

que as decisões relativas a essas relações vêm sendo cada vez mais explicitamente politizadas em termos ecológicos (BENDRUPS; WESTON, 2015, p. 61). Ainda que qualquer evento musical implique em interações com ambientes, festivais a céu aberto tendem a tornar mais explícitas (algumas d)estas relações. Buscando sistematizar a investigação de tais relações nesses eventos, Bendrups e Weston propõem dividi-las entre os domínios promocional, logístico, conceitual e espacial (p. 67). Tal divisão pode ser um tanto artificial se aplicada a festivais como o Pira Rural, em que, conforme discutido na seção anterior deste capítulo, aspectos conceituais (musicais e de discurso) e espaciais se entrelaçam, mas permanece relevante a atenção sugerida também a aspectos de funcionamento logístico do evento, em que termos ele é divulgado e a que tipo de pessoas e práticas (ambientais) se associa. Esta seção investiga tais elementos no Pira Rural.

Também atento ao resultado prático das interações entre pessoas, outros seres e ambientes envolvendo música, o ecomusicólogo estadunidense Mark Pedelty defende que parte importante do sentido (ou significado) musical advém de seus contextos e *efeitos materiais* no ambiente e nas relações entre diferentes seres vivos (PEDELTY, 2011, p. 11), e que tais efeitos tendem a ser mais positivos em escalas menores e níveis mais localizados, onde relações entre determinada comunidade e determinado ambiente estão em maior evidência (p. 129). De forma complementar, Jeff Titon defende que efeitos ecológicos satisfatórios não são compatíveis com fazeres musicais comprometidos com lógicas de mercado, mas sim com aquelas que priorizam aspectos sociais e comunitários aos econômicos (TITON, 2013, p. 17).

O critério de Titon parece alinhar-se, além de a diversas tradições não ocidentais e movimentos sociais, a valores da contracultura como um todo. Ainda assim, o Pira Rural é de especial interesse para esse tipo de investigação, mesmo entre festivais de música ao ar livre dessa linhagem, uma vez que se distingue da maioria por ser organizado localmente e se manter desde sua fundação, e já por mais de uma década, no mesmo ambiente: a propriedade rural Cascatinha, em Ibarama. Insatisfação com as limitações de espaço para mais participantes levaram o FestMalta a deixar a mesma propriedade pouco antes, causas similares às que levaram também a mudanças de local o Psicodália e o Morrostock, por outras partes do sul do Brasil no mesmo período – nesses casos, além de inaptações aos (micro)climas e atritos com autoridades locais.

Segundo o integrante da organização do Pira Rural, Gu, o FestMalta saiu da propriedade após quatro edições “por ter pretensões de ser maior”, enquanto “o Pira nasceu [poucos meses depois, na páscoa de 2010] justamente da ideia de querer manter

um festival na Cascatinha” (STEIERNAGEL, 2022a). Apesar de o FestMalta também ser organizado por pessoas da região, não havia nele uma ligação tão intensa com um ambiente específico, nem com a noção de ruralidade. Segundo outro organizador do Pira Rural, Marcelo Cella, “[c]omo todo mundo aqui - mesmo quem mora no centro da cidade - é do interior, a proposta do festival [Pira Rural] não teria como fugir disso. Um festival no meio do mato, explorando a ruralidade, a comida caseira da colônia, a cachaça, grappa e vinho feitos por nós mesmos ou pelos vizinhos”, ao qual “foi adicionado uma pitada de psicodelia e pronto” (CELLA, 2013). Exemplo disso é o único palco do evento, originalmente decorado com rodas de carroça e enormes abóboras, que foi ainda na primeira edição batizado de Palco Ricas Abóboras (CELLA, 2013), nomenclatura que vem permanecendo nas comunicações orais e escritas do festival, assim como o uso dos grandes vegetais colhidos a cada ano na vizinhança. Desde a terceira edição, em 2012, as rodas de carroça deram lugar a cortinas de retalhos coloridos.

Como abordado no capítulo anterior, integrantes da organização apontam que “o terceiro ano meio que definiu o caminho do Pira” (STEIERNAGEL, 2022a), em termos de um primeiro direcionamento musical duradouro, tamanho de público e alcance geográfico de onde viriam a maior parte das pessoas participantes. A esses dois últimos fatores se associa o estabelecimento do principal meio de transporte para a chegada no evento: o ônibus de excursão, visto que desde aquela edição, muitas foram organizadas e cadastradas para receberem de antemão a grande maioria dos ingressos à venda, de forma que poucos veículos poluentes sejam usados.

Também na edição de 2012 foram realizadas as primeiras oficinas no festival, inclusive uma de artesanato de carteiras reciclando caixas de leite usadas (PIRA RURAL, 2012b) e uma trilha ecológica guiada (2012a), esta última

dividida em duas etapas: a primeira [...] teórica, abordando questões importantes para a preservação do meio ambiente, como organização do acampamento e utilização correta de recursos naturais, e também, questões de segurança do grupo aos perigos naturais; a segunda [...] prática, com a realização de trilha em mata nativa no entorno da área do Festival, orientada por biólogos e moradores da região (PIRA RURAL, 2012a).

Desde então, o festival oferece diversas oficinas todos os anos em que ocorre, muitas delas diretamente ligadas a práticas ambientais ou de interesse ecológico, com gradualmente maior participação de habitantes de longa data da zona rural da região como ministrantes.

Outra integrante da organização do Pira Rural é Liara Oliveira, nascida em Cachoeira do Sul, a cem quilômetros, (Centro-)serra abaixo, mas que vive em Sobradinho desde a infância, há cerca de três décadas, exceto por um breve período em Porto Alegre. No dia a dia na cidade, ela trabalha na criação, confecção e venda de roupas, mas no festival, suas atividades incluem, entre muitas outras, participação na curadoria de artistas musicais e na logística, preparo e venda de alimentos. Em entrevista, ela comenta que

a gente cuida a comida, mas isso nem sempre foi assim. Teve um ano, o terceiro, que veio muita gente a mais do que a gente estava esperando. [...] Hoje em dia a gente já sabe a fórmula do festival. É sempre aquele número de pessoas, a gente já sabe mais ou menos o que é consumido de comida, de bebida, como funciona de banheiro, a gente já tem esse cálculo. Mas a gente teve que aprender (OLIVEIRA, 2022).

Após a falha na previsão de quantidade de alimentos necessários em 2012, não houve mais escassez. Por garantia, no ano seguinte, chegaram a fazer acordo com um mercadinho da região para comprarem tudo o que precisassem dele, devolverem o que sobrasse e até poderem ir pegar algo de emergência durante a madrugada, mas não foi preciso “acordar ninguém” (OLIVEIRA, 2022).

Liara se lembra também que na edição de 2012, pelas excursões de cidades maiores do estado, chegaram as primeiras pessoas de hábitos alimentares veganos – que recusam qualquer tipo de carne e derivados de origem animal – no evento. Segundo ela, ninguém da equipe tinha a menor familiaridade com essa prática, e houve atritos, dificuldade e atraso até conseguirem providenciar, a partir do diálogo e improviso, opções de alimentos consideradas satisfatórias por essa parcela do público. Já no ano seguinte, a alimentação vegana foi melhor planejada e incorporada não só no festival, mas até no dia a dia da equipe organizadora, inclusive Liara, que adotou uma dieta vegetariana – com derivados mas sem carnes (OLIVEIRA, 2022). Desde então, tem tido cada vez menor oferta e procura por alimentos com carne no festival, e o veganismo parece ter se instituído como um valor ambiental relevante à identidade do evento – mesmo que (ainda) não de forma absoluta, em certa simbiose com tradições culinárias e agrárias familiares (predominantemente) rurais da região. Considerando os alimentos salgados na edição mais recente, em 2019, e seus valores, Liara ressalta que o Pira Rural

tem o almoço colonial e o vegano, os caldinhos. Antes a gente tinha a opção com carne e sem carne, e agora a gente faz um tipo só, tem o de feijão e o de batata, e tá sendo super aceito igual! O pessoal curte, bem temperado! E aí tem os sanduíches, tem o pinhão, o milho, e isso é tudo vegano, né? Mas tem o

torresmo que também faz sucesso, de um produtor local de Segrêdo. A gente sempre pensa em botar uma margem que a gente cubra os custos, sobre uma graninha pra investir no outro ano, e é isso. [...] Aqui em Sobradinho o custo de vida é mais baixo, e a gente se baseia nos preços daqui. E comprar direto do produtor também [permite cobrar menos]. A gente pensa em possibilitar que todo mundo venha, aproveite e não gaste tanto. [...] O que a gente gostaria de encontrar num lugar que a gente fosse, é o que a gente faz ali [...] e se adequando também ao público. O público vegetariano hoje praticamente está maior que o carnívoro. Como a comida é 'boião', como a gente fala, não é nada gourmetizada, também por isso não é tão caro, é a comida básica pro vivente ficar de pé o festival (OLIVEIRA, 2022).

Mesmo entre quem não se identifica em tempo integral com o veganismo ou vegetarianismo, esses alimentos parecem mais estimulados e geralmente preferidos durante o evento – e possivelmente em mais situações a partir dele, como ocorre com outros integrantes da organização. Gu concorda que “depois que pegou a história da comida vegana, não parou mais. Hoje em dia o cardápio vegano vende melhor que o colonial” (STEIERNAGEL, 2022a). Dos preços relativamente acessíveis (se comparados aos de outros festivais de música corporativos ou mesmo no meio independente contemporâneo no sul do Brasil), Liara comenta também as finanças e relação comunitária com o ambiente específico em que o evento ocorre:

O festival se autossustenta e a gente sempre consegue investir um pouquinho lá, na Cascatinha. Tanto é que o festival comprou a Cascatinha. [...] Foi pagando aos pouquinhos conforme a gente foi fazendo os festivais. Todo dinheiro que entra de um ano pro outro é investido. Não sobra nada pra ninguém. A gente não tira nada do festival. [...] A gente demorou três anos [2017, 2018 e 2019] pra pagar, com o dinheiro que entrava no festival. [...] A Cascatinha é do Pira, não é nossa. É do festival. Se eu sair e não fizer mais parte, eu não vou ter a minha parte (OLIVEIRA, 2022).

Dentre as dezenas de festivais no Brasil e no mundo comentados nos capítulos 1 e 2, apenas em um outro, o Michigan Womyn’s Music Festival, a equipe organizadora também chegou a assumir uma responsabilidade perene com seu espaço físico.

Mas a relação da equipe do Pira Rural com a Cascatinha, e posteriormente também do público e demais musicistas com ela, já envolvia cuidado e atravessamentos contraculturais antes de adquirirem comunitariamente o espaço. Um exemplo é a campanha *mais amor, menos barraca(s)* no site oficial e redes sociais virtuais do evento, iniciada em 2013 e retomada antes de cada nova edição. A frase remete ao conhecido *slogan* de protestos juvenis de meados da década de 1960 nos EUA, *faça amor, não faça guerra* (*make love, not war*, em inglês), que sintetiza os valores contraculturais de liberação sexual e pacifismo, anteriormente já adaptado para *mais amor, menos motor* por

movimentos de ciclistas com preocupações ambientais no Brasil das primeiras décadas do século XXI. Com *mais amor, menos barraca(s)*, a organização do festival reforça sua inserção nessas tradições contraculturais e ambientalistas e recomenda maior aproximação (simbólica e física) entre participantes do evento – não necessariamente de ordem romântica ou sexual, visto que em um dos anos a campanha foi *mais amor e amizade, menos barracas*, e na maioria dos outros veio acompanhada de referências textuais mencionando *amigos e/ou amigas*.

Mas principalmente, a campanha parece recomendar que as pessoas participantes do Pira Rural acampem e durmam mais juntas de forma a minimizar seu espaço ocupado (e impacto físico decorrente) na mata e campo disponíveis na Cascatinha, já habitados pela biodiversidade nativa. A primeira arte divulgada no site do evento lançando a campanha *mais amor, menos barraca* (Figura 3) sugere a centralidade da preocupação ambiental, uma vez que aproveita o canto inferior direito para lembrar a necessidade de se levar de casa os copos, pratos e talheres que cada pessoa pretenda utilizar, recusando totalmente o uso de itens descartáveis que rapidamente se tornariam resíduos.

Figura 3– Primeira arte da campanha *mais amor, menos barraca*, de 2013



Fonte: Pira Rural (2013b)

A ilustração da arte traz poucas barracas e algumas pessoas sentadas ao redor de uma fogueira, outro símbolo e instrumento de comunalidade rural. Cenas como esta eventualmente ocorrem em meio a acampamentos no festival, para o preparo de alimentos que participantes eventualmente tenham escolhido levar de fora – o que não é proibido nem desaconselhado, ainda que haja (desde 2013) alimentos o bastante para todos à venda na cozinha do evento e a maioria pareça preferi-los. Mas na lateral da frente do Palco Ricas Abóboras, muito próximo à Rádio Camarim e a um declive da mata ciliar que

protege o rio, há ao longo de todas as noites de festival (exceto durante chuvas) uma fogueira acesa com bancos ao seu redor. De forma espontaneamente rotativa, participantes sentam-se algum tempo lá para se aquecerem do frio noturno ou da umidade, para contemplar (e ajudar a manter) as chamas, descansar de assistir aos shows de pé e conversar entre si, muitas vezes com desconhecidos. Tão estável, frequentada e próxima de onde são realizados os shows (exceto os da cascata), essa fogueira também pode ser entendida como *a pira rural*.

Já no relançamento anual da campanha *mais amor, menos barracas* para a edição de 2017 (Figura 4), o texto secundário referencia especificamente a Cascatinha e, mais uma vez, uma divisão mais coletiva do espaço, buscando juntar amigos. A ilustração, no entanto, é bem distinta da primeira. Trata-se de uma fotografia de três flores artesanais feitas com palha de milho crioulo da região Centro-Serra, posicionadas num formato que lembra o símbolo do coração e do *amor*. Estas flores são feitas manualmente pela agroecologista e artesã ibaramense Renilde Cembrani Raminelli, usando a palha que sobra do milho produzido por ela e seu marido, Mario Jaci Raminelli, na pequena propriedade modelo dos dois no município. O milho verde cozido ofertado à noite na cozinha do festival, na maioria das edições do evento, foi este mesmo milho crioulo produzido pelo casal. Na edição do Pira Rural de 2017, Renilde ministrou uma oficina de artesanato em palha de milho crioulo, incluindo estas flores. Com todos esses significativos atravessamentos que carrega, o uso da foto na campanha parece um esforço em transpor o ideário *flower power* para usos bastante localizados de preocupação com consciência ambiental, trabalho manual e agregação comunitária.

Figura 4 – Arte da campanha *mais amor, menos barracas* de 2017



Fonte: Pira Rural (2017b)

Renilde e Mario são agricultores familiares na região Centro-Serra, desde antes da emancipação do município de Ibarama em relação à Sobradinho, em 1987, como já o eram seus pais. Inicialmente produtores de fumo – até hoje a cultura mais comum na região, à despeito do avanço da soja – no início da década de 1990 eles abandonaram a monocultura e o uso de agrotóxicos, em favor do cultivo de frutas diversas e uma grande variedade de outros vegetais, incorporando técnicas mais cuidadosas com o solo, a vegetação (nativa e cultivada) e a segurança dos alimentos produzidos. São desde então reconhecidos como *guardiões de sementes crioulas* – mantenedoras da biodiversidade de cultivos, com grande número de variedades selecionadas e conservadas ao longo de gerações para estarem adaptadas a cada região, em oposição às sementes vendidas por multinacionais, de baixo poder germinativo, dependentes de agrotóxicos e muitas vezes transgênicas, que poluem e desgastam muito mais ambientes, trazendo riscos à saúde humana e cerceando a soberania alimentar dos povos, conforme apresentado no I Encontro Nacional de Agroecologia (NUÑEZ; MAIA, 2006). Nesta atividade, o casal é parceiro da EMBRAPA e de universidades (na pesquisa com enorme variedade de culturas), e de entidades religiosas locais e comunidades indígenas do Rio Grande do Sul

e Santa Catarina, através da FUNAI (no fornecimento de sementes crioulas para novos cultivos).

Em visita a Renilde e Mario, pude conhecer a pequena propriedade dos dois, em que são cultivados, entre outros vegetais, milho crioulo, erva mate, gergelim, quiabo, abacaxi, batata, mirtilo, ameixa, pêssigo, cebola, amendoim, pimentão, ora-pro-nóbis, feijão, diversas ervas para chás, dezenas de variedades de azeitonas e mandiocas, além de, em uma porção expressiva da área, laranjeiras e bananeiras, de forma intercalada e integrada com a retomada da mata nativa. Em entrevista me guiando pelas plantações, Mario define sua forma de cultivo de modo geral como *agroecológica*, e a parte das laranjeiras e bananeiras, mais especificamente, como *agroflorestal*:

A agroecologia é tu produzir com um sistema sem uso de químicos, produtos que agredem a natureza. Na agrofloresta também, uma coisa complementa a outra. Na agrofloresta, tu vai usar a coisa levando pro lado da natureza dela. Por exemplo, a laranja não surgiu sozinha, num lugar sem outras plantas junto. Então sempre tu tem que puxar a coisa pro mais natural que ela é, pra natureza dela. Por exemplo aquele pomar de laranja foi plantado em 1992. Em uma lavoura comercial, em sete ou oito anos tu tem que tirar aquelas e colocar outras, porque elas já se esgotaram, já se venceram. Quando tu vai levando por esse lado natural, tu vai produzindo sempre, não para nunca, elas vão sempre se recuperando. Se tu vai entrar com adubo químico, com veneno, tu desequilibra a planta, ela leva uma vida desequilibrada, como a pessoa que vive abaixo de antibióticos (RAMINELLI; RAMINELLI, 2022).

Trata-se de uma visão mais *equilibrada* dos ambientes, dos vegetais cultivados e nativos e também das vidas humanas, em explícita oposição a formas de agricultura estritamente *comerciais*, em que esses fatores são considerados de pouca relevância perante os lucros econômicos, em mais curto prazo possível. Esta abordagem de Mario e Renilde no campo da agricultura parece muito próxima dos discursos em torno do Pira Rural, que igualmente se opõem a práticas primariamente *comerciais* enquanto festival de música, e frequentemente expressam uma busca por maior integração entre práticas humanas, ambientes naturais e o restante de suas biodiversidades.

Renilde, que em 2017 teve seu trabalho em *agroecologia* no *meio rural* reconhecido pela Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul através do Prêmio Pioneiras da Ecologia (MAIA, 2017), recorda os primeiros contatos do casal com o festival:

A primeira vez que a gente ouviu falar do Pira, a gente foi na missa sexta-feira santa, e ali embaixo já tinha a seta indicando 'Pira Rural'. Cheguei na igreja e perguntei, mas ninguém sabia o que era. Aí quando os promotores foram nessa

reunião [de guardiões de sementes crioulas da região] ver se a gente queria fornecer alimentos e fazer um Piratur, falei 'então é isso'. Fiquei mais curiosa de fornecer pra descobrir o que era (RAMINELLI; RAMINELLI, 2022).

A reunião mencionada ocorreu entre as edições de 2012 e 2013 do Pira Rural, no momento de início da aproximação mais intensa da organização do evento com agricultores familiares ecológicos da região (ESCHER, 2021), em plena consolidação organizacional e musical do mesmo (STEIERNAGER, 2022a, CELLA, 2013), incorporação de hábitos veganos e vegetarianos (OLIVEIRA, 2022) e início dos shows ao ar livre na Cascatinha. A partir de 2013, o casal passou a fornecer grande parte dos alimentos preparados, vendidos e consumidos no festival, incluindo milho, feijão, batata, mandioca, verduras e frutas, e a indicar outros produtores locais com posturas similares quando eles próprios não tinham algum item disponível em quantidade suficiente. Renilde ressalta que “fornecendo os produtos no Pira, a gente fez bem mais freguesia. O pessoal, antes de ir embora, passava aqui, ou encomendava pra gente levar. [...] Daqui de perto, continuam encomendendo, gente pra quem a gente começou a fornecer através do Pira” (2022). O casal já fornecia alimentos principalmente para escolas e feiras da região.

Também desde 2013, Renilde e Mario passaram a ministrar oficinas como parte do festival, começando pela Piratur, que repetiram em 2016 e 2017, em que receberam grupos de participantes do evento e apresentaram-nos a propriedade, os vegetais produzidos e as técnicas agroecológicas empregadas. O casal relembra:

Mario: Vieram lá e perguntaram: 'nós queremos ir numa propriedade, que seja diversificada, que seja perto, pra gente conhecer, que muito do nosso pessoal não conhece nada de agricultura, nada como funciona'. [...] Tinha que mostrar o que era batata, o que era mandioca...[...] A partir daí, eles vieram aqui, essa turma no ônibus, e a gente gostou muito deles e eles também. No outro dia a gente foi lá. Eles vieram no sábado e a gente foi no domingo. E já naquele ano a gente começou a fornecer produtos [...]. Até nos outros anos a gente já plantava o milho preparado pro Pira, contava o tempo e já plantava específico pra produzir pra eles. [...] O que a gente podia fornecer, a gente fornecia. E aí foi indo, Piratur aqui foi feito três vezes. E lá eu dei oficina de enxertia e estaquia, e tu [Renilde] de artesanato, e eu dei mais sobre erva mate duas vezes. E essa chegou pra ficar, o pessoal gostou muito de socar erva, a história toda.  
Renilde: Vinha gente que não conhecia *nada*. Não sabiam nem descascar uma laranja! Mas foi bem legal.

