

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

André Foletto Curvello

**A “REINVENÇÃO” DA CULTURA GAÚCHA: NA ALMA E NA VOZ DOS
CANTAUTORES**

Santa Maria, RS, Brasil 2021

André Foletto Curvello

**A “REINVENÇÃO” DA CULTURA GAÚCHA: NA ALMA E NA VOZ DOS
CANTAUTORES**

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Maria, como requisito parcial para a obtenção do grau de **Mestre em Ciências Sociais**.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ceres Karam Brum

Santa Maria, RS, 2021

Curvello, André Foletto
A Reinvenção da Cultura Gaúcha: na Alma e na Voz dos
Cantautores / André Foletto Curvello.- 2021.
145 p.; 30 cm

Orientadora: Ceres Karam Brum
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de
Pós-Graduação em Ciências Sociais, RS, 2021

1. Cultura Gaúcha 2. Contemporaneidade 3. Festivais
de Imersão 4. Reinvenção 5. Globalização I. Brum , Ceres
Karam II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, ANDRÉ FOLETTTO CURVELLO, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

André Foletto Curvello

**A “REINVENÇÃO” DA CULTURA GAÚCHA: NA ALMA E NA VOZ DOS
CANTAUTORES**

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Maria, como requisito parcial para a obtenção do grau de **Mestre em Ciências Sociais**.

Aprovado em 03 de setembro de 2021



Ceres Karam Brum, Dra. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)



Guilherme Howes Neto, Dr. (UNIPAMPA)



Marina Catarina Chitolina Zanini Dra. (UFSM)

Santa Maria, RS,
2021

AGRADECIMENTOS

Meus mais sinceros agradecimentos a todos e todas que contribuíram para a realização deste trabalho. Toda a criação por mais que aparentemente seja resultado de um trabalho individual é essencialmente coletiva, no sentido mais pleno do termo, e sem essa contribuição não seria possível de se realizar. Portanto, agradeço primeira e especialmente a minha família que sempre me apoiou em todos os sentidos. Agradeço aos meus amigos e amigas pela amizade sincera, grande fator de esperança e alegria que me faz seguir em frente todos os dias. Agradeço também ao apoio e à ajuda da minha orientadora que me acolheu e incentivou apesar de todas as minhas faltas. E, por fim, agradeço especialmente aos Cantautores do sul da América, na figura do meu mestre de capoeira e poesia, por todos os ensinamentos, companheirismo e confiança, sem as quais esse trabalho não teria acontecido e pela arte que realizam — arte sem a qual esse mundo seria muito menos colorido.

EPÍGRAFE

*“Tempo adverso, abraço é abrigo, chuva de versos, novos velhos amigos
Por que será que caminhos tão diferentes se achegam ao mesmo rincão
E o que nos trás, e o que nós faz, sair de casa só com violão
Largar tudo ir por mato, qualé que é o barato dessa grande comunhão
Sintonizados no som, encontro marcado a fogo de chão
Abençoados pela lua santa, cantemos com o coração
Cada um por todos nós, sempre juntos somos mais
Quando um entende o outro vira muito o que era pouco
O mundo inteiro é capaz de conviver em paz
E digo mais: O mundo inteiro é capaz de conviver em paz...”
(Pedro Ribas e Nandico Saldanha -Tempo adverso)*

*“A arte é hóstia de luz na primeira comunhão
É a própria veia de cristo esticada numa bordão
É o tempo no tempo do tempo respeitando a inspiração
Arte, arte é ajoelhar-se nas nuvens em sinal de oração...”
(Rafael Ovídio, Cabo Deco – Hóstia de luz)*

RESUMO

A “REINVENÇÃO” DA CULTURA GAÚCHA: NA ALMA E NA VOZ DOS CANTAUTORES

AUTOR: André Foletto Curvello
ORIENTADORA: Ceres Karam Brum

Esta reflexão e pesquisa tem como seu tema e objetivo avançar na compreensão do processo de desenvolvimento da cultura gaúcha na contemporaneidade, a partir de um recorte que tem no âmbito artístico o seu contorno. Ou seja, através da pesquisa, busco examinar as características, os sentidos em jogo, as tensões que conformam tal processo a fim de revelar o que dele é próprio. Para tanto, desenvolvo uma etnografia de um ritual muito característico da cultura gaúcha na contemporaneidade. Todavia, antes de chegar à descrição etnográfica do festival de imersão para composição de canções da Taipa, a fim de superar a superficialidade da percepção espontânea dos fatos, optei por desenvolver um conceito de cultura e duas categorias de inspiraçãoêmica (Cantautores e Ilexlandia) que me permitiram articular o nível das práticas, relacionadas às canções e aos festivais de imersão, com o nível mais abstrato e histórico da cultura. A partir disso foi possível identificar no interior desse processo mais amplo de desenvolvimento da cultura gaúcha na contemporaneidade a emergência de um processo que relaciona a contemporaneidade, os Cantautores e os festivais de imersão, através de um problema colocado pela cultura gaúcha relativo à ampliação do seu alcance. Em função desse processo se caracterizar pela reprodução da cultura a partir da sua transformação, eu o qualifico de reinvenção cultural. Minha hipótese é que o festival da Taipa com suas criações inovadoras e à criação de um festival de imersão por mulheres compositoras, configuram uma resposta a esse problema. Nesse sentido, o processo de desenvolvimento da cultura gaúcha na contemporaneidade, no que diz respeito ao seu âmbito artístico, parece se caracterizar e se singularizar pela emergência desse processo de reinvenção cultural.

Palavras-chave: Cultura Gaúcha; Contemporaneidade; Ilexlandia; Cantautores; Reinvenção

ABSTRACT

THE "REINVENTION" OF THE GAÚCHA CULTURE: IN THE SOUL AND IN THE VOICE OF THE CANTAUTORES

AUTHOR: André Foletto Curvello
ADVISOR: Ceres Karam Brum

This analysis and research has as its theme and objective to progress in the understanding of the development process of the Gaucho culture in modern days, from a vision that has its outline in the artistic scope. In other words, through research, I pursue to examine the characteristics, the meanings and the tensions that shape this process in order to reveal what is, in fact, its own. Thus, I develop an ethnography of a ritual that is very characteristic of contemporary Rio Grande do Sul culture. However, before reaching the ethnographic description of the immersion festival to compose Taipa's songs, in order to overcome the superficiality of spontaneous perception of the facts, I chose to develop a concept of culture and two categories of emic inspiration that allowed me to articulate the level of practices, relate songs and immersion festivals with the most abstract and historical level of culture. From this, it was possible to identify in the interior of this broader process of development of the gaucho culture in contemporaneity, the emergence of a process that relates contemporaneity, singers and immersion festivals, through a problem posed by the gaucho culture regarding the expansion of its reach. As a result of this process being characterized by the reproduction of culture from its transformation, I call it cultural reinvention. My hypothesis is that the Taipa festival and its innovative creations, added to the creation of an festival of immersion by women composers, represent an answer to this problem. In this sense, the development process of the Gaucho culture in contemporary times, in regard to its artistic scope, seems to be characterized and singularized by the emergence of this process of cultural reinvention..

Keywords: Gaúcha Culture; Contemporaneity; Ilexlandia; Cantautores; Reinvention

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
1.1	DA EXPERIÊNCIA EMERGE UMA REFLEXÃO	10
1.2	NOTAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS	17
2	CULTURA GAÚCHA E CONTEMPORANEIDADE	22
2.1	O CONCEITO DE CULTURA E AS BASES TEÓRICAS PARA PENSAR O PROCESSO HISTÓRICO EM QUE SE DESENVOLVE A CULTURA GAÚCHA NA CONTEMPORANEIDADE	22
2.2	O SIGNIFICADO ATRIBUÍDO À CONTEMPORANEIDADE NO CONTEXTO DA PESQUISA	25
2.3	O PROBLEMA COLOCADA PELA CULTURA GAÚCHA NO ÂMBITO ARTÍSTICO NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO	27
2.4	UM MOSAICO DE DISCURSOS	30
2.4.1	Cultura gaúcha e gauchismo	30
2.4.2	O caráter transnacional da cultura gaúcha	31
3	QUALIFICAÇÃO DOS ASPECTOS EMPÍRICOS DA PESQUISA E AS CATEGORIAS UTILIZADAS PARA PENSÁ-LOS	35
3.1	OS “CANTAUTORES” DO SUL DA AMÉRICA E A “ILEXLANDIA” A TERRA DA ERVA MATE	35
3.2	AS CANÇÕES E SEU POTENCIAL REFLEXIVO	39
3.3	OS FESTIVAIS DE IMERSÃO	41
4	O RITUAL: FESTIVAL DA TAIPA	47
4.1	LOCALIZANDO O FESTIVAL	47
4.2	A DESCRIÇÃO ETNOGRÁFICA E O CAMINHO DA EXPERIÊNCIA	50
4.3	É TAIPA: O FESTIVAL DA TAIPA NO VACACAÍ	55
5	A REINVENÇÃO CULTURAL	127
	REFERÊNCIAS	135

1 INTRODUÇÃO

Em linhas gerais, a presente pesquisa busca desenvolver uma reflexão acerca da situação da “cultura gaúcha” na contemporaneidade através de experiências e expressões relacionadas à sua dimensão artística. Ou seja, o recorte escolhido como condição de possibilidade para o desenvolvimento da pesquisa, por uma série de questões que vou procurar demonstrar ao longo da exposição, parte, fundamentalmente, deste enfoque.

A “cultura gaúcha” pensada enquanto âmbito simbólico singular “relativamente” autônomo no qual participam, fundamentalmente, parcelas dos contingentes humanos que habitam a “paisagem” platina e, portanto, os Rio-grandenses, ainda que em razão do seu caráter transnacional não se limite a eles, encontra no contexto cultural relativo ao Estado do Rio Grande do Sul uma de suas vertentes mais dinâmicas. Esse dinamismo se deve, em grande medida, a uma série de movimentações e eventos de cunho cultural que se sucederam ao longo do último século. Com o advento do tradicionalismo e posteriormente com a criação dos festivais de música nativista e de imersão para composição de canções nos anos setenta, a partir da realização da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul e do Festival da Barranca, inaugura-se uma nova fase, em termos artísticos, de efervescência e expansão cultural no estado.

Diretamente relacionados a essas movimentações, concorreu para influenciar de forma decisiva o processo de desenvolvimento da cultura gaúcha no Estado do Rio Grande do Sul, o conjunto de transformações sociais de larga escala pelos quais o Brasil passou no último século. O êxodo rural e a precária urbanização, o desenvolvimento da indústria cultural e da tecnologia da informação ao ponto de chegarmos ao século XXI num contexto de “relativa” generalização do acesso à internet, são alguns exemplos de circunstâncias que, ao conduzirem à situação que conhecemos contemporaneamente como globalização, fundamentalmente no que diz respeito ao seu aspecto informacional, impactaram sobremaneira esse processo.

Na verdade, a experiência histórica parece indicar que é a partir das tensões geradas por essas transformações de larga escala na sociedade Rio-grandense que o processo cultural relativo à cultura gaúcha no contexto brasileiro se desenvolve e se determina em termos históricos.

Com efeito, esse trabalho tem como objetivo avançar na compreensão desse processo de continuidade a partir do qual a cultura gaúcha se desenvolve e se reproduz na contemporaneidade, através da análise de experiências e expressões relacionadas à sua dimensão artística. A escolha pela dimensão artística como âmbito privilegiado da análise se dá em razão dela representar o âmbito mais abrangente, mais compartilhado e de maior alcance da cultura gaúcha na contemporaneidade. Em vista disso, o conjunto de expressões e experiências, os “dados” que fundamentam a reflexão, como buscarei demonstrar na sequência, resultaram de uma série de observações feitas *in loco*, ou seja, em espaços onde se pode observar com mais nitidez como os participantes da cultura gaúcha, no que diz respeito ao seu âmbito artístico, a “vivenciam” na prática. A partir dessas observações, acredito ser possível examinar as tensões, os sentidos, enfim, as particularidades que conformam e caracterizam tal processo e com isso avançar na sua compreensão.

Nesse sentido, o modo pelo qual esses aspectos característicos se articulam e se relacionam empiricamente para conformar esse processo de continuidade pelo qual a cultura gaúcha se reproduz contemporaneamente, no que diz respeito ao seu âmbito artístico, constitui o problema ao qual essa investigação busca responder.

1.1 DA EXPERIÊNCIA EMERGE UMA REFLEXÃO

Dito isso, em vista de expor e aprofundar os elementos da pesquisa, gostaria de dizer algumas palavras sobre como cheguei às indagações que constituem o combustível, por assim dizer, da reflexão que seguirá, pois acredito que uma das vocações da pesquisa antropológica seja a de poder determinar as questões com as quais se alimenta a partir das próprias experiências em que se realiza. É da convicção de que “o conhecimento emerge a partir das encruzilhadas de vidas vividas junto com outros” (INGOLD, 2016, p. 407) que parte esse trabalho. Em razão disso, começo por comentar um pouco das experiências que me levaram a procurar avançar na compreensão do processo em análise e prometo, desde agora, não me alongar mais do que o necessário para localizar, destacar e de certo modo justificar algumas escolhas que de outro modo parecerão arbitrárias.

Nesse sentido, o primeiro conjunto de experiências que gostaria de destacar, por ter sido através delas que as outras se seguiram, ocorreu ao longo da minha

graduação no curso de Direito da UFSM. Na oportunidade tive a honra de participar de um projeto de extensão chamado “Direito em Canto & Verso” o qual, de forma bem sucinta, posso dizer, resumia-se a uma apresentação poético-musical nomeada “Direito à memória e à verdade” que tinha como tema e objetivo resgatar um dos momentos mais sofridos da nossa história enquanto nação: a ditadura civil militar iniciada com o golpe de 1964.

