



FESTIVAIS TEMÁTICOS/FECHADOS DE MÚSICA NATIVISTA

Estudo de um processo de imersão na composição e cultura pampeana

Flávio Mendes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
mendesmusica@outlook.com

Luis Fernando Heling Coelho – Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)
heringcoelho@gmail.com

GT13 - Práticas musicais nas fronteiras brasileiras:
construções étnicas e identitárias

Resumo: O presente artigo investiga os festivais temáticos/fechados de música nativista no sul do Brasil, a partir de uma abordagem etnomusicológica centrada na observação participante e na etnografia do som. Estes eventos, organizados como retiros criativos com imersão em práticas musicais pampeanas, oferecem um campo privilegiado para a análise das inter-relações entre música, território, identidade e sensorialidade. Através de anotações de campo, registros fotográficos, entrevistas semiestruturadas e vivências imersivas em três festivais ocorridos no Rio Grande do Sul, discutem-se os modos de produção musical e suas mediações simbólicas. O conceito de “ouvido etnográfico” orienta a escuta analítica, sensível às sonoridades, vozes e afetos que constituem o fazer musical nestes encontros. A articulação entre prática e reflexão permite compreender como estes festivais operam como dispositivos de reprodução e reinvenção da cultura regional, materializando valores e narrativas em performances musicais situadas.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Festivais nativistas. Observação participante. Etnografia do Som. Cultura pampeana.

THEMATIC/CLOSED FESTIVALS OF NATIVIST MUSIC

Study of a process of immersion in pampean composition and culture

Abstract: This article investigates the thematic/closed festivals of nativist music in southern Brazil, based on an ethnomusicological approach centered on participant observation and the ethnography of sound. These events, organized as creative retreats with immersion in Pampean musical practices, offer a privileged field for the analysis of the interrelations between music, territory, identity, and sensoriality. Through field notes, photographic records, semi-structured interviews, and immersive experiences in three festivals held in Rio Grande do Sul, the modes of musical production and their symbolic mediations are discussed. The concept of the “ethnographic ear” guides the analytical listening, sensitive to the sonorities, voices, and affects that constitute musical making in these gatherings. The articulation between practice and reflection allows for an understanding of how these festivals operate as devices for the reproduction and reinvention of regional culture, materializing values and narratives in situated musical performances.

Keywords: Ethnomusicology; Nativist festivals; Participant observation; Sound ethnography; Pampean culture.

1) APERTANDO UM MATE

A base teórica deste estudo situa-se na intersecção entre etnomusicologia, fenomenologia da percepção e acustemologia, articuladas por meio de uma abordagem metodológica qualitativa, centrada na observação participante, na etnografia do som e na escuta sensível. A etnomusicologia, em suas vertentes contemporâneas, propõe o estudo da música como prática social situada, atravessada por relações culturais, afetivas e políticas (SEEGER, 2008; TITON, 1997; RICE, 2014). A música é aqui entendida como uma forma de ação e de significação enraizada em contextos sociais, o que exige do pesquisador um engajamento que ultrapassa a escuta analítica, envolvendo vivências corporais, emocionais e sensoriais.

Neste sentido, adota-se a observação participante (SPRADLEY, 1980) como eixo metodológico principal, combinando a escuta ativa à imersão em contextos musicais específicos. A participação direta nos festivais de música nativista permitiu captar elementos que vão além do discurso verbal: gestualidades, atmosferas sonoras, silêncios, expressões corporais e relações de afeto e autoridade no ato de fazer música.

A escuta foi orientada pelo conceito de “ouvido etnográfico”, proposto por Steven Feld (1990), que pressupõe uma escuta envolvida e reflexiva, capaz de captar não apenas os sons, mas os sentidos culturais que os acompanham. Feld amplia esta abordagem ao propor a acustemologia — termo que articula “acústica” e “epistemologia” — como o estudo do conhecimento através da escuta (FELD, 1996). A acustemologia propõe uma compreensão da realidade que privilegia a sonoridade como forma de saber, percepção e pertencimento ao mundo.

Complementando esta abordagem, a fenomenologia da percepção, especialmente nos escritos de Merleau-Ponty (1999), oferece subsídios para compreender o corpo como mediador da experiência sensível. A percepção é, neste viés, um processo encarnado e intersubjetivo: “é o corpo que entende no sentido em que entende o mundo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 252). Assim, a musicalidade vivenciada nos festivais é interpretada não apenas como representação estética, mas como modo de habitar o mundo e de produzir sentidos, através do corpo-em-som.

Adicionalmente, integra-se à análise a perspectiva da etnografia sensorial (PINK, 2015), que considera as experiências corporais e afetivas do pesquisador como parte do processo de



produção de conhecimento. Os festivais são aqui abordados como eventos multisensoriais — onde a música se entrelaça com o paladar (gastronomia), o olfato (cheiros da terra, da comida), o tato (texturas dos instrumentos, das vestimentas) e a visão (ambientes, gestualidades), compondo espaço sensível do fazer musical.