Mario: E a gente sempre gostou. Daí pra frente [a gente] começou a participar e a gente viu como é bom estar lá no meio daquilo, como diz o outro, convivendo com gente educada. A gente sabe que outras festas que tu vai aí é uma bagunça, uma sujeirada, e lá o pessoal é tudo comportado, que cuida, que não joga lixo, que não bagunça em nada. Então é um lugar em que a gente se sente bem.

Renilde: E um ajuda o outro. A gente chegava lá com uma caminhonete cheia de caixas de milho verde, e num instantinho todo mundo ajudava (RAMINELLI; RAMINELLI, 2022).

As demais oficinas ministradas por um deles mencionadas são de artesanato em palha de milho crioulo, em 2017; de enxertia e estaquia, técnicas de reprodução assexuada de plantas, em 2018; e de carijada, forma de secagem de erva mate, em 2018 e 2019. Como essas, diversas outras oficinas de cunho similar vêm sendo oferecidas em todos os anos e envolvendo outros agricultores familiares ecológicos da região, que em outros anos também receberam o Piratur, como os vizinhos imediatos da Cascatinha, Celia e Ari Schavetok, em 2015.

Renilde e Mario passaram a frequentar o festival, onde almoçam aos domingos e assistem a shows da tarde que mais os interessam, como o de Dante Ramon Ledesma em 2019. Na casa dos dois, mostraram-me sua coleção de discos de vinil, que inclui gravações de alguns artistas *nativistas* sul-rio-grandenses, mas também de músicos estrangeiros ligados ao jazz, como o saxofonista argentino Gato Barbieri e o vocalista e trombonista estadunidense Ray Conniff, e diversos nomes vinculados à MPB, com destaque para a coletânea SOS Brasil, em que vários e várias interpretam canções com temáticas ambientalistas.

Quase um semestre após a décima edição do Pira Rural, em 2019, Renilde e Mario participaram ainda da primeira edição de um desdobramento novo do evento, o Transpira. Segundo a jornalista rural Laís Escher, que o cobriu,

o Pira Rural é aquele momento cheio de energia, cheio de coisas acontecendo, muita música, muita gente no espaço. E o Transpira seria justamente um respiro, um momento de deixar transpirar, passar isso e se reconectar com a terra, e cuidar da Cascatinha, cuidar da terra, fazer alguns plantios, e aprender sobre isso, aprender sobre permacultura... (ESCHER, 2021).

A organizadora Liara Oliveira também descreve o Transpira como tendo “outra proposta”, complementar em relação às edições regulares do festival, sem bandas nem centenas de participantes, mas com maior *imersão* nos conteúdos e práticas propostos, que incluíram resultados concretos como “um banheiro seco feminino de bambu” e o “plantio de árvores na Cascatinha e uma parte na propriedade do seu Ari, ali do lado” (OLIVEIRA, 2022). Conforme a programação anunciada (Figura 5), por dez dias na mesma propriedade rural, foram ensinados, debatidos e praticados princípios e técnicas em agrofloresta, bioconstrução e permacultura. Este último é mais enfatizado no subtítulo do projeto (*Transpira – permacultura na Cascatinha*) e na sua descrição geral (*imersão de 10 dias em permacultura*), podendo-se entender que abrange os demais tópicos. A

noção de *permacultura* foi criada pelos designers ambientais e engenheiros agrônomos australianos Bill Mollison e David Holmgren em fins da década de 1970, como um conjunto de propostas menos imediatistas e mais autossuficientes e duráveis de agricultura de pequenas comunidades humanas integradas a ecossistemas locais (1978). Nas décadas seguintes, o conceito ganhou adeptos e aplicações práticas em muitas partes do mundo, e se expandiu em torno do princípio de *sustentabilidade*, vindo a ser redefinido por um de seus cunhadores como “paisagens conscientemente planejadas que imitam os padrões e as relações encontrados na natureza, enquanto produzem uma abundância de alimento, fibra e energia para prover as necessidades locais” (HOLMGREN, 2013, p. 33).

Figura 5 – Programação do primeiro Transpira, em 2019



# PROGRAMAÇÃO TRANSPIRA

SET 20 - 22	SET 23 - 26	SET 27 - 29
<p><b>MÓDULO 1</b> SISTEMAS AGROFLORESTAIS</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Vivência Agrofloresta</li> <li>- Prática Holística AMASOL</li> <li>- Equinócio de primavera</li> </ul>	<p><b>MÓDULO 2</b> INTRODUÇÃO AO DESIGN DE PERMACULTURA</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Introdução à Permacultura</li> <li>- Introdução à comunicação não violenta</li> <li>- Introdução à sociocracia</li> <li>- Soluções em sustentabilidade: compostagem e banheiro seco</li> </ul>	<p><b>MÓDULO 3</b> BIOCONSTRUÇÃO</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Vivência Bioconstrução</li> <li>- Vivência Dentro e fora de mim</li> <li>- Noite de talentos</li> </ul>
		
<p>Inscrição para Imersão de 10 dias em Permacultura   Inscrição para Módulos de 3 dias Mais informações: <a href="mailto:contatotranspira@gmail.com">contatotranspira@gmail.com</a>   51 998786188</p>		

Fonte: Festival Pira Rural (2019)

É notável que além de práticas diretamente voltadas a um melhor aproveitamento (a médio e longo prazo) de recursos materiais e energéticos e à minimização de impactos ambientais negativos – os sistemas agroflorestais, a compostagem e a bioconstrução – o

Transpira também ofereceu atividades voltadas ao nível do convívio social entre humanos: comunicação não violenta e sociocracia. Essas inclusões sugerem que no Pira Rural – sendo o Transpira sempre referido como uma extensão dele – as questões ambientais e humanas não se dissociam. Este entrelaçamento está presente desde a declaração de *objetivo* do evento destacada no site oficial do mesmo: “O objetivo principal deste *encontro* é a *valorização do relacionamento* com a natureza, meio rural e a criatividade” (PIRA RURAL,[2019?], grifos meus). Tal *relacionamento* (relação de intimidade entre sujeitos) entre pessoas e esses três domínios é apresentado como pré-existente, ao qual apenas pretende-se *valorizar*, explicitar, intensificar, tornar mais cuidadoso, ao passo que a definição do festival como *encontro* não diferencia se seria entre pessoas e/ou pessoas e esses três domínios – inclusive *natureza*.

Proximidade comunitária entre determinado grupo de pessoas e destas com a *natureza* do ambiente Cascatinha, especificamente, também são indissociavelmente trazidas como características de destaque do Pira Rural para todos e todas participantes do evento com quem conversei para esta pesquisa, e para os planos de continuidade do mesmo por parte da organização, como explicita Liara:

O lugar é pequeno, então o pessoal é meio que obrigado a se cruzar. [...] Todo mundo fica amigo porque todo mundo se vê. Acho que isso é legal, aproxima as pessoas. Lá [na Cascatinha] é o lugar do Pira, o Pira não pode ser em outro lugar. De repente [considerando a procura] a gente conseguiria colocar duas mil pessoas [em um espaço maior], mas aí não é a mesma coisa, não vai ser o Pira mais. O Pira Rural nunca foi um ganha-pão nosso. Todo mundo tem seus empregos. O Pira Rural é sempre um negócio além, que a gente faz realmente porque a gente curte. Se aumenta o público, aumenta o trabalho também. O Pira vai ser sempre daquele tamanho, o Pira vai ser sempre pequenininho (OLIVEIRA, 2022).

Liara destaca que ela e o restante da equipe não têm pretensão de acumular lucros, nem sequer de viverem modestamente do dinheiro feito com o festival, mas mantê-lo em paralelo a seus variados empregos individuais, como algo que, apesar de trabalhoso, fundamentalmente *se faz porque se gosta*. A margem de lucro feita com a venda dos ingressos e bebidas é revertida para o cuidado permanente com o ambiente da Cascatinha – ela própria adquirida a muitas prestações com esse dinheiro – e vem permitindo, ainda que com dificuldades, que o espaço permaneça cuidado ao longo dos anos de interrupção do festival por conta da pandemia de COVID-19, sem que essa interrupção acarretasse problemas financeiros pessoais a ninguém. Segundo Gu, “por [...] não ser lucrativo, a gente conseguiu fazer um pézinho de meia, mas não sobrou muita coisa. Aos poucos vai

indo com manutenção da Cascatinha. Dois anos parado, praticamente três, é bem complicado... [mas] vai rolar, não vai ser assim que vai morrer!” (STEIRNAGEL, 2022a). Afinal, conforme pontua a etnomusicóloga turca Evrim Hikmet Ögüt, o surgimento dessa pandemia pode (e deve) ser entendido como parte da destruição capitalista da natureza, vidas humanas incluídas (2020, p. 18). Apesar de também serem afetadas negativamente, iniciativas (musicais) de cunho comunitário e ambientalista menos inseridas em modos capitalistas tendem a ter mais possibilidades de sobreviver a tais tragédias e tornam-se alternativas ainda mais relevantes.

Complementarmente, Jim Sykes, em sua reflexão sobre as possibilidades de fazeres musicais e da pesquisa etnomusicológica no combate ao Antropoceno, sugere que usemos e pensemos música como “um tipo de *ação* que possa nos conectar aos Outros, humanos e não-humanos” (SYKES, 2020, p. 10, tradução<sup>20</sup> e grifo meus). *Ação* no sentido de possibilitar relações mais respeitadas, e não como *expressão* individualizada e fundamentalmente comercializável, como a atividade musical se consolidou no senso comum ocidental neoliberal.

A ecomusicologia e mesmo vários de seus desdobramentos críticos, por sua vez, vêm problematizando *cultura* enquanto associada ao humano e ao construído (pela humanidade), em oposição a *natureza* enquanto índice do não-humano (animal, vegetal, ambiental) e do dado (para exploração ou preservação por parte da humanidade). O etnomusicólogo e ecomusicólogo estadunidense Jeff Titon (2013) critica parte expressiva de seus e suas colegas (na segunda área de atuação dele) por perpetuarem uma noção iluminista de *natureza* como uma objetividade científica alheia à humanidade, um recurso, por si só em perfeito equilíbrio, a ser explorado. Como alternativa mais atualizada com a virada pós-moderna das ciências sociais e humanas (no questionamento das formas de pensamento científico ocidental) e com avanços na biologia nas últimas décadas (como a inclusão da teoria do caos na análise da passagem do tempo em ecossistemas), Titon propõe uma *epistemologia relacional*, partindo de fazeres musicais com motivações mais sociais que econômicas – que relacionem horizontalmente pessoas em comunidade – para chegar a relações dessa mesma ordem entre sons com outros animais e ambientes (TITON, 2013). As vivências musicais e extramusical no Pira Rural parecem também desempenhar papéis tanto em aspectos comunitários entre pessoas

---

<sup>20</sup> “[A] kind of action that connects us to human and nonhuman Others” (SYKES, 2020, p. 10).

quanto em relação ao ambiente onde o festival é realizado e até às translocalidades nele encontradas.

Buscando atualizar-se frente às diversas áreas entrecruzadas e superar o preservacionismo de uma natureza idealizada estática e distante do humano, Titon define **quatro princípios gerais para uma abordagem ecológica do encontro entre música e sustentabilidade**. A partir desses princípios, considerando-os simultaneamente em termos musicais, sociais e ambientais, retomo como fechamento desse capítulo o que colaboradores, colaboradoras e eu levantamos de uma ecologia do Pira Rural.

O **primeiro princípio** é “cultivar a diversidade e fertilizar o solo cultural em vez de focar muito em monotipos culturais, como gêneros expressivos individuais” (TITON, 2019, p. xvii, tradução minha<sup>21</sup>). Como descrito na segunda parte do capítulo anterior e primeira deste, o festival vem desde sua *maioridade* expandindo o que nele opera como música *psicodélica, experimental, alternativa* e/ou *loucuras* musicais, bem como gradualmente agregado cada vez mais gêneros apresentados como afins e suas diversas intersecções. Isso tem caminhado junto com um desejo explícito e alguns resultados em termos de diversificação de grupos sociais presentes (e propondo, textual ou musicalmente, debates) no evento, seja fazendo música ou vivenciando-a de outras maneiras. Também entrelaçado a esses aspectos, têm se aprofundado no Pira Rural as interações explícitas entre fazeres musicais e o ambiente da propriedade rural e seus próprios sons não-humanos. Como parte do mesmo movimento e ao mesmo tempo, foram incluídos e ganhando protagonismo no festival agricultores da região que haviam deixado para trás a monocultura, utilizando-se de filosofias e técnicas cada vez mais biodiversas e integradas com os solos, climas e vegetações nativas e população humana locais.

O **segundo princípio** é “manejo em vez de posse, gerir a música e a cultura como um legado para o presente e futuro” (TITON, 2019, p. xvii, tradução minha<sup>22</sup>). Assim como Renilde e Mario, em suas práticas agrofloretais e como guardiões de sementes crioulas, a equipe organizadora do Pira Rural gere e mantém a Cascatinha sem monopolizar seus usos e benefícios. A mata nativa se beneficia tanto da técnica agroflorestal quando da forma como a propriedade sede do Pira Rural é mantida. Mais pessoas têm acesso à ampla biodiversidade e potencial alimentício das sementes crioulas

---

<sup>21</sup> “Cultivating diversity, and fertilizing the cultural soil rather than targeting interventions chiefly at cultural monotypes such as individual expressive genres” (TITON, 2019, p. xvii).

<sup>22</sup> “Stewardship rather than ownership, holding music and culture in trust for the present and future” (TITON, 2019, p. xvii).

guardadas e espalhadas pelo casal de agroecologistas, e mais pessoas interessadas em cachoeiras e ecoturismo na região Centro-Serra visitam a Cascatinha todos os dias gratuitamente – ainda que nem todas tenham cuidado com seus resíduos e deem um pouco mais de trabalho e alguma frustração à equipe do festival.

No histórico da programação musical, tem gradualmente havido uma notória diversificação motivada, entre outras coisas, por um esforço em contemplar e incluir mais camadas sociais em relação a gênero e raça, aos poucos democratizando mais tanto o palco quanto que públicos conseguem acessar o evento. A forma como os ingressos são disponibilizados para venda, quase exclusivamente para excursões, previamente divididas por cotas entre cidades e regiões diferentes, como discuto na seção 5.2, também contribui para que proporcionalmente mais pessoas de lugares diversos possam chegar ao festival, evitando que a proporção porto-alegrense do público e musicistas avance muito sobre as do interior e fora do estado. Muitas das atrações musicais no Pira Rural têm pouca experiência em palcos de festivais e/ou fora de seus respectivos níveis locais, e parte significativa delas retorna em edições seguintes e/ou estabelece pontes que as permitem chegar a novos espaços pouco depois, como também aprofundo na seção 5.2.

O **terceiro princípio** é “reconhecer limites de crescimento, seja em comunidades, economias, ecossistemas ou até pessoas” (TITON, 2019, p. xvii, tradução minha<sup>23</sup>). Ao contrário de festivais anteriores que receberam públicos muito maiores do que estimavam ou do que os espaços e estruturas oferecidos podiam receber, como Woodstock nos EUA em 1969, Isle of Wight no Reino Unido em 1970 e Avándaro no México em 1971 (conforme o capítulo 1), no Pira Rural sempre esteve dado que a capacidade da propriedade era bastante finita. Desde o início, a equipe organizadora escolheu priorizar a continuidade naquele espaço a um maior potencial de crescimento de público, e, ainda que na maioria das edições acabe havendo pessoas frustradas por terem ficado sem ingressos, o público e bandas parecem compartilhar e valorizar a escolha pelo local. A campanha *mais amor, menos barraca(s)* reforça desde a quarta edição o valor de limitar o tamanho (físico) da ocupação humana da Cascatinha de modo a não interferir tanto no ecossistema existente lá no resto do ano. O tamanho de algumas centenas de participantes, menor que outros festivais contemporâneos no sul do Brasil, como Morrostock e Psicodália, na casa dos milhares, permite que se possa oferecer uma alimentação mais cuidadosamente preparada e baseada nas também limitadas produções da agricultura

---

<sup>23</sup> “Recognizing limits to growth, whether in communities, economies, ecosystems, or even in persons” (TITON, 2019, p. xvii).

familiar ecológica local, entre outros aspectos que muitas vezes corroboram para uma maior sensação de acolhimento e proximidade subjetiva, como investigo na seção 5.2.

Não menos importante, a estabilização há vários anos do número de dias, atrações e ingressos disponibilizados para o evento permitiu que a equipe organizadora tenha experiência em como produzir e gradualmente melhorar um evento daquele razoavelmente exato porte, e naquele mesmo espaço. Essa estabilização nas proporções do Pira Rural é tal que aproveita o espaço e a experiência acumulada com erros e acertos passados, mas não chega a lhes dar tanto trabalho a ponto de não ser mais conciliável com suas variadas atividades profissionais individuais (músico, advogado, costureira, agricultor, vendedor de carros, vendedor de tintas, etc). Graças a isso, o festival permanece sem a preocupação de gerar lucros econômicos externos a sua própria continuidade e à manutenção da Cascatinha, podendo assim se dar ao luxo de perseguir com mais afinco certas utopias menos viáveis para outras iniciativas mais inseridas na lógica capitalista.

O **quarto e último princípio** é “interconexão e interdependência entre todos os seres, que sempre foi o pilar fundamental da ecologia” (TITON, 2019, p. xvii, tradução minha<sup>24</sup>). A proposta radical de *música independente* posta em prática no Pira Rural, sem qualquer patrocínio corporativo ou mesmo de recursos públicos, é na verdade radicalmente *independente* em relação a capital (e poder) de terceiros, mas completamente interdependente de seu próprio público interessado, que o financia comprando ingresso e bebidas durante o evento. Com a confiança e financiamento do público cativo, a equipe organizadora consegue manter o cuidado com o espaço da Cascatinha e preparar a edição seguinte do evento, que ajuda a satisfazer buscas por determinadas formas de lazer e experiências musicais na região – inclusive para a própria organização (OLIVEIRA, 2022; STEIERNAGEL, 2022b) – e várias outras partes do Rio Grande do Sul e além. Essa relação e o fato de o evento não visar lucro para além de si mesmo também privilegiam a valorização dos e das musicistas, através dos cachês, das potenciais trocas entre si e do público muito atento e receptivo.

As bananas vendidas como opção de café da manhã e lanche rápido no festival, sendo produzidas em regime agroflorestal por Mario e Renilde, colaboram diretamente com a retomada da mata nativa na região. Por sua vez, o manejo da Cascatinha pela equipe organizadora e demais participantes do festival colaboram para a valorização e

---

<sup>24</sup> “Interconnection and interdependence among all beings, which has always been ecology’s fundamental tenet” (TITON, 2019, p. xvii).

despoluição da mesma em relação a resíduos sólidos (às vezes deixados por visitantes fora do festival, mas nunca durante) e excessos de matéria orgânica resultante de restos de alimentos e dejetos humanos, que são em grande parte compostados e utilizados como adubo orgânico. A quase total ausência de produtos alimentícios industrializados à venda e inexistência de copos, pratos e talheres descartáveis também produz menos descarte que a maioria dos eventos musicais noturnos urbanos no sul do Brasil para o mesmo número de pessoas. As interações sonoras entre a cascata e musicistas acentuam a copresença de diferentes seres e buscam significar certa interconexão mais explícita e menos conflituosa entre participantes humanos e demais seres nativos do local, como analisado na seção anterior.

A partir dos princípios ecológicos para música e sustentabilidade propostos por Jeff Titon, parece ficar mais evidente a análise da jornalista rural e musical Laís Escher (2021), já comentada no início deste capítulo, de que o Pira Rural poderia ser entendido como *agroecológico* e *agroflorestal* em diversos de seus níveis de operação, inclusive musicais.

## 5 QUE PIRA É ESSA?<sup>25</sup>

### 5.1 Sustentabilidade psicodélica

Na década de 1970, o etnomusicólogo britânico John Blacking introduziu a marcante noção (e apologia) de “*soundly organized humanity*” (2000 [1973]) – que no inglês balanceia a ambiguidade entre uma *humanidade sonoramente organizada* e uma *humanidade profundamente/saudavelmente organizada*. Em artigo recente (2020) sob o título de “*Sustainability and a Sound Ecology*” (Sustentabilidade e uma Ecologia Sonora/Profunda/Saudável, em tradução literal minha, preservando a mesma ambiguidade), Jeff Titon parece buscar expandir esta ideia para além de humanidade, por meio de reflexões da ecologia contemporânea acerca de sustentabilidade, avanços recentes na antropologia que contestam a autopercepção de humanidade como restrita ao *Homo sapiens* (como no perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro, 2002) e propostas de conhecimento e relação baseadas em som (como na acustemologia de Steven Feld, 1996, 2015), inclusive com outros animais, vegetais, entidades, corpos d’água e acidentes geográficos – em uma palavra, ambientes.