Com o intuito de manter viva nos corações e consciências a memória dos fatos que ocorreram nesse período e impulsionados pelo lema “para que não se esqueça, para que nunca mais aconteça”¹, a partir da mobilização da linguagem poético-musical, nos apresentamos em diversas ocasiões e em diversas partes do estado do Rio Grande do Sul e até fora. Todavia, apesar do atual contexto político brasileiro mais do que nunca evidenciar que resta muito a se fazer nesse sentido, o “Canto & Verso”, além de ter contribuído com a construção de nossa consciência histórica dentro de suas limitações, ajudou-me a perceber, ao largo dessa experiência, um aspecto que considero fundamental para o desenvolvimento da presente reflexão e, em razão disso, o recorde aqui: a impressionante capacidade que a expressão artística detém de condensar fatos e significados para, com isso, sensibilizar de forma comovente e relevante as pessoas.

Associada a essa experiência que, apesar de sua finalidade acadêmica, guardava uma importante relação com outras manifestações culturais de caráter artístico que começavam a ganhar força na cidade de Santa Maria, participei em abril de 2015, a convite do amigo, colega e músico Gustavo Garoto, que também fazia parte do projeto de extensão Direito em Canto & Verso, do primeiro encontro público do coletivo “Entreautores” de músicos autorais de Santa Maria. Daí em diante, passei a frequentar, sempre que possível, os encontros na esquina 249².

Em síntese, o coletivo “Entreautores” significava um espaço de interação social para pessoas interessadas em compartilhar e desenvolver composições autorais, fossem elas músicas, poesias ou canções, e representava, fundamentalmente, um ambiente de trocas plural, dado que integrava um grupo bastante diversificado culturalmente. Tal grupo cobria um espectro muito amplo de sotaques e conjugava tanto artistas com grande experiência como jovens iniciantes nos caminhos da arte. De modo que um dos aspectos mais interessantes que pude

¹ Lema utilizado pela Comissão Nacional da Verdade.

² 249 era o número da casa em que aconteciam os encontros do coletivo Entreautores.

observar, ao longo dessa experiência que misturava gerações e gêneros, foi perceber que, a partir da convivência, muitos dos preconceitos em relação ao desconhecido iam se desfazendo ao mesmo tempo em que se mesclavam ideais e estilos para novas criações coletivas. Com um destaque, nesse sentido, para a vertente estética ligada à cultura gaúcha que se fazia presente de forma muito contundente e aberta através dos experientes “Cantautores” Pirisca Grecco e Pedro Ribas. Como interiorano e nascido na fronteira, na cidade de Itaqui, essa convivência me fez rever com admiração — para além dos estereótipos, lugares comuns e preconceitos — o dinamismo, a vivacidade da “cultura gaúcha” e sua capacidade de agregar através de uma identidade coletiva em constante construção. Enfim, participar dos encontros na esquina 249, mais do que um grande aprendizado, possibilitou-me conhecer mais de perto o universo da produção cultural em termos artísticos e, fundamentalmente, tomar consciência de um processo muito interessante em termos de análise antropológica que acredito estar ocorrendo dentro desse processo mais amplo de desenvolvimento da cultura gaúcha na contemporaneidade.

Após esse ano de intensa vida cultural na boca do monte, fiz uma viagem com alguns amigos pelo continente Sul-americano que, ao cabo de quase cinco meses de estrada, nos levou da fronteira do Rio Grande do Sul até a Colômbia — antes de voltarmos ao Brasil e ao sul pela região norte do país. Durante esse período de muitas descobertas e dificuldades, já que viajávamos a maior parte do tempo de carona, com pouco dinheiro e tocando música na rua a fim de financiarmos nossa empreitada, foi que conheci algo que já tinha ouvido falar, mas que nunca tinha vivido “na pele” e que constitui talvez um dos sentimentos constitutivos da prática antropológica. Quando chegamos ao norte da Argentina (província de Jujuy) sentimos que alguma coisa além da paisagem havia mudado. As pessoas eram diferentes, e essa diferença não se resumia, ao acento na fala, ou ao fato evidente, de que agora já não eram mais argentinos de ascendência europeia com alguma mescla indígena que encontrávamos e sim, argentinos e bolivianos de ascendência ameríndia. Mas isso, por si só, era muito pouco para explicar a sensação de estranhamento e alteridade que nos havia tomado conta. Só depois de encontrarmos um casal de argentinos que voltava da Bolívia e que nos “regalou” um pequeno e desgastado volume intitulado “Estar en America” de Rodolf Kuch, que fui entender um pouco mais sobre a origem do nosso estranhamento e do

que significava o mundo Andino. Contudo, só depois de havermos passado por Bolívia, Peru e Equador e termos descido a cordilheira em direção ao Valle del Cauca, já no coração da Colômbia, foi que percebi, enfim, ter ficado para trás aquela sensação de isolamento que havia permanecido, ainda que variando em intensidade, durante todo o caminho pelos andes. Foi apenas na Colômbia, enfim, que senti termos voltado para algo mais familiar, algo mais tropical, por assim dizer, um ambiente no qual as pessoas, de um modo geral, eram mais calorosas, receptivas e abertas ao diálogo, tomando a iniciativa nesse aspecto na maioria das vezes — o que representava uma grande mudança. Estávamos no mundo cultural caribenho, um mundo muito próximo do brasileiro nos seus aspectos mais gerais.

De sorte que ao voltarmos para o Brasil, a percepção dessas diferenças me fez notar que, em alguma medida, os Rio-grandenses (generalizando obviamente), por estarem localizados entre dois grandes sistemas culturais³ — o brasileiro e o platino —, partilham também de dois campos de significados ligados a essas duas culturas, constituindo uma mescla, uma intersecção, entre esses dois mundos e suas influências, uma vez que a própria cultura platina, no âmbito dos fluxos culturais interamericanos, está carregada de referências do mundo andino. Essa percepção me fez contestar uma série de ideias, um tanto simplistas, mas de grande alcance que qualificam a “cultura gaúcha” com os mais diversos e até antagônicos rótulos. Ideias que, em última análise, foram uma das motivações para buscar compreender através da pesquisa o que está acontecendo com tal cultura no marco da contemporaneidade.

Com a memória dessas experiências e as questões que elas suscitaram ainda “frescas”, participei do meu primeiro “festival de imersão” para composição de canções na cidade de Silveira Martins. O 2ª Festival de musicologia Fogueira em Sol ocorreu entre os dias 13, 14 e 15 de maio de 2016 e foi uma experiência única. Apesar de ter chegado apenas no último dia do festival, participei, também, nessa ocasião, pela primeira vez de uma composição coletiva chamada “A revoltas dos bichos”. Tratava-se de um “bugio” — estilo, ou ritmo, musical reconhecido como genuinamente Rio-grandense e que se inspira no ronco emitido pelo animal de mesmo nome. A canção foi tomando corpo a partir de uma ideia inicial (mote) dada

³ Segundo Geertz (1978, p. 13) a ideia de sistema se relaciona com a coerência dos aspectos simbólicos que formam as culturas: “Os sistemas culturais têm que ter um mínimo de coerência, do contrário não os chamaríamos sistemas, e através da observação vemos que normalmente eles têm muito mais do que isso.

pelo Pirisca, já que o tema era livre, de fazer uma canção que expressasse o descontentamento dos animais com os humanos a partir do seu próprio ponto de vista. Como geralmente ocorre com uma composição coletiva, como pude confirmar em experiências posteriores, as pessoas que se envolvem na sua produção, vão propondo versos ou ideias para versos, que são anotados numa folha de papel e, conforme o consenso, ao combinarem-se num contexto musical (melodia e harmonia), formam a canção final.

No caso particular dessa canção, depois de concluída a letra e o arranjo - talvez em razão da incrível e contagiante melodia composta num segundo pelo grande músico e trompetista Helio Abreu, ou da sua simplicidade harmônica (apenas três acordes: tônica, dominante e subdominante), o que facilitava a qualquer um somar-se na sua execução, ou do tom cômico e inesperado da letra que continha versos como: *“tico-tico se agrandou, o leão ta no bife de soja, urubu ta rondando a horta, e o bugiu beija e atira rosas (...) vai ter greve de formiga sindicato e associação, não tem golpe não tem briga, bixo-grilo não tem patrão”*, - saímos em conjunto na direção do antigo galpão de secar fumo, o qual constituía a área de convivência do festival, tocando o bugio para, na sequência, apresentá-lo e gravá-lo.⁴ De modo que, ao final dessa primeira experiência de composição coletiva num festival de imersão, pude perceber, ainda que de forma bastante preliminar, a potência em termos culturais desse tipo de evento.

Já no ano seguinte, participei do 1ª Canta Alice, festival de imersão organizado pelo cantautor Pedro Ribas, que ocorreu na fazenda Santa Alice no interior de Santa Maria entre o final de semana dos dias 7, 8 e 9 de julho de 2017, e reuniu, da mesma forma que o festival de Silveira, grande parte dos “Entreautores” de Santa Maria com outros compositores do interior do estado — a maioria integrantes da rede de compositores que participam do festival da “Taipa” — com o objetivo de compor canções tendo como “tema”, dessa vez, simplesmente a palavra “sim”⁵. Infelizmente, novamente, não consegui participar integralmente de todo o processo que configura o festival de imersão. Todavia, além de participar da composição de um tema que integrou toques de berimbau, guitarra e cordona de

⁴ Uma das ideias do festival era gravar as canções que fossem compostas a fim de manter o registro daquele momento. Para tanto foi instalado junto ao palco um sistema de gravação, no qual as canções ao serem apresentadas eram também gravadas.

⁵ Os festivais de imersão para composição se caracterizam por se desenvolverem a partir de um tema que irá inspirar as composições. O tema pode ser uma palavra, uma frase ou mesmo livre.

botão, essa experiência me permitiu atentar para o fato de que os “festivais de imersão” configuravam um “ritual” de iniciação, confirmação e renovação com a prática artística de composição de versos e canções dentro de um contexto cultural singular.

Em suma, essas vivências nos festivais de imersão e a percepção dos aspectos simbólicos que eles encerram, levaram-me a voltar minha atenção de forma mais sistemática àquela observação que já havia feito com relação à capacidade da expressão artística, notadamente da canção, de condensar um mundo de significados e sensibilizar de modo relevante as pessoas, de forma a relacioná-la com a cultura no seu sentido mais amplo. Além disso, levaram-me a perceber que o festival de imersão, em razão da sua dinâmica ritual e da “prática” que promovia, configurava um espaço excepcional e único para observar concretamente os aspectos que singularizam o processo de desenvolvimento da cultura gaúcha na contemporaneidade.

Durante esse período que compreende os anos de 2017, 2018 e 2019, outra circunstância corroborou para chegar a esse entedimento. Foram os encontros semanais na casinha permacultural — laboratório de permacultura da UFSM — para treinar capoeira sob a orientação do mestre de capoeira e cantautor Pedro Ribas. A capoeira, essa manifestação genuinamente brasileira, mãe da liberdade, instrumento de resistência contra a opressão, repositório de referências relativas à nossa matriz africana, junto aos aspectos relativos à cultura corporal, tem no ritmo, na música e no canto, um de seus principais aspectos em termos de energia compartilhada, ou naquilo que no contexto dessa manifestação é chamado “Axé”⁶.

As ladainhas, canções cantadas na roda durante o “jogo”, além de constituírem um testemunho da história da capoeira, expressam e relacionam um imaginário que compreende os mitos, as crenças e as histórias da luta do negro no Brasil por sua liberdade. Com o desenvolvimento da tecnologia da informação e da indústria fonográfica, esse conjunto de ensinamento, histórias e saberes, construídos por gerações de mestres a partir da oralidade e sintetizados na forma dessas ladainhas, puderam ser gravados e compartilhados amplamente.⁷ De sorte

⁶ O termo “Axé” provém do idioma loruba e significa energia ou força mágica. Interessante observar um paralelo com relação à noção de energia coletiva desenvolvida por Durkheim ao longo de sua obra.

⁷ Com o advento da internet boa parte desse acervo foi digitalizado e encontra-se disponível aos interessados em uma série de sites e canais ligados à popularização e divulgação da capoeira.

que foram as ladainhas e a sua capacidade de se fixarem na memória coletiva, de modo a inspirarem novas expressões, o que primeiro me levou a pensar na relação entre imaginário, cultura no seu sentido histórico e a prática da composição de canções no contexto dos festivais de imersão.

Ademais, do ponto de vista do conjunto de experiências que fundamentam a reflexão, esses encontros semanais na casinha permacultural oportunizaram, junto à aprendizagem relativa ao universo da capoeira e das ladainhas, o que significa um conjunto riquíssimo de conhecimento, primeiro, um importante espaço de reflexão e discussão de questões relativas à produção musical gaúcha — já que deles participavam interlocutores com larga experiência no assunto. Em segundo lugar, oportunizou minha participação no festival de imersão da Taipa de 2020, o que, como logo será explicado, no contexto desta pesquisa, representa um momento especialmente significativo em termos de observação participante.

Com efeito, essas experiências expostas resumidamente aqui me permitiram, já dentro do Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da UFSM, optar por desenvolver uma pesquisa que relacionasse essas vivências e a produção artística, isto é, a composição de canções que se desenvolvia nesse contexto ao estudo da cultura gaúcha. Contudo, conforme ia aprofundando o meu conhecimento no campo da antropologia, fui percebendo que aquilo que fora do contexto acadêmico da disciplina era tão inequívoco ao ponto de não se precisar qualificar ou definir, na verdade, representava um grande desafio para o conhecimento especializado. Fato que provavelmente repercutirá ao longo da pesquisa, já que, num primeiro momento, a própria “existência” de uma “cultura gaúcha”, pareceu-me um tema obscuro, uma questão ontológica bastante complexa. Alguns trabalhos relacionados à temática serviram de apoio, nesse sentido. Todavia, difícil não observar uma grande ambiguidade em relação à utilização do termo, já que algumas vezes ele é utilizado de forma bastante genérica para se referir a um conjunto amplo e variado de práticas e realizações, enquanto em outras é utilizado de forma bastante restrita — para se referir unicamente, por exemplo, ao universo campeiro. Situação que não é estranha dado que se trata do principal e mais problemático conceito mobilizado pela antropologia para dar conta da reflexão relativa à diversidade das singularidades humanas.