A combinação destas abordagens permite compreender os festivais temáticos/fechados de música nativista como espaços performativos de construção simbólica, nos quais se entrelaçam som, corpo, território e memória. A música, neste contexto, é simultaneamente prática estética e prática ontológica — um modo de ser e estar no mundo pampeano.

À luz do conceito de campo de Pierre Bourdieu – entendido como um espaço relacional no qual agentes lutam por diferentes espécies de capital (econômico, cultural, social e simbólico) segundo posições hierarquizadas (BOURDIEU, 1998) – os festivais temáticos/fechados de música nativista configuram-se como um micro campo artístico-regional. Nele, músicos, poetas e organizadores disputam legitimidade e prestígio, articulando habitus partilhados que reforçam valores de “gauchismo” e competência composicional.

Foram acompanhados três eventos itinerantes realizados no ano de 2019, na metade sul do Rio Grande do Sul: II Renascer da Arte Nativa, em Pedro Osório, no mês de março; XXIII Paradoiro Minuano, em Arroio Grande, em maio; e a XII Rinconada da Arte Nativa, em Rio Grande, em junho. Cada festival reuniu entre 45 e 70 participantes, todos do sexo masculino, alojados em barracas, containers ou galpões rurais, onde permaneceram por um fim de semana dedicado à composição musical, apresentação e confraternização.

No interior deste microcampo, observam-se três posições distintas: (1) veteranos consagrados, detentores de elevado capital simbólico e frequentemente convocados para compor as comissões julgadoras; (2) compositores em ascensão, com domínio técnico-musical em ampliação, que buscam legitimação por meio de parcerias estratégicas; e (3) novatos, admitidos por indicação, em posições subalternas, mas em processo de acúmulo de capital social. A circulação de capitais manifesta-se nas alianças composicionais, nas performances públicas e nos rituais de premiação simbólica.

Apesar do discurso de cooperação, a lógica da distinção (BOURDIEU, 1984) está presente nos festivais, especialmente nos critérios de seleção, nos juízos de valor estético e na premiação. O reconhecimento simbólico é distribuído conforme a capacidade de conformar-se aos códigos musicais legitimados (milonga, chamamé, zamba), sendo que inovações estilísticas e

temáticas tendem a ser marginalizadas. Simultaneamente, os festivais promovem a solidariedade entre os participantes por meio da co-presença ritualizada, da partilha alimentar, das rodas de música e do convívio noturno, gerando capital social e fortalecendo redes de pertencimento.

Enquadrar os festivais como campo cultural permite compreender a persistência de uma economia de honra que valoriza signos rurais como marcadores de autenticidade; a função ritual da imersão como mecanismo de reforço simbólico do pertencimento; e a forma como a distribuição de capitais molda as trajetórias dos agentes e legitima certos discursos e estéticas no âmbito da música nativista. Ao conjugar observação participante, escuta etnográfica e análise relacional, é possível revelar as dinâmicas sutis de consagração e exclusão que operam nesses espaços de criação.

2) DESQUINANDO TENTOS

Antes de adentrar as reflexões centrais desta pesquisa, faz-se necessário contextualizar o recorte empírico com o qual se desenvolveu a análise, destacando parte do universo cultural que fundamenta a discussão proposta. Ao tratar do regionalismo sul-rio-grandense e pampeano, observa-se como desafio recorrente a dificuldade de desvincular estas reflexões do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), de sua origem e das motivações que deram ensejo à sua constituição.

Para fins de organização cronológica e histórica, considera-se o Partenon Literário, fundado em 1868 em Porto Alegre, como marco inicial de um movimento cultural que viria a influenciar diretamente o tradicionalismo gaúcho (JACKS, 1998). Os membros do Partenon atuaram na difusão de uma ideia de telurismo sulista por meio de revistas, livros, conferências e jornais, na tentativa de construir uma literatura regional com identidade própria.

[...] os integrantes do Partenon, através do trabalho de divulgação em revistas, livros, conferências e jornais, queriam ser porta-vozes do telurismo que sentiam fazer parte dos habitantes do Sul do País. Foi a primeira tentativa de dimensionar a literatura no Rio Grande do Sul, pois antes disto havia apenas registros esparsos. (JACKS, 1998, pg. 29).

O MTG, formalizado apenas em 1961, tem como precursor o 35 CTG, fundado em 1948 em Porto Alegre, embora haja disputas em torno da primazia entre entidades tradicionalistas, como a União Gaúcha João Simões Lopes Neto, fundada em Pelotas no ano de 1899.



Historiadores do movimento apontam ainda como importante a criação do Grêmio Gaúcho de Porto Alegre, idealizado por João Cezimbra Jacques em 1898, com objetivos cívicos fortemente ancorados no contexto político da Proclamação da República e da Revolução Federalista (JACKS, 1998; LESSA, 1985).

[...] O segundo marco foi implantado por João Simões Lopes Neto, fundando a União Gaúcha de Pelotas em 1899, cuja proposta era bem mais objetiva que a de Cezimbra Jacques: “civismo e patriotismo eram bem mais do que elucubrações emotivas e deveriam se fixar, pragmaticamente, no seio da sociedade e, principalmente, no currículo das escolas estaduais” (Lessa, 1985, p.41).