Titon parte do princípio de que “o problema da sustentabilidade [...] é antes de tudo uma questão de conhecimento. Não sustentamos algo a não ser que estabeleçamos um valor ético naquilo” (2020, p. 298, tradução minha<sup>26</sup>). Técnicas, modas, regulamentações e fiscalizações podem ser bem-vindas, mas são por si só insuficientes na ausência da *consciência*, íntima mas compartilhada entre indivíduos que formam uma *comunidade*, de que algo deva ser sustentado. Consciência de que se tem *conexões* importantes com aquilo.

Para o pesquisador estadunidense, como para muitos de seus colegas na etnomusicologia, o som apresenta grande potencial de *conexão* entre seres. Essa conexão tem dimensões físicas, uma vez que os corpos vibram ao estarem expostos a um mesmo som e assim literalmente se movimentam juntos, mas também metafóricas, na forma de conexões de sentido (TITON, 2020, p. 299). Ele complexifica esse modelo de ecologia sonora ao notar que “ao estabelecer uma conexão vibratória, o som anuncia *presença*”,

<sup>25</sup> Subtítulo usado em referência à seção homônima do site oficial do Pira Rural em que as principais ideias em torno do festival, segundo sua equipe organizadora, são apresentadas ao público em potencial.

<sup>26</sup> “The problem of sustainability [...] is ultimately a problem of knowledge. Unless we place an ethical value on something, we will not sustain it” (TITON, 2020, p. 298).

que desta forma “faz-se presente para *si mesmo* e para o *outro*” e que “o som tem direcionalidade, revela não apenas a presença, mas [algo d]a *localização* do outro” (p. 301, traduções e grifos meus). Por tal perspectiva, o som autoafirma quem o produz, revela-se ao outro e em relação a um espaço. Titon prossegue: “Conforme o som anuncia presença, a *copresença* no som vibra dois ou mais seres e, ao conectá-los, propicia o surgimento de uma solidariedade orgânica, e talvez, uma *comunidade*” (p. 303). Comunidades, para ele, como na (disciplina) ecologia contemporânea, são “populações vagamente agrupadas que coocorrem de acordo com respostas individuais de cada espécie a condições ambientais variáveis” (p. 303), mas que também abarcam a noção das ciências sociais e participação de grupos de *Homo sapiens*.

Afastando-se de idealizações, Titon reconhece que o som, *ouvido como barulho*, também pode ser violento e ter efeitos de dominação, expulsão, tortura e/ou trauma, de modo a *minar a copresença* e “destruir a possibilidade de comunidade” (2020, p. 304). Além disso, mesmo as comunidades (sonoras) podem ser pouco coesas, baseadas em regulamentações formalizadas (às vezes mínimas) e mais motivações individualistas de instrumentação do outro do que relações profundas entre seres, como predomina nas industrializadas e neoliberais, que Titon classifica negativamente como *unsound communities* (p. 304). Por outro lado:

Em comunidades participativas que soam, como grupos sociais que fazem música, soar é principalmente *intersubjetivo* e envolve trocas de informações, comportamentos, solidariedade social, e no auge, trocas não só de expressões, mas também de emoções e sentimentos [...]. Muitas vezes, a participação ultrapassa aqueles que fazem a música, chegando a um ‘público’ que dança e ouve, e ao processar os sons, se sente trocando intersubjetividades com o grupo de musicistas e entre si. A metáfora adequada aqui é *empatia*, baseada em covibração física. [...] Ressonância comunicativa, enquanto metáfora para *interconexão*, estimula comunidades, economias e ecologias. Assim, comunidades sonoras participativas podem servir de modelo de solidariedade [...] para comunidades participativas em geral (TITON, 2020, p. 304, tradução<sup>27</sup> e grifos meus).

---

<sup>27</sup> “In participatory sound-making communities, such as social groups that perform music, sounding is chiefly intersubjective and involves exchange of information, behavior, social solidarity, and at peak moments, exchanges not only of expression but also emotion and feelings [...]. In many instances, participation extends beyond the music makers to an “audience” of dancers and listeners who, in processing the sounds, feel as though they are exchanging intersubjectivities with the music makers and one another. The proper metaphor here is empathy, based in physical covibration. [...] Communicative resonance, regarded as a metaphor for interconnectedness, enables communities, economies, and ecologies. Thus, participatory sound communities offer a model for solidarity [...] for participatory communities in general” (TITON, 2020, p. 304).

Tais modelos (positivos) de comunidade sonora – *sound communities*, em toda a amplitude do termo – parecem oferecer a “*alternativa justa* baseada em *conexão sonora*” que Titon busca para se contrapor “às comunidades alienantes, às políticas econômicas neoliberais e às ecologias comportamentais que levam os humanos à injustiça e o planeta à extinção” (2020, p. 298). Como exposto na seção 4.2, diversos aspectos da ecologia (inclusive musical) do Pira Rural parecem alinhar-se a ideias anteriores (e em direção similar) do etnomusicólogo e ecomusicólogo sobre o que seriam atividades musicais-sociais *sustentáveis* (TITON, 2009). As reflexões mais recentes dele aqui mencionadas, porém, permitem um outro nível de aproximação com o festival, a um só passo mais específica, por dialogar com o que parece ser a fundação musical do evento – o *rock psicodélico* – e mais abrangente, por referir-se a elementos centrais da contracultura originada na década de 1960 – a psicodelia e a música – da qual o Pira Rural pode ser entendido como um dos desdobramentos relocizados possíveis no século XXI (conforme capítulos 1 e 2).

Já de acordo com a análise pioneira de Theodore Roszak sobre a contracultura em fins daquela década, esta se distingue de “um mero movimento político” por operar em especial “no nível da *consciência*, com o intuito de transformar nosso mais profundo sentido de si, do outro e do *ambiente*” (1969, p. 49, tradução<sup>28</sup> e grifos meus). Em sentido muito geral, Roszak aponta para a relação entre *consciência* (íntima e coletiva, por abranger a relação com *o outro*) e *ambiente*, de forma similar à condição mais fundamental proposta por Titon para a sustentabilidade (2020, p. 298). No Pira Rural, as relações (sonoras) de intensificada *coopresença* entre as performances musicais ao ar livre e as águas e mata da Cascatinha (aprofundadas na seção 4.1), assim como os cuidados ambientais altamente localizados (agroecológicos, agroflorestais, permaculturais) expressos através da alimentação e oficinas oferecidas no festival (na 4.2), podem ser ouvidas como inseridas nessa lógica.

Em aprofundado relato (novo-)jornalístico, Tom Wolfe descreve “consciência mútua, [ou] *intersubjetividade*” (1999[1968], p. 34, tradução<sup>29</sup> e grifo meus) como uma ideia recorrente nas origens da *psicodelia* como fenômeno social no Ocidente, nas festas multimídia Acid Tests entre 1965 e 1966 na Califórnia, EUA, onde a banda local Grateful

---

<sup>28</sup> “[R]ather than merely a political movement, is the fact that it strikes beyond ideology to the level of consciousness, seeking to transform our deepest sense of the self, the other, the environment” (ROZAK, 1969, p. 49).

<sup>29</sup> “[M]utual consciousness, intersubjectivity” (WOLFE, 1999[1968], p. 34).

Dead desenvolveu uma das primeiras linguagens musicais a serem reconhecidas como *rock psicodélico* (ver também a seção 1.1 e KALER, 2014). Naquele contexto, *intersubjetividade* se traduzia como uma facilidade entre participantes em compartilhar ideias complexas através de gestos sutis, e, em nível musical, em longas improvisações coletivas (em grande parte, instrumentais) tocadas pela banda em intensa sintonia com o público dançante e/ou muito atento, não muito diferente de porções significativas de shows de bandas independentes brasileiras identificadas com esse gênero musical presentes no Pira Rural – e aos poucos, mesmo outras. Em ambos os contextos sociomusicais, o sentido de *intersubjetividade* parece compatível com o uso de Titon deste termo em sua descrição de comunidades sonoras/profundas/saudáveis participativas (2020, p. 304).

Para o crítico musical estadunidense Jim DeRogatis, em livro dedicado ao rock psicodélico, tal gênero não está diretamente atrelado a efeitos químicos de substâncias, sendo, em vez disso, “inspirado pela abordagem *filosófica* subentendida no *significado* literal de ‘psicodélico’, enquanto aquilo que ‘revela a mente’ ou ‘expressa a alma’”, ou seja, “pretende instigar tanto o intelecto quanto o corpo” (1996, p. 12, tradução<sup>30</sup> e grifos meus). O rock psicodélico, parece estar, portanto, especialmente ligado a determinadas formas de *significar* e expressar o mundo e o íntimo – com ou sem indução de alucinógenos, mas semelhante a *sentidos* muitas vezes associados a essas experiências. O químico suíço Albert Hofmann, inventor e primeiro a provar os efeitos do LSD, na década de 1930, relata que, sob os mesmos,

as fronteiras entre a percepção de si e do mundo exterior borram-se. [...] Uma parte de si transborda para o *mundo exterior*, para objetos, que começam a viver e ter outros *significados* mais profundos. [...] Em condições auspiciosas, o novo ego sente-se afortunadamente unido a esses objetos do mundo exterior e conseqüentemente também aos *demais seres* (1983, p. 95, tradução<sup>31</sup> e grifos meus).

A ênfase em atribuir mais significado a elementos (vivos ou não) do mundo ao redor de si, e em perceber-se mais facilmente *unido* ou conectado a eles, mencionadas por

---

<sup>30</sup> “[I]nspired by a philosophical approach implied in the literal meaning of ‘psychedelic’ as ‘mind-revealing’ or ‘soul-manifesting [...] which] offers something for the intellect as well as the body” (DEROGATIS, 1996, p. 12).

<sup>31</sup> “[T]he boundaries between the experiencing self and the outer world more or less disappear [...]. A portion of the self overflows into the outer world, into objects, which begin to live, to have another, a deeper meaning. [...] In an auspicious case, the new ego feels blissfully united with the objects of the outer world and consequently also with its fellow beings (HOFMANN, 1983, p. 95).

Hofmann quanto à sua invenção, veio mais tarde a estar na base dos ideais e práticas contraculturais, refletindo-se em sua expressão musical mais característica, o rock psicodélico. Conforme a musicóloga britânica Sheila Whiteley, em longa investigação sobre essas relações, o gênero musical se diferenciava de outras variações pré-existentes do rock por sua “ênfase em *significado* na música, não restrito às letras, mas espalhado por todo o próprio *som*” (2005, p. 2, tradução<sup>32</sup> e grifos meus). Parece vir (ao menos em parte) daí a abertura para seções instrumentais mais longas que na canção rock radiofônica, chegando ao ponto de muitas das bandas associadas ao gênero no Pira Rural prescindirem completamente de letras.

Whiteley, contudo, reconhece que grande parte dos sentidos psicodélicos dessa música (e sons) só se dá em determinados contextos socioculturais determinados em que é feita e/ou ouvida em associação aos “modos alternativos de vida” (2005, p. 3, tradução minha<sup>33</sup>), sendo outras vezes pouco relevantes ou despercebidos por públicos em contextos distantes desses, como nos enormes sucessos comerciais de grupos criativamente muito ligados a esses modos, como The Beatles e Pink Floyd (p. 5).

Três dos principais psicólogos a teorizarem sobre experiências psicodélicas na década de 1960, os estadunidenses Timothy Leary, Ralph Metzner e Ram Dass (então Richard Alpert), em obra de grande difusão na primeira geração contracultural, consideram que

a natureza da experiência depende quase inteiramente do *set* e do *setting*. O *set* denota a preparação do indivíduo, incluindo sua estrutura de personalidade e seu humor no momento. Já o *setting* é físico – o tempo meteorológico, a atmosfera do local; social – os sentimentos das pessoas presentes em relação umas às outras; e cultural – as visões dominantes sobre o que é real (LEARY; METZNER; ALPERT, 1964, p. 3, tradução minha<sup>34</sup>, exceto grifos mantidos na língua original).

Como seria de se esperar, tanto experiências psicodélicas quanto músicas psicodélicas dependem profundamente das particularidades de quem as percebe e do contexto socioambiental envolvente. Afinal, como sintetiza o musicólogo estadunidense Jim LeBlanc ambas costumam estar associadas a percepções de “transcendência – e não

<sup>32</sup> “[T]he emphasis on meaning in music which was not simply tied to the lyrics, but spilled over into the sound itself” (WHITELEY, 2005, p. 2).

<sup>33</sup> “[A]lternative modes of living” (WHITELEY, 2005, p. 3).

<sup>34</sup> “The nature of the experience depends almost entirely on set and setting. Set denotes the preparation of the individual, including his personality structure and his mood at the time. Setting is physical - the weather, the room's atmosphere; social - feelings of persons present towards one another; and cultural - prevailing views as to what is real” (LEARY; METZNER; ALPERT, 1964, p. 3)

escape – da vida cotidiana, [à] sensação de plenitude e de se estar inteiramente presente no mundo fenomênico, ancorada emocionalmente pelo *set* e *setting* em questão” (2019, p. 64, tradução minha<sup>35</sup>). Sentir-se muito intensamente no momento, ambiente e estado emocional presente nem sempre é agradável. LeBlanc também aponta que “fatores incômodos no *set* e *setting* da pessoa” tendem a produzir experiências (parcialmente) negativas, que também são frequentemente “aproximadas pelo uso de tropos musicais psicodélicos para transmitir medo e ansiedade” (2019, p. 64, tradução minha<sup>36</sup>).

Festivais de música ao ar livre dessa tradição, desde suas origens nos Acid Tests, no Human Be-In e no Monterey Pop Festival, no oeste dos EUA em meados da década de 1960 (discutidos na seção 1.1), podem então ser entendidos como ambiciosas tentativas de produção do *setting* ideal para experiências musicais psicodélicas almejadas pela contracultura. Mesmo que apenas por poucos dias e num (nível) local também predeterminado, essa música parece operar como elemento central de *intensificação de um momento presente* muito propício a valores e modos comunitários e libertários, como uma *alternativa* (aparentemente) utópica de vida social que nesse limitado tempo e espaço possa ser efetivamente experimentada, praticada e sustentada, revelando-se possível.

É de se esperar que festivais contraculturais organizados com conhecimento (prévio e/ou concomitante) de outros eventos afins, e que sigam sendo realizados com (alguma) periodicidade, ao longo de várias edições, sem grande intrusão de lógicas capitalistas (corporativas, neoliberais) tendam a adquirir maior experiência e capacitação na produção do *setting* desejado, e que ele vá ganhando contornos mais específicos. No caso do Pira Rural, aspectos ambientais do *setting* parecem ser especialmente explicitados e mais desenvolvidos ao longo da mais de uma década de continuidade do evento até o momento.

No Pira Rural, certa ênfase no rock psicodélico autoral, independente, contemporâneo e principalmente de municípios do Rio Grande do Sul parece

- 1) atrair participantes já com algum grau de familiaridade e identificação com o gênero musical e/ou suas conotações contraculturais, presentes e/ou históricas;
- 2) estimular que mais pessoas que tangenciem esse meio experienciem essa música intensamente de modo comunitário;

---

<sup>35</sup> “[T]ranscendence of, rather than escape from, the everyday, a sense of plenitude and the feeling of being fully present in the phenomenal world, as determined emotionally by one’s set and setting” (LEBLANC, 2019, p. 64).

<sup>36</sup> “[A]pproximated through the use of psychedelic musical tropes to render the fear and anxiety” (LEBLANC, 2019, p. 64).

3) estimular curiosidade, abertura e atenção a musicistas, formações, composições e interpretações em grande parte ainda não conhecidas pela maioria do público e demais musicistas;

4) a partir dessa abertura e atenção a novidades musicais (relativas dentro do que é percebido musicalmente como *psicodelia*), estimular a atribuição de múltiplos *significados* aos sons, letras, gestos, luzes, figurinos, etc, geralmente envolvendo emoções intensas, percepções de *intersubjetividade* e interconexões de si com outros seres e elementos do ambiente e entre eles;

5) estimular respostas corporais por meio de danças espontâneas, geralmente pouco convencionadas, e interações (multissensoriais) com outras pessoas, alimentos, bebidas, fogueira, mata, céu, rio, cachoeira e demais elementos do ambiente da propriedade rural sobrepostos e/ou intercalados a essa música e processos de significação associados, tendendo a inclui-los.

A equipe organizadora, musicistas e ministrantes de oficinas têm, desde o início e cada vez mais, oferecido campos de interrelação explícita – entendidos como convivência, significação, desfrute e cuidados – com o ambiente da Cascatinha (e por extensão, outros), a serem catalisados pelos modos de experiência associadas ao rock psicodélico. Esses campos de interrelação explícita hoje incluem acampamentos na mata relativamente pouco espaçosos e tumultuados, redução e contenção de resíduos sólidos, reaproveitamento dos resíduos orgânicos e parte dos dejetos, alimentação suficiente predominantemente vegana, ofertada coletivamente em horários específicos, produzida de formas locais e baseada na agricultura ecológica da região, oficinas com temáticas ambientais muitas vezes ministradas por especialistas da região, palco com decoração e nome de vegetais produzidos local e ecologicamente, shows de alguns artistas locais e/ou referindo-se àquele ambiente e/ou a questões ecológicas, shows fora do palco com *copresença* sonora (e de outras ordens) mais intensa com as águas, mata e acampamentos, visitas a propriedades vizinhas de produção agroecológica e agroflorestal, e mesmo rodas em torno da fogueira, banhos de cachoeira e trilhas pela mata, além do retorno em outras edições sempre ao mesmo ambiente.

A mais recente extensão do festival, o Transpira, estreado em meados de 2019, surge como um momento mais longo adicional no mesmo espaço para que mais passos elaborados para além da *consciência ecológica* possam ser dados. São organizadas discussões mais teoricamente fundamentadas sobre diversas questões ambientais e sociais consideradas de especial interesse, e principalmente práticas com técnicas *sustentáveis* de

produção agrícola, construção e manejo responsável da biodiversidade e do ambiente, com especialistas da região e de fora.

Gradualmente, ao longo das edições anuais do Pira Rural, esse modo de curiosidade, abertura, atenção, significação múltipla e vivência corporal intensas típico da experiência musical psicodélica parece vir sendo transposto a outras variedades musicais introduzidas como afins ao rock psicodélico e/ou a valores contraculturais. Também por serem todas atrações musicais essencialmente autorais, em constante renovação criativa e (quase) sem projeção midiática, e no festival serem apresentadas em sequência, sem simultaneidade (concorrência), destaques diferentes na divulgação ou duração de shows, não há o costume de esperar para ver apenas musicistas e/ou canções ou temas previamente conhecidos, nem alinhados a determinado gênero musical.

Ao longo das primeiras dez edições, variedades de jazz afro-brasileiro, ritmos nigerianos de matriz iorubá, cumbias, milongas, folk, surf rock, ska, reggae, sambas, forrós, soul, blues, moda de viola, choro, música erudita ocidental e de tradições mais regionalizadas brasileiras entendidas como *cultura popular* – além de hibridizações entre muitos desses gêneros e outros – já são também percebidas como bem-vindas *loucuras* em suas (aparentes) imprevisibilidades instrumentais, ritmos contagiantes e/ou experimentações vocais e letras reflexivas e/ou provocativas. Dessa forma, rock psicodélico de origem no norte global e até hoje principalmente praticado por homens euro-descendentes vai precisando gradualmente de menos representantes e tempo na programação, enquanto formações mais diversas quanto a instrumentação, origens musicais, raça e gênero passam a estar mais presentes e contribuir para a diversificação do público, aos poucos construindo noções mais inclusivas (musical e socialmente) do que pode ser música psicodélica (ou ter afinidades importantes com ela) no interior do sul do Brasil de século XXI.

## **5.2 Abrindo e fechando a roda: comunidade, acolhimento e translocalidade**

Festivais são eventos em que grupos relativamente grandes de pessoas interrompem suas atividades cotidianas por várias horas ou alguns dias e participam em conjunto de outras atividades tidas como de grande relevância cultural para elas. É frequente que música figure com algum destaque. Apesar da enorme variação entre festivais para diferentes povos, em diferentes momentos – assim como ocorre com a

própria música – estes de modo geral tendem a ser fortemente associados à criação, continuidade e/ou renovação de suas respectivas *comunidades* de participantes.