Desse modo, em razão de guiar minha reflexão através de um recorte que tem no âmbito artístico o seu contorno, a significação que o conceito de cultura

adquire no contexto desta pesquisa, resulta, em boa medida, da intenção de relacionar, a um processo histórico mais amplo, pressuposto enquanto realidade ontológica, a fim de avançar na sua compreensão, um conjunto de vivências e práticas que compreendem a experiência de participar de um “ritual” que ocorre a mais de 20 anos e as canções que relaciona, a partir do desenvolvimento de duas categorias analíticas — que buscam articular espaço-temporalmente aspectos extraídos da totalidade dessas experiências que fundamentam a reflexão. O ritual é o Festival da Taipa, festival de imersão que configura um dos mais importantes rituais da cultura gaúcha em termos artísticos na contemporaneidade. As categorias derivam de categorias nativas e são elas a tradição dos “Cantautores” platinos e a “Ilexlandia, a terra da erva mate” que constitui, por sua vez, o imaginário formado pelo fazer imagético dos “Cantautores”.

1.2 NOTAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Essa reflexão enquanto experiência do pensamento para além dos seus aspectos empíricos, por óbvio, coloca uma série de questões e indagações que precisam ser esclarecidas para que não haja dúvida sobre do que, de fato, se está falando. Nesse sentido, de um ponto de vista “formal”, a minha reflexão tem como horizonte, como questão de fundo, avançar na compreensão de um fenômeno de natureza cultural, no qual estou inserido, a partir da utilização de conceitos oriundos da teoria (social-antropológica) de um modo pelo qual se parte do concreto aparente (a experiência sensível propriamente dita) que, ao se tornar objeto de indagação sistemática, coloca questões a fim de voltar a esse concreto de forma qualificada.

A realização desse objetivo conduz a reflexão necessariamente ao expediente de apresentar uma base teórica capaz de lançar luz sobre os fatos sociais em questão, dado que, assim, ao serem relacionados, eles podem apresentar significados históricos possivelmente desconhecidos em alguma medida. Todavia, antes de iniciar a lapidação e aproximação conceitual do “objeto” a ser interpelado a fim de relevar o que dele é próprio, que neste caso é a “cultura gaúcha” e o processo no qual se desenvolve na contemporaneidade, gostaria, em primeiro lugar, de esclarecer e aprofundar alguns aspectos relacionados ao significado dos termos em que conduzo a minha reflexão, e, em segundo lugar, gostaria de, na sequência, aproveitar para esclarecer os aspectos metodológicos que a guiam.

Com efeito, a noção de “compreender” que orienta a composição da minha problemática, tal como considerado por Weber no escopo das ciências sociais, significa conhecer de forma interpretativa os sentidos, os significados em jogo no conhecimento de um fenômeno de natureza cultural e, portanto, relacionado em alguma medida a valores. Essa perspectiva interpretativa é, em grande parte, influenciada pela tradição alemã das “ciências do espírito” que percebem o seu objeto como um objeto que detém a característica de ser dotado “da capacidade e da vontade de assumir conscientemente uma posição perante o mundo e conferir-lhe um sentido.” (COHN, 2011, p 58). No campo disciplinar da antropologia, Geertz (1978) desenvolve essa perspectiva a partir da elaboração de um conceito de cultura essencialmente semiótico. Parafrazeando Weber, ele identifica a cultura como uma “teia de significados” e a antropologia como uma ciência interpretativa à procura do significado. Avançar na compreensão do processo mais amplo em que se encontra a cultura gaúcha na contemporaneidade, nesse sentido, significa justamente

Por sua vez, a noção de “processo” coloca em vista o aspecto histórico dos fenômenos e sua apreensão. Em “Fluxos, Fronteiras, híbridos: palavras chaves da antropologia transnacional”, Hannerz (1997, p.12), no campo da antropologia e dos estudos da cultura, faz um comentário muito interessante nesse sentido:

Queria enfatizar que apenas por estarem em constante movimento, sendo sempre recriados, é que os significados e as formas significativas podiam tornar-se duradouros. Levar o processo a sério quer dizer também manter as pessoas nesse quadro. E, para manter a cultura em movimento, as pessoas, enquanto atores e redes de atores, têm de inventar cultura, refletir sobre ela, fazer experiências com ela, recordá-la (ou armazená-la de alguma outra maneira), discuti-la e transmiti-la.

Tal comentário, no que diz respeito à dinâmica dos processos culturais e do espaço ocupado pelos “atores sociais” nesses processos, ao mesmo tempo em que sublinha a importância de “manter as pessoas nesse quadro” aponta um princípio metodológico fundamental no que diz respeito à complexa tarefa de encontrar equilíbrio entre empiria, isto é, a prática das pessoas que vivem e personificam a cultura, e a abstração conceitual utilizada para dar maior nitidez àqueles aspectos da realidade que se definiu como de interesse.

Nessa perspectiva, é importante esclarecer que o sentido da ideia de “conceito”, enquanto instrumento do pensamento, pode ser descrito como o próprio movimento para apreender, ou seja, transformar a experiência sensível do diverso em objeto. Como essa apreensão é sempre incompleta, dado o caráter inesgotável e

histórico da realidade, o próprio objeto, em razão disso, não aparece tão logo acabado e, sim, vai emergindo ao longo da reflexão com suas imprecisões e deficiências.

Dito isso, com respeito aos aspectos metodológicos, primeiro gostaria de observar, a partir da reflexão desenvolvida por Mills (2009) em seu artesanato intelectual, que como ele, parto do pressuposto de não haver argumento que justifique a separação, muitas vezes estéril, entre teoria e método. Vejo esses dois aspectos da pesquisa e do ofício do pesquisador a partir de uma perspectiva de dependência e continuidade. Além disso, seguindo Mills e o professor José de Souza Martins⁸, acredito que o mundo da vida é o mundo das incertezas, incertezas existenciais, incertezas quanto àquilo que acreditamos ter certezas, e não o mundo das certezas estruturais, históricas, dos modelos teóricos e da coerência racional das significações. Essas certezas estruturais estão desencontradas com a imaginação, com a criatividade e fundamentalmente com as práticas, de um modo geral, e, especificamente, com a prática da pesquisa empírica na antropologia na forma de observação participante.

Nesse sentido, as reflexões de Ingold (2016) e sua crítica às divisões teoricamente analíticas, mas que às vezes parecem transmutar-se em ontológicas — entre mundo da vida (cotidiano) e “campo”, entre observação e participação — constituem uma importante fonte de orientação para esta pesquisa, que busca, independente do sucesso ou insucesso da empreitada, caminhar em direção à compreensão da vida e da construção de seus significados a partir da “atenção” à suas expressões, fundamentalmente, as de caráter artístico.

Desse modo, com relação ao conjunto de experiências que fundamentam a reflexão (os dados empíricos), é importante dizer, como procurei sublinhar na introdução, que eles são consequência de uma longa trajetória de inserção no universo da produção artística cultural “gaúcha” — o “campo” da pesquisa, por assim dizer. No contexto dessa trajetória, seria enganoso da minha parte afirmar uma separação entre aquilo que diz respeito ao pessoal e aquilo que diz respeito ao pesquisador, no sentido de primeiro ter definido os aspectos da pesquisa para só depois ir a campo executá-la como “pesquisador”. O que, a bem da verdade, é

⁸ Foi a partir de uma palestra do professor que muitas questões relativas às incertezas que envolvem a prática do cientista social foram esclarecidas. Jose de Souza Martis Aula Magna 2012 PPG Antropologia Social UFRGS. Youtube. 09/08/2018. 1h28min01s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hKum2GGpSxg>. Acesso em: 15 de outubro de 2019.

totalmente coerente, como advoga Ingold (2016, p. 405) ao criticar os protocolos da metodologia positivista, com a investigação antropológica criteriosa que tem como princípio “o compromisso aberto e de longo prazo, a atenção generosa, a profundidade relacional e a sensibilidade ao contexto.” Na verdade, a pesquisa resulta de um longo processo de aprendizagem, de educação da atenção, em que, só depois de ter experienciado um conjunto de vivências e ter buscado aprender com elas, foi possível elaborar uma reflexão.

Durante o ano 2019, quando dei início ao mestrado, essa reflexão foi tomando cada vez mais um caráter sistemático. Uma problemática a partir do aprofundamento teórico acerca do conceito de cultura foi aventada, categorias de origem nativa ganharam um caráter analítico e, finalmente, a prática de observação participante na forma de convívio e a reflexão relativa ao universo da composição de canções, dos festivais de imersão e suas histórias junto aos encontros da “permacapoeira”⁹, culminaram com uma experiência extremamente densa que foi a participação no festival da Taipa em janeiro de 2020, ritual que configura, a meu ver, um lócus do processo de “reinvenção cultural”, processo que como procurarei demonstrar ao longo da reflexão, ocorre no interior do processo mais amplo de desenvolvimento da cultura gaúcha na contemporaneidade o dinamizando.

Ao longo desse percurso, a complexa questão metodológica colocada pela pesquisa de como proceder para alcançar as particularidades que conformam o processo objeto da reflexão a fim de revelar o que dele é próprio, os seus sentidos, somente encontrou a sua resposta na experiência de campo, em razão de ser apenas na experiência junto aos participantes que praticam e personificam a cultura que essas particularidades podem de fato ser observadas.

Apesar de não descartar outros caminhos para alcançar tal objetivo, mesmo sabendo das limitações e insuficiências que esse caminho acarreta, elegi o festival de imersão para composição de canções, esse ritual característico da cultura gaúcha no Rio Grande do Sul, como centro da minha reflexão em razão do festival de imersão configurar um lócus no qual, a meu ver, estão plasmados os aspectos que particularizam o processo de desenvolvimento, em termos artísticos, da cultura gaúcha na contemporaneidade. Toda a experiência da pesquisa culmina e está

⁹ “Permacapoeira” é como chamamos os treinos de capoeira realizados no laboratório de permacultura da UFSM sob a orientação do mestre Pedro Ribas. Não se trata de uma nova configuração da capoeira ou coisa do tipo, apenas uma identificação com o espaço em que praticamos a capoeira que estava ao nosso alcance realizar.

incluída nele. Em razão disso, a descrição etnográfica da experiência do festival da Taipa ganha relevo neste trabalho, junto aos demais dados da realidade.

Com relação à questão do tamanho dessa experiência que fundamenta a reflexão, Geertz (1978, p.15), ao comentar o caráter microscópico da prática antropológica, observa que: “o antropólogo aborda caracteristicamente tais interpretações mais amplas e análises mais abstratas a partir de um conhecimento muito extensivo de assuntos extremamente pequenos.” A partir dessa consideração e da segurança que ela transmite, ainda que os dados apresentados na pesquisa se limitem em razão das circunstâncias temporais em que se realizaram, à descrição etnográfica da experiência de apenas um festival de imersão, o que, como se verá, não é pouco, busquei guiar minha reflexão de modo a não tropeçar na corda bamba das generalizações apressadas e sem fundamento.

Enfim, antes de seguir adiante, cabe dizer que a dissertação está dividida em quatro capítulos. O primeiro deles trata do conceito para aprender o objeto da reflexão, ou seja, o conceito de cultura. Junto do desenvolvimento do conceito de cultura, discuto o significado que atribuo à contemporaneidade no contexto da pesquisa e apresento aquele que acredito ser o problema colocado pela cultura gaúcha na contemporaneidade no que diz respeito a sua dimensão artística. Ao final desse primeiro capítulo, discuto também algumas noções e aspectos históricos relativos ao objeto que começa a emergir na reflexão de forma mais nítida. O segundo capítulo, por sua vez, trata da qualificação das categorias utilizadas para pensar tal objeto empiricamente. Nesse sentido, desenvolvo duas categorias analíticas irmãs “Cantautores e ilexlandia” e qualifico as “canções” e os “festivais de imersão” como elementos de grande potencial reflexivo. No terceiro capítulo apresento a descrição etnográfica do festival ritual enquanto dado empírico fundamental. E por fim, no quarto, apresento a minha conclusão para a reflexão desenvolvida a partir da pesquisa.

2 CULTURA GAÚCHA E CONTEMPORANEIDADE

Avançar na compreensão do processo histórico de uma cultura particular constitui sempre um desafio para o entendimento, ainda mais quando o momento escolhido para constituir o foco da análise é a contemporaneidade.

Esse desafio se deve basicamente a duas questões. A primeira diz respeito à contemporaneidade. Em razão dos fatos em análise ainda estarem “quentes”, por assim dizer, ou seja, não terem recebido o verniz do tempo, a princípio, sua interpretação pode estar mais sujeita a equívocos. De outra parte, pelo fato de os vivenciarmos, nossa capacidade de interpretá-los, a princípio, também cresce dada a nossa proximidade. Independente desse aparente contraste entre pontos de vista, o maior desafio com relação à contemporaneidade parece dizer respeito ao entendimento de o que de fundamental a caracteriza enquanto temporalidade presente.

A segunda questão, por sua vez, diz respeito à cultura. Quando se busca avançar na compreensão do processo pelo qual uma cultura se desenvolve e se determina, ou seja, realiza-se no espaço e no tempo, faz-se necessário termos um entendimento teórico preciso acerca do conceito de cultura a ser utilizado para relacionar as experiências que compõem os dados empíricos da reflexão para que, assim, não haja equívocos em relação à interpretação que é dada aos aspectos da totalidade da realidade ao qual se está fazendo referência.

Nessa perspectiva, a pretensão aqui não é apresentar uma definição universal acabada de um conceito de cultura ou do sentido da contemporaneidade, muito menos aprofundar uma discussão nesse sentido, o que, exigiria uma discussão que extrapola o âmbito desta reflexão. O que se busca, através do conceito de cultura e da caracterização de aspectos considerados fundamentais com relação à contemporaneidade, é poder relacionar o nível mais amplo e abstrato de uma realidade cultural histórica com o nível das vivências e das práticas coletivas a fim de avançar no conhecimento dessa realidade.