Entre o final do século XIX e meados do século XX, surgiram diversas entidades regionalistas que buscavam valorizar e manter as tradições locais. Destacam-se o Centro Gaúcho de Bagé (1899), o Grêmio Gaúcho de Santa Maria (1901), a Sociedade Gaúcha de Lomba Grande (1938) e o Clube Farroupilha de Ijuí (1943). No entanto, a maioria destas organizações, com o tempo, assumiu caráter meramente recreativo, distanciando-se de seus propósitos originais.

O primeiro Congresso Tradicionalista, realizado em 1954 em Santa Maria, foi responsável pela sistematização dos princípios que passariam a nortear as práticas dos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs). Neste evento, foi aprovada a tese-matriz do MTG, intitulada “O sentido e o valor do tradicionalismo”, de autoria de Luiz Carlos Barbosa Lessa, que definiu os CTGs como guardiões da cultura regional, comprometidos com a preservação dos usos, costumes, vestimentas e práticas gauchescas. Complementarmente, a Carta de Princípios, escrita por Glaucus Saraiva e aprovada no VIII Congresso Tradicionalista, em 1961, consolidou os fundamentos ético-culturais do movimento (SARAIVA, 1968).

Apesar do caráter normativo instituído pelo MTG, divergências passaram a emergir nas décadas seguintes, principalmente entre grupos mais progressistas, ligados à música e à literatura. Inspirados por movimentos urbanos e contraculturais, como o pacifismo, a ecologia e o antimilitarismo, estes setores passaram a reivindicar maior liberdade de criação e uma arte pampeana menos rigidamente controlada.

Neste contexto, surge em 1971, na cidade de Uruguaiana, a Califórnia da Canção Nativa, considerada o marco fundador do movimento nativista no estado do Rio Grande do Sul

(LARRUSCAIN, 2012). Os festivais de música nativista¹, que emergem a partir da Califórnia, configuram-se como espaços privilegiados de expressão de novas subjetividades e estéticas pampeanas.

Nas décadas de 1980 e 1990, os festivais passaram por processos de reestruturação e difusão, alcançando municípios do interior do estado, onde, muitas vezes, passaram a representar o principal evento artístico-cultural local. A transformação estética que se consolida neste período é marcada pela ascensão da chamada música campeira, fortemente influenciada por gêneros musicais como a milonga, o chamamé e o rasguido doble, e com temáticas centradas na vida rural e no imaginário do campo.

Um marco simbólico desta mudança estilística ocorreu em 1991, com a apresentação da canção ‘Na Forma’ na sétima edição do festival Reponte da Canção Nativa, em São Lourenço do Sul, com letra de Anomar Danúbio Vieira, melodia de Zulmar Benitez e interpretação de Flávio Hansen (FERREIRA, 2014).

Segundo depoimento do músico, recentemente falecido, Luiz Carlos Borges, citado por Ferreira (2014), a valorização da música campeira teria sido intensificada como reação ao surgimento da “Tchê Music”, gênero que propôs uma releitura comercial da música tradicional gaúcha. Esta reação teria despertado entre os artistas nativistas um renovado compromisso com a preservação de uma estética “autêntica” do campo.

É justamente nessa época que nasce o movimento “Tchê Music”, que busca colocar uma nova roupagem na música tradicional gaúcha. Dentro do que o movimento se propôs, até que conseguiu uma reação muito boa, porém não muito mais que isso. Apesar da incrível competência dos músicos integrantes desse movimento, a maior contribuição, sob o meu ponto de vista, não foi para si próprio, mas sim para a reação aos adeptos aos movimentos já existentes e afirmados como o MTG – Movimento Tradicionalista Gaúcho ou Movimento Nativista, por exemplo. Houve, portanto, uma reação natural, espontânea, que acabou gerando mais atenção, dedicação e bons tratos com a arte terrunha ou mais campeira para alguns. (L.C.B. 21/01/2014).

Os festivais atuais apresentam-se sob diferentes modalidades — amadoras, profissionais, infantis e adultas — com uma subdivisão relevante: os festivais abertos e os festivais temáticos/fechados. Nestes últimos, os participantes são convidados a se reunir em locais previamente definidos, geralmente em zonas rurais, para compor canções a partir de um tema

¹ Para detalhes sobre a conformação do campo da música gauchesca/nativista e as relações entre estes termos, ver Luís Fernando Heling Coelho, em: (JANKOWSKY, 2014 p. 484).



proposto. O processo criativo se desenvolve em menos de 24 horas e culmina em uma apresentação competitiva e uma confraternização final.

A dimensão ritual destes eventos permite compreender como elementos culturais, como a música, a gastronomia e o artesanato, são mobilizados para reafirmar identidades regionais. Estes festivais operam como dispositivos de subjetivação ao instituírem narrativas e práticas que se repetem e se fazem durar no imaginário coletivo, entendidos a partir de Ingold (2011) em um espectro onde o sujeito não é um ente isolado ou previamente constituído, mas sim alguém que se forma no fluxo da vida, nas relações com o meio, com os outros seres e com as práticas incorporadas. Isto está em sintonia com a ideia de subjetivação como processo contínuo, situado e relacional, ou seja, “A pessoa, então, não é um objeto no mundo, mas um modo de estar nele” (INGOLD, 2011).