Para o folclorista e antropólogo italiano Alessandro Falassi, no prefácio do livro editado por ele sobre o tema, *Time Out of Time: Essays on the Festival*, festivais são *tempos fora do tempo* (conforme o título da obra) que se caracterizam por “renunciar e depois anunciar a cultura, renovar periodicamente o fluxo de vida de uma *comunidade* pela criação de novas energias” (1987, p. 3, tradução<sup>37</sup> de Leonardo Corrêa Bomfim, grifo meu). Segundo ele,

o festival geralmente significa uma ocasião social periodicamente recorrente em que, através de uma multiplicidade de formas e uma série de eventos coordenados, participam direta ou indiretamente, e em vários graus, os membros de uma comunidade inteira, unidos por laços étnicos, linguísticos, religiosos e históricos, e compartilhando uma visão de mundo. Tanto a função social, como o significado simbólico do festival estão intimamente relacionados com uma série de valores manifestos que a comunidade reconhece como essenciais a sua ideologia e visão de mundo, a sua identidade social, a sua continuidade histórica e a sua sobrevivência física, que é, em última análise, o que o festival celebra (FALASSI, 1987, p. 2, tradução<sup>38</sup> de Leonardo Corrêa Bomfim).

No contexto da emergência de fenômenos contraculturais, porém, surgem também festivais baseados em outros tipos de *laços* comunitários, voltados a *visões de mundo* e valores estéticos relativamente minoritários, e talvez mais distintamente, reunindo modalidades de *comunidade* que se dissipam em meio a outros grupos durante os intervalos entre um festival e outro festival (ou suas edições), para então se reaglutinarem. Tendo em vista tais especificidades, Leonardo Corrêa Bomfim desenvolve e utiliza centralmente a noção de *comunidade efêmera* em sua etnografia do Festival Psicodália (BOMFIM, 2018).

De acordo com Bomfim, este outro festival contemporâneo de música no sul do Brasil (brevemente apresentado na seção 2.2) opera essencialmente como *comunidade* durante os intensos cinco ou seis dias de cada edição, uma vez que a quase onipresença de manifestações artísticas – especialmente a música, a *força-motriz* do evento –

---

<sup>37</sup> “[T]o renounce and then to announce culture, to renew periodically the lifestream of a community by creating new energy” (FALASSI, 1987, p. 3).

<sup>38</sup> “[F]estival commonly means a *periodically recurrent, social occasion in which, through a multiplicity of forms and a series of coordinated events, participate directly or indirectly and to various degrees, all members of a whole community, united by ethnic, linguistic, religious, historical bonds, and sharing a worldview*. Both the social function and the symbolic meaning of the festival are closely related to a series of overt values that the community recognizes as essential to its ideology and worldview, to its social identity, its historical continuity and to its physical survival, which is ultimately what festival celebrates” (FALASSI, 1987, p. 2).

entrelaçada a elementos psicodélicos e certo isolamento no espaço-tempo em relação à sociedade dominante rapidamente produzem uma “unificação da multiplicidade de ideias, comportamentos e valores” das pessoas participantes, que então passam a compartilhar um forte sentimento de pertencimento e uma *ética social subentendida* (BOMFIM, 2018, p. 98). Esta, por sua vez, baseia-se no que o autor descreve como o “ideário psicodálico – caracterizado pelos conceitos de liberdade, paz, amor, aceitação, respeito, quebra de status, coletividade, liberdade sexual, flexibilização de gêneros, segurança (zona de conforto), caráter lúdico (jogo), sustentabilidade, ecologia” (p. 96).

A partir de uma retomada e reapropriação “das propostas da contracultura, movimento hippie, geração beat e do conceito do it yourself,” (BOMFIM, 2018, p. 265), todas de alguma forma propensas a experimentações nas artes e costumes para se distanciarem da sociedade de consumo, participantes do Psicodália constituem uma comunidade efêmera em que a percepção de unidade e segurança não inibem, e sim estimulam expressões, criações e atitudes individuais relativamente mais livres e variadas do que na maioria dos demais contextos em que essas pessoas vivem ao longo do ano (p. 109).

Ainda segundo Bomfim, tal “conjunto de ideias se renova anualmente a cada edição do evento – e, se considerarmos outros encontros e *outros festivais* além do Psicodália, esse intervalo da periodicidade se torna ainda menor” (2018, p. 95, grifo meu). Não exclusivamente, mas em especial para habitantes do (interior do) Rio Grande do Sul, o Pira Rural é muitas vezes percebido em termos comunitários semelhantes, com éticas sociais e valores estéticos próximos, ao ponto de quase a totalidade de participantes deste que colaboram na presente pesquisa também terem experiência naquele e aproximá-los espontaneamente em seus discursos, quanto ao ambiente sociomusical – ou *vibe*<sup>39</sup>. Num paralelo ao calendário católico, para muitas dessas pessoas o Psicodália é (quase) anualmente o evento de carnaval, seguindo-se, quarenta dias depois, do Pira Rural, na páscoa.

Num segundo e igualmente recorrente momento, participantes de ambos os festivais que colaboraram nesta pesquisa prontamente apontam distinções entre os dois. O organizador Gu lembra que uma edição do Psicodália dura o dobro do tempo, seis dias, e “é dez vezes maior, seis mil pessoas” (STEIERNAGEL, 2022b), contrastado com o Pira Rural, considerando ambos entre meados e fins da década de 2010. A relação com o

---

<sup>39</sup> Termo frequentemente usado por participantes de festivais afins contemporâneos no sul do Brasil, teorizado quanto ao Festival Psicodália em BOMFIM, 2018.

espaço físico – e a partir dela, com percepções de meio-ambiente – também ecoa como diferença marcante. Ainda que o Psicodália tenha sido realizado na Fazenda Evaristo, zona rural de Rio Negrinho, Santa Catarina, por dez edições consecutivas entre 2010 e 2019 – exatamente o mesmo período da dezena de edições do Pira Rural até o momento – aquele já passara por ao menos cinco (propriedades e) municípios diferentes, em três estados, em sua década anterior, e deve ser retomado pós-pandemia em ainda outro, nenhum dos quais permanece ao longo do ano sob os cuidados, na vizinhança e sendo visitado frequentemente pela equipe organizadora, como ocorre com a Cascatinha para o Pira Rural. Gu interrelaciona aspectos ambientais (mais localizados e explicitados) e maior intimidade comunitária ao descrever o evento sul-rio-grandense:

tem muito da *vibe* da Cascatinha, que é um lugar que não tem como não dizer que é especial. Eu acho que todo mundo que vai no Pira acaba sentindo essa energia de *familhão*. Se tu não conheceu ainda, tu vai conhecer, sempre vai ter um sorriso pra ti, um olhar, um abraço. E vai todo mundo entrando na mesma onda, de respeitar a natureza, de ser curioso pra ouvir uma música diferente, de aprender também (STEIERNAGEL, 2022a, grifos meus).

São frequentes menções ao aspecto comunitário no Pira Rural caracterizado como *familiar* ou *acolhedor*, com certa *mesma onda* ou *vibe* e interações amistosas entre (quase) todas as pessoas participantes, num nível ainda mais pessoal e coeso do que em eventos de maior porte (geográfico e populacional) e menos intensa e explicitamente localizados em determinado ambiente.

Outro participante frequente do Pira Rural (e Psicodália, Morrostock e outros) com quem manteve contato é Jackson “Back” Müller, natural e residente de Gravataí (RS), que inicialmente organizou excursões desde Porto Alegre e região metropolitana para o evento, e posteriormente passou a trabalhar diretamente nele, integrando a produção na parte de infraestrutura e também como ator em performance. Segundo ele:

a ideia é não aumentar mesmo, ser uma média de 400 pessoas, com as bandas e a produção chega a umas 600. [...] Você consegue interagir com todo mundo [...], dar um suporte pra todo mundo. [...] Eu acho que o que a gente busca é aquele lugar ali, aquela atmosfera que é aqueles três dias de festival, que é fora do tempo. Tu tá em outro lugar com pessoas que pensam parecido contigo. [...] O cara volta novo de lá. Também por ter natureza. [...] As bandas são só um bônus pro que o festival representa. Não é mais tanto pela arte que a galera vai, ela vai pelo todo: pelas oficinas, pelos amigos que só encontra lá, às vezes (MÜLLER, 2020).

A caracterização do Pira Rural como um evento *fora do tempo*, com pessoas que *pensam parecido* e do qual se *volta novo* corresponde muito diretamente à definição de *festival* proposta por Falassi (1987). Além de *interação* em nível (próximo) de *amizade* entre praticamente a totalidade de participantes, Back destaca como mais próximo/pessoal e totalizante o *suporte*, ou cuidado, por parte da equipe organizadora (e produtora agregada, nível do qual ele faz parte) em relação a demais participantes.

Para Back, as bandas e sua música ao vivo parecem não ser o que há de mais central no evento, mas sim um dos componentes da *atmosfera* comunitária. Ele traz mais nuances a como se dá essa composição ao notar que “no Pira, as bandas ficam mais” tempo participando pessoalmente antes e depois de seus respectivos shows, muitas vezes acampadas – até do que em outros festivais de mais de um dia em meio rural – “depois de tocar, é todo mundo igual ali, curtindo as outras bandas” (MÜLLER, 2020). A atenuação de (certas) hierarquias sociais e seus marcadores, apontada como característica dos modos comunitários efêmeros no Psicodália (BOMFIM, 2018), parece se revelar com ainda mais intensidade entre musicistas no Pira Rural, em que não há atrações mais destacadas que outras nos materiais de divulgação (MÜLLER, 2020) – nem em termos de fama ou consagração midiática, como raras e sutis exceções.

Outra característica que parece colaborar com o sentimento comunitário no Pira Rural é a forma como o evento é altamente ritualizado, com a maioria de suas atividades bem demarcadas no espaço e tempo e com pouca simultaneidade, assim evitando segmentar o público. Os shows, mesmo que hoje com músicas bastante diversas, nunca ocorrem em concomitância, nem há ingressos para dias ou shows avulsos: espera-se que todos os participantes assistam (quase) todos. Apenas algumas das oficinas ocorrem ao mesmo tempo que shows, de modo a disputar atenção e demandar escolhas.

Alimentação mais substancial do evento, o almoço, *colonial* ou em sua variação vegana, é encomendado através da compra de fichas no final de cada manhã, e servido (a quem o comprou) no início da tarde, com horários específicos de início e fim amplamente anunciados através da Rádio Camarim. Quase todos no evento partilham da mesma refeição ao mesmo tempo, entre shows. À noite, o principal alimento ofertado são caldos quentes de feijão ou batata (que atualmente não incluem mais opções com carne), que também são preparados na hora, anunciados e tomados por grande parte das pessoas ao longo de uma curta janela temporal, até se esgotarem. Além da origem agroecológica e preparação caseira, a lógica de como os alimentos são disponibilizados também é inversa a de *fast foods*, sempre à disposição individual.

Back destaca o *rito de abertura* do festival, com performance lúdica de algumas pessoas dançando vestidas como espantalhos – nas edições mais recentes, inclusive ele:

A gente começa com os espantalhos, [que] leva[m] a galera pelo rio, até a cachoeira, e lá faz a abertura do festival com alguma banda. Depois volta pro palco com as [demais] bandas no palco. É um diferencial também, dos outros festivais, essa abertura bem diferente. [...] Tem os espantalhos, marca registrada do festival. Desde o primeiro eles estão lá. No primeiro eles começaram a se mexer, no último eles aprenderam a falar. A peça dos espantalhos é contínua, [...] [a cada ano] vai ser a continuação do que rolou no ano passado (MÜLLER, 2020).

Outro aspecto agregador é o amplo uso de ônibus de excursões como meio de transporte até o festival e de volta dele. Já no caminho, o transporte coletivo e exclusivo para o evento favorece que participantes se conheçam e comecem a estabelecer relações de amizade, muitas vezes trocando expectativas e experiências anteriores e combinando de acampar próximas. Back observa que os ônibus de excursão também operam como forma da equipe organizadora estabelecer certo planejamento da composição geográfica do público:

A maioria é Rio Grande do Sul [de várias regiões do estado] [...]. Tem uma explicação pra isso. Os ingressos são limitados pra excursão e eles priorizam excursão. [São mais de] 300 ingressos pra excursão e o resto [...] avulso. No começo não era, porque não precisava, mas hoje é limitado, tipo 15 pessoas de tal excursão, mais 20 de outra, 30, 40 no máximo de cada excursão. [...] Teve uma vez que a gente levou três ônibus, mas hoje em dia não dá mais pra levar, mal dá pra levar um ônibus pelos ingressos [que são vendidos para cada excursão], só que tem mais de uma excursão de Porto Alegre, umas duas, três. Florianópolis sempre tem. Santa Maria, Pelotas, Caxias [do Sul]... E daí tem várias que vão pegando pelo caminho. Caxias pega [...] Farroupilha. Eu sou de Gravataí, vou buscar excursão de Porto Alegre (MÜLLER, 2020).

Desta forma, diferentes regiões do Rio Grande do Sul (e eventualmente Santa Catarina e/ou Paraná) são contempladas com algumas dezenas de ingressos vinculados a transporte coletivo previamente distribuídos, impedindo que por exemplo o público oriundo de Porto Alegre seja grande a ponto de prejudicar o acesso do público do interior.

Além do próprio Back, conversei com Nôni Simon, funcionária pública aposentada moradora de Bento Gonçalves, na Serra Gaúcha, que entre 2014 e 2018 organizou anualmente excursões ao Pira Rural, por motivações muito pouco financeiras:

era o único jeito que eu encontrei pra ir. Esperar pelos outros e eu acabaria ficando em casa, então abracei a causa e, sem falsa modéstia, apresentei os festivais pra muita galera [...] [A divulgação era feita] no boca-a-boca a partir de um grupo no Facebook. Quem ia uma vez, ou ouvia falar, acabava

chamando outros interessados. Depois os festivais começaram a cadastrar as excursões, e aí ficou mais fácil. [...] A nossa era bem regional, ou no caminho: Bento [Gonçalves], Garibaldi, Carlos Barbosa, Lajeado, Estrela, Santa Cruz [do Sul] às vezes tinha alguém. O grupo no Facebook funcionava bem. Originalmente foi feito pro Psicodália, por uma amiga. Organizou um ano e largou; outra amiga pegou no ano seguinte e ficou 2 anos, largou também. Daí eu assumi e acabei concentrando as excursões pros vários festivais lá mesmo (SIMON, 2021).

A exemplo do próprio festival, as excursões costumam surgir e se manter como forma de viabilizar (logística e/ou economicamente) o desfrute do evento por parte de quem as organiza. Como Nôni revela, há ainda certo papel comunitário de reunir pessoas com interesses estéticos, ideológicos e/ou comportamentais afins em suas regiões e compartilhar o festival com elas.

No entanto, evidentemente há limites de acesso ao Pira Rural e sua comunidade efêmera. Inscrever-se como organizador(a) de excursão, nos editais para bandas, ministrantes de oficinas ou na cobertura (jornalística) colaborativa do evento podem ser formas de acesso a pessoas interessadas que não tenham condições de arcar com custos de ingressos e transporte, mas muitas não são selecionados, devido à grande procura, e muitas mais já não tiveram acesso a desenvolver essas habilidades necessárias às inscrições. Podem também haver outros compromissos profissionais, de lazer, religiosos, e/ou familiares conflitivos com o deslocamento e permanência no evento ao longo dos três dias do final de semana de páscoa.

Outro entrave em potencial é a condição física da pessoa interessada. Determinadas deficiências, condições específicas de saúde e mesmo o avanço da idade podem tornar muito difícil vivenciar três dias de acampamento em ambiente rural. Todo ano é anunciada a alternativa de hospedagem (com desconto por parceria com o festival) no hotel mais próximo, no centro de Sobradinho, onde me instalei durante o trabalho de campo presencial, mas os 15km de distância passando por estradas de terra íngremes e ausência de transporte público eficiente na região podem dificultar essa escolha. É o caso de Nôni, aposentada em 2012, que em 2019 chegou à conclusão de que a experiência se tornara fisicamente custosa demais para ela:

Eu já havia desistido antes ainda da pandemia. Pra mim tá muito puxado acampar. Ir 'leve' não consigo, e mesmo somente o indispensável já é bastante coisa. Se levar tudo o que eu quero prum mínimo de conforto, não consigo carregar... Enfim. O Guaporock é um festival que pretendo ir quando voltar. Tem um hotel maneiro e barato bem perto do local do evento, aí rola. Até o último Psicodália fiquei numa pousada em Rio Negrinho também, ia e voltava de táxi todos os dias... Já ao Pira e ao Morrostock, dei adeus definitivamente.

[...] As cidades próximas - Sobradinho e Santa Maria - ficam muito distantes dos locais dos festivais, daí não rola. Muita grana e muito inconveniente (SIMON, 2021).

Durante os cinco anos em que considerou as condições de acesso ao Pira Rural suficientes para que ela fizesse parte dessa comunidade efêmera, porém, Nôni desfrutou intensamente a música e *astral* do festival, sobre os quais tece considerações:

O Pira sempre teve o que eu mais curto nos festivais, que é conhecer bandas novas. Cada sonzeira! Além disso, [...] acho que pelo tamanho e pela energia dos organizadores, mantinha aquele astral de irmandade, de paz e amor... Então eu nem olhava a programação direito na real, primeiro porque tinha garantia de som bom e segundo pelo astral de lá (SIMON, 2021).

Como Nôni observa, a curadoria de artistas musicais feita pela organização do Pira Rural, em especial em relação a musicistas ainda pouquíssimo conhecidos e conhecidas fora de suas (variadas) localidades – ou mesmo dentro nelas – é muitas vezes citada como uma das características mais atrativas do festival. Tão grande é a confiança do público (em potencial) de que o festival constantemente lhes apresentará surpresas positivas na seleção de musicistas, que os ingressos costumam se esgotar com pouquíssimas das atrações anunciadas, nenhuma cuja fama isoladamente atrairia centenas de pessoas ao evento. Ao contrário do que ocorre em muitos festivais de maior porte, em que a oportunidade esperada de finalmente assistir ao vivo uma banda já historicamente consagrada no meio ou de considerável projeção nacional em certa cena independente contemporânea é para muitas pessoas o motivo da primeira ida. Aliada à reputação da curadoria musical de surpreender positivamente seu público, o próprio público é frequentemente descrito como especialmente receptivo a artistas estreantes ou até então sem qualquer projeção.

Lucas Fê, baterista afro-rio-grandino (RS) da banda instrumental de *perifajazz* Kiai – que também acompanha a cantora conterrânea Paola Kirst – analisa em entrevista sua primeira experiência no Pira Rural, associando sua recepção pelo público enquanto novidade musical com o aspecto comunitário:

A gente [Kiai] sempre gostou de se formar em meia-lua no palco, principalmente quando era quarteto, e hoje em trio também, de uma forma mais triangular. E foi um troço muito louco porque deu pra perceber que *fechou a roda*. A galera chegou pra frente, rolou uma aglomeração. Só que ficou aquele ponto, não ficaram apertando o palco. A galera fechou o círculo, como a gente já tava em semicírculo no palco. É muito memorável o que a gente sentiu, o que eu senti em relação a acolhimento, a recepção, a escuta, a atenção. Porque

até então... a primeira experiência [estreia da Kiai num restaurante em Rio Grande, meses antes] foi de desvalidação, meio 'não tá agradando, vamos parar, gurizada...' Então é muito contrastante. Chegar lá e ver toda aquela galera que estava numa mesma vibração de parar, de se escutar. O Pira tem essa característica. [...] Com o Pira foi um carinho muito grande, por ser um festival acolhedor em todos os sentidos. Tu pode olhar no olho de todo mundo, todo mundo acaba se encontrando, acaba sabendo quem é o outro ali durante todos os dias do festival. Aquilo lá vira uma família mesmo. Se tem criança, todo mundo cuida. Todo mundo se olha, se respeita. Tem muita empatia entre aquelas pessoas, que estão realmente ali como uma comunidade, num refúgio da Babilônia. Foi um troço impressionante mesmo, chegar no Pira Rural, conhecer toda a equipe. [Quase] tudo que é consumido no festival é produzido ali [nas proximidades], só isso já uma grande coisa. E juntar toda essa turma que está espalhada pelo estado, e não só, mas que está nesse clima também de procurar viver, criar sua realidade. Criar uma realidade não paralela, porque ela é real, ela existe, só é difícil de viver isso na cidade (FÊ, 2022).