2.1 O CONCEITO DE CULTURA E AS BASES TEÓRICAS PARA PENSAR O PROCESSO HISTÓRICO EM QUE SE DESENVOLVE A CULTURA GAÚCHA NA CONTEMPORANEIDADE

Em razão de tentar abarcar tudo aquilo que define a humanidade e ao mesmo tempo a diferencia entre si, na sua acepção antropológica, o conceito de cultura ao longo do desenvolvimento da disciplina foi sendo cada vez mais alargado ao ponto de atingir um nível de abstração extremamente elevado. Situação que, em alguns casos, acabou tornando sua capacidade de apreensão da realidade pouco eficaz em termos ontológicos.

A meu ver, a consequência de toda essa confusão se traduz na dificuldade que o estudo de culturas em sociedades modernas e multiculturais — formada a partir da mescla de diferentes “matrizes étnicas” — como a nossa coloca ao entendimento. Em síntese, esse tipo de dificuldade, bastante legítima em alguns casos e aspectos, parece residir, na grande maioria das vezes, ou em compreensões um tanto redutoras que de um modo geral essencializam as culturas como se elas fossem estáticas, com fronteiras bem definidas e fáceis de delimitar, ou, por outro lado, em perspectivas que acabam por abstrair a realidade em demasia ao ponto de perder de vista a concretude e as determinações que configuram o real.

A questão que sobrevém dessa dificuldade, em última análise, diz respeito, basicamente, primeiro, à possibilidade e, segundo, a como relacionar um conjunto determinado de experiências e expressões sob o rótulo de uma cultura singular. Apesar da redução de precisão referencial, que a ampliação a partir da abstração conceitual implica, acredito ser esse o único modo de superar a superficialidade da percepção espontânea dos fatos de modo a buscar com isso encontrar (desvelar) as relações necessárias que transcendem essas percepções. Já com relação ao problema de como fazer essa articulação entre conceito (ideia) e fato, a questão não é simplesmente rotular determinada expressão, determinada prática, sobre o rótulo de cultura gaúcha como se houvesse essências que permitissem essa caracterização, mas sim partir das próprias práticas e do seu caráter histórico a fim de localizá-las dentro de um contexto cultural relativamente singular para, desse modo, poder observar o que lhe é próprio, o que lhe diferencia de outros contextos.

Nessa perspectiva, o modelo teórico desenvolvido por Roy Wagner (2010) em “A Invenção da Cultura” oferece um suporte teórico bastante fecundo na medida em que busca elucidar alguns aspectos relativos à dinâmica dos processos culturais a partir do estudo das motivações humanas e do caráter inventivo das práticas culturais de modo a contemplar tanto o aspecto histórico, temporal, como o aspecto espacial e substancial da cultura.

Ao partir da invenção do conceito de cultura pela antropologia para dar conta da variedade do fenômeno humano, Wagner evidencia que a “invenção” guarda uma relação direta com o próprio processo de simbolização. Tal processo no esquema teórico desenvolvido por Wagner é composto por uma dialética “entre convenção e invenção ou, alternativamente, entre memória (transmissão) e improvisação (inovação)” (FERRARI et al., 2011, p. 957). Toda ação humana comporta esses dois aspectos em algum nível. Convenção e invenção são codependentes. O que distingue e identifica em qual dos registros determinada ação se encontra é a ênfase que é dada à convenção ou à invenção. Toda convenção foi um dia inventada, assim como toda invenção poderá se tornar, um dia, convenção, além do que toda invenção requer uma base de comunicação em convenções compartilhadas para que faça sentido.

Contudo, esse aspecto inventivo da ação não significa por si só algo mais do que uma propriedade da agência humana constitutiva do próprio ato de simbolizar. A significação de tal ato depende, apesar disso, de um “contexto simbólico” compartilhado intersubjetivamente, o qual se relaciona com a “estrutura” que organiza nossa experiência do sensível: “um contexto é uma parte da experiência — e também algo que nossa experiência constrói; é um ambiente no interior do qual elementos simbólicos se relacionam entre si, e é formado pelo ato de relacioná-los” (WAGNER, 2010, p. 78).

Nesse sentido, o instrumental concebido por Wagner para pensar a cultura permite abarcar tanto o aspecto temporal, histórico, da cultura, a partir do par “convenção invenção”, como também o relativo ao espaço simbólico através da noção de contexto. Em outras palavras, no modelo teórico desenvolvido por Wagner, a “Cultura”, num sentido genérico, pode ser entendida como um conjunto de vários “contextos simbólicos” convencionais (potencialmente em transformação) relacionados entre si, enquanto que cada cultura em particular constitui uma parte singular dessa articulação de contextos no interior desse ambiente simbólico mais amplo. Nessa lógica, Wagner (2010. p. 81) observa que:

“Todo empreendimento humano de comunicação, toda comunidade, toda “cultura” encontra-se atada a um arcabouço relacional de contextos convencionais que nunca são absolutamente convencionais, no sentido de serem idênticos para todos aqueles que os compartilham; sempre têm pontal soltas, são incompletamente compartilhados, estão em

processo de mudança, e podem ser apreendidos conscientemente, no sentido de regras.”

Com efeito, no escopo de uma sociedade culturalmente diversa como a brasileira, são as singularidades simbólicas que resultam de um universo de circunstâncias históricas o que permite distinguir uma determinada cultura em sua relação contextual com as outras. Distinção sempre relativa em razão da natureza aberta, das “pontas soltas” e da própria dinâmica da realidade cultural que relaciona os inúmeros contextos simbólicos que a formam.

Como todos os elementos simbólicos, assim como os significados que eles relacionam estão em constante construção, a questão que essa perspectiva teórica coloca, na medida em que apresenta a dinâmica pela qual a cultura se relaciona com a ação de simbolizar, diz respeito, na verdade, ao aspecto histórico, aberto e vivo da cultura. Ou seja, da transformação da própria cultura num nível coletivo, que extrapole a invenção presente na ação como condição de possibilidade de todo o processo.

Na medida em que essa transformação pode significar a continuidade da cultura, a sua reprodução, a emergência desse processo de transformação a partir da “invenção” (inovação) e os aspectos que ela integra num nível coletivo caracteriza o que se entende nesta reflexão por “reinvenção” cultural.

2.2 O SIGNIFICADO ATRIBUÍDO À CONTEMPORANEIDADE NO CONTEXTO DA PESQUISA

O desenvolvimento dessa reflexão acerca do conceito de cultura e da noção de reinvenção cultural nos encaminha para a questão da contemporaneidade enquanto temporalidade presente e do sentido atribuído a ela neste trabalho. A contemporaneidade, para efeito desta pesquisa, é compreendida enquanto uma fase tardia da modernidade. A modernidade, por sua vez, para além da evidente complexidade que encerra, significa muito mais do que a simples passagem da sociedade tradicional para a sociedade moderna, um antes e um depois, ou o moderno e o conjunto de representações que o configuram, mas sim, como pensava Henri Lefebvre (1969), o desencontro dos tempos históricos e a emergência no âmbito constitutivo do real de múltiplas temporalidades, cada uma com seus valores, concepções e significados históricos característicos convivendo simultaneamente.

Dentre os inúmeros aspectos que compreende, o desenvolvimento da tecnologia da informação a um tal grau capaz de intensificar os fluxos culturais em termos de globalização, constitui, com relação ao processo cultural de desenvolvimento da cultura gaúcha, o seu aspecto mais relevante em termos de efeitos e repercussões. Isso ocorre porque, paradoxalmente, essa relativa generalização da tecnologia da informação, ao mesmo tempo em que intensifica esses fluxos culturais, produz na dimensão artística e da produção cultural a emergência de um aumento da capacidade de agência dos indivíduos que participam tanto da produção como da apreciação dos objetos culturais — pelo menos em hipótese.

Ao contrário de algumas décadas atrás em que tanto a produção como a difusão de objetos culturais era dominada, em grande medida, pelas grandes gravadoras e pelos veículos de comunicação de massa, no caso da produção fonográfica, hoje em dia a “relativa” generalização da internet e o advento das plataformas de streaming, somado à possibilidade de gravações de qualidade sem que haja a necessidade de investimento de grandes somas de recursos, tornou a produção e o compartilhamento desses objetos, muito mais ampla e democrática, ainda que pelo menos em tese.

Óbvio que isso não significa dizer que não existam assimetrias ou que a “indústria cultural” com suas estruturas, capital e influência deixou de existir, nem que nesse novo contexto as condições sejam mais favoráveis; apenas que potencialmente há um aumento da agência dos atores sociais (engajados) em compartilhar suas produções — ou seja, esse “incremento” não está garantido. Até porque em razão desse significativo aumento dos fluxos culturais em termos de globalização, cresce a disputa pelo “limitado” espaço formado pela audiência do público de modo que os algoritmos utilizados para estruturar o ambiente digital, reproduzem as assimetrias que configuram o mercado fonográfico. Ou seja, as assimetrias na capacidade de difusão e, portanto, de compartilhamento, são restituídas no “ambiente” digital e se intensificam no contexto contemporâneo.

Na prática, ainda que num nível global as assimetrias se mantenham, a agência dos “atores” do ponto de vista cultural supostamente cresce em termos de potência, de capacidade de compartilhamento e, nesse sentido, de realizar ou representar, ao longo do tempo, transformações culturais, na medida em que produções culturais inovadoras podem ser difundidas e compartilhadas

coletivamente.

2.3 O PROBLEMA COLOCADA PELA CULTURA GAÚCHA NO ÂMBITO ARTÍSTICO NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO

Em termos práticos, a relação entre “continuidade cultural” e contemporaneidade irá se apresentar de forma particularmente interessante através de um problema cultural característico colocado pela cultura gaúcha na contemporaneidade.

Conforme avançava na construção da pesquisa, acabei me deparando em uma leitura com a seguinte observação de Viveiros de Castro (2002, p. 117): “A “arte da antropologia” [...], penso eu, é a arte de determinar os problemas postos por cada cultura”¹⁰. Ainda que tal observação fosse referente a uma reflexão bastante diversa da minha, ela me chamou a atenção porque a partir dela pude trazer à consciência uma impressão relativa à existência de um problema de grande influência colocado pela cultura gaúcha na contemporaneidade, problema que, a meu ver, ajuda a esclarecer os significados subjacentes aos dados da pesquisa, e que, até aquele momento, ainda se encontrava latente em minha reflexão.

Seguindo uma série de *insights* que surgiram ao longo da experiência da pesquisa, a partir do diálogo fecundo com interlocutores ligados diretamente ao âmbito artístico da “cultura gaúcha”, enfim acabei percebendo com clareza, pelo menos no que diz respeito a esse âmbito, no contexto das práticas que o objetivam, a emergência de um “problema” - diretamente relacionado à contemporaneidade e à globalização - relativo à ampliação do seu alcance. Como alcançar mais pessoas, como incluir mais do que excluir.¹¹ A questão, todavia, como evidenciam os dados

¹⁰ A frase completa da qual destaquei o trecho citado é a seguinte: “A “arte da antropologia” (Gell 1999), penso eu, é a arte de determinar os problemas postos por cada cultura, não a de achar soluções para os problemas postos pela nossa.” A partir dela Viveiros de Castro busca pontuar uma distinção entre uma concepção relativista da antropologia que “imagina cada cultura ou sociedade como encarnando uma solução específica de um problema genérico — ou como preenchendo uma forma universal (o conceito antropológico) com um conteúdo particular” e outra que, “ao contrário, suspeita que os problemas eles mesmos são radicalmente diversos; sobretudo, ela parte do princípio de que o antropólogo não sabe de antemão quais são eles.” Em vista do fato de ela ter tão somente servido de inspiração para minha reflexão, na citação suprimi a última parte da frase com o intuito de manter a coerência entre minha linha de argumentação e a posição de Viveiros de Castro de atribuir as culturas a capacidade de encarnarem seus próprios problemas.

¹¹ A percepção desse problema é resultado de um conjunto de experiências e diálogos e, nesse sentido, os diálogos mantidos com o cantautor Pírisca Grecco e com o produtor cultural Leonardo Gadea, ambos com mais de 20 anos de experiência ativa na música regional gaúcha e, portanto, na

empíricos da pesquisa, não parece se dar em termos da construção de uma identidade apoiada na figura real ou idealizada do gaúcho, identidade essa que na perspectiva de Oliven (2006) exclui mais que inclui, ainda que toda identidade por definição seja excludente, mas sim em termos de singularidades culturais pelas quais essa cultura é identificada e pelas quais seus participantes se identificam enquanto tal. Obviamente que essas singularidades estão relacionadas a essa polêmica figura platina, mas não se reduzem a ela e muito menos às disputas em torno dela.

Já há algum tempo, dentro dos espaços artísticos de mobilização cultural, vinha observando manifestações nesse sentido e, apesar da sua simplicidade, ela encerra um grande desafio porque, com o movimento natural de sucessão geracional, mesmo a manutenção do seu alcance atual, em princípio, não está garantida, quando muito sua expansão. Em outras palavras, representa algo além de uma expansão “territorial”¹² para fora da sua área de influência simplesmente. Até porque dentro do contexto contemporâneo da globalização, numa sociedade moderna e heterogênea como a brasileira e, neste caso mais especificamente a rio-grandense, concorrem e convivem simultaneamente múltiplas referências culturais, havendo uma grande relativização das questões territoriais, que obviamente não deixam de existir, apenas não configuram mais um elemento tão fundamental como antes.

Nessa perspectiva, segundo pude observar a partir do discurso de interlocutores engajados nessa ampliação, tal desafio parece significar a superação de questões históricas e que há tempos vêm sendo objeto de enfrentamento como, por exemplo, a questão da participação feminina e, fundamentalmente, do

dimensão artística da cultura gaúcha, foram fundamentais para alcançar tal entendimento. Além desses diálogos o relatório final apresentado pela “Comissão especial sobre a situação da cadeia produtiva da música e da cultura gaúcha”, comissão criada pela Assembleia legislativa do Estado do Rio Grande do Sul para desenvolver um debate junto aos profissionais, artistas e produtores culturais envolvidos diretamente com essa cadeia produtiva e com esse âmbito cultural, demonstra nos depoimentos e encaminhamentos desses participantes elementos diretamente relacionados a esse problema. Em outras palavras, a percepção desse problema pode ser extraída, sem maiores problemas, das discussões que foram desenvolvidas ao longo das audiências públicas agora transcritas nesse relatório. Estado do Rio Grande do Sul. Assembleia Legislativa. Relatório Final da Situação da Cadeia Produtiva da Música e da Cultura Gaúcha. Relatório Final. Porto Alegre, julho de 2020. 59 págs. Disponível em: http://www.al.rs.gov.br/FileRepository/repdcp_m505/ComEsp_Cultura_Gauch/2020_cadeia_produtiv_a_final_prova_03.pdf. Acesso em: 5 de abril de 2021.