3) CAMPO AFORA

3.1) Renascer da Arte Nativa

O “Renascer da Arte Nativa” ocorreu na cidade de Pedro Osório, entre os dias 22 e 24 de março, em um espaço rural simples, com alojamento improvisado em barracas, alimentação à moda campeira e uso de vestimentas típicas — as chamadas pilchas. O ambiente remeteu aos modos de vida considerados tradicionais do interior gaúcho, compondo um campo simbólico onde se reforçam pertencimentos e distinções culturais (BOURDIEU, 1989). O festival teve início na noite de sexta-feira, com a acolhida dos participantes por parte da comissão organizadora. Após breve fala de boas-vindas, os jurados anunciaram o tema da edição: “Costeio²... o tempo é fiador”. Cabe destacar que os jurados são os vencedores da edição anterior, prática comum entre festivais do gênero, evidenciando a lógica de reconhecimento e prestígio que opera dentro do campo musical local.

² COSTEIO (BRAS) *S.m.* - Punição, castigo, admoestação. // Ato ou efeito de costear, em: (SCHLEE, 2019).

Imagem 1- Confraternização



Fonte: Registro de Campo

A partir da revelação do tema, alguns participantes iniciaram imediatamente suas composições, enquanto a maioria optou por confraternizar em uma tertúlia musical noturna — prática tradicional no pampa³, onde músicos e poetas compartilham repertórios e improvisações em um ambiente informal. A observação deste momento revelou a performatividade da cultura musical gaúcha em sua dimensão viva e espontânea. Ao longo do sábado, os processos composicionais se intensificaram. Por volta do meio-dia, já se escutavam melodias e arranjos em construção nos arredores do acampamento. A escuta do pesquisador foi mediada pelo corpo e pelo ambiente (MERLEAU-PONTY, 1999), imerso em sons de vozes, instrumentos, natureza e conversas — compondo um tecido sonoro dinâmico.

³ PAMPA (BRAS) *S.m.* - Grande extensão de campo raso e plano, com pouca vegetação arbórea, constituído principalmente por pastagens e característico da região meridional do Rio Grande do Sul. O pampa todo, entretanto, ocupa as planícies dominadas pelo rio da Prata e seus afluentes imediatos, tanto em território argentino e uruguaio como brasileiro. Compreende as províncias litorâneas da Argentina (de Buenos Aires a Corrientes), todo o território do Uruguai, além da metade Sul do Rio Grande do Sul, chamada de modo amplo de campanha sul-rio-grandense (DS, JH, AM, SL, DA, RG, FP, IP), em: (SCHLEE, 2019).

Imagem 2 – Tertúlia



Fonte: Registro de Campo

A observação das práticas alimentares também revelou aspectos fundamentais da ambiência sensorial: refeições preparadas em fogão a lenha, churrascos em vava, pão caseiro e linguiça artesanal compunham um cenário onde o paladar, o olfato e a visão participavam da constituição do campo. A escuta, portanto, não se deu de forma descolada da experiência, mas como parte de uma corporeidade atenta e inserida no ambiente, conforme propõe a acustemologia (FELD, 1996). As práticas de sociabilidade revelaram-se atravessadas por fortes marcas de gênero⁴: o evento foi exclusivamente masculino, vedando a participação de mulheres inclusive em tarefas logísticas, configurando uma estrutura de exclusão que reforça os capitais simbólicos masculinos como forma de legitimação no campo.

Na noite de sábado, quinze composições foram apresentadas, todas inéditas e compostas a partir do tema proposto. Os gêneros musicais obedeceram ao cânone da música nativista: chamamés, milongas, xotes, entre outros, com letras em português e elementos do vocabulário crioulo e fronteiriço, incluindo palavras em espanhol. As apresentações foram acústicas e marcadas por silêncio respeitoso e escuta concentrada. O público era composto pelos próprios participantes, que se revezavam entre plateia e palco. Entre uma música e outra, músicos

⁴ Para uma abordagem recente das relações de gênero no mundo da música gaúcha, Consultar: (LEMOS, 2024).



tocavam clássicos regionais, promovendo momentos de animação e comunhão sonora. O controle da ordem e silêncio era feito pela voz forte dos jurados, reforçando a formalização do momento.

Imagem 3 - Apresentação



Fonte: Registro de Campo

As roupas típicas, de uso das lides rurais, eram usadas nas apresentações, configurando uma estetização da tradição. Cabe destacar que, conforme Hobsbawm (2018), não é possível assumir a “tradição” como algo auto-evidente, ou seja, a construção da tradição é um processo através do qual, sempre sendo inventada, torna-se “verdadeira”. A escuta, neste momento, foi experienciada como partilha de sentidos, memória e afeto. Conforme Feld (1996), a escuta acustemológica permite compreender os sons não apenas como estímulos, mas como forma de saber e pertencimento. O domingo iniciou com um café da manhã robusto, seguido da preparação do churrasco de encerramento. A comissão organizadora reuniu todos os participantes, agradeceu a presença, anunciou a próxima edição do festival e passou a palavra aos jurados, que revelaram os vencedores. As canções premiadas foram reapresentadas, marcando o ápice do processo. A premiação seguiu-se de um almoço festivo, encerrando o evento com um gesto de comunhão e partilha. Tal prática reforça a coesão simbólica do grupo e a circularidade

do campo musical, onde os legitimados de uma edição tornam-se agentes do processo na seguinte.