Para além do caloroso acolhimento à sua música e entre participantes de modo geral, Lucas destaca que o ambiente amistoso e musical de heterogeneidades afins do evento propiciou o estabelecimento de relações que levaram sua banda a outros espaços importantes para sua carreira. No primeiro show da Kiai no Pira Rural, na páscoa de 2016, o então guitarrista da Trabalhos Espaciais Manuais, também na programação, e organizador do Festival Porto Alegre de Bandas Instrumentais, João Pedro “Cé viu a gente tocar lá e chamou a gente pra tocar” na segunda edição do evento da capital, apenas uma semana depois, em que também foram aclamados pelo público e demais instrumentistas, “e aí começou!” (FÊ, 2022). A partir de então a banda passou a se apresentar com alguma frequência e bom público em bares e outros eventos na cidade, além de sua natural Rio Grande, a vizinha Pelotas e gradualmente outras cidades do estado. Em 2018 apresentaram-se no Festival Psicodália, em Rio Negrinho (SC). Sobre os contatos a partir do Pira Rural, ele prossegue:

Ali a gente encontrou a nossa galera. Foi muito bom mesmo. De todas essas outras cidades em que a gente acabou indo tocar também, que foi uma consequência do Pira. Pessoas de outras cidades conheceram a gente lá e depois botaram fé pra gente ir lá e tocar pra turma toda que estava lá na cidade, como Santa Maria, Esteio, Caxias [do Sul]... [...] A turma do Gabriel Romano, a gente conheceu no Pira, e aqui a gente estreitou os laços [no Festival Porto Alegre de Bandas Instrumentais]. Tem toda uma intersecção que rola. O Wagner [Lagemann, produtor musical e engenheiro de som] também, que foi tocar com o Gabriel no Pira, que foi o primeiro contato. [...] Depois a gente conheceu a Pedra Redonda [estúdio de Wagner e selo independente, onde Lucas passou a trabalhar e se basear artisticamente, em Porto Alegre], tudo por consequência desses encontros, que o primeiro foi lá no Pira (FÊ, 2022).

Bruno Vargas, baixista do trio instrumental porto-alegrense Quarto Sensorial, relata uma experiência semelhante, desde um período mais inicial do Pira Rural:

Foi quando a gente saiu um pouco da região local, aqui de Porto Alegre, e mesmo não sendo tão longe, foi legal perceber que tinha um outro núcleo de bandas e som rolando [...] A gente fez o [Fest]Malta, fez o Pira [a partir de 2012] e dali começou a pipocar pra outros festivais de portes maiores [como Psicodália e Morrostock], e principalmente fazer mais shows no interior [do RS], construir um público fora de Porto Alegre. É um pessoal que naturalmente é mais pilhado, é mais interessado, talvez por a gente não estar trombandando sempre. É a galera que demonstra mais estar curtindo, que tem mais interesse. [...] Não faria sentido a gente voltar pro Pira com um material muito antigo, já sem nada novo. Isso também estimula. Fora a relação direta com as bandas. O pessoal acaba convidando pra ir tocar em outros lugares (VARGAS, 2022).

A partir desse período de mais afinidades musicais encontradas, Bruno passou a ouvir mais música contemporânea (VARGAS, 2022), já não dependendo mais tanto de registros das décadas de 1960 e 1970 para encontrar identificação. A Quarto Sensorial estreou novas safras de composições a cada retorno ao Pira Rural, contemplando cada nova fase da banda, referente a cada álbum independente lançado pouco antes ou pouco depois (VARGAS, 2022). O organizador Gu reconhece essa constante renovação das bandas como decisiva para serem escolhidas para se apresentar no festival: “Um dos critérios que a gente usa muito é estar tramando, estar com uma coisa nova, estar fazendo show. Tem que estar em movimento. Não adianta pegar uma banda que [a organização e/ou o público] goste, mas que está parada” (STEIERNAGEL, 2022a), estimulando assim a continuidade dos trabalhos de cada musicista (potencialmente) relacionado ou relacionada ao Pira Rural.

Gu avalia ainda que fatores como a quase inexistência de hierarquia entre musicistas que se apresentam no Pira Rural – quanto a renome, projeção midiática e sucesso financeiro – aliada a não motivação econômica do evento, e à organização relativamente horizontalizada e estabilizada (quanto ao espaço, número de atrações e público), de modo a conferir certa *calma* e *cuidado* maiores, permitem uma melhor distribuição no tratamento profissional e um maior retorno material a tais musicistas. Isso beneficia estreantes e projetos com mais integrantes, que em muitos outros contextos enfrentam certo *descaso* – quando não rejeição. Ele desenvolve:

Óbvio que a gente almeja trazer artistas maiores, mas esse não é o foco do festival, seria uma coisa isolada. Mas já rolou umas propostas malucas, tipo Alceu Valença. Não chegou a acontecer, porque era muito dinheiro. E uma parte de que eu me orgulho muito, até por eu ser músico, é que *a gente paga bem a galera*. Mesmo a galera que entra pelo edital, é completamente diferente dos outros festivais onde a galera vai a morrer pra tocar: os cachês são ridículos, a verba de transporte é uma coisa lamentável. Aqui no Pira, justamente por não ter essa coisa de ter que lucrar com o festival, a gente ajuda

o máximo que pode. O cachê às vezes não é o bicho, dependendo da banda. Se for um trio, nunca é abaixo de uns 800 contos. Se tiver mais membros, o cachê aumenta um pouco, a verba de transporte aumenta. A gente tenta ser justo com a galera. Por isso que os artistas amam o Pira! Todo mundo sabe que vai vir e vai ser super bem tratado. A galera sai sempre super feliz. A gente enche eles de presente. Leva cerveja embora, cerveja com o nome da banda no rótulo. A gente tem todo um carinho especial pra cuidar, porque a gente sabe que artista é guerreiro. O cara só se fode... no Pira eles vão se dar bem! É um cuidado que a gente tem que eu acho muito legal, é uma coisa que me dá bastante orgulho. [...] O núcleo duro do Pira são dez pessoas. Geralmente nos outros festivais é uma cabeça, duas cabeças, três no máximo. E eu acho que a gente, por ser um grupo maior e as tarefas serem muito bem delegadas, a gente consegue fazer as coisas com uma certa calma, planejar as paradas. O que eu vejo nos outros festivais é muita correria. Eu acho que na correria, os caras acabam esquecendo [de cuidar melhor de *artistas menores*]. E também na questão de ganhar grana. Os caras precisam lucrar com a produção deles. Não digo que seja completamente proposital, mas rola um descaso com artistas menores. [...] Uma coisa assim: 'vocês vêm só pelos ingressos'. [...] Aí entra aquela coisa toda que é lamentável: 'não, mas é uma exposição para o artista estar no festival', todo aquele xalalá brabo. [...] Mas não vejo isso como uma coisa completamente proposital. Eu entendo que não é fácil produzir um negócio, ainda mais num tamanho bem maior. É muito trabalho. [...] Eu acho que o maior cachê da história do Pira foi uns quatro mil reais. [...] Digamos que o custo médio de uma banda menor, pra gente, dependendo de onde ela vier, é em torno de mil, mil e pouco, e nosso topo ali bateu em quatro. Então não existe essa discrepância tão grande. [...] Não sei se tu lembra da Guantánamo Groove, de Santa Maria, que veio [com] a miniorquestra [na edição de 2017]. Esse show foi foda demais! Eles estavam dispostos a vir por uma quantia X. Mas eu falei, 'mas homem, vocês são em dez pessoas! Não, vocês vão ganhar mais!' Acho que foi o primeiro caso de ganharem mais do que estavam pedindo (STEIRNAGEL, 2022b).

As dez pessoas que integram a equipe organizadora do Pira Rural não veem essa atividade como sua principal ocupação profissional nem fonte de renda pessoal, mas reconhecem que este é o caso – ou mais frequentemente, um dos objetivos – da grande maioria de quem vai tocar e/ou cantar no evento. Sem deixarem de buscar remunerar musicistas tão bem e equilibradamente quanto tenham condições, encontram formas simbólicas adicionais de valorizar seus trabalhos artísticos e relação com o evento, que podem vir a materializar afetos duradouros. Daniel Mossi, baixista do (extinto) trio porto-alegrense Sapo Jones & Coiote Bill comenta:

Ganhei cerveja com meu nome no rótulo! Tenho até hoje [seis ou sete anos depois], tenho muito dó de jogar fora. Uso pra regar as plantas. Nem é bom pra isso! [Mas guardo e uso] pra ter de recordação. Nem bebo mais, mas ainda tenho a garrafa que o Pira me deu com meu nome (MOSSI, 2021).

Para Lucas Fê, a valorização artística de musicistas independentes autorais com pouca projeção e o contato com novos públicos, eventos, locais e colegas de trabalho

musical parecem se inserir num sentimento mais amplo de *ponto de encontro* comunitário (efêmero) e (contra)cultural. Segundo ele:

A gente precisa desse tipo de território pra gente poder ser quem a gente é, pra gente poder trocar. É um ponto de encontro. [...] As pessoas vêm de diversos lugares, e todo mundo se encontra ali e se fortalece, troca as figurinhas e depois sai pra Babilônia de novo. Daqui a pouco, no outro ano, de novo. [...] Assim como o Pira, [há] outros festivais que existem, que trabalham nesse sentido. Acho que é de extrema importância pro manutenção da nossa cultura, no sentido mais real da palavra: coisas que a gente descobre enquanto humanidade, que depois que a gente conhece, é difícil viver sem. Ninguém vai esquecer que aquilo ali é daquele jeito. Gerações vão vir, vão passar, mas esse estilo ainda vai existir, como foi Ilha de Wight, como foi Woodstock, como é hoje o Pira, como é o Psicodália. [...] Acho que o Pira nesse sentido é tudo isso e mais um tanto. E eu tô louco pra ir lá de novo, mesmo que não seja pra tocar, eu vou ir pra curtir, pra rever a galera, tantos amigos queridos que a gente fez lá, e ainda outros que virão (FÊ, 2022).

Dessa forma, participantes do Pira Rural parecem perceber o festival como simultaneamente muito ligado a certa lógica cosmopolita alternativa, herdeira das décadas de 1960 e 1970, e muito localizada comunitária e ambientalmente na Cascatinha, na região Centro-Serra no interior do Rio Grande do Sul, no sul do Brasil, na América Platina, do Sul e Latina – dialogando *translocalmente* ao agregar pessoas e músicas afins de outras localidades especificamente inseridas nesses níveis, e não de ampla circulação e identificação genérica. Como ressalta Doreen Massey, o *local* está sempre em processo de construção e disputa, e na contemporaneidade raramente se limita a relações internas, ou *paroquiais* (1993).

Ainda assim, como observa a jornalista rural e musical Laís Escher, certa *lógica paroquial* também é percebida como importante no Pira Rural (2021). Esse aspecto está presente na centralidade inegociável da Cascatinha, sua relação íntima com a equipe organizadora composta por amigas de longa data da própria região, que atua de forma relativamente horizontal, informal e ritualizada, e seus contatos gradualmente estreitados com outras pessoas ligadas à agroecologia, permacultura, artesanato e culinária do entorno – ainda mais que com a música, mas também com ela e especialmente *através* dela. A partir desses aspectos paroquiais se faz possível que o Pira Rural seja percebido como tão *acolhedor*, em nível musical, mas também *ambiental* e até de *amizade* e *família*. Em grande parte, a partir desses aspectos essa comunidade musical e ecológica adquire características *sustentáveis*. Alguns desses aspectos paroquiais inclusive não são *efêmeros*, se mantêm ao longo do ano todo, como os cuidados da equipe organizadora com a Cascatinha e vice-versa.

Simultaneamente, essa mesma equipe organizadora se reconhece como “do interior, mas [que] já andou muito por aí” (CELLA, 2013) – ao ponto de terem adotado para si o nome Coletivo Clube Mundo. Muito da estética e ideologia do festival é inspirada na psicodelia e no rock das décadas de 1960 e 1970 em outras regiões do Brasil e do norte global. Desde a segunda edição do evento, em 2011, o evento conta com uma maioria de atrações musicais oriundas de outras regiões. Ao menos desde o ano seguinte, a maioria do público também chega de fora através de excursões. Mesmo com o estreitamento de importantes laços locais, como com Renilde e Mario Raminelli, parte importante do número de ministrantes de oficinas – inclusive relativas a práticas e questões ecológicas e ambientais – e alguns integrantes auxiliares na organização, como Back, são *estrangeiros* à Centro-Serra.

Eventualmente pequenos choques ocorrem, como na primeira chegada de pessoas de alimentação vegana em 2012 (OLIVEIRA, 2022), mas em geral aspectos cosmopolitanos e paroquiais parecem ter sido escolhidos e organizados de modo a conviverem e se fortalecerem mutuamente na produção de localidade do Pira Rural. Parte importante desse entrelaçamento parece estar na priorização da *translocalidade* na interação direta com pessoas externas à região. Essa preferência é notável na distribuição planejada dos ingressos entre excursões contemplando localidades diversas no Rio Grande do Sul e além (MÜLLER; 2020; SIMON, 2021).

A *translocalidade* também está no foco da curadoria em encontrar musicistas até então de alcance muito localizado, em diferentes regiões do estado e algumas outras. A mesma abertura a novidades que estimula renovação de repertórios autorais, de atrações e aos poucos, de gêneros musicais no Pira Rural parece estar presente em nível geográfico por parte da organização. O nível local da Cascatinha e/ou da Centro-Serra se encontra cada vez menos com uma *globalidade* genérica, e mais com diversos outros níveis locais de onde vêm demais participantes, de forma que trocas e redes descentralizadas podem vir a ser estabelecidas.

### **5.3 Tempos de não festival: etnografias possíveis de um evento em suspensão**

#### *Etnografia na pandemia*

Em meados de 2019, quando elaborei a versão inicial do projeto do que viria a se tornar esta pesquisa, fazia poucos meses que eu havia retornado de minha quinta

experiência como integrante do público do Pira Rural e estava empolgado e inquieto com a intensidade e os rumos que o festival vinha tomando, já em sua décima edição. Chamava-me a atenção a diversificação do evento em relação a minhas experiências anteriores nele, tanto em gêneros musicais quanto nas pessoas que os apresentavam, particularmente pessoas negras, mulheres e a intersecção dos dois – alguns anos antes quase totalmente ausentes do palco do festival. Intrigava-me também como o rock psicodélico, progressivo e/ou experimental que dominara edições anteriores permanecia parte significativa da programação, mas parecia agora conviver com facilidade com reggae, jazz, afrobeat, samba, forró, diferentes gêneros associados à latinidade, à cultura popular afro-brasileira e até mesmo a vanguardas da tradição erudita europeia.

Simultaneamente, surpreendia-me a maior abrangência que a alimentação vegana ganhara no festival, o destaque da oficina de carijó (torra da erva mate) realizada ao longo de quase todo o tempo do festival, pouco atrás do palco, e a cobertura de jornalismo rural sendo realizada em parte por uma amizade que eu já fizera anteriormente a partir do evento – todas características novas para festivais de música em que eu já estivera. Já no mesmo período em que eu escrevia o projeto, a organização do Pira Rural anunciava a primeira edição do Transpira, propondo aprofundamentos em questões teóricas e práticas de agricultura e construção ecológicas, junto a aspectos de convivência social horizontalizada. Diante disso tudo, empolgava-me a ideia principal de etnografar as edições seguintes em 2020 e 2021, previstas para iniciar a segunda década do festival, e investigar o prosseguimento (ou não) daqueles aspectos presencialmente, em tempo real, naquele local e entre demais participantes.

Por força maior, nem o Pira Rural nem sua extensão Transpira voltaram a ser realizados durante o período de minha pesquisa. O que seria a décima primeira edição do festival, originalmente prevista para o final de semana de páscoa de 2020, foi cancelada semanas antes por conta da chegada da pandemia de COVID-19 no Brasil. Conforme nota oficial, a equipe organizadora não vislumbrava alternativas seguras para a realização do evento naquele cenário, mas alimentava expectativas de retorno no ano seguinte (FESTIVAL PIRA RURAL, 2020). Passado um ano, a pandemia persistia e as condições de saúde coletiva no Brasil estavam ainda mais catastróficas, com números de pessoas infectadas e falecidas batendo recordes diariamente e UTIs superlotadas. Diferente de outros eventos musicais, que migraram para o formato de *lives*, transmissões síncronas (ou não) online em audiovisual, o padrão entre responsáveis por festivais de música independente de linhagem contracultural no sudeste e sul do país foi os manterem em

suspensão até que fossem novamente viáveis presencialmente (PSICODÁLIA 2020; ALDEIA ROCK FESTIVAL, 2021).

Tendo sido este o presente etnográfico que se impôs à pesquisa, ficaram condicionadas a ele as possibilidades metodológicas de abordagem do festival, suas músicas e diálogos com participantes. Grande parte do trabalho teve de ser realizado através de recursos remotos, em especial a internet. Etnografias digitais vêm sendo pensadas, discutidas e praticadas com sucesso desde a virada do milênio, inclusive na etnomusicologia, mas, conforme coloca a Evrim Öğüt:

A novidade agora é que praticamente não há outros meios disponíveis para musicistas atuarem, e quem pesquisa deixou de contar com as possibilidades de entrevistas cara a cara. Portanto, dadas as circunstâncias, etnografias digitais são o principal método que temos. Se levamos em conta que novas formas de interação social originadas na pandemia devam em algum nível se tornarem permanentes, podemos dizer com tranquilidade que o uso de etnografias digitais como método deve também se tornar mais prevalente em nossa disciplina (2020, p. 17, tradução minha<sup>40</sup>).

Conforme Timothy Cooley, Katherine Meizel e Nasir Syed, “o trabalho de campo deve acontecer onde a música acontece” (2008, p. 106), o que por este período passou a se dar (em qualquer nível social) quase exclusivamente na internet. Mesmo o Pira Rural não tendo qualquer tipo de edição *online*, desde o início é principalmente pela *web* que (quase) todas as bandas envolvidas expõem sua música, vídeos, imagens e texto, onde a própria organização do festival se comunica com o público e bandas pelo restante do ano, e onde pessoas interessadas adquirem ingressos, contatam excursões e discutem informalmente o festival e assuntos relacionados com outras pessoas que muitas vezes só encontram pessoalmente durante o evento.

Dessa forma, além de meio de comunicação para contato direto com as mais diversas pessoas envolvidas com o festival, espaços virtuais hospedados na internet foram também campo para observações e escutas etnográficas em vários níveis. Quanto a musicistas participantes no evento, pude ouvir registros de suas músicas, apresentações visuais e escritas, críticas, e entrevistas à imprensa e interações remotas com o público. Acompanhei páginas, postagens e comentários em redes sociais e plataformas de

---

<sup>40</sup> “What is new today is that there is almost no other outlet for the music performer, and the researcher is deprived of face-to-face interview possibilities. Thus, under the given circumstances, digital ethnography is the primary method we have. If we bear in mind that new forms of social interaction originating from the pandemic may become somehow permanent practices, we can safely assume that the use of digital ethnography as a methodology will become more prevalent in our discipline as well (ÖGÜT, 2020, p. 17).

hospedagem de vídeo e *blogs* referentes a musicistas e a uma série de outros festivais brasileiros e estrangeiros. Busquei ainda investigar a fundo a comunicação oficial da organização do evento por meio do seu site oficial, declarações à imprensa e páginas em redes sociais.

Como afirma a pesquisadora em cibercultura Beatriz Polivanov, para fins etnográficos, o ciberespaço também pode ser considerado um lugar (2013). Tratou-se de um lugar importante (nesse período, o principal possível) para o trabalho de campo, sendo onde a maior parte das relações musicais e sociais envolvendo participantes do Pira Rural se deu no momento pandêmico. Ainda assim, a absoluta centralidade da Cascatinha como o ambiente do Pira Rural desde o início, por suas relações ecológicas, e das atividades (eco)sociomusicais *offline* em outros locais que de certa forma se encontram no evento, além do caráter fortemente comunitário (ainda que efêmero), de valorização de experiências coletivas no presente, revelam importantes limitações dos meios virtuais em relação ao Pira Rural. A partir dessa consideração, empresto a classificação do especialista em mídias sociais canadense Robert Kozinets e considero essa parte da presente pesquisa como *online em comunidade* (em oposição a *em comunidade online*), (2014, p. 65-66) – realizada etnograficamente *online* porém em uma comunidade que faz usos importantes da virtualidade mas distintamente *não se basta com ela*. Como reiteradamente me foi relatado, a maior parte dos colaboradores e das colaboradoras fazem uso complementar, mas *não são muito* de socialização digital, mesmo em seus cotidianos para além do festival. Como observa o antropólogo colombiano Arturo Escobar, “as inovações tecnológicas e as visões globais dominantes geralmente se transformam mutuamente para legitimar e naturalizar as tecnologias da época” (2016, p. 50). O forte caráter contracultural do festival, nesse caso entrelaçado a seus aspectos ambientais, locais e translocais, parece torná-lo relativamente pouco compatível com as tecnologias virtuais, que tendem a caminhar em maior sintonia com visões de mundo hegemônicas.

A despeito dessas limitações, adotei para a presente pesquisa a sugestão de Escobar de investigar como “a tecnociência pode ser parcialmente revista para servir a diferentes projetos políticos e culturais” (p. 56). Enquanto não houve outra opção, consegui realizar entrevistas através de chamadas de vídeo por diferentes plataformas *online*, ligações em áudio e trocas de mensagens escritas, conforme a preferência e disponibilidade de cada pessoa contatada. Nesse período de tragédia e reclusão, mesmo havendo certa desconfiança, observei uma intensificação temporária da “comunicação

mediada por computador no estabelecimento de conexões entre os membros de um grupo, em sua coesão, e na criação de continuidades na história interacional de seus membros” (ESCOBAR, p. 45, 2016). Sendo um momento histórico permeado por relativa paralisação, medo e incertezas quanto ao futuro, as pessoas ouvidas predominantemente recuperaram memórias de experiências no festival anteriores à pandemia e refletiram sobre elas, em confiança e diálogo com as minhas próprias, e muitas vezes relacionando e distinguindo-as de outros festivais e demais experiências sociomusicais que tenham tido.