¹² Ruben Oliven (2006) dedica um capítulo do seu livro “A parte e o todo” a analisar o que chamou de a desterritorialização da cultura gaúcha, isto é, o seu processo de expansão da área pastoril na qual se originou para outras áreas.

conservadorismo com seus cânones, cultos e essencialismos autoritários que imobilizam, limitam o impulso criativo renovador e, em última análise, excluem. Enfim, esse movimento de ampliação parece requerer uma “atualização” que compreende uma série complexa de transformações.

A complexidade dessas transformações reside no fato de implicarem, ao mesmo tempo, inovações que, por um lado, transcendam as questões apontadas acima, ou seja, inovações que incluam mais que excluam, e, por outro, resultem na continuidade cultural a partir da manutenção das singularidades históricas que identificam a “cultura gaúcha” na sua relação contextual com as outras singularidades que configuram a realidade cultural brasileira e Latino-americana. Em outras palavras, demandam um enfrentamento da tendência “entrópica”, - para utilizar uma analogia com o conceito da termodinâmica nos termos desenvolvidos por Mauro Willian Barbosa de Almeida (1999) a partir da obra de Lévi-Strauss, ou seja, em termos simples, perda da diversidade cultural - representada pela tendência homogeneizante da globalização.¹³

Minha hipótese é que algumas respostas para esse problema vêm sendo dadas contemporaneamente. Com relação à participação feminina, acredito que a criação de um festival de imersão feito por mulheres cantautoras, o “Peitão”, represente de forma explícita e muito contundente uma resposta para essa questão. Já com relação à questão da inovação e desenvolvimento das singularidades históricas que identificam a cultura gaúcha em termos artísticos, acredito que o festival da Taipa e as obras dos cantatores que participam do festival também representem respostas nesse sentido. Através da descrição etnográfica do festival, buscarei demonstrar tal argumento.

Em suma, a percepção desse problema me fez identificar aquilo que acredito ser uma das tensões responsáveis por produzir o movimento, que induz o processo de reinvenção cultural que ocorre dentro do processo mais amplo de desenvolvimento da cultura gaúcha na contemporaneidade.

¹³ Da mesma forma que no contexto da física moderna, a segunda lei da termodinâmica que enuncia a entropia, a degradação da energia e a irreversibilidade dos fenômenos físicos, pôde ser teoricamente imobilizada por um experimento mental desenvolvido pelo físico James Clerck Maxwell que ficou conhecido como o demônio de Maxwell - entidade capaz de controlar os processos térmicos e com isso reverter a entropia crescente de um sistema — a entropia cultural pode ser limitada pela ação local de agentes engajados na manutenção e conservação da suas singularidades frente a tendência homogeneizante colocada pela globalização. Observo nos Cantatores esse tipo de agente no que diz respeito à cultura gaúcha.

2.4 UM MOSAICO DE DISCURSOS

Após o desenvolvimento desses aspectos mais conceituais da reflexão, acredito ser importante, a fim de avançar na construção do objeto de investigação, precisar alguns aspectos relativos ao entendimento da cultura gaúcha desde um ponto de vista histórico.

2.4.1 Cultura gaúcha e gauchismo

O espaço Sul rio-grandense, em razão de uma série de circunstâncias históricas e geográficas, por conformar uma zona *sui generis* dentro do território brasileiro, consolidou-se como importante cenário de disputas, tanto políticas como culturais. Disputas que, no âmbito cultural, ao longo do último século, acabaram por constituir um mosaico de discursos e movimentos, que tornam a compreensão desse cenário um grande desafio, bem como, objeto de constante reflexão.

Dentro desse contexto de disputas, em que a dimensão cultural da vida se refaz constantemente, muitas interpretações buscaram localizar e orientar as expressões culturais relativas a este espaço dentro de certos esquemas e modelos. As expressões e os movimentos culturais que se destacaram a partir da segunda metade do século XX ao se vincularem ao passado rural do Estado e a figura do gaúcho foram interpretadas e integradas pelas análises acadêmicas que se sucederam a partir daquilo que se convencionou chamar de “gauchismo”.

O principal expoente do gauchismo, o Movimento Tradicionalista Gaúcho, movimento institucionalizado que sustenta a “tradição gaúcha” como seu fundamento, em razão de seu tamanho¹⁴ e impacto, alcançou, ao tomar a iniciativa das ações relativas ao âmbito cultural, certa legitimidade em dizer o “ser” da cultura gaúcha no Estado, procurando, desse modo, além de direcioná-la, vinculá-la a sua própria expressão. Boa parte, inclusive, da simplificação recorrente no senso comum de identificar a cultura gaúcha em sua complexidade com o tradicionalismo, deriva dessa circunstância.

A partir de um registro histórico em “Ideologia do Gauchismo”, Tau Golin (1983), tratou de criticar essa hegemonia, indicando o caráter fictício de boa parte

¹⁴ Segundo Oliven em 2006 o “MTG reivindica ser o maior movimento de cultura popular do mundo ocidental com dois milhões de participantes ativos.” (OLIVEN, 2006. *op. cit.* p. 13)

das construções simbólicas reunidas em torno do movimento. Ao advogar uma cultura e uma estética que correspondam à densidade histórica do Estado em um manifesto contra o tradicionalismo, o que, em outras palavras, significa a defesa do seu caráter multicultural, haja vista a gama de povos que participaram do processo histórico de sua formação, ele aponta para o caráter não republicano das relações do movimento com os entes públicos, bem como, fundamentalmente, os seus aspectos ideológicos.

Já Ruben Oliven (2006), ao estudar o “gauchismo” e seu principal expoente, o tradicionalismo gaúcho, procurou afastar-se de concepções que focalizavam apenas os aspectos ideológicos do movimento, identificando-o, assim, como expressão de um fenômeno complexo através do qual a diversidade regional e o processo de globalização, característico da modernidade tardia, relacionavam-se diretamente.

Seguindo o rastro dessas interpretações clássicas, acredito ser importante referir desde agora uma distinção entre “cultura gaúcha” e “gauchismo”. Por óbvio que há uma relação entre o fenômeno particular do gauchismo (seus expoente)¹⁵ — e o processo mais amplo de “desenvolvimento” histórico da cultura gaúcha no Estado do Rio Grande do Sul. Todavia, é necessário não confundirmos um com o outro, pois uma confusão como essa leva à tese viciada de anacronismo de que a cultura gaúcha é uma criação do gauchismo, e nem tomarmos o fenômeno particular do gauchismo como paradigma irrestrito de entendimento, dado que, as próprias disputas em torno do que vem a ser a cultura gaúcha no Estado, além de configurarem os grupos concorrentes, são também responsáveis por produzirem as tensões necessárias ao desenvolvimento em termos históricos do processo cultural em análise.

2.4.2 O caráter transnacional da cultura gaúcha

O processo de desenvolvimento histórico de uma cultura, nessa perspectiva, constitui, fundamentalmente, um espaço de disputas simbólicas, no qual, grupos e indivíduos disputam, ainda que não conscientemente, a hegemonia simbólica de

¹⁵ Na perspectiva de Oliven (2006) o “gauchismo” seria formado por tradicionalistas e nativistas na medida em que os dois grupos orbitam o mesmo “campo semântico”, isto é, a figura do gaúcho. Contudo, como ele mesmo reconhece não há um movimento organizado em torno do “nativismo” constituindo mais uma forma utilizada por artistas e jornalistas para se autodenominar em oposição aos tradicionalistas. O termo “nativismo” também é utilizado como forma de classificar expressões artísticas locais do Estado do Rio Grande do Sul.

interpretar e classificar a realidade histórica. Por constituir esse espaço de contenda, qualquer sistema de taxionomias utilizado para classificá-lo é, em alguma medida, arbitrário ao passo em que é resultado dessas disputas (BOURDIEU, 2007). A percepção dessa condição coloca qualquer sistema ou critério de classificação simbólica da realidade no horizonte inexorável de um princípio de objetividade relativo.

Dentro dessa lógica, vale a pena observar que Ruben Oliven (2006), ao analisar o tema da diversidade cultural brasileira no século XX, qualificou a “cultura gaúcha” no contexto do Rio Grande do Sul como expressão da cultura regional. Cultura que, em razão do crescente processo de centralização (econômica, política e administrativa) do país iniciado nos anos 30 e estimulado pelo regime civil-militar a partir dos anos 60, tornava-se palco para “afirmação” das diferenças regionais em termos da construção de identidades sociais dentro de um Estado-nação continental “supostamente” homogêneo como o Brasil, mas que historicamente interpretou sua diversidade em termos de um obstáculo a ser superado. Essa “afirmação”, no caso do Rio Grande do Sul, passaria pela busca de distinção cultural em relação ao resto do país a partir da mobilização “do passado rural do estado e da figura do gaúcho, por serem estes os elementos emblemáticos que permitem ser utilizados como sinais distintivos” (OLIVEN, 2006, p. 139).

Ademias, a regionalidade, com relação à diversidade cultural de um país continental como o Brasil, constitui um critério de classificação muito efetivo em termos de localização e entendimento. Todavia, com relação a esse ponto, para efeito desta pesquisa, penso ser extremamente relevante considerar o fato de a cultura gaúcha enquanto, singularidade simbólica, extrapolar o espaço das construções nacionais e regionais na medida em que se relaciona com a “paisagem” da bacia do Prata e o processo histórico que se desenvolveu na região. Ou seja, a cultura gaúcha no seu sentido amplo não está limitada ao Rio Grande do Sul apesar de nele assumir características próprias, ao ponto de muitos dos participantes de tal cultura, no contexto das práticas que a configuram, a identificarem como mencionei anteriormente como “a cultura do Rio Grande”.

Em outras palavras, isso não significa dizer que os processos de construção nacional que culminaram na formação dos Estados que compõem o Cone Sul, não tenham influenciado e determinado em muitos sentidos a formação cultural da região, nem que não existam diferenciações. Ou que as categorias utilizadas pelos

participantes da cultura para identificá-la não sejam relevantes. Todavia, parto da compreensão de que, do mesmo modo que a paisagem platina forma um todo orgânico apesar dos inúmeros contrastes que se integram para constitui-la, as diferentes expressões culturais de cada “região”, formam, elas, também, um contexto simbólico de trocas e influências permanentes. Um exemplo a título de ilustração dessa circunstância pode ser observado numa expressão cultural característica do “litoral argentino”, o “Chamamé”, por exemplo, apesar da sua identificação com a província de Corrientes, é compartilhado em todo o Prata. Outro exemplo desse caráter transnacional relativo a essas singularidades simbólicas que resultaram do processo de interação humana com uma paisagem dentro de certas circunstâncias históricas e que identificamos como “cultura”, no caso da cultura gaúcha é a “milonga” — expressão característica que também se estende por todo o prata. Como cantou, a meu ver, o mais revolucionário dos cantautores rio-grandenses Noel Guarany: *“Regionalismo não falo só em termos continentinos, de oceano para oceano, do caribe ao muro andino, meu povo só tem fronteiras marcadas pelo destino (...)”*¹⁶

No tocante a essa questão que relaciona cultura e “ambiente”, Rodolfo Kusch (1976), filósofo, antropólogo e americanista argentino, em sua obra “Geocultura del hombre Americano”, desenvolve uma noção de cultura que parte da intersecção entre o cultural e o geográfico. Na sua concepção, por trás de toda cultura está sempre o “solo”. Todo pensamento é situado e está enraizado em um lugar específico. A geografia aponta o “habitat”, a “paisagem” — o molde simbólico no qual se instala o pensamento. Desse modo, geografia e cultura conformariam uma unidade “geocultural”. Cabe, porém, mencionar que o solo não se reduz a um espaço físico concreto, mas compreende também um ponto de apoio simbólico. Ele simboliza a margem de enraizamento que toda cultura deve ter, bem como sua condição de alteridade.

Numa linha de pensamento bastante próxima, Ingold (2015), em sua coletânea de ensaios “Estar Vivo”, desenvolve a noção de “paisagem” com o intuito de aprofundar a sua crítica à clássica oposição do pensamento moderno entre natureza (realidade exterior acabada) e cultura (domínio das imaginações e representações). Para tanto, através dela, ele procura relacionar a partir de uma

¹⁶Noel Guarany. Defeito. Youtube. 06/08/2020. 03min01s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=miwZ7zwYkOg>. Acesso em: 10 de agosto. de 2020

perspectiva processual e temporal o "ambiente" — pensado num sentido amplo, o que significa englobar tanto a atmosfera, o clima, como processos geológicos de larga escala — com a vida que nele se desenvolve. Além disso, com esta noção Ingold busca evidenciar a íntima relação de interdependência entre o processo de engajamento dos seres através das práticas e saberes que desenvolvem num ambiente impregnado de passado e a transformação desse mesmo ambiente, bem como, a transformação dos próprios seres e suas criações nesse processo.

Em síntese, pensar a "cultura gaúcha" sem levar em consideração o espaço com o qual se relaciona, a paisagem da qual faz parte e, portanto, o seu caráter transnacional, seria, nesse sentido, desconsiderar a complexidade do objeto de investigação que se busca interpelar nesta pesquisa.

3 QUALIFICAÇÃO DOS ASPECTOS EMPÍRICOS DA PESQUISA E AS CATEGORIAS UTILIZADAS PARA PENSÁ-LOS

Após essas considerações com vistas a esclarecer e localizar minha reflexão a respeito da “cultura gaúcha” na contemporaneidade cabe agora apresentar e qualificar os aspectos empíricos que fundamentam a pesquisa. Além dessa qualificação, vou apresentar e desenvolver duas categorias analíticas que buscam conectar essas experiências ao processo mais amplo objeto da análise.