A análise do “Renascer da Arte Nativa” permite compreender o festival como um espaço de reafirmação de identidades musicais e sociais, mediadas por sons, corpos e tradições. A inserção do pesquisador no campo, através da observação participante e da escuta sensível, revelou a potência da experiência como forma de conhecimento. O evento constitui-se como um campo simbólico de disputa e consagração, no qual a música opera como capital cultural e a escuta se torna ato de pertencimento. A fenomenologia da percepção, aliada à acustemologia, oferece ferramentas para compreender esta experiência em sua complexidade sensível, coletiva e social.

3.2) Paradoiro Minuano

Diversos relatos anteriores à inserção em campo já indicavam a potência simbólica, a longevidade e o prestígio do Paradoiro Minuano entre os festivais temáticos de música nativista do Rio Grande do Sul. Tais atributos foram comumente associados à quantidade de edições realizadas ao longo de mais de duas décadas e à presença constante de figuras reconhecidas no cenário da música regional gaúcha.

Ao adentrar a propriedade rural no município de Arroio Grande, observou-se imediatamente a configuração de um círculo formado por aproximadamente setenta homens, o que corresponde ao formato tradicionalmente masculino deste tipo de encontro. O silêncio denso e respeitoso indicava um estado de escuta atenta às falas da comissão organizadora e de participantes mais antigos, cuja autoridade simbólica no campo se fazia perceptível pela forma como eram ouvidos. Esta experiência inicial explicitou uma espacialidade sonora densa, na qual o silêncio operava como prática coletiva de atenção e respeito — uma condição fenomenológica que antecede o som e o prepara, como descreve Merleau-Ponty (1999) ao tratar da percepção encarnada.

A chegada ao evento ocorreu após o horário previamente estipulado para o início das atividades. Conforme o padrão observado em festivais nativistas de caráter temático e fechado, as informações organizacionais e a apresentação do tema das composições costumam ocorrer na noite de sexta-feira. A recepção aos recém-chegados deu-se de forma discreta, por meio de saudações como “buenas” e “sejam bem-vindos”, sussurradas em respeito ao momento



cerimonial, evidenciando a construção de uma ambiência sonora controlada e regulada pelos próprios participantes — um aspecto que dialoga com a noção de "paisagem sonora social" de Steven Feld (1990).

Imagem 4 - Confraternização



Fonte: Registro de Campo

O tema revelado naquela edição foi "Campo Adentro, Tempo Afora", o que proporcionou um relaxamento coletivo do ambiente e a emergência de interações mais descontraídas, marcadas por risos e trocas orais. Neste momento, um dos participantes apresentou uma composição pertencente ao II Paradoiro Minuano, utilizando apenas voz e violão em performance acústica, realizada no espaço externo à reunião principal. Este gesto performativo integrou memória sonora, corporeidade e evocação afetiva do evento, indicando que a memória musical também atua como um vetor de identidade e pertencimento ao campo.

Com o término das falas iniciais, os participantes dispersaram-se em diversas atividades: cumprimentos entre pares, práticas composicionais, manipulação e execução de instrumentos musicais, bem como os preparativos do jantar. O espaço físico principal das atividades era um galpão amplo, dividido em cocheiras, configurando uma ambiência multifuncional ligada à

criação de cavalos crioulos. Internamente, o galpão dispunha de banheiro, uma pequena sala e cozinha, constituindo uma infraestrutura rústica e funcional.

As refeições foram realizadas em acomodações externas montadas especificamente para o festival. O fogo de chão — elemento central da tradição gaúcha — cumpriu funções tanto práticas quanto simbólicas, servindo ao preparo de alimentos e atuando como pólo de sociabilidade. Toda a alimentação manteve-se alinhada à culinária regional, sem a introdução de elementos exógenos ao repertório cultural local. Um bolicho⁵ foi organizado na parte externa coberta, funcionando por meio de um sistema de crédito registrado em caderno — à “moda antiga” — em consonância com o caráter tradicionalista do evento. As acomodações para pernoite incluíram desde cocheiras adaptadas como quartos até um container utilizado como dormitório. Parte significativa dos participantes optou por acampar em barracas ou veículos, o que revela não apenas uma prática comum nestes encontros, mas também uma imersão no campo como espaço de experiência sensorial total.

Imagem 5 - Bolicho



Fonte: Registro de Campo

⁵ BOLICHO (PLAT) *S.m.* – Pequena venda ou bodega típica da campanha (HA, AL, JH, AM, SL, AJ, DA, RG, FP, IP, EV). Pequeno armazém de secos e molhados, menos importante do que a velha → pulperia. Em: (SCHLEE, 2019).