Na segunda metade de 2021, o avanço da vacinação atenuadora de sintomas da doença, iniciada no Brasil no início daquele ano, finalmente resultou em expressiva diminuição da frequência de mortes e internações associadas, sendo possível atenuar também, com baixo risco, algumas das medidas de isolamento social. Conforme Polivanov, com ou sem interfaces digitais, não há interação interpessoal que não seja mediada (2013), mas no caso particular desta pesquisa, o diálogo me pareceu adquirir uma fluidez e extensão maiores quando enfim foi possível *offline*, a partir da primeira entrevista presencial em janeiro de 2022 com Bruno Vargas, em sua nativa Porto Alegre – mesmo ambos vestindo máscaras respiradoras (PFF2) e sentados em bancos afastados um do outro no ambiente arejado do Parque da Redenção. Em condições e com características similares se seguiu a conversa com Lucas Fê, em junho, que se mudara de Rio Grande para a capital do estado.

Outro importante saldo positivo para a pesquisa da melhora nas condições sanitárias no sul do Brasil em 2022 foi a abertura da possibilidade de visitas de campo à região Centro-Serra do estado, à Cascatinha, seu entorno rural e à cidade de Sobradinho, onde encontrou-se e vive a equipe organizadora do festival. A convite de Gu, com quem eu já me correspondia remotamente, fiz a primeira viagem em março daquele ano, da qual resultou a investigação acustemológica na região presente na seção 3.1 e a visita guiada à propriedade modelo e entrevista com Mario e Renilde Raminelli, centrais à seção 4.2.

Numa segunda viagem de campo presencial, em abril de 2022, tive a experiência de etnografar um final de semana de atividades sociomusicais ao ar livre relativas à comemoração da páscoa em dois locais do município de Sobradinho. Devido ao tempo prévio de preparação, diversos níveis de trabalho, combinados e investimentos necessários para a realização de uma edição do Pira Rural, bem como às suas características *calma* e *cuidado*, as condições ainda não foram consideradas estáveis e seguras o bastante para a aguardada retomada do festival, que agora projeta-se para 2023.

Ainda assim, essa experiência de *não festival* na região e época do ano em que ele – salvo durante esta pausa forçada – ocorre revelou tanto contrastes quanto permanências do evento. Seguem-se duas cenas.

### *Noite de sábado*

Final da tarde de sábado. Saio do hotel onde estou hospedado no centro de Sobradinho e vou caminhando em direção a uma das saídas da cidade, onde fica o Parque da FEJÃO, onde está para começar o Despertar Rock e Rap, primeiro evento musical público para a juventude local desde o início da pandemia, com apoio da prefeitura e alguns comércios locais. Pelo caminho, por entre sons de rodas de carro sobre o calçamento de pedra das ruas e cantos de pássaros e grilos nos intervalos entre os veículos, um se destaca. É um carro passando mais lentamente com autofalante anunciando “Sobradinho, páscoa 2022: domingo é dia de feira, mateada e shows de talentos locais! Venha para o centro da cidade prestigiar os artesãos regionais e talentos locais numa mateada divertida e cultural!”, intercalado a passagens rápidas de Dixieland jazz, aparentemente denotando descontração e animação. Tomo assim conhecimento de que, no dia seguinte, seria aquela a segunda etapa da programação (musical) de páscoa sobradinhense, da qual o Despertar também fazia parte.

Após um trecho curto pela beira da estrada, chego ao parque. O Parque de Exposições Prefeito Marci Luiz Nardi, mais conhecido como *a FEJÃO*, é uma ampla extensão de terra gramada, parcialmente arborizada, com vias, estacionamento e algumas construções. A primeira que vejo é uma área coberta e calçada, fina e comprida, onde quinze ou vinte jovens andam de skate. Vim a saber que se trata de um esporte muito valorizado por parte da juventude local, com uma associação de praticantes no município vizinho de Arroio do Tigre e forte integração com a cena rap na região, através do hip hop.

Um pouco além, passo por um trailer vendendo bebidas e vejo um ônibus de locação de equipamentos sonoros, ao lado de uma área mais larga completamente calçada que dá num palco coberto por uma parábola de concreto coberta de grama. Sendo igualmente vazado na frente e atrás, técnica e acusticamente não constitui uma *concha*, mas é às vezes assim referido. O palco foi uma conquista de parte expressiva da comunidade jovem da região, que tem o parque como um dos principais espaços de encontro e lazer. Quando ainda não havia palco fixo, lá foram realizadas duas edições do FestMalta, com shows e acampamento, em 2013 e 2014, após aquele evento ter deixado

a Cascatinha em 2011. Depois de anos de demandas populares pela estrutura, a parte alta do parque, com melhor vista para os (demais) morros verdes do entorno, onde se esperava que ficasse o palco, acabou sendo cedida a empresários que lá instalaram duas fábricas. Restou então a parte inferior do parque para desfrute da população, onde finalmente foi erguido o presente palco, estreado no início de 2019, na quarta edição do Despertar Rock (até então sem rap). Pouco depois teve início a pandemia de COVID-19, e, até aquele dia, o parque deixara de abrigar eventos públicos formalizados, mas permanecera como uma das possibilidades de encontro e descontração de parte da juventude local.

Ao lado do palco há um grande galpão parcialmente grafitado. Na lateral dele estão montadas duas bancas de artesanato, uma com produtos caseiros e *naturais* de higiene pessoal como xampus, desodorantes e repelentes, e outra com pingentes e chaveiros feitos com resina transparente envolvendo folhas, flores, conchas e insetos encontrados sem vida. Para minha surpresa, a vendedora da primeira banca me pergunta se eu não sou da cidade e se por acaso estivera no Pira Rural. Minha aparência de jovem com cabelos compridos e barba, mesmo com roupas que eu acreditava discretas, parece ter me associado ao evento na região (de baixa densidade populacional), conhecido por atrair público *alternativo* também de fora. Ela se apresenta como Fabi e diz que costuma fritar pastéis numa banca lateral no festival, uma das opções de alimentação paralela às refeições principais. Lu, da outra banca de artesanatos e amiga de Fabi, que conheço em seguida, também frequenta o evento, no qual trabalha na cozinha. Pouco depois, chegam Gu, Cella e Fhio, três integrantes da organização do Pira Rural, com quem eu já vinha mantendo contato e encontrara na viagem de campo anterior. Estão para começar os shows da noite.

O primeiro é a estreia pública da banda Gran Metáfora, trio de rock autoral formado em Sobradinho já durante a pandemia por Gu no baixo elétrico e vocais de apoio, Alan na bateria e Thiago na guitarra e vocais principais. Eles apresentam-se oralmente ao público, que se aproxima da frente calçada do palco, mas permanece dividido em pequenos grupos de pessoas próximas. Executam todas as nove canções autorais em português nas quais trabalharam durante o período sem eventos públicos como aquele, inclusive uma para a qual preparam videoclipe e lançamento online. A sonoridade remete a um *rock mais moderno*, como o de certo meio alternativo (mas de sucesso) anglófono do início da década de 2000. Segundo Gu me comentara antes, se houvesse Pira Rural naquele, a banda certamente seria uma das representantes da região.

A atração seguinte, A Casca, com formação oscilante entre trio e quarteto de rock, também conta com um musicista veterano daquele festival, Iago, que se apresentara em projeto solo na edição de 2016. Aqui ele está também na condição de um dos idealizadores do presente evento. Sua banda começa com alguns *covers* do grupo britânico sessentista Cream, associado ao blues-rock psicodélico, e depois passa para canções próprias em português com sonoridade similar, destacando *riffs* e solos de guitarra e batida acelerada. Iago anuncia que, com aquela apresentação, se despede afetivamente da região, estando prestes a se mudar.

Após as duas bandas de rock, com musicistas de ascendência europeia, chega a vez da parte rap do evento. Fabi e Lu, que me acolheram entre elas, guardam seus artesanatos e migramos em definitivo para a frente do palco. O mestre de cerimônias é Deni, que se apresenta como homem negro de 42 anos natural de Santa Cruz do Sul e hoje orgulhosamente morador de Sobradinho. Ele comemora a até então rara aproximação com o rock no evento e exalta o rap, a cultura hip hop, a periferia, a negritude e o samba. Enquanto espera outras pessoas envolvidas com a batalha de rap que se seguirá, Deni improvisa algumas rimas e puxa o funk carioca noventista de Cidinho e Doca, “Rap da Felicidade”, que grande parte do público canta junto.

Chega então Lara, mulher branca em avançado estágio de gravidez e uma das juradas da batalha. Ela conta que já organizara duas batalhas de rap numa rampa de skate da região e também saúda o encontro das *duas tribos*, agora com o rock. Ainda durante os preparativos para a competição, Deni, com Thiago da Gran Metáfora na guitarra, canta duas canções da década de 1970 do *grande mestre da black music brasileira*, Tim Maia, “Gostava Tanto de Você” e “Ela Partiu”. Na segunda, contam com a participação de mais um afro-sobradinhense, DZ, de 21 anos, que eu vira andando de skate no local mais cedo. Ele faz vocais de apoio e improvisa rimas em rap entre os versos da canção, de forma similar ao que eu o vira fazer como participação especial num dos momentos de maior empolgação do público numa casa noturna da cidade em minha visita anterior, na ocasião de uma apresentação da banda de *covers* principalmente de rock de Gu e Thiago. Ao final da canção, Deni também improvisa algumas rimas. Lara e DZ serão os jurados da batalha.

A competição é então iniciada, com os seis jovens brancos periféricos inscritos da região improvisando alternadamente em duplas sobre *beats* eletrônicos ou *beatbox* feito ao microfone por Deni. Lara e DZ dão suas opiniões, mas principalmente mediam a resposta do público – em geral, efusivo – à performance de cada rapper em cada disputa.

Encerrada a batalha e decidido o vencedor, o encerramento do evento se deu com grupo de rap local ZOS. Alguns dos participantes da competição e muitos outros jovens integram o grupo, que segundo o relato de Deni anteriormente, criara recentemente o coletivo Bota Tri, para promoção tanto do hip hop quanto do samba na região. A ZOS segue o movimento de estrofes intercaladas entre rappers, mas agora de forma complementar, e não em resposta e disputa, e com a adição de refrões em uníssono e com participação simultânea do público, muitas vezes incluindo o bordão *quando a gente rima ninguém mais esquece/ZOS, ZOS* e pequenas variações. Na música final, um pouco após a meia-noite, foi reinterpretado o rap paulistano do início da década de 2000 “Negro Drama”, dos Racionais MCs, referência maior no gênero no país, com quinze musicistas fazendo rap juntos no palco e grande empolgação do público, que imediatamente em seguida puxou um coro em oposição ao atual presidente do Brasil, enquanto o palco ia sendo desocupado para o equipamento de sonorização ser recolhido e o trabalho daquela noite encerrado.

Com o fim dos shows e agora somadas por Mai, companheira de Lu que chegara do trabalho em um restaurante na cidade, as artesãs passam a recolher as latas de bebida passíveis de reciclagem que ficaram espalhadas pelo chão do parque. Auxílio-as nessa tarefa e as três me convidam para a feira de artesanato com música no centro da cidade na tarde seguinte, na qual trabalharão novamente.

### *Tarde de domingo*

Início da tarde de domingo. A feira de artesanato já está montada e em funcionamento, mesmo que o movimento ainda seja tímido, na Rua Coberta de Sobradinho, que está fechada para o tráfego. Trata-se de um trecho da avenida principal da cidade, ocupando quase toda uma lateral da praça central, onde na visita de campo anterior eu presenciara a exibição de um filme. Na feira há água quente e erva mate de uma marca patrocinadora à disposição, como soube ser hábito em eventos públicos diurnos no local, e estão expostos à venda bordados, bonecas, brinquedos em madeira, bijuterias, chocolates, bolos, os produtos de higiene de Fabi e os fosseis ornamentais de Lu e Mai. Lá está também a mãe de Lu, com suas plantas suculentas cultivadas e envasadas artesanalmente, e ainda a avó, em visita. Venho a saber que ambas também trabalharam na cozinha em edições do Pira Rural. Para minha surpresa, lá também reencontro Renilde e Mario Raminelli, o casal de agroecologistas de Ibarama muito atuantes no festival, os quais visitei na viagem anterior, agora expondo os diversos

artesanatos em palha de milho crioulo feitos por ela. De uma caixa de som na banca de chocolates e bolos, em uma das extremidades da feira, ressoam gravações de sucessos da MPB e do soft rock anglófono das décadas de 1970 e 1980, ambas variedades musicais que eu ainda não ouvira na cidade.

Fui novamente acolhido entre as artesãs que conheci no Despertar Rock e Rap. Já próximo ao meio da tarde, foi montada uma bateria eletrônica, um teclado, um violão, microfone e equipamentos de sonorização no coreto no centro da praça, logo atrás das bancas em que me instalei. À montagem, seguiu-se uma passagem de som instrumental por alguns minutos que me remeteu diretamente às sonoridades associadas ao rock *psicodélico* e especialmente *progressivo* comuns no Pira Rural. É Patta & Os Boêmios, projeto solo de Ediberto Patta (ao violão e mais tarde vocais), principal organizador do FestMalta e musicista na primeira, segunda e quinta edição do Pira Rural, como integrante da banda Superfusa. Na tarde ensolarada, entre pessoas acolhedoras, ouvindo música ao vivo como aquela e contemplando produtos caseiros, não muito caros e na maioria ligados a práticas de reutilização de materiais e/ou valorização da biodiversidade local, senti-me mais próximo do festival do que eu esperava, para um ano em que ele permanecia suspenso e estando eu no centro urbano da região.

Vim a saber que Zé, da banca de brinquedos de madeira, era o principal organizador da feira, enquanto presidente da associação de artesãos da região. Ele também é pai de Liara, integrante da equipe organizadora do Pira Rural com quem eu me correspondera e encontrara na viagem de campo anterior. Soube que ela apenas não estava presente na feira também por ter contraído COVID-19 e estar em reclusão – felizmente sem sintomas graves, a essa altura já se encontrando amplamente vacinada. Retomando o contato com Renilde e Mario e ajudando-os a carregar mesas emprestadas pela prefeitura para a feira, soube também que Patta é natural de Ibarama e filho de um conhecido gaiteiro nativista da região, e que o orçamento da Embrapa fora tão reduzido no atual governo federal e no anterior que ninguém mais da empresa pública de pesquisa aparecera para dar assistência ou acompanhar o cultivo das muitas variedades de oliveiras que Mario começara a plantar em parceria com a instituição. Em outros aspectos, aquele domingo em muito se diferenciava de um último dia de Pira Rural, como por exemplo pela presença do prefeito da cidade, de camisa, calça social e acompanhado de alguns secretários, que passeia pela feira acenando a todos à distância e parando para posar para fotos ao lado de feirantes.

O show propriamente dito no coreto é bastante distinto da passagem de som. São executadas apenas canções e nenhuma da autoria da banda, mas de origens diversas. Canções consagradas da MPB da década de 1970 e início de 1980, de compositores nordestinos com vínculos com ritmos daquela região e com a contracultura, como “Avohai” e “Admirável Gado Novo” de Zé Ramalho, “Preta, Pretinha” e “Swing de Campo Grande” dos Novos Baianos e “Anunciação” de Alceu Valença, e do repertório do sempre evocado cantor afro-carioca Tim Maia (“Descobridor dos Sete Mares”) alternam-se a temas infantis brasileiros muito midiáticos no passado, como “Superfantástico”, d’A Turma do Balão do Mágico, “Aquarela” de Toquinho, “Sambalelê”, de autoria desconhecida, com destaque para “Coelhinho da Páscoa”, de Olga Behring Pohlmann, que foi filmada com performance de dança de um dos feirantes trajando volumosa fantasia infantil de coelho e crianças o seguindo.

Também no repertório estão canções de sucesso do pop-rock, forró e reggae brasileiros da virada do milênio, como “Eu Vou Estar” do Capital Inicial, “Xote dos Milagres” do Falamansa, e “Andei Só” do Natiruts, estas últimas mais próximas de repertórios de casas noturnas com bandas *cover* e filas de carro que eu já ouvira na cidade – e que são enfim retomadas no início da noite, logo após o encerramento do show, recolhimento da feira e abertura e retomada do tráfego na avenida principal da Sobradinho e da região Centro-Serra do Rio Grande do Sul.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta etnografia musical, busquei levar em conta a recomendação do etnomusicólogo estadunidense Jim Sykes, de que não nos limitemos a reconhecer “atividades musicais/sônicas” meramente como “expressões de uma identidade cultural humana em particular”, mas como também podendo carregar o “propósito de proteger e regular o planeta” (2020, p. 6, tradução minha<sup>41</sup>) – ou pelo menos porções dele. Para o autor, essa tendência a percepção de músicas acima de tudo como expressões de identidades fixas e isoladas entre si é parte integrante de uma duradoura concepção cristã recrudescida pela ascensão do capitalismo, que está estreitamente ligada aos mesmos processos, discursos e valores que vêm promovendo o chamado Antropoceno (p. 4). Este, por sua vez é definido como o período geológico no qual a ação humana passou a ter tamanha proporção que compromete a capacidade da Terra de se autorregular enquanto sistema – conforme postulado originalmente na hipótese de Gaia, do químico, médico e ambientalista britânico James Lovelock (2000[1979]).

Propus-me a investigar o Festival de Música Pira Rural, suas práticas e concepções musicais e (algumas das) demais relações, junto a seus e suas participantes, como constantemente em transformação através de frequentes diálogos com diversos outros meios musicais, sociais, históricos, geográficos, ambientais, alimentares e ideológicos, entre outros, que se entrecruzam no evento. Pareceu-me desde logo um tema bastante propício para esse tipo de escuta, por se revelar muito deslocado tanto de noções de tradicionalismo musical encerrado em si e estanque, quanto de fluxos hegemônicos da globalização a partir das grandes potências. Há nítida e celebrada influência da psicodelia e da contracultura das décadas de 1960 e 1970 no norte global e no Brasil e suas músicas associadas, como há também certos elementos paroquiais, conforme aceção de Massey (1993), no funcionamento do festival, mas nenhum desses dois aspectos passa perto de homogeneizar ou reificar as práticas musicais nele encontradas – nem de separá-las de relações, percepções, consciências e práticas ambientais relativamente explícitas.

Como procurei expor, muito do Pira Rural, inclusive seus sons característicos ao longo do tempo e encontros de pessoas nesse e outros níveis, estão intimamente ligados valores e práticas como a agricultura familiar, o minifúndio, a agroecologia, a

---

<sup>41</sup> “[M]any musical/sonic actions conducted in world history for precisely the purpose of protecting and regulating the planet have been misunderstood or rebranded as expressions of a particular human cultural identity” (SYKES, 2020, p. 6).

agrofloresta, a permacultura, a bioconstrução, a compostagem, o reaproveitamento de materiais, a reciclagem, o artesanato, o vegetarianismo, o veganismo, a culinária caseira e despojada, a comunicação não-violenta, o acolhimento comunitário, a receptividade a novidades, o lazer, o ecoturismo, a empatia, a tolerância, a música independente autoral – e especialmente a sustentabilidade dessas mesmas práticas e valores. Como é típico dessa contracultura ligada à psicodelia da qual o evento é em parte importante herdeiro, nem no evento nem no discurso de seus e suas participantes há muita comparação ou confronto direto com ideias e fazeres antagônicos – é preferível concentrar energias em desenvolver e vivenciar alternativas o mais independentemente possível, em vez de se pautar, mesmo que por oposição, pelas formas hegemônicas tidas como desinteressantes.

Mas aqui é importante nomear o que o Pira Rural implicitamente rejeita: o agronegócio, com sua monocultura, latifúndio, agrotóxicos, exploração brutal do trabalho humano e devastação massiva de biomas e da biodiversidade; a lógica predatoriamente individualista, acumuladora, especuladora, consumista, exploratória de tudo e todos e pretensamente meritocrática do neoliberalismo; e seus desdobramentos na indústria cultural, regida pelo capital econômico e (geo)político, e no ideal tecnocrático de progresso urbanizador, radicalmente antropocêntrico e simultaneamente excludente da maioria dos grupos humanos, subalternizados.

A comunidade que se aglutina periodicamente no Pira Rural e em torno dele tem considerável consciência de suas potências em propor, desenvolver e experienciar alternativas a cada uma dessas grandes forças hegemônicas produtoras do Antropoceno, mesmo que possam parecer utópicas e/ou em escala (espacial, temporal, populacional) muito reduzida. Na maioria de seus níveis, essas limitações acabam sendo reconhecidas, respeitadas e valorizadas como fundamentais à sustentabilidade do projeto – ecológica, social e musical.