3.1 OS “CANTAUtores” DO SUL DA AMÉRICA E A “ILEXLANDIA” A TERRA DA ERVA MATE.

Além do desenvolvimento do conceito de cultura, como condição de possibilidade da reflexão acerca do simbólico e das singularidades que definem e identificam os grupos humanos em sua variabilidade, pareceu-me, desde o princípio, quando comecei a refletir de forma mais sistemática sobre o conjunto de experiências que vinha observando, ser necessário o desenvolvimento de duas categorias analíticas a fim de precisar e conectar essas experiências com o nível mais abstrato e conceitual da reflexão, ou seja, com o objeto da pesquisa.

Por ser através do imaginário (ou na forma do imaginário) que contemporaneamente a “cultura gaúcha”, encontra sua dimensão de maior compartilhamento, ao ouvir importantes interlocutores utilizando a expressão “llexlandia” para se referir de forma integrada ao conjunto de imagens e significados que emergem historicamente dos versos do cancionero platino de modo a se enraizarem na “memória coletiva” dos participantes da cultura gaúcha, pareceu-me ser fundamental agregar essa noção a pesquisa.

Dessa primeira intuição, o desenvolvimento do par de categorias analíticas de inspiração êmica Cantautor e llexlandia “a terra da erva mate” levou-me a buscar, através delas, além de explicitar o seu significado corrente e coletivo, articular e localizar aspectos do processo cultural objeto da análise, relacionados aos sujeitos e as suas criações num espaço e num tempo específico — uma vez que obviamente ele não se dá no vazio. Ele ocorre numa paisagem específica, a bacia do prata, num contexto social majoritariamente urbano e num tempo específico, a

contemporaneidade — que como busquei explicar anteriormente detêm significados próprios, no que diz respeito a convivência de múltiplas referências culturais.

Nesta perspectiva, dentro do universo complexo em que uma ontologia¹⁷ se estabelece, a reflexão sobre a experiência, nos termos de uma busca por sentido, torna-se constante. A humanidade, organizada das mais diferentes formas, procura o sentido e, para satisfazer essa necessidade, ela cria o sentido no fechamento da significação. A arte — de forma ampla — constitui um meio muito vigoroso e visceral de busca e expressão de significados relativos à existência num tempo e espaço específico.

Não por acaso, entre os caminhos da longa estrada do “Tapejara”¹⁸, pode-se divisar ao longo do tempo, neste espaço formado pela paisagem platina, uma “tradição” que reúne em torno de si uma série de indivíduos responsáveis por exteriorizar através de uma linguagem altamente expressiva em termos artísticos, imagética e existencial, os versos, que por um processo cultural que relaciona prática e memória, formam este importante aspecto da cultura gaúcha batizado de forma inspirada por seus participantes como “Ilexlandia, a terra da erva mate”. Refiro-me a tradição dos “Cantautores” do Sul da América.

De modo a esclarecer o sentido do termo cabe dizer que a tradição dos “Cantautores” faz parte tanto de uma realidade como também de um artifício teórico dado que constitui uma das principais categorias analíticas da pesquisa. A canção, enquanto articuladora de símbolos que, por sua vez, relacionam aspectos morais, estéticos e existenciais para constituir uma expressão carregada de afetividade, no contexto da cultura gaúcha, constitui um canal de expressão artística característico que projeta, coloca em cena, esta categoria que articula aspectos êmicos e teóricos.

A categoria “Cantautor”, nesse sentido, resulta da associação da abstração englobante das disposições e habilidades que são objetivadas numa canção e os tipos característicos de identificação artística que os realizam, no contexto platino, isto é, poetas, músicos e músicas e payadores, enfim, compositores e compositoras que desenvolvem sua obra a partir de uma identificação com o espaço no qual

¹⁷ Ontologia na acepção desenvolvida por Heidegger é a dimensão constituinte do conhecimento e do existir. As significações das dimensões existenciais são a instância natural em que uma ontologia nasce e se desdobra. A linguagem, nesse sentido, é o modo próprio pelo qual o existir vive a ontologia, é a ontologia. ZUBEN, Newton Aquiles von. A Fenomenologia como retorno à ontologia em Martin Heidegger. Trans/Form/Ação, Marília, v. 34, n. 2, p. 85-102, 2011.

¹⁸ “Tapejara” em Tupi-guarani significa “Senhor dos Caminhos”. A “estrada do Tapejara” é uma imagem recorrente nos versos dos “payadores” e metaforicamente refere-se à estrada da vida.

habitam, e de um termo êmico corrente da tradição ibérica utilizado por alguns dos sujeitos da pesquisa para se identificar como músicos autorais que compõem e cantam suas canções.

Além disso, quando me refiro à tradição dos “Cantautores” estou procurando dar ênfase ao aspecto histórico das formas e dos modos característicos utilizados na expressão de significados através de versos. Em outras palavras, busco estender no tempo tal categoria a um conjunto maior de indivíduos em razão das suas contribuições, do caráter de sua obra e da identificação desta com a paisagem platina e, portanto, com o contexto cultural objeto de análise. Nessa perspectiva, relativizadas as questões teóricas que uma comparação como esta coloca, gosto de pensar nos “Cantautores”, no que diz respeito ao âmbito artístico, enquanto “sujeitos históricos” da cultura gaúcha. Martin Fierro, o emblemático personagem de Hernandez, nesta acepção, pode ser considerado o pai simbólico desta tradição.¹⁹

Com efeito, Atahualpa Yupanqui comenta que

“el cantor no elabora si no que traduce. Es un mensajero de voces que le llegan. El traduce lo que la tierra le dicta, lo que va dictando la tierra, através de su própria vivencia, experiencia, através de muchos. El hombre cuando inventa un verso o una oración, un pensamiento, recién entonces se volve “multitud” mientras tanto es un solitario. Recién se hace mucha gente, el se hace mucho lumbre quando expone algo denso y profundo algo que tiene tercera dimension. Ja no es el, es el y muchos outros que coincide en la pena, en dolor, en la gracia y en la rebeldia, coinciden con ese pensamiento lançado por alguien alguna vez.”²⁰

Penso que não há definição melhor do que esta do grande “Cantautor” argentino para descrever o que representa esse fazer imagético capaz de evocar toda uma cosmologia, um mistério, que não é uma falácia ou falsificação da realidade, mas sim uma forma altamente criativa e estética, enfim, artística de significar a experiência humana.

Não obstante, o que distingue e destaca o caráter imagético desse fazer é sua forma de expressão e comunicação; que se realiza — com tamanha potência

¹⁹ A título de referência é interessante observar na obra “Facundo: Civilização e Barbarie no pampa argentino” de Domingo Faustino Sarmiento, para além de todo o seu racismo e etnocentrismo travestido de discurso civilizatório, o seu reconhecimento com relação ao caráter poético que na sua perspectiva predomina na “natureza” do gaúcho e, portanto, do povo argentino. Toda uma seção do capítulo “Originalidade e Caracteres Argentinos” destinado a comentar os tipos sociais característicos do Prata é dedicada ao “Cantor” que como observa Sarmiento: “O *gaúcho cantor* é o mesmo bardo, o vate, o trovador da Idade média”. SARMIENTO, D.F. Facundo Civilização e Barbárie no Pampa Argentino. Porto Alegre. Editora Universidade, 1996. p 55 – 56

²⁰ Los Caminos de Atahualpa: El Filósofo. Canal Encuentro. Youtube. 31/01/2017. 26min04s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HdUe0PMb4E0>. Acesso em: 20 de jun de 2020.

significativa — mediante formas interdependentes de descrever, de narrar (com grande detalhamento) “imagens” que vão sendo “pintadas” pelos versos dos “Cantautores” de modo a fixaram-se na memória. Como versou uma vez José Hernandez (2010, p. 11) através da voz daquele que como já mencionei é o pai simbólico da tradição dos “Cantautores” platinos, “el gaucho Martín Fierro”:

“Lo que pinta este pincel
ni el tiempo lo ha de borrar
ninguno se ha de animar
a corregirme la plana
no pinta quien tiene ganas
sino quien sabe pintar”

Numa perspectiva muito próxima, Marco Antonio Gonçalves (2011, p. 234), ao desenvolver sua reflexão referente à produção do “Cordel” contemporâneo, recorda que “Câmara Cascudo, ao descrever o cordel, atribui à sua função poética a capacidade de “fotografar”, isto é, de apresentar uma imagética por meio das palavras”. Partindo dessa impressão, Gonçalves procura demonstrar que a imagem produzida pela rima no cordel “permite ao ouvinte-leitor imaginar e compreender mundos outros apresentados pelo poeta cordelista.”

Tomando de empréstimo essa constatação, penso que da mesma forma que o cordel — através da força de sua poética — é capaz de permitir ao ouvinte-leitor imaginar e compreender outros mundos ao mesmo tempo em que cria e recria um imaginário do sertão nordestino com seus personagens, histórias e significados característicos; os versos cantados pelos “Cantautores” em suas canções e versadas também configuram um imaginário relativo à vida em sua complexidade na paisagem platina. Através das práticas relacionadas a esse universo poético-musical, a “llexlandia” a terra da erva mate, o imaginário platino, é compartilhado e incorporado na memória coletiva de modo a produzir sentidos de pertencimento que vinculam receptor e criador ao contexto cultural em que se expressa.

Com isso a experiência de habitar na paisagem platina cresce em significados. Como expressam os versos do próprio Atahualpa Yupanqui cantados no contexto Rio-grandense e brasileiro pelo cantautor missioneiro Noel Guarany: “*Para el que mira sin ver la tierra es tierra no mas (...)*”.²¹ A questão, contudo, não é através da noção de imaginário, reafirmar a separação — paradigma da ciência

²¹Para el Que Mira Sin Ver. Youtube. 18/04/19. 03min03s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PLHIFpM9lyU>. Acesso em: 22 de agosto de 2020

moderna — entre realidade e imaginação, mas sim, seguindo Ingold (2015), observar que no campo da experiência fenomênica do ser no mundo, essa separação além de ser insustentável não condiz com a saturação simbólica que caracteriza a existência humana.

Ademais, no que diz respeito à questão aparentemente complexa de equacionar o acesso a “realidade” e o fato de o mundo social ser simbolicamente pré-constituído, Viveiros de Castro (2002, p. 123) transcendendo essa questão que em termos filosóficos aparece na filosofia ocidental moderna como o problema das representações e o acesso à “coisa em si”, desde um outro ponto de vista, esclarece que: “não há mundo pronto para ser visto, um mundo antes da visão, ou antes, da divisão entre o visível (ou pensável) e o invisível (ou pressuposto) que institui o horizonte de um pensamento.”

Em suma, a “llexlandia” a terra da erva mate, esse imaginário carregado de imagens e significados relacionados à vida e sua história na paisagem platina que emerge dos versos dos Cantautores e se fixa na memória coletiva (em termos de convenção) de modo a inspirar novos versos (invenção) bem como enriquecer em sentidos a experiência dos participantes da cultura gaúcha, representa um importante aspectos de tal cultura por ser através dessa forma que, em termos artísticos, ela encontra sua dimensão de maior compartilhamento e construção.

3.2 AS CANÇÕES E SEU POTENCIAL REFLEXIVO

Os versos que formam o imaginário por um processo de prática cultural ligado à memória encontram na canção sua célula básica. A canção, por sua vez, enquanto obra artística pode ser considerada como faz Said em “Cultura e Imperialismo”, como representação empírica da cultura. Said (2011, p. 6) observa que a cultura constitui “um campo de realização extraordinariamente diversificado”, no qual é possível, a partir da análise de formas e objetos artísticos como, por exemplo, o romance, no caso da sua reflexão acerca do imperialismo, alcançar uma melhor compreensão dos processos sociais com os quais se relacionam. Essa perspectiva se assenta no entendimento de que as obras artísticas, para além dos seus aspectos estéticos propriamente ditos, por se inserirem num contexto cultural e num tempo histórico específico, estão intimamente relacionadas com o espaço social do qual resultam.

Desse modo, de um lado, Said (2011) toma o romance porque o considera o objeto artístico cujas ligações com as sociedades imperiais europeias do século XIX são particularmente interessantes como tema de estudo em razão da sua importância na formação das atitudes e referências modernas — e da sua capacidade de expressar e formar o imaginário imperial metropolitano. Por outro lado, tomo as canções e os documentos fonográficos que integram, como elementos centrais da análise porque, além de constituírem, nessa perspectiva, por excelência, representações empíricas da “cultura gaúcha”, e cumprirem um papel equivalente ao romance na formação cultural dos séculos XX e XXI, a sua composição no contexto dos “festivais de imersão” proporciona, por uma série de circunstâncias, um objeto particularmente interessante para o estudo de questões culturais.

Essa condição provém em boa parte dos aspectos que são integrados nesse processo. Além do ritual que configura no contexto da cultura gaúcha e que logo será tema de reflexão, a criação de uma canção mobiliza uma série de disposições e habilidades que se inserem invariavelmente numa tradição ao mesmo tempo em que se encontram fixadas nos corpos e na memória coletiva. Não obstante, além das formas nas quais se objetivam, as canções expressam significados.

Tomando de empréstimo de Lévi-Strauss (2007) o entendimento de que a música e a mitologia são irmãs geradas pela linguagem, sendo que a principal diferença consiste no fato de que na música é o elemento sonoro que predomina enquanto que no mito é o significado, podemos observar que, a canção, portanto, encontra-se a meio caminho porque integra a sonoridade para potencializar o significado de sua expressão.

As canções, nesse sentido, articulam forma e conteúdo de modo que é impossível separá-los. Verso, ritmo, melodia e harmonia encontram-se de modo a constituir uma expressão unívoca — ainda que o sentido dessa expressão, como no caso dos mitos, enquanto narrativas coletivas, transborde em certa medida as possibilidades unívocas de sua interpretação dado que se encontram na ordem da metáfora. Na ótica de Lévi-Strauss (2004, p. 48) advém dessa articulação o “poder extraordinário da música de agir simultaneamente sobre o espírito e sobre os sentidos, de mover ao mesmo tempo as ideias e as emoções, de fundi-las numa corrente em que elas deixam de existir lado a lado”.