O festival ocorreu no mês de maio, período geralmente associado ao frio intenso no sul do país. No entanto, o “veranico” inesperado proporcionou temperaturas elevadas, o que favoreceu as práticas externas e ampliou a dimensão sensorial do evento: o calor, os cheiros do campo e da comida, os sons naturais e humanos compunham uma ambiência imersiva. Esta experiência totalizante reforça a importância de considerar os dados etnográficos a partir de uma etnografia sensorial, como propõe Stoller (1997), ao abordar o papel dos sentidos na produção do conhecimento antropológico.

As noites foram preenchidas com “guitarreadas⁶” e tertúlias, cuja sonoridade se mantinha dentro do repertório pampeano. Pela manhã, o café rural — servido com água aquecida em cambonas, linguiça seca e pão de forno — era acompanhado de rodas de mate, que propiciavam conversas e reforço dos laços sociais. Ainda durante a manhã de sábado, já eram audíveis os primeiros acordes, cujas melodias preenchiam a paisagem sonora e visual do campo nublado, conformando um ambiente que entrelaçava som, espaço e emoção — dimensão que pode ser lida à luz da acustemologia, entendida como a articulação entre som, conhecimento e lugar (Feld, 1990).

Ao meio-dia, todos os participantes se reuniram para o almoço, com o churrasco de cordeiro como prato principal. Este momento marcou a transição para uma tarde de intensa atividade criativa, na qual as composições, arranjos e ensaios ocorreram de forma espontânea e fluida, sem formação de grupos fixos. A improvisação e a abertura às interações artísticas configuraram o festival como um verdadeiro laboratório composicional — um espaço de prática e experimentação no campo da música nativista.

O prazo final para a inscrição das composições foi estabelecido para as dezenove horas. Ao todo, foram registradas trinta e sete obras, que seriam apresentadas a partir das 21h no interior do galpão. O espaço foi reorganizado com cadeiras para a plateia e um palco improvisado com símbolos regionais e a bandeira do Rio Grande do Sul. No palco, apenas bancos e um projetor com telão exibiam as letras das canções, facilitando a interpretação e a escuta crítica por parte da comissão avaliadora e do público.

A comissão foi formada por três integrantes escolhidos entre os próprios participantes, garantindo uma forma de legitimidade horizontal no processo avaliativo. As apresentações iniciaram pontualmente, sempre introduzidas por um mediador também eleito. O silêncio foi

⁶ GUITARREADA (BRAS) *S.f.* – Reunião de caráter informal, em que os participantes tocam guitarra e cantam juntos (FE). Em: (SCHLEE, 2019).



rigorosamente respeitado, em reconhecimento tanto à necessidade acústica quanto ao valor simbólico e poético das performances. A escuta ativa tornou-se, neste contexto, uma prática de respeito e participação — o que dialoga diretamente com o conceito de “ouvido etnográfico”, proposto por Araújo (2006), como ferramenta metodológica e epistemológica na etnomusicologia.

As apresentações contemplaram diversas gerações, desde músicos jovens em sua primeira participação até artistas consagrados. O encerramento da noite ocorreu com uma composição cômica, não competitiva, seguida de mais um jantar. As premiações incluíram categorias como melhor arranjo, melhor instrumentista, melhor intérprete, melhor tema campeiro, segundo lugar e composição vencedora, reafirmando o caráter celebrativo e formativo do festival.

Imagem 6 - Apresentação



Fonte: Registro de Campo

A manhã de domingo foi marcada pelo desmonte dos acampamentos e pelo almoço de encerramento, seguido do pronunciamento da comissão organizadora, que reiterou o papel do Paradouro Minuano como espaço de resistência e continuidade da música nativista. Os troféus simbólicos e uma garrafa de cachaça foram entregues como “ajuda de custo”. Por fim, o evento



foi encerrado com a entoação do Hino Rio-Grandense, cantado sem cobertura, gesto que simboliza o respeito à tradição e ao civismo cultivado no campo musical regional.

3.3) Rinconada da Arte Nativa

A XII Rinconada da Arte Nativa ocorreu no mês junho, em uma propriedade rural localizada no município de Rio Grande, às margens da BR-471, no extremo sul do estado do Rio Grande do Sul. O evento, configurado como um festival temático/fechado, contou com a participação de 65 homens, que compartilharam experiências musicais, culturais e espirituais em um espaço de convivência imerso na paisagem rural e simbólica do pampa sul-rio-grandense.

A chegada ao local na noite inaugural revelou um espaço adaptado para acolher o evento. O galpão principal da estância, normalmente utilizado como abrigo para tratores e maquinários agrícolas, foi transformado em centro das atividades. Ao redor de um fogo de chão aceso no interior deste galpão, formou-se uma roda espontânea de músicos com acordeons, violões, pandeiros e vozes, entoando canções tradicionais do cancionário gaúcho, argentino e uruguaio. A atmosfera que se formava era regada por bebidas como mate, cerveja, vinho e cachaça, bem como pelo uso constante de cigarros. Estes elementos conformavam um ambiente de sociabilidade que, mais do que mero consumo, configurava uma prática de partilha e integração, essencial à constituição do campo simbólico do festival.