A despeito da tendência (ocidental, cristã e) capitalista de entendermos música como reflexo do íntimo do indivíduo, de uma globalização idealizada ou de identidades outrificadas isoladas, Sykes nos relembra que “em praticamente todas as sociedades ao redor do mundo – inclusive as ocidentais(!) – musicistas continuam a desempenhar papéis rituais” (2020, p. 14, tradução minha<sup>42</sup>). No Pira Rural, isso ocorre de forma mais evidente na periodicidade pascoal do festival, no sequenciamento coeso de shows de gêneros

---

<sup>42</sup> “[I]n virtually every society around the world—including Western ones(!)—musicians still play the role of ritual laborers” (SYKES, 2020, p. 14).

musicais cada vez mais diversos, de modo que todo o público desfrute coletivamente de (quase) todos, e nas idas e vindas performadas sonoro-musical e coletivamente entre cachoeira, mata, acampamento e palco.

Mas a partir do encontro no Festival de Música, também são ritualizadas as principais refeições, oficinas e performances teatrais, entre outros elementos complementares à música e indiretamente também propiciados pela presença de musicistas e música. Vale notar que as ritualizações nesse caso são fundamentalmente de natureza secular, (inter)subjéctiva e comunitária, sem incorrer em apropriações superficiais e/ou prejudiciais de cosmologias não ocidentais, nem tampouco se orientar por valores hegemônicos ocidentais como o individualismo exacerbado, a competição, o anseio por lucro financeiro a qualquer custo, ou o mito da superioridade e isolamento humano perante os demais seres.

A pandemia de COVID-19, que, por sua imprevisibilidade e administração governamental e empresarial (no mínimo) negligente, atingiu de forma catastrófica o Brasil a partir do primeiro semestre de 2020, foi em relação ao Pira Rural tida como um novo (e trágico) limite provisório a ser cuidadosamente respeitado enquanto necessário. A periodicidade ritual do encontro sociomusical no e com o ambiente da Cascatinha ficou suspensa já por três anos, e a natureza multissensorial, intensamente presentificada e ambientalmente localizada das experiências anteriores não permitiu substitutas virtuais. Como nos lembra Evrim Hikmet Ögüt, o surgimento dessa pandemia pode (e deve) ser entendido como parte da destruição capitalista da natureza em curso, vidas humanas incluídas (2020, p. 18).

Pelo evento já ser baseado em ideias e práticas organizacionais muito pouco inseridas no modo capitalista e pelos cuidados mútuos entre a equipe organizadora e a Cascatinha nesse período, tem sido possível garantir, ainda que não sem dificuldades, a sustentabilidade do Pira Rural durante a prolongada suspensão e a promessa de sua sobrevivência. Quando for viável e segura a retomada presencial na Cascatinha, possivelmente a partir do final de semana de páscoa de 2023, o festival será mais do que nunca uma entre as “histórias de proteção e persistência humana frente a crises, nas quais o Antropoceno [...] fornece o ímpeto para reformularmos a história da música como sendo sobre a manutenção do sistema terrestre” (SYKES, 2020, p. 15, tradução minha<sup>43</sup>).

---

<sup>43</sup> “[S]tories of human protection and persistence in the wake of crises, in which the Anthropocene [...] provides the impetus to reframe music history as a tale about the maintenance of the Earth system” (SYKES, 2020, p. 15).

A partir desse aguardado retorno, o Pira Rural deve seguir interligado pessoas, práticas, músicas e ambientes na região Centro-Serra do Rio Grande do Sul, e fomentando trocas, utopias e também reconhecimento de limites saudáveis/sonoros (*sound*) em vários outros locais indiretamente ligados ao evento, onde já há cenas locais de música independente autoral, coletivos e outros festivais afins, e que mais iniciativas similares possam vir a florescer. A diversidade musical, social, de gênero e raça deve seguir progressivamente em expansão no festival, de modo a agregar mais estéticas, discursos, tradições, experimentos e pessoas diferentes sem para isso fragmentar essa comunidade, fortalecendo ainda mais a sustentabilidade sociomusical e ambiental. Parece agora haver desejo e condições propícias para a inclusão do rap, como música (também) contracultural afrodiáspórica, no evento, entre outros gêneros. Espera-se também em breve estratégias eficientes para uma maior inclusão e evidência para a diversidade sexual e transgênero no evento, ainda muito tímidas.

Deve ser reestabelecido o papel do Pira Rural de valorizar e revelar musicistas autorais independentes estreadores de diversas regiões do Rio Grande do Sul e além – ao público, novas parcerias artísticas e novos espaços. Devem seguir se intensificando a alimentação e as oficinas ligadas a práticas ambientalistas no evento, com importante participação de pessoas da região com afinidades compartilhando seus saberes. Espero a retomada e consolidação da extensão Transpira, como momento e espaço para aprofundamento em conceitos e práticas ambiental e socialmente contra-hegemônicas valorizadas por participantes do festival.

## Referências

- A BANDA de um Homem Só. *Pira Rural 2015*. Mountain View: Google. 22 mar. 2016. 1 vídeo (3 min 32 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JtJPtMkhyI>>. Acesso em: 13 ago. 2021.
- ABRIL PRO ROCK – Fora do Eixo. Direção: Ricardo Amoêdo; Everson Teixeira; Júlio Neto. (21 min), son., color., Brasil, 2008.
- ABU-LUGHOD, Lila. A escrita contra a cultura (Writing against Culture). *Equatorial*, Natal, v. 5, n. 8, jan./jun. 2018[1996].
- ADELTE, Ulrich. "The Krauts are Coming". IN: SEIBT, Oliver; RINGSMUT, Martin; WICKSTRÖM, David-Emil (orgs.). *Made in Germany: Studies in popular music*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2020. pp. 71-80
- ALDEIA ROCK FESTIVAL. *Nota Oficial*. Menlo Park: Facebook, 23 fev. 2021. Disponível em: <[https://facebook.com/story.php?story\\_fbid=4115792375127266&id=194277520612124](https://facebook.com/story.php?story_fbid=4115792375127266&id=194277520612124)>. Acesso em 23 fev. 2021.
- ALVIM, Alexandra Lis. *Um tardio sonho hippie em Porto Alegre: a cidade de super-8 em “Deu pra ti anos 70” (1981) e “Coisa na Roda” (1982)*. 2016. 172f. Dissertação (Mestrado em História Cultural) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2016.
- AVÁNDARO. Direção: Alfredo Gurrola. (22 min), son., color. (Super 8), México, 1971.
- AVÁNDARO FESTIVAL de Rock y Ruedas: Por Fin ...32 Años Despues – Gravado EN VIVO. Grupos musicais registrados: Peace and Love; Tequila; El Ritual; Bandido; Dug Dug’s; Epílogo; La División del Norte. (2 CDs, 118 min), álbum musical, México: Bakita Records, 2003.
- BALANCO, Jan Felipe Carvalho. *Organizando para Desorganizar: o circuito de festivais da Associação Brasileira de Festivais Independentes ABRAFIN*. 2008. 65f. Trabalho de Conclusão de Curso (Comunicação) – Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2008.
- BARCELLOS, Paulo Zé. Depoimento para programa audiovisual retrospectivo do festival por ele idealizado e organizado. MORROSTOCK. *Morrostock – A História sem Recortes*. Porto Alegre, 22 out. 2020. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=viWF5\\_frNIA](https://www.youtube.com/watch?v=viWF5_frNIA)>. Acesso em 29 abr. 2022.
- BASK, Jan; COMPTON, Tom. Women’s music festival good despite absence of ‘name’ stars. *Daily Illini*, Champaign, 12 jun. 1974. Disponível em: <<https://idnc.library.illinois.edu/cgi-bin/illinois?a=d&d=DIL19740612.2.41&srpos=11&e=-----en-20--1--txt-txIN-women%27s+music+festival----->>>. Acesso em 14 mar. 2022.
- BENDRUPS, Dan; WESTON, Donna. “Open Air Music Festivals and the Environment: A framework for understanding ecological engagement”. *The World of Music*, Berlim, v. 4, n. 1, p. 61-71, 2015.
- BERNSTEIN, Jonathan. “This 1969 Music Fest Has Been Called 'Black Woodstock: Why Doesn't Anyone Remember?'”. *Rolling Stone*, Nova Iorque, 9 ago. 2019. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/music-features/black-woodstock-harlem-cultural-festival-history-859626/>>. Acesso em 29 jan. 2022.

- BLACKING, John. *How Musical is Man?* 6ª ed. Seattle: Washington University Press, 2000 [1973].
- BOMFIM, Leonardo Corrêa. *O Sonho Acabou? O Festival Psicodália: Experiências musicais em uma comunidade efêmera*. 2018. 285f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2018.
- BRAVO, Bernardo. Entrevista concedida a Leonardo Bomfim para sua pesquisa de doutorado. In: BOMFIM, Leonardo Corrêa. *O Sonho Acabou? O Festival Psicodália: Experiências musicais em uma comunidade efêmera*. 2018. 285f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2018.
- CÂMARA MUNICIPAL DE CANOAS. *Dante Ramon Ledesma recebe título de cidadão Canoense*. Canoas, 20 maio 2016. Disponível em: <<https://www.camaracanoas.rs.gov.br/?sec=noticia&id=10750>>. Acesso em: 12 ago. 2019
- CELLA, Marcelo A.B. *Edições anteriores*. In PIRA RURAL [website oficial do festival]. Sobradinho, 25 fev. 2013. Disponível em: <<https://www.pirarural.com.br/p/blog-page.html>>. Acesso em 20 abr. 2022.
- CIO DA TERRA. Direção: Cacá Nazário; Eber Marzulo. (42 min.), son., color., Porto Alegre, 2010.
- CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: \_\_\_\_\_. *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999[1983]. p. 17-62.
- COOLEY, Timothy J.; MEIZEL, Katherine; SYED, Nasir. “Virtual Fieldwork: Three Case Studies”. In: COOLEY, Timothy J.; BARZ, Gregory (eds.) *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. p. 91-107. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- CORE, Lindsay. How the Michigan Womyn's Music Festival's Topless Womyn Changed My Lesbian Life Forever. *Autostraddle*, EUA, 30 ago. 2009. Disponível em: <<https://www.autostraddle.com/how-the-michigan-womyns-music-festivals-topless-womyn-changed-my-lesbian-life-forever/?all=1>>. Acesso em 23 fev. 2022.
- DELLA VECHIA, Renato da Silva. “Arte, cultura e política no movimento estudantil brasileiro: uma combinação necessária”. *Debates*, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 141-160, maio-ago. 2014. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/index.php/debates/article/view/49588/31162>>. Acesso em 13 mar. 2020.
- DEROGATIS, Jim. *Kaleidoscope Eyes: Psychedelic Rock from the ‘60s to the ‘90s*. Secaucus: Carol, 1996.
- ESCÁPULA RECORDS. *Página do Kiai Grupo no website do selo de música independente Escápula Records*. Pelotas, 2018. Disponível em: <<http://www.escapularecords.com.br/project/kiai/>>. Acesso em 10 ago. 2019.
- ESCOBAR, Arturo. “Bem-vindos à Cyberia: notas para uma antropologia da cibercultura”. In: SEGATA, J. & RIFIOTIS, T. *Políticas etnográficas no campo da cibercultura*. Brasília: ABA Publicações ; Joinville : Editora Letradágua, 2016 [1994].

FALASSI, Alessandro de. Festival: Definition and morphology. IN FALASSI, Alessandro de (ed.). *Time Out of Time: Essays on the festival*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987. pp. 1-12

FELD, Steven. “Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea.” IN FELD, Steven; BASSO, Keith H. (eds.). *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research Press, 1996. pp. 91-136

\_\_\_\_\_. “Acoustemology”. IN: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (eds.). *Keywords in Sound*. Durham: Duke University Press, 2015. pp. 12-21.

FERREIRA, Clarissa Figueiró. *Campeirismo Musical e os Festivais de Música Nativista do Sul do Brasil: A (pós)modernidade (re)construindo o “gaúcho de verdade”*. 2014. 155f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2014.

FESTIVAL de ‘Los Domenicos’. *El Mercurio*, Santiago, p. 3, 13 out. 1970. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-75065.html>>. Acesso em 23 mar. 2022.

FESTIVAL PIRA RURAL. *Quando o Transpira foi criado*. Menlo Park: Facebook, 6 set. 2019. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festivalpirarural/photos/a.531206163599006/2653173088068959/>>. Acesso em 20 jul. 2022.

\_\_\_\_\_. *Nota oficial do Festival de Música Pira Rural*. Menlo Park: Facebook, 17 mar. 2020. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festivalpirarural/photos/a.531206163599006/3063875986998665/>>. Acesso em 18 mar. 2020.

FESTIVAL PSICODÁLIA – O FILME – Lapa 2004. Direção: Ricardo E. Machado. (99 min), son., color., Curitiba: Cinema Sensível, 2009.

FRITZ, Gary. Depoimento para documentário de sua própria direção. In: PIEDRA ROJA: El Woodstock Chileno. Direção: Gary Fritz. (124 min), son., color., Chile, 2011.

FRÓES, Leonardo. *Poesia reunida (1968-2021)*. São Paulo: 34, 2021.

FURTADO, Calvin. O Palco das Abóboras: música, natureza e diversidade no terceiro Pira Rural. *O Viés*, Santa Maria, 11 abr., 2012. Disponível em: <<https://www.revistaovies.com/2012/04/11/terceiro-pira-rural-musica-natureza-e-diversidade/>>. Acesso em 1 maio 2022.

GARCIA, Alvaro. *Cio da Terra* (blog), Rio Grande do Sul, 3 jul. 2008. Disponível em: <<http://ciodaterra1982.blogspot.com/>>. Acesso em 31 out. 2020.

GARCIA, Jerry. Good Old Grateful Dead. Entrevista concedida à revista Rolling Stone. *Rolling Stone*, San Francisco, n. 40, 23 ago. 1969. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/music-news/good-old-grateful-dead-103056/>>. Acesso em 23 fev. 2022.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1989. p. 3-21. [The Interpretation of Cultures, 1973].

GENTRY, Katherine E.; MCKENNA, Megan F.; LUTHER, David A. Evidence of Suboscine Song Plasticity in Response to Traffic Noise Fluctuations and Temporary Roads Closures. *Bioacoustics*, Abingdon-on-Thames, v. 27, n. 2, p. 165-181, 2017.

GIORGIO, Fábio Henriques. *Na Boca do Bode: entidades musicais em trânsito*. Londrina: Atrito Art, 2005.

GLASTONBURY FAYRE. Direção: Peter Neal; Nicholas Roeg. (87 min), son., color., Inglaterra, 1972.

GLASTONBURY FESTIVAL. Website oficial do Glastonbury Festival. Seção History 1971. Inglaterra, 2022. Disponível em: <<https://www.glastonburyfestivals.co.uk/history/history-1971/>>. Acesso em 15 mar. 2022.

GOOGLE MAPS. Festival Pira Rural. Imagem de satélite. Menlo Park: Google, 2022. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/@-29.4162275,-53.1509949,2598m/data=!3m1!1e3>>. Acesso em 8 de nov. 2022.

GORDON, Robert. *Respect Yourself: Stax Records and the Soul Explosion*. Nova Iorque: Bloomsbury Publishing, 2015.

GRUPO CATARINENSE Sarau Afro-açoriano recebe Prêmio Profissionais da Música 2018. *ND Mais*, Florianópolis, 23 abr. 2018. Disponível em: <<https://ndmais.com.br/musica/grupo-catarinense-sarau-afro-acoriano-recebe-premio-profissionais-da-musica-2018/>>. Acesso em 14 jun. 2022.

HARKIN, Bill. Entrevista concedida a John Lewis para o jornal The Guardian. In: LEWIS, John. Gilberto Gil and Caetano Veloso in London. *The Guardian*. Londres, 15 jul. 2010. Disponível em: <[https://library.brown.edu/create/wecannotremainsilent/wp-content/uploads/sites/43/2021/10/Gilberto-Gil-and-Caetano-Veloso-in-London\\_-\\_Music\\_-\\_The-Guardian.pdf](https://library.brown.edu/create/wecannotremainsilent/wp-content/uploads/sites/43/2021/10/Gilberto-Gil-and-Caetano-Veloso-in-London_-_Music_-_The-Guardian.pdf)>. Acesso em 15 mar. 2022.

HAYES, Eileen M. *Songs in Black and Lavender: Race, Sexual Politics, and Women's Music*. Urbana; Chicago; Springfield: University of Illinois Press, 2010.

HOFMANN, Albert. *LSD, My Problem Child*. Nova Iorque: Putnam, 1983.

HOLMGREN, David. *Permacultura: princípios e caminhos além da sustentabilidade*. Tradução de Luzia Araújo. Porto Alegre: Via Sapiens, 2013 [2002].

HOMEM DE MELLO, Zuza. *A Era dos Festivais: Uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

IBGE: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *São Pedro da Serra, RS: panorama: população*. Rio de Janeiro: IBGE, 2021. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/sao-pedro-da-serra/panorama>>. Acesso em: 12 jan. 2021.

KALER, Michael. *Ensemble Stuff: The Grateful Dead's development of rock-based improvisational practice and its religious inspiration*. 2014. 273f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de York, Toronto, 2014.

KÖHLER, Roberto C. Website da prefeitura de Sobradinho (RS). Histórico, 2014. Disponível em: <<http://sobradinho.rs.gov.br/portal/historico/>>. Acesso em 29 abr. 2022.

KOZINETS, Robert V. *Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online*. Porto Alegre: Penso, 2014.

LEARY, Timothy; METZNER, Ralph; ALPERT, Richard. *The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*. New Hyde Park: University Books, 1964.

LEARY, Timothy. *Flashbacks: An autobiography*. Los Angeles: J. P. Tarcher, 1983.

LEBLANC, Jim. Psychedelic Affordances in the Music of Highasakite. *Studia Musicologica Norvegica*, Oslo, v. 45, n. 1, p. 61-74, 2019.

LEIVINHA, Antoni Checchin Junior. Depoimento para documentário. In O BARATO DE IACANGA. Direção: Thiago Mattar. (90 min.), son., color, São Paulo: Big Bonsai, 2019.

LERINA, Roger. *Cuscobayo diverte e faz pensar com seu chegueden*. Matinal Jornalismo, Porto Alegre, 14 jun. 2020. Disponível em:

<<https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/artigos/cuscobayo-diverte-e-faz-pensar-com-seu-chegueden/>>. Acesso em 13 jun. 2022.

LOVELOCK, James. *Gaia: A new look at life on Earth*. Oxford: Oxford University Press, 2000[1979].

LUNA, A.D.; BARROS; Isabelle. Festivais de música em Pernambuco nos anos 60 e 70 marcaram época ao revelar músicos e compositores. *Diário de Pernambuco*, Recife, 23 ago. 2014. Disponível em:

<<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2014/08/festivais-de-musica-em-pernambuco-nos-anos-60-e-70-marcaram-epoca-ao-revelar-musicos-e-compositores.amp.html>>. Acesso em 16 abr. 2022.

MAIA, Francis. Ativistas recebem troféu da 5ª edição do Prêmio Pioneiras da Ecologia. *Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, 6 dez. 2017. Disponível em: <<http://www.al.rs.gov.br/agenciadenoticias/destaque/tabid/855/IdMateria/312465/Default.aspx>>. Acesso em 20 jul. 2022.

MASSEY, Doreen. Question of Locality. *Geography*, Sheffield, v. 78, n. 2, p. 142-149, 1993.

MCCLURE, Christopher J. W.; WARE, Heid E.; CARLISLE, Jay; KALTENECKER, Gregory; BARBER, Jesse R. An Experimental Investigation into the Effects of Traffic Noise on Distributions of Birds: Avoiding the Phantom Road. *Proceedings of the Royal Society B*, Londres, n. 280, v. 1773, p. 1-9, 2013.

MEDEIROS, Magela. *A Hora do Dinossauro* [website oficial do programa de rádio]. Camping Rock, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <<https://www.ahoradodinossauro.com.br/camping-rock/>>. Acesso em 20 abr. 2022.

MENEZES, Mauro Augusto Dourado. “*Eu canto pra falar do Amazonas*”: narrativas musicais de uma geração de músicos de Manaus. 2011. 118f. Dissertação (Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Manaus, 2011.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

\_\_\_\_\_. "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An historical-theoretical perspective." *Ethnomusicology*, Champaign, v. 21, n. 2, p. 189-204, 1977.

MESSAGE TO LOVE: The Isle of Wight Festival 1970. Direção: Murray Lerner. (127 min), son., color., Inglaterra, 1995.

MICHIGAN Womyn's Music [1999], 24<sup>th</sup>. Direção: Natalie Williams. (22 min), son., color., EUA, 2000.

MINI-DOC FESTMALTA 2012 – Parte III. Imagens e entrevistas: Gabriela Belnhak; Silvana Dalmaso. Edição: Gabriela Belnhak. (3 min), son., color., Macondo Coletivo: Santa Maria, 3 fev. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uDTeOqOBR74>>. Acesso em 30 abr. 2022.