Em síntese, a canção e, fundamentalmente, sua produção no contexto dos festivais de imersão, na medida em que relaciona esse conjunto de fatores e por

representar um importante elemento da prática cultural relativa à cultura gaúcha na contemporaneidade, configura, por sua vez, um aspecto central através do qual é possível observar com maior nitidez as características do processo em análise.

3.3 OS FESTIVAIS DE IMERSÃO

Os anos setenta do século passado representaram um momento chave no desenvolvimento das práticas que configuram a cultura gaúcha em termos artísticos no contexto rio-grandense. Com a criação da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul em 1971 na cidade de Uruguaiana, primeiro “festival de canção” do RS, inaugura-se no Estado um novo ciclo de expansão cultural alicerçado na produção e difusão de canções.²² Será através das canções e, portanto, de obras artísticas e do imaginário que relacionam, que a cultura gaúcha encontrará seu âmbito de maior compartilhamento na sociedade rio-grandense e brasileira do último quartel do século XX e primeiro do XXI.

Nesse novo ciclo, com a criação de uma constelação de “festivais de canção” espalhados por várias cidades do Estado, a prática artística da composição de canções receberá um estímulo sem igual de maneira que se tornará um dos elementos mais importantes desse movimento de expansão cultural. Essas canções, num duplo movimento, além de enriquecerem o imaginário com o qual se vinculam e são expressão, em razão das próprias características que concorreram para a formação do movimento dos festivais, serão responsáveis por pintar desde diferentes perspectivas imagens carregadas de afetividade relacionadas à vida no Rio Grande do Sul e as transformações que acompanham o processo histórico de desenvolvimento do “capitalismo” na sociedade rio-grandense.

Com efeito, dentro desse cenário de efervescência cultural iniciado com a realização da Califórnia de Uruguaiana, no ano seguinte a essa estreia, a criação de um novo festival, em razão da forma com que se realizou, acabou por inaugurar um novo modelo de festival de canção voltado fundamentalmente para a prática da

²² É importante observar que a criação dos festivais de canção no Rio Grande do Sul faz parte um movimento mais amplo de afirmação e expansão da cultura gaúcha no prata a partir da arte. Iniciado uma década antes, nos anos 60, com a criação do Festival Nacional de Folclore de Cosquín na província de Córdoba Argentina, esse movimento repercutiu por toda zona do prata, espaço no qual a cultura gaúcha se realiza.

composição de canções. Com a realização do festival da Barranca²³ junto à costa do rio Uruguai no município de São Borja, os festivais de imersão para composição de canções são inaugurados no Estado. O compositor Apparício Silva Rillo comentando o acaso que presidiu essa criação esclarece em linhas gerais o formato que irá orientar esse tipo festival:

“E aí aconteceu. Por acaso, repito, contrariando os racionalistas. A gente estava no “Pesqueiro da Bomba”, no Rio Uruguai, na Semana Santa de 1972. Havia tomado umas que outras, alguém falou na Califórnia da Canção acontecida em primeira edição no dezembro anterior, em Uruguiana, quando uma voz (acho que do Passaronga, outros acham que outro, há quem jure que de um espírito) sugeriu: — E se a gente fizesse o nosso festival? Aqui mesmo, no improviso, na barranca do rio? ... Então, naquela Semana Santa, noite de quinta-feira, ficou assentado em cepo de três pernas que se faria o festival. O Tio Manduca (disso sim, me lembro) *propôs que as composições tivessem por base, tema único, nomeou-se o presidente da “Comissão” e lascou o tema: “Acampamento de Pescaria”. E aditou, enquanto me filava o trigésimo oitavo cigarro daquele dia: — Sábado de noite os artistas se apresentam. Vocês têm o dia todo de amanhã para trabalhar o tema. Tá resolvido ...*”²⁴

Com a criação da Barranca se consolidam e se fixam dois modelos de festival de canção no Estado: o festival de música nativista inspirado na Califórnia da Canção Nativa de Uruguiana e o festival de imersão para composição de canções inspirado no festival da Barranca. Obviamente que apesar das diferenças, os dois modelos de festivais têm a canção como seu fundamento, o que muda de um para outro é como ela se relaciona com as práticas que conformam cada modelo de festival.

À primeira vista, esses aspectos parecem se resumir à forma. O festival de música nativista ao se inserir num calendário festivo, geralmente com outras atividades acontecendo em paralelo, constitui um evento mais amplo, aberto ao público, que, além da apresentação das canções (sem temática definida) previamente enviadas e selecionadas por uma comissão julgadora para disputar as

²³ Para uma apresentação do que consiste a experiência dos festivais de imersão, estão disponíveis no YouTube dois documentários sobre o festival da Barranca, festival de imersão pioneiro: a) Comício de Espíritos. Youtube. 03/09/2018. 1h01min18s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U3C3uT5zl08>. Acesso em: 5 de abril de 2021; b) Barranca, nas fronteiras da arte e da vida. Youtube. 04/05/2016. 58min05s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7Jx_7gT2rQI&t=1657s. Acesso em: 5 de abril de 2021.

²⁴ Rillo, A. S. Festival da Barranca: Entendendo a Barranca. Angueras. Disponível em: <http://www.angueras.com.br/barranca1.html>. Acesso em: 10 de setembro de 2020

premiações²⁵ nos dias em que o festival acontece, compreende uma série de outras atrações. Nos festivais de imersão, diferentemente, tudo transcorre nos dias em que o festival se realiza, tanto a composição das canções baseada num tema proposto, como a sua apresentação e a escolha das melhores canções compostas.

Todavia, as diferenças entre os dois modelos de festivais característicos do Rio Grande do Sul são muito mais amplas e significativas. Enquanto os festivais de música nativistas constituem espaços de seleção, consagração e difusão voltados ao público, com cobertura midiática e premiações que vão desde valores pecuniários até o prestígio e popularização, os festivais de imersão, além de configurarem espaços de criação e aprendizagem voltados à composição de novas canções — circunscritos a compositores e aprendizes, constituem em razão das circunstâncias em que se realizam um dos rituais mais importantes e característicos da cultura gaúcha na contemporaneidade.

Por se realizarem fora do espaço urbano, uma vez ao ano, num contexto de imersão, numa aproximação com a paisagem platina, o isolamento constitui, ao engendrar um ambiente de *communitas* (TURNER, 1974) através do afastamento das posições e hierarquias sociais, um aspecto chave deste ritual. Essa condição de “antiestrutura” não significa, por sua vez, a inexistência de assimetrias como as que se configuram pelas próprias disposições e habilidades incorporadas nos corpos ao longo de suas trajetórias, significa, apenas, que no contexto do festival e do “processo ritual” que ele configura, elas conscientemente são postas de lado permitindo a emergência de uma grande comunhão voltada à ação inventiva e à criação artística coletiva.²⁶ A imersão, o ambiente de *communitas* que ela induz a partir da experiência da comunhão que emerge entre os participantes nesse contexto, acaba por produzir uma intensa e inspiradora energia coletiva relacionada à *ilexlandia* (convenção) que se desenvolve ao longo do festival e que busca se objetivar artisticamente através da composição de novas canções e poesias. Turner (1974, p. 162), nesse sentido, observa que “a estrutura tende a ser pragmática e mundana, enquanto a *communitas* é com frequência especulativa e geradora de imagens e ideias filosóficas”.

²⁵ Do ponto de vista da difusão, no caso dos festivais de música nativista, era comum que as canções premiadas acabassem por integrar um documento fonográfico que era lançado no seio do mercado gaúcho de bens simbólicos.

²⁶ Na introdução do *Processo Ritual* Turner (1974, p. 6) observa que “a “*communitas*” é um relacionamento entre seres humanos plenamente racionais cuja emancipação temporária de normas sócio estruturais é assunto de escolha consciente.”

Nessa perspectiva, qualifico o festival de imersão como um “ritual” criativo de assunção com a arte a partir da composição de canções, em razão de ser através das canções e sua composição que imagens, sentimentos, significados, ideias e valores relacionados a essa energia simbólica e coletiva — que emerge nesse contexto de criação e comunhão — pode se objetivar e ser compartilhada de modo a representar potencialmente atualizações da própria cultura na qual se insere ou, também, ser a representação dessas atualizações. Com efeito, o festival de imersão também configura um ritual de “regeneração” característico da cultura gaúcha por ser a forma que os participantes dessa cultura encontraram para se “regenerarem” dos efeitos deletérios da estrutura a partir da comunhão entre si e da criação artística, dado que, como lembra Turner (1974, p. 170), “a ação estrutural prontamente se torna árida e mecânica se aqueles que nela estão envolvidos não forem periodicamente imersos no abismo regenerador da *communitas*.”

Esses aspectos que caracterizam o festival evidentemente estão diretamente relacionados à capacidade de concentração coletiva dos participantes e à vontade e abertura para vivenciar uma experiência como essa. É no compromisso com as canções e poemas, em uma palavra, com a arte, que o festival de imersão adquire esses aspectos que o caracterizam, o que significa dizer que eles não estão garantidos de antemão. Em última análise, é esse compromisso que dá ao festival seu caráter ritual, no qual a condição de *communitas* espontânea (TURNER, 1974) pode ser invocada, e também o que o diferencia de outros tipos de encontros coletivos. Um elevado número de participantes, nesse sentido, por predispor a dispersão, muitas vezes, pode significar um elemento de relativização desses aspectos.

Dado que os festivais de imersão realizados no Estado do Rio Grande do Sul foram todos inspirados no festival da Barranca, é possível dizer sem maiores problemas que as diferenças entre eles se resumem muito mais a aspectos concretos relativos à quantidade, à dinâmica e à interação que se desenvolve entre os participantes em cada um deles do que com relação aos aspectos que os definem enquanto tal, como a imersão e o objetivo que os fundamenta, ou seja, as composições. O festival da Taipa, festival filho da Barranca, nesse sentido, em razão de uma série de circunstâncias relacionadas ao processo mais amplo em que se encontra a cultura gaúcha na contemporaneidade, ganha destaque nesta pesquisa e constitui a sua principal referência.

Ademais, junto aos aspectos relativos ao ritual e à sinergia que inspira a assunção artística, cabe referir outro aspecto dos festivais de imersão com grande potencial antropológico e que irá constituir um dos eixos fundamentais da descrição etnográfica da experiência de participar do festival da Taipa — desenvolvida na sequência. Em síntese, os festivais de imersão de um modo geral configuram um contexto extremamente fecundo de aprendizagem e transmissão do conhecimento cultural e artístico dado que além dos aspectos já citados, eles mobilizam de um modo muito característico a aplicação e o desenvolvimento de habilidades práticas para a composição de canções.

Observar com atenção as habilidades mobilizadas por parceiros, o conjunto de disposições e formas que permanecem na memória coletiva sendo compartilhadas e transformadas no ato de praticá-las, faz parte, em um certo sentido, do próprio processo de transmissão e desenvolvimento do conhecimento cultural e artístico e, portanto da cultura. Dado que mergulhar no desafio da criação (coletiva), de expressar uma mensagem, um sentimento, o mistério que atravessa a vida, por exemplo, através de uma canção, coloca os sujeitos implicados nesse processo numa posição de “educação da atenção”, na qual a sensibilidade, o esforço por embarcar e compreender as ideias temáticas, poéticas e musicais que emergem nesse contexto constituem um momento único de prática e aprendizagem cultural. Em outras palavras, os festivais de imersão configuram espaços nos quais agentes involuntariamente posicionados no interior de um contexto simbólico podem vir a tornarem-se atores sociais engajados, neste caso, cantautores e cantautoras.

Ademais, cabe observar um fato a respeito dos festivais de imersão que relaciona de um modo particularmente interessante o processo mais amplo de desenvolvimento da cultura gaúcha e o processo de reinvenção cultural que ocorre no seu interior a partir do problema colocado por ela na contemporaneidade. Em razão do festival da Barranca, desde a sua origem, ser um encontro restrito a homens, a maior parte dos festivais de imersão que se seguiram, em sua grande maioria, acabaram por reproduzir essa característica. Com relação a essa restrição é interessante observar que, na maioria das vezes, ela é justificada por uma série de argumentos. Dentre eles o mais utilizado seja um que parte do caráter improvisado de acampamento e das conseqüentes condições precárias de higiene. Mas essa restrição evidentemente está relacionada também a outras circunstâncias. Nesse sentido, o comentário mais lúcido a cerca desse tema, a meu ver, foi feito pelo

cantautor Vinícius Brum, compositor do clássico e revolucionário Tambo do Bando, que, em entrevista concedida durante a realização do festival da Barranca, ao ser indagado sobre o porquê dessa restrição, respondeu: “talvez pela fragilidade masculina a gente precise dessa afirmação um pouco edipiana né, medo acho, nós temos medo da mulher aqui na Barranca”²⁷.

Todavia, alguns dos novos festivais de imersão criados contemporaneamente já começaram abertos a homens e mulheres. Inclusive participei de dois deles o “Canta Alice” e “O fogueira em Sol maior” como comentei brevemente na introdução. E mais recentemente a criação de um festival que conta apenas com a presença de mulheres, o “Peitão da composição regional”, realizado em julho de 2019 no interior do município de Júlio de Castilhos, inaugurou no Estado um festival de imersão organizado por e feito para mulheres compositoras.