Imagem 7 - Tertulia



Fonte: Registro de Campo

Cerca de quarenta minutos após a chegada dos participantes, um representante da comissão organizadora convocou todos para a abertura oficial do evento. Reunidos diante de uma gruta com a imagem de Nossa Senhora Aparecida, os presentes ouviram pronunciamentos da comissão e do proprietário da estância, que enfatizaram o cuidado com o espaço e a ética de convivência. Em seguida, foram realizadas as orações do Pai Nosso e da Ave Maria, seguidas do hino rio-grandense, compondo um rito cívico-religioso que evidencia a intersecção entre fé, identidade regional e coletividade. Portando tochas chamadas “chamas crioulas”, os participantes retornaram em cortejo ao galpão, entoando a canção “Ave Maria da Guitarra”, em uma performance coletiva que reforçava o caráter simbólico e ritualístico do festival. Conforme destaca Feld (1990), na perspectiva da acustemologia, este tipo de vivência sonora estabelece uma forma de conhecimento sensível, na qual o som organiza experiências de pertencimento, espacialidade e espiritualidade.

Seguindo a programação, o vencedor da edição anterior revelou o tema para as composições daquele ano: “Entre o Candeeiro e o Galpão”. A revelação foi precedida por uma caminhada noturna em meio ao campo, sob forte neblina e escuridão, criando um ambiente sensorialmente denso. Este momento, vivido como mágico e místico por muitos, reforça a



importância da percepção fenomenológica do espaço (Merleau-Ponty, 1999), onde o corpo sensível se insere na paisagem e é afetado por ela em múltiplas dimensões.

Imagem 8 - Revelação do Tema



Fonte: Registro de Campo

A partir da revelação do tema, os participantes reuniram-se novamente no galpão, onde seguiu a tertúlia e foi servido o jantar, com pratos típicos da gastronomia campeira. O fogo de chão permaneceu aceso durante os três dias do evento, funcionando como elemento central de aquecimento, culinária e convivência, um verdadeiro eixo simbólico em torno do qual se organizavam as práticas coletivas.

No sábado, os grupos de composição foram se formando de maneira espontânea, guiados por afinidades musicais ou necessidades instrumentais. A entrega das letras foi realizada até as 19h, sendo disponibilizados notebook e impressora para o registro das composições, que ficavam expostas em um varal à vista de todos. As apresentações começaram por volta das 22h em um palco simples, conforme ordem de sorteio. Foram apresentadas 26 composições, abrangendo gêneros como milonga, zamba e chamamé, executadas com instrumentação acústica. A diversidade musical refletia o hibridismo cultural presente no pampa e sua transversalidade fronteiriça.



Fonte: Registro de Campo

Diferente de edições anteriores, a avaliação das músicas não foi realizada por uma comissão, mas sim por voto direto dos participantes, configurando um julgamento comunitário que evidencia uma lógica horizontal de reconhecimento e pertencimento no campo artístico do festival (Bourdieu, 1989). A Rinconada da Arte Nativa configura-se como um espaço de experiência coletiva, onde a música, o corpo e o território se entrelaçam em uma prática ritualizada. A observação participante aqui relatada evidencia que o festival vai além da simples produção musical, operando como um espaço de criação simbólica e afetiva, onde os sons produzem sentidos, memórias e vínculos.

A escuta, neste contexto, não é apenas uma técnica ou capacidade fisiológica, mas um modo de estar no mundo, de se relacionar com os outros e com o ambiente. Como propõe a acustemologia, a compreensão do som como saber permite captar dimensões da vivência que escapam à racionalidade discursiva, revelando o valor etnográfico da escuta na pesquisa em Etnomusicologia.

4) TRANÇANDO CORDAS

A análise dos festivais temáticos/fechados de música nativista no sul do Brasil, a partir de uma perspectiva etnomusicológica sensível à escuta, ao corpo e à paisagem sonora, revelou a

complexidade dos processos simbólicos que atravessam a prática musical pampeana. A articulação entre observação participante, etnografia do som e fenomenologia da percepção permitiu compreender tais eventos não apenas como espaços de produção estética, mas como dispositivos rituais de subjetivação, pertencimento e consagração simbólica.

Conforme proposto por Steven Feld (1990; 1996), a acustemologia oferece uma chave de leitura fundamental para captar a dimensão sensível e epistêmica do som nos festivais, em diálogo com a noção de “ouvido etnográfico” (ARAÚJO, 2006). A escuta, neste contexto, emerge como prática encarnada, relacional e afetiva, sendo mediada por atmosferas sensoriais que entrelaçam musicalidade, corporalidade e território. As experiências descritas demonstram que o conhecimento etnográfico não se limita à apreensão racional do conteúdo musical, mas se constitui na vivência compartilhada e na imersão corporal do pesquisador no campo.