MOLLISON, Bill; HOLMGREN, David. *Permaculture One: a perennial agriculture for human settlement*. Melbourne: Transworld, 1978.

MONROY, Katia Escalante. “Avándaro y las juventudes em México: miradas múltiples em torno a um festival”. *Ofício – Revista de História e Interdisciplina*, Guanajuato, n. 10, p. 115-132, jan.-jun. 2020. Disponível em: <<http://148.214.84.21/bitstream/20.500.12059/3394/1/Av%20y%20las%20juventudes%20en%20M%20a%20xico%20miradas%20m%20baltiples%20en%20torno%20a%20un%20festival.pdf>>. Acesso em 15 mar. 2022.

MONTEREY POP. Direção: D.A. Pennebaker. (79 min), son., color., EUA, 1968.

MORROSTOCK. *Morrostock – A História sem Recortes*. (95 min), son., color., Porto Alegre, 22 out. 2020. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=viWF5\\_frNIA](https://www.youtube.com/watch?v=viWF5_frNIA)>. Acesso em 29 abr. 2022.

MURCH, Donna. “The many meanings of Watts: Black Power, Wattstax, and the Carceral State”. *OAH Magazine of History*, EUA, v. 26, n. 1, p. 37-40, 2012. Disponível em: <<https://academic.oup.com/maghis/article/26/1/37/982282>>. Acesso em 23 jan. 2022.

NASCIMENTO, Arthur Onyaiê Gonçalo do. “As cenas musicais no Recife e as práticas memorialísticas acerca do Udigrudi”. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, XVI, 2014, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: Intercom, 2014. p. 1-11. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2014/resumos/R42-1759-1.pdf>>. Acesso em 20 mar. 2020.

NEDET - Núcleo de Extensão em Desenvolvimento Territorial do Território Centro Serra. "Materiais adicionais". Núcleo de Extensão em Desenvolvimento Territorial do Território Centro Serra. Grupos Acadêmicos. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2022. Disponível em: <<https://www.ufsm.br/grupos/nedet-centro-serra/material-adicional>>. Acesso em 1 nov. 2022.

NUÑEZ, Poppy Brunini Pereira; MAIA, Alessandro da Silva. Sementes Crioulas: um banco de biodiversidade. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE AGROECOLOGIA, 1., 2003, Porto Alegre. Resumos do I Congresso Nacional de Agroecologia, *Cadernos de Agroecologia*, Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Agroecologia, 2006. pp. 237-240. Disponível em: <<https://revistas.aba-agroecologia.org.br/cad/article/view/1502>>. Acesso em 17 jul. 2022.

O BARATO DE IACANGA. Direção: Thiago Mattar. (90 min.), son., color, São Paulo: Big Bonsai, 2019.

O FESTIVAL de Guarapari passou do primeiro dia. Chegar ao fim é que vai ser difícil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de fev. 1971. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842\\_08&pagfis=17194&url=http://memoria.bn.br/docreader#](http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_08&pagfis=17194&url=http://memoria.bn.br/docreader#)>. Acesso em 19 nov. 2020.

OCHOA GAUTIER, Ana María. Acoustic multinaturalism, the value of nature, and the nature of music in ecomusicology. *Boundary 2*, Durham, v. 43, n. 1, p. 107-141, 2016.

ÖĞÜT, Evrim Hikmet. “The COVID-19 Pandemic & the Future of Ethnomusicology”. *SEM Student News*, Bloomington, v. 16, n. 1, p. 16-19, 2020.

OSIECKI, Alexandre. Depoimento para documentário. In: FESTIVAL PSICODÁLIA – O FILME – Lapa 2004. Direção: Ricardo E. Machado. (99 min), son., color., Curitiba: Cinema Sensível, 2009.

PEACE and Sharing Dominate Festival. *Spokane Daily Chronicle*, Spokane, August 18, 1969.

Disponível em:

<<https://news.google.com/newspapers?id=wjkVAAAAIIBAJ&sjid=LPgDAAAAIIBAJ&pg=7277%2C284925>>. Acesso em 18 jan. 2022.

PEDELTY, Mark. *Ecomusicology: Rock, Folk, and the Environment*. Philadelphia: Temple University Press, 2012.

PETICOV, Antonio. Depoimento concedido a Fernando Rosa, para a Super Interessante. In: ROSA, Fernando. “Par amor e baioneta”. *Super Interessante*, São Paulo: Abril, 31 out. 2016. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/cultura/paz-amor-e-baioneta/>>. Acesso em 12 mar. 2022.

PIEDRA ROJA: El Woodstock Chileno. Direção: Gary Fritz. (124 min), son., color., Chile, 2011.

PIRA RURAL [website oficial do Festival de Música Pira Rural]. *O Pira é Rural e a Trilha é Ecológica!* Sobradinho, 14 mar. 2012a. Disponível em: <<https://www.pirarural.com.br/2012/03/o-pira-e-rural-e-trilha-e-ecologica.html>>. Acesso em 11 jul. 2022.

\_\_\_\_\_. *Mais duas oficinas pra agitar essa Pira!!* Sobradinho, 15 mar. 2012b. Disponível em: <<https://www.pirarural.com.br/2012/03/mais-duas-oficinas-para-agitar-essa-pira.html>> Acesso em 11 jul. 2022.

\_\_\_\_\_. *O Universo do Pira tem a energia da Sopro Cósmico*. Sobradinho, 26 fev. 2013a. Disponível em: <<https://www.pirarural.com.br/2013/02/o-universo-do-pira-tem-energia-da-sopro.html>>. Acesso em 10 jun. 2022.

\_\_\_\_\_. *Mais amor, menos barracas! E outros lembretes do Pira...* Sobradinho, 25 mar. 2013b. Disponível em: <<https://www.pirarural.com.br/2013/03/mais-amor-menos-barracas-e-outros.html>>. Acesso em 14 jul. 2022.

\_\_\_\_\_. *Populosa e encantada Cascatinha!* Sobradinho, 6 abr. 2013c. Disponível em: <<https://www.pirarural.com.br/2013/04/populosa-e-encantada-cascatinha.html>>. Acesso em 8 de jun. 2022.

\_\_\_\_\_. *Aproveitando bem o Tempo que Te Resta*. Sobradinho, 30 jan. 2015a. Disponível em: <<https://www.pirarural.com.br/2015/01/aproveitando-bem-o-tempo-que-te-resta.html>>. Acesso em 13 jun. 2022.

\_\_\_\_\_. *O bom filho à Cascatinha torna!* Sobradinho, 16 mar. 2015b. Disponível em: <<https://www.pirarural.com.br/2015/03/o-bom-filho-cascatinha-torna.html>>. Acesso em 1 maio 2022.

\_\_\_\_\_. *Programação oficial Pira Rural 2016!!* Sobradinho, 11 mar. 2016. Disponível em: <<https://www.pirarural.com.br/2016/03/programacao-oficial-pira-rural-2016.html>>. Acesso em 21 jun 2022.

\_\_\_\_\_. *Black music para abóbora swingar.* Sobradinho, 20 mar. 2017a. Disponível em: <<https://www.pirarural.com.br/2017/03/black-music-para-abobora-swingar.html>>. Acesso em 14 jun. 2022.

\_\_\_\_\_. *Mais amor, menos barracas!!!* Sobradinho, 12 abr. 2017b. Disponível em <<https://www.pirarural.com.br/2017/04/mais-amor-menos-barracas.html>>. Acesso em 14 jul. 2022.

\_\_\_\_\_. *A bailanta não pode parar >> La Digna Rabia.* Sobradinho, 6 fev. 2018a. Disponível em: <<https://www.pirarural.com.br/2018/02/a-bailanta-nao-pode-parar-la-digna-rabia.html>>. Acesso em 13 jun. 2022.

\_\_\_\_\_. *Pira Rural >> Batucada Geral e Cortejo Musical.* Sobradinho, 28 mar. 2018b. Disponível em: <<https://www.pirarural.com.br/2018/03/pira-rural-batucada-geral-e-cortejo.html>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. *Òşèyètúrà (Africa 'n Jazz).* Sobradinho, 1 fev. 2019a. Disponível em: <<https://www.pirarural.com.br/2019/02/oseetura-african-jazz.html>>. Acesso em 9 ago. 2019.

\_\_\_\_\_. *As Tubas.* Sobradinho, 11 mar. 2019b. Disponível em: <<https://www.pirarural.com.br/2019/03/as-tubas.html>>. Acesso em 15 jun. 2022.

\_\_\_\_\_. *Machete Bomb.* Sobradinho, 25 mar. 2019c. Disponível em: <<https://www.pirarural.com.br/2019/03/machete-bomb.html>>. Acesso em 16 jun 2022.

\_\_\_\_\_. *Paola Kirst.* Sobradinho, 27 mar. 2019d. Disponível em: <<https://www.pirarural.com.br/2019/03/paola-kirst.html>>. Acesso em 15 jun. 2022.

\_\_\_\_\_. *Tum Toin Foin.* Sobradinho 1 abr. 2019e. Disponível em: <<https://www.pirarural.com.br/2019/04/tum-toin-foin.html>>. Acesso em 16 jun. 2022.

\_\_\_\_\_. *Márcio Fulber & Bando.* Sobradinho, 11 abr. 2019f. Disponível em: <<https://www.pirarural.com.br/2019/04/marcio-fulber-bando.html>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. *Que Pira é Essa?* Sobradinho, [2019?]. Disponível em: <<https://www.pirarural.com.br/p/que-pira-e-essa.html>>. Acesso em 19 dez. 2019.

POLIVANOV, Beatriz. “Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos”. *Esferas*, v. 2, n. 3, 2013.

PSICODÁLIA. *Psicodália 2021 Adiado!* Menlo Park: Facebook, 23 set. 2020. Disponível em: <<https://www.facebook.com/181872568568800/posts/3304495739639785/>>. Acesso em 24 set. 2020.

QUE PIRA é Essa? Direção: Rosana Weber; Homero Oliveira. Independente. 1 vídeo (15 min), son., color., Brasil, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sk6vrwQ8HJQ>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

QUEIROZ, Tobias. “É ‘business’! Os festivais de música enquanto plataforma: o papel da Associação Cultural DoSol”. *IS Working Papers*, Porto, v. 3, n. 43, 2016. Disponível em: <[https://isociologia.up.pt/sites/default/files/working-papers/wp43\\_161216092853.pdf](https://isociologia.up.pt/sites/default/files/working-papers/wp43_161216092853.pdf)>. Acesso em 12 mar. 2022.

RATNER, Rogério. Fotos do Cio da Terra. In: *Bandas do Rock Gaúcho Forever* (blog), Rio Grande do Sul, 13 mar. 2016. Disponível em: <<https://bandasdorockgauchoforever.wordpress.com/2016/03/13/fotos-do-cio-da-terra/>>. Acesso em 19 abr. 2022.

RAY, Amy; SALIERS, Emily. Indigo Girls On The Power Of All-Women's Music Festivals. Entrevista em áudio concedida à rádio WNYC. WNYC, Nova Iorque, 31 jul. 2015. Disponível em: <<https://www.wnyc.org/story/indigo-girls-on-the-power-of-allwomens-music-festivals/>>. Acesso em 15 fev. 2022.

RIBEIRO, Sidarta. *Limiar: ciência e vida contemporânea*. 2a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

RÍOS-CHELÉN, Alejandro Ariel; CONTLANQUIZ-LIMA, Cecilia; BAUTISTA, Amando; MARTÍNEZ-GÓMEZ, Margarita. No Reliable Evidence for Immediate Noise-Induced Flexibility in a Suboscine. *Urban Ecosystems*, v. 21, n. 1, p. 15-25, 2018.

ROBERTO é o 'mais caro'. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 fev. 1971. Disponível em: <[https://1.bp.blogspot.com/-zQUYm65oSLc/YDwII3tABSI/AAAAAABUcc/eu\\_oNbZUyREmKeG6gt9aRZexalaVL9clQCLcBGAsYHQ/s2048/12885897\\_10208068574766461\\_7894069675278099995\\_o.jpg](https://1.bp.blogspot.com/-zQUYm65oSLc/YDwII3tABSI/AAAAAABUcc/eu_oNbZUyREmKeG6gt9aRZexalaVL9clQCLcBGAsYHQ/s2048/12885897_10208068574766461_7894069675278099995_o.jpg)>. Acesso em 15 abr. 2022.

ROCHA, Caio Prestes Góes. *The Golden Road and the Other One: Different paths of Grateful Dead songs within the counterculture and their interplays with community*. 2019. 59f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduado em Letras) – Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2019.

ROSZAK, Theodore. *The Making of a Counter Culture: Reflections on the technocratic society and its youthful opposition*. Garden City: Doubleday & Company, Inc., 1969.

SALAZAR REBOLLEDO, Juan Alberto. *El Festival de Rock y Ruedas em Avándaro 1971 y el documental de Alfredo Gurrola*. 2018. 201f. Tese (Licenciado em História) – Universidade Nacional Autónoma de México (UNAM), Cidade do México, 2018.

SAPO JONES & COIOTE BILL. *Blues da Cascata – Pira Rural*. Mountain View: Google, 17 jul. 2013. 1 vídeo (3 min 40 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0wsBWtHwiq8>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. *Sapo Jones & Coiote Bill*. Menlo Park: Facebook, [2012~2015?]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/SapoJonesCoioteBill>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

SCHULTZ, Isaac. The True Glory of Woodstock Is That They Managed to Clean Up So Well. In: *Atlas Obscura*, EUA, 13 ago. 2019. Disponível em: <<https://www.atlasobscura.com/articles/woodstock-cleaned-up-well-archaeology>>. Acesso em 21 mar. 2022.

SECRETARIA DE EDUCACIÓN PÚBLICA DEL ESTADO DE MÉXICO. Informe de Avándaro, Toluca, 13 set. 1971.

SILVA, Rosa Aparecida do Couto. *Itamar Assumpção e a encruzilhada urbana: negritude e experimentalismo na Vanguarda Paulista*. 2020. 286f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), Franca, 2020.

SILVERS, Michael Benjamin. *Sounding Ceará: Music and the Environment in Northeastern Brazil*. 2012. 212f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – University of California, Los Angeles, 2012.

SISARIO, Ben. Monterey Pop, the Rock Festival That Sparked It All, Returns. *The New York Times*, Nova Iorque, 14 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/04/14/arts/music/monterey-pop-festival-50th-anniversary.html>>. Acesso em 6 fev. 2022.

SÓ APÓS uma chuva de pedras sobre o palco teve início o minifestival com o Chacrinha acalmando os ânimos. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1971. Disponível em: <[https://1.bp.blogspot.com/-txGMwqRgfP0/YDwIjmdJGII/AAAAAABUcM/MGfZQ1nNS-cqtarg-TIm3Quod5MGyo51ACLcBGAsYHQ/s2048/11999735\\_10206753769217144\\_4530101016375668967\\_o.jpg](https://1.bp.blogspot.com/-txGMwqRgfP0/YDwIjmdJGII/AAAAAABUcM/MGfZQ1nNS-cqtarg-TIm3Quod5MGyo51ACLcBGAsYHQ/s2048/11999735_10206753769217144_4530101016375668967_o.jpg)>. Acesso em 15 abr. 2022.

STOKES, Martin. “Contemporary Theoretical Issues”. In: SADIE, Stanley. *The new grove dictionary of music and musicians*. Londres: MacMillan, 2001. p. 386-395.

SUMMER OF SOUL (...Ou, Quando a Revolução Não Pode Ser Televisada). Direção: Questlove. (117 min), son., color., EUA, 2021.

SYKES, Jim. “The Anthropocene and Music Studies”. *Ethnomusicology Review*, Los Angeles, v. 22, n. 1, p. 4-21, 2020.

TAMAYO LARA, Sofia N. “El retorno del rock en español a los medios de comunicación masiva con cobertura nacional en México tras Avándaro: visibilidad entre el Estado y el mercado”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Colima, v. 26, n. esp. 6, p. 244-261, 2020. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/journal/316/31662390018/31662390018.pdf>>. Acesso em 23 mar. 2022.

TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2012[2000].

TERRAS INDÍGENAS. Terras Indígenas no Brasil. Terra Indígena Salto Grande do Jacuí, 2014. Disponível em: <<https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/4049>>. Acesso em 30 abr. 2022.

TITON, Jeff Todd. “The Nature of Ecomusicology”. *Música e Cultura: revista da ABET*, v. 8, n. 1, p. 8-18, 2013. Disponível em: <<https://www.abet.mus.br/download/vol-8-2013-3-titon/>>. Acesso em 19 jan. 2021.

\_\_\_\_\_. Foreword. IN: COOLEY, Timothy J. (org.). *Cultural Sustainabilities: music, media, language, advocacy*. Champaign: University of Illinois Press, 2019. pp. xi-xx.

\_\_\_\_\_. Sustainability and a Sound Ecology. *Toward a Sound Ecology: New and Selected Essays*. Indiana: Indiana University Press, 2020. pp. 254-276.

TUITO. Entrevista concedida a Tiago Miotto para reportagem da revista O Viés. MIOTTO, Tiago. O Eixo do FestMalta. *O Viés*, Santa Maria, 5 fev. 2011. Disponível em: <<https://www.revistaovies.com/2011/02/05/o-eixo-do-festmalta/>>. Acesso em 2 maio 2022.

TVE. *TVE Repórter [Cio da Terra]*, Porto Alegre, 19 dez. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jd62Q5aT9sg>>. Acesso em 13 abr. 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O Nativo Relativo. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 113-148, 2002.

WACHHOLZ, Sara. Website da prefeitura de Sobradinho (RS). Sobradinho e suas origens 2015. Disponível em <<http://sobradinho.rs.gov.br/portal/historico/>>. Acesso em 29 abr 2022.

WATTSTAX. Direção: Mel Stuart. (103 min), son., color., EUA, 1973.

WHITELEY, Sheila. *The Space between the Notes: Rock and the Counter-Culture*. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2005 [1992].

WOLFE, Tom. *The Electric Kool-Aid Acid Test*. Nova Iorque: Bantam, 1999[1968].

WOODSTOCK. Direção: Michael Wadleigh. (185 min), son., color., EUA, 1970.

### **Entrevistas:**

ESCHER, Laís Maria. *Depoimento pessoal concedido ao autor sobre o Festival de Música Pira Rural*. Porto Alegre; São Pedro da Serra: 14 jun. 2021. [1 arquivo sonoro: 114 min., gravado a partir de videochamada via Google Meet].

FÊ, Lucas. *Depoimento pessoal concedido ao autor sobre o Festival de Música Pira Rural*. Porto Alegre, 30 jun. 2022. [1 arquivo sonoro: 93 min., gravado presencialmente observando distanciamento social].

HENRIQUES, Jordana. *Depoimento pessoal concedido ao autor sobre o Festival de Música Pira Rural*. Porto Alegre; Porto Alegre, 18 maio 2022. [1 arquivo sonoro: 19 min., gravado a partir de videochamada via WhatsApp].

MOSSI, Daniel. *Depoimento pessoal concedido ao autor sobre o Festival de Música Pira Rural*. Porto Alegre; Esteio: 05 out. 2021. [1 arquivo sonoro: 98 min., gravado a partir de videochamada via Zoom].

MÜLLER, Jackson Fernando “Back”. *Depoimento pessoal concedido ao autor sobre o Festival de Música Pira Rural*. Porto Alegre; Gravataí, 17 nov. 2020. [1 arquivo sonoro: 68 min., gravado a partir de ligação em áudio via WhatsApp].

OLIVEIRA, Liara. *Depoimento pessoal concedido ao autor sobre o Festival de Música Pira Rural*. Porto Alegre; Sobradinho, 31 jan. 2022. [1 arquivo sonoro: 75 min., gravado a partir de videochamada via WhatsApp].

RAMINELLI, Renilde Cembrani; RAMINELLI, Mário Jaci. *Depoimento pessoal concedido ao autor sobre o Festival de Música Pira Rural*. Ibarama, 27 mar. 2022. [1 arquivo sonoro: 135 min., gravado presencialmente, observando distanciamento social].

SIMON, Nôni. *Depoimento pessoal concedido ao autor sobre o Festival de Música Pira Rural*. Porto Alegre; Bento Gonçalves, 30 nov.-1 dez. 2021. [Mensagens escritas enviadas via WhatsApp].

STEIERNAGEL, Gustavo “Gu”. *Primeiro depoimento pessoal concedido ao autor sobre o Festival de Música Pira Rural*. Porto Alegre; Sobradinho, 11 fev. 2022a. [1 arquivo sonoro: 83 min., gravado a partir de videochamada via WhatsApp].

\_\_\_\_\_. *Segundo depoimento pessoal concedido ao autor sobre o Festival de Música Pira Rural*. Porto Alegre; Sobradinho, 16 fev. 2022b. [1 arquivo sonoro: 72 min., gravado a partir de videochamada via WhatsApp].

VARGAS, Bruno. *Depoimento pessoal concedido ao autor sobre o Festival de Música Pira Rural*. Porto Alegre, 10 jan. 2022. [1 arquivo sonoro: 110 min., gravado presencialmente, observando distanciamento social].