Com temática feminista o festival reuniu 46 participantes engajadas em compor canções relacionadas ao tema. Criado, como explica a cantora, apresentadora e jornalista Shana Müllera, uma das idealizadoras do festival, a partir da percepção da quase ausência de mulheres compositoras no contexto da cultura gaúcha e da vontade de incentivar essa participação de modo a afirmar o papel da mulher nesse contexto, o festival que tem na ideia de sororidade um dos seus conceitos fundamentais foca no aprendizado e no engajamento gerado pela experiência da imersão no processo de composição coletiva. Junto às canções compostas, o festival também produziu um documentário que acompanha a experiência dessas mulheres compositoras ao longo dos três dias de encontro.²⁸

Com efeito, a realização de um festival de imersão por mulheres para incentivar a participação feminina no contexto das práticas que configuram a cultura gaúcha no estado do Rio Grande do sul, no rastro de um movimento muito mais amplo, ao inaugurar uma nova fase marcada pela iniciativa e pelo protagonismo feminino, a meu ver, configura uma resposta evidente à questão da ampliação/inclusão colocada pela cultura gaúcha na contemporaneidade e, nesse sentido, relaciona-se diretamente ao processo emergente de reinvenção cultural.

²⁷ Comício de Espíritos. Youtube. 03/09/18. 1h01min18s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U3C3uT5zl08>. Acesso em: 5 de abril de 2021

²⁸ É a partir do documentário, esse documento público que desenvolvo meu comentário que apesar de breve não deixa de ser importante. Peitão - o documentário. Youtube. 02/02/2021. 19min56s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MCZhygF3ZYU&t=33s>. Acesso em: 5 de abril de 2021

4 O RITUAL: FESTIVAL DA TAIPA

Do conjunto de experiências que fundamentam a reflexão desenvolvida no contexto desta pesquisa, a observação participante que realizei no último festival da Taipa, ocorrido no interior do município de Alegrete na localidade de Arroio Vacacaí, é, sem dúvida, a mais importante, uma vez que a partir dela acredito ser possível observar alguns dos sentidos em que a cultura gaúcha, tomando como referência o seu âmbito artístico, vem sendo reinventada pela ação criativa dos cantautores.

O fundamento para relacionar o processo mais amplo de desenvolvimento da cultura gaúcha na contemporaneidade a um festival de imersão se deve a um conjunto de circunstâncias. Como anteriormente pontuado, o festival de imersão, em razão do seu caráter não cotidiano, representa um momento especial no curso do ano em que a ação criativa e, portanto, inventiva é mobilizada dentro de um contexto ritualizado em que ela é estimulada a se objetivar na forma de canções. Canções que podem, num movimento de dupla inscrição, por um lado, expressarem os sentidos desse processo emergente de reinvenção, e por outro, ao serem gravadas e compartilhadas representar à longo prazo a “reinvenção cultural” no seu sentido mais amplo.

Em outras palavras, ao configurar um ritual que tem como objetivo colocar a cultura em movimento o festival da Taipa constitui um espaço único para observação antropológica, uma vez que o processo de composição de canções nesse espaço, ao relacionar “convenção” e “invenção”, forma e conteúdo, sem dúvida, constitui um instante privilegiado para se observar os sentidos desse movimento e os aspectos que ele articula com relação ao processo mais amplo de desenvolvimento da cultura gaúcha na contemporaneidade.

Sendo assim, antes de começar a descrição etnográfica da experiência do festival da Taipa, gostaria de primeiro comentar alguns aspectos a fim de localizar o festival e esclarecer o foco e as limitações dessa descrição.

4.1 LOCALIZANDO O FESTIVAL

O festival da Taipa, nesse sentido, conta com mais de vinte anos de história — para ser mais exato até o momento conta com vinte e uma edições. Tendo sido realizado pela primeira vez no ano 2000, ele surgiu da ideia de participantes mais

jovens do festival da Barranca de criar um festival nos moldes da Barranca em Uruguiana. Em razão disso, o festival herdou da Barranca sua forma e a característica de ser um encontro sem a participação feminina. Como já havia um festival da barranca do rio, e, em razão da paisagem do interior do município de Uruguiana se caracterizar por conter barragens e açudes com taipas, decidiu-se nomear o festival de festival da Taipa.

Apesar do festival não possuir uma sede fixa, já tendo sido realizado em diferentes lugares, inclusive fora de Uruguiana, como na última edição, a estância Itaoca (casa de pedra) de um dos fundadores do festival, Rafael Ovídeo o poeta Cabo Deco, constitui o principal espaço de sua realização. O festival é realizado todos os anos nos primeiros dias de janeiro, o que fortalece seu caráter de experiência regeneradora, tendo uma duração de três dias, geralmente iniciando na quinta e se estendendo até a madrugada de sábado para domingo, quando formalmente acaba ao fim da apresentação das composições com a escolha da canção vencedora — isto é, da canção que irá representar o festival naquele ano. O dia de domingo acaba servindo, com efeito, para os participantes desmontarem e levantarem acampamento. A apresentação do tema que irá orientar as composições como na Barranca é apresentado na noite de abertura do festival, quinta feira. A escolha do tema, em todo caso, depende, em cada ano, da inspiração do responsável por fazê-la — o qual é escolhido, para tanto, pelos participantes mais antigos que organizam o festival.

Os participantes compõem um conjunto variado de pessoas que conta tanto com veteranos nos caminhos da arte e dos festivais como também aprendizes. Situação que configura além de uma mescla muito interessante de gerações e, portanto, de experiências, um espaço de aprendizagem e conhecimento, um contexto ambiental como se refere Ingold (2010, p. 21) aos espaços “dentro dos quais as (gerações) sucessoras desenvolvem suas próprias habilidades incorporadas de percepção e ação.” Em geral, participam do festival em torno de 30 a no máximo 50 pessoas dedicadas as mais diversas ocupações profissionais, rurais e urbanas, e alguns poucos com carreiras dedicadas ao mundo da arte. Apesar de muitos dos participantes exercerem suas atividades profissionais no campo a maior parte deles é composta de trabalhadores urbanos com ligações de várias naturezas com o campo e a vida rural. Além disso, a grande maioria dos participantes é composta por amadores em termos de campo artístico, isto é, em sua grande

maioria são profissionais de outras áreas com ocupações de outra natureza, mas que dedicam sua vida a trilhar os caminhos da arte.

O número de participantes por edição varia conforme a condição de possibilidade dos participantes de comparecerem. Em razão do festival se realizar no início do ano, período de muitas viagens, férias e encontros familiares, sempre há possibilidade de coincidirem compromissos. Além disso, O número de participantes, como comentado anteriormente, constitui um aspecto central na dinâmica do festival, dado que um número muito grande de pessoas torna sua realização mais complexa em termos de logística. Junto às questões de logística, o número de participantes é fundamental porque um grande número deles pode induzir a dispersão, situação que potencialmente pode prejudicar o desenvolvimento do ritual que o festival configura.

Outra questão, não menos importante, diz respeito à, por assim dizer, seleção dos participantes. Óbvio que não se trata de uma seleção no sentido usual do termo e sim da questão relativa aos caminhos que ao se cruzarem levam em direção a essa experiência. Nesse sentido, o circuito dos festivais, de um modo geral, sejam eles de música nativista ou imersão, junto aos espaços de convivência artística²⁹, sinalizam essas encruzilhadas. Como o festival — mesmo sendo um encontro de amigos de longa data, uma comemoração alicerçada numa irmandade artística — em função do seu caráter ritual, não é apenas uma festa. Na verdade, ele é muito mais amplo do que uma festa, ele é acima de tudo um ritual de encontro, de assunção com a arte, com essa sensibilidade, com essa forma singular de significar e compreender a experiência humana — enraizado no seio de uma cultura. Ou seja, participar do festival exige dos participantes a condição de compartilharem dessa intenção, de vivenciá-la da forma que estiver ao seu alcance, dentro de um contexto intersubjetivo emergente e consensual marcado por uma série de ritos que ao se somarem configuram o ritual propriamente dito. Com efeito, são os participantes mais antigos os responsáveis por levar ao festival novos participantes se assim julgarem adequado.

Com relação às questões de custeio e organização da alimentação, ela fica a encargo dos próprios participantes. Na última edição em 2020, cada participante teve de contribuir com o valor de R\$ 200,00 para custear a alimentação e a bebida

²⁹ O coletivo “Entreautores” de Santa Maria é um exemplo desse tipo de espaço.

do festival. A elaboração das refeições, por sua vez, fica ao encargo de uma equipe destacada para tanto.

4.2 A DESCRIÇÃO ETNOGRÁFICA E O CAMINHO DA EXPERIÊNCIA

Após a apresentação dessas primeiras coordenadas a fim de localizar e definir os contornos mais gerais do festival da Taipa, resta, agora, esclarecer o caminho escolhido para guiar a descrição etnográfica da experiência do festival a partir da observação participante que realizei na edição de 2020.

Partindo da premissa de que a realidade da experiência é inesgotável, os caminhos para guiar a descrição etnográfica, ainda que limitada, dessa experiência também o são. E, portanto, é necessário eleger um dentre eles. De certa forma é como abrir uma vereda pela qual é possível atravessar de ponta a ponta a rica e exuberante “floresta” de sentidos que marcam a experiência, sem, contudo, se perder entre suas trilhas ou em suas múltiplas faces e, assim, conhecê-la não em sua totalidade o que é impossível, mas sim, em sua unidade e integralidade.

Obviamente que qualquer descrição de uma experiência coletiva carrega uma parcela significativa da subjetividade do sujeito da descrição. De fato, os aspectos da subjetividade que de certa forma impactam a descrição de qualquer experiência são inúmeros: o foco, a importância que é dada a determinados acontecimentos em detrimento de outros, a capacidade de narrá-los, e, fundamentalmente à memória da experiência objeto da descrição, são exemplos desses aspectos. Sabe-se, também, que nossa mente fabula, confunde, organiza e reorienta nossas experiências passadas a fim de armazená-las como memórias. Geralmente ao fazer isso, ela pode dar um colorido novo, uma coerência que talvez nunca tenha existido de fato. Quanto a essa condição, apesar de toda a crítica pós-moderna em antropologia, a bem da verdade não há muito o que se fazer além de manter-se fiel ao caminho escolhido para guiar a descrição da experiência.

Da mesma forma, é impossível estar presente em todas as partes, em todos os momentos. É impossível, por mais que se lance mão de um conjunto de instrumentos, recordar de todos os acontecimentos que compõem o conjunto da experiência. Quando se participa ativamente da experiência, como é o caso na observação participante, os momentos para plasmar a memória desses acontecimentos no diário de campo são escassos, o que por sua vez não significa

que eles não existam, apenas que a distância entre eles é maior. No meu caso como andava com um pequeno bloco de notas para anotar as ideias relativas às composições, procurei juntamente, sempre que possível, anotar os aspectos da experiência relativos à pesquisa — as falas, o nome e os versos das canções e poesias que não conhecia — para depois passar para o caderno de campo. Além das anotações, a gravação autorizada verbalmente do áudio da apresentação das canções, em razão da sua riqueza expressiva, foi de grande ajuda dado que de uma maneira ou outra elas sintetizam na forma de canções o conjunto de experiências que compõem o festival.

Como o festival de imersão configura um ritual marcado pela arte objetivada em versos e canções, uma parcela significativa da experiência encontra-se na expressão através do canto, da música, da entoação, dessas canções, versos e melodias. A questão que emerge, nesse sentido, é como descrever uma experiência tão absurdamente rica em sentidos como é a experiência de ouvir, de tocar, de compor, uma canção. Como é possível descrever a sensação de encantamento provocada por um poema sendo declamado, de uma canção sendo cantada. Sinceramente, por mais que a pesquisa no grande corpo de conhecimentos da disciplina antropológica aponte caminhos, não existe uma fórmula pronta, universal, que aplicada a qualquer contexto possa servir para apanhá-lo, mesmo porque, no âmbito da expressão artística e estética, qualquer objetividade precisa ser necessariamente relativizada em razão, primeiro, no que diz respeito às canções e poesias, dos seus versos estarem na ordem da metáfora o que, por sua vez, como comentado anteriormente, torna a possibilidade unívoca de sua interpretação, dependendo do caso, um desafio impraticável, e, segundo, em razão da nossa própria capacidade de perceber ou não os detalhes sonoros que ela compreende. Perceber, com efeito, é um aspecto chave da prática antropológica. Perceber os diferentes detalhes e os significados emergentes que compreendem a experiência me parece ser o grande desafio da observação participante dado que a nossa capacidade de percepção depende também da prática do olhar atento, do ouvido afinado, para se desenvolver. Do mesmo modo, descrever esses elementos compreende o grande desafio da descrição etnográfica.

Nessa perspectiva, busquei encontrar um equilíbrio, sendo o mais fiel e detalhista possível, entre às impressões que emergiram naquele momento impar de assunção e a reflexão mais distanciada realizada posteriormente quando do

momento de organizar minhas notas e memórias a fim de sistematizá-las em forma de texto etnográfico, mesmo sabendo da impossibilidade de descrever todos esses elementos que fazem da arte, e fundamentalmente da música como observado por Lévi-Strauss (2004) — essa força, essa energia, capaz de fundir ideias, sentimentos e emoções numa unidade singular.

Por outro lado, para que a descrição não sucumbisse ao detalhismo e assim perdesse completamente a capacidade de expressar a dinâmica, o movimento, a riqueza de sensibilidade, que caracteriza a experiência que busca representar, procurei narrá-la da forma emocionada como a vivenciei. Acredito que no campo do fazer antropológico que utiliza da observação participante o seu instrumento, sua condição de possibilidade, faz-se necessário entregar-se a experiência, vivenciá-la em sua plenitude para assim compreendê-la em sua riqueza de significados e, desse modo, sob pena de incorrer em falta grave, evitar ao máximo a atitude de confundir objetividade com o distanciamento arrogante encarnado no equivoco da pseudo-autoridade científica — pronta a emitir juízos de valor. "Pois observar não é objetificar; é atender as pessoas e coisas, aprender com elas, e acompanhá-las em princípio e prática" (INGOLD, 2016, p.407).

Em razão dessas questões que compreendem e em certa medida condicionam a complexa tarefa de descrever de forma densa, por considerar que o *aprender* é o caminho mais fecundo da experiência, decidi elegê-lo como caminho guia da descrição. A cultura, enquanto criação humana resultado da interação histórica de gerações numa determinada paisagem, retira sua condição de continuidade da "transmissão" geracional dos modos que possibilitam as novas gerações conhecerem e participarem da