A partir da fenomenologia de Merleau-Ponty (1999), observou-se que a percepção musical nestes contextos se dá por meio do corpo como mediador entre sujeito e mundo. O fazer musical pampeano é vivenciado como forma de habitar o mundo e inscrever sentidos na materialidade sensível do ambiente. Tais festivais configuram-se como rituais de reencantamento do cotidiano, em que a tradição é atualizada por meio da performance e da partilha sensorial entre os participantes.

O conceito de campo de Bourdieu (1984; 1989; 1998) contribuiu para evidenciar as dinâmicas de consagração, distinção e circulação de capitais simbólicos presentes nos festivais. As posições hierárquicas entre veteranos, compositores em ascensão e novatos revelam um espaço de disputas e negociações, onde o reconhecimento é distribuído segundo códigos estéticos legitimados e habitus partilhados. Apesar da retórica de fraternidade, observa-se a operação de mecanismos de exclusão simbólica, em especial no que se refere à participação de mulheres, vedada mesmo em funções logísticas. Tal estrutura evidencia a manutenção de um modelo masculinizado de sociabilidade e consagração, que restringe o acesso feminino ao campo artístico e reforça capitais simbólicos masculinos como forma legítima de autoridade.

Os três festivais analisados — Renascer da Arte Nativa, Paradoiro Mínuano e Rinconada da Arte Nativa — apresentaram variações em suas estruturas, mas conservaram elementos comuns que os caracterizam como espaços performativos de ressonância cultural. Nestas experiências imersivas, a música se entrelaça com a alimentação, o vestuário, os afetos e



as práticas religiosas e cívicas, compondo uma etnografia sensorial total, tal como propõem Stoller (1997) e Pink (2015).

Em síntese, os festivais temáticos/fechados de música nativista constituem-se como microcampos de produção simbólica e resistência cultural, onde a tradição é continuamente negociada, encenada e re-atualizada. Através de uma abordagem etnomusicológica atenta à escuta e à experiência sensorial, torna-se possível revelar as camadas de sentido que atravessam o fazer musical no pampa sul-brasileiro — afirmando, assim - ainda que esta etnografia seja de um período pré-pandêmico, sendo retomado a partir de recentes perspectivas analíticas - a relevância da música como forma de conhecimento, memória, identidade e existência.

5) REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Samuel. O ouvido etnográfico: práticas e reflexões a partir de uma experiência de pesquisa compartilhada. *Revista Brasileira de Música*, v. 29, n. 1, p. 31-55, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *Escritos de Educação*. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. *Questions de sociologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990

_____. *Waterfalls of song: An acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea*. In: FELD, Steven; BRENNEIS, Donald (Eds.). *Music Grooves*. Chicago: University of Chicago Press, 1996. p. 91–135.

FERREIRA, Clarissa. *A milonga como forma de resistência: música e identidade no sul do Brasil*. Porto Alegre: UFRGS, 2014.

HOBBSAWM, Eric J. *A Invenção das Tradições*. Org. Eric Hobsbawm, Terence Ranger; Trad. Cecilia Cardim Cavalcante. – 12ª ed. – Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra, 2018. 392p.

INGOLD, Tim. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. New York: Routledge. 270 pp. 2011.

JACKS, Nilda. *Tradição e mídia: o tradicionalismo gaúcho como forma espetacular*. Porto Alegre: Sulina, 1998.

JANKOWSKY, Richard C. (Org.). *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*.



Volumes VIII-XIII: Genres – Volume IX, Genres: Caribbean and Latin America. 2014

LARRUSCAIN, Edilacir dos Santos; A Produção do Sujeito Musical Campeiro na Vertente da Canção Nativista Estudantil em Santana do Livramento – RS. Santa Maria – RS, 2012. 91f. Dissertação de Mestrado em Educação, pelo programa de pós-graduação (PPGE) da Universidade Federal de Santa Maria –RS (UFSM), 2012.

LEMOS, Ana Clara. Feminismos e Regionalidades : Teias etnomusicológicas entre trajetórias de mulheres musicistas no RS. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2024. 173f.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. O sentido e o valor do Tradicionalismo. Publicação da SAMRIG, por ocasião do 25o Congresso Tradicionalista. s/d.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Trad. de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PINK, Sarah. Fazendo Etnografia Sensorial. (2ª ed.) SAGE Publications Ltd. 2015.

SARAIVA, Glaucus. Carta de princípios do Movimento Tradicionalista. In: SARAIVA, Glaucus. Manual do tradicionalista. Porto Alegre: Sulina, 1968, p. 17-19.

SCHLEE, Aldyr Garcia. Dicionário da Cultura Pampeana Sul-Rio-Grandense. / Aldyr Garcia Schlee. -- Pelotas: Fructos do Paiz, 2019. 2v. (992 p).

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. In: Cadernos de campo, São Paulo, n.17, p. 237-260, 2008.

STOLLER, Paul. *Sensuous Scholarship*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

TITON, J. T. *Knowing Fieldwork*. In: BARZ, G. F.; COOLEY, T. J. (Org.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York e Oxford: Oxford University Press, 1997. p. 87-100.

RICE, T. *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press. 2014

SPRADLEY, James P. *Participant Observation*. Bibliography: 183p. 1980. ISBN 0-03-044501-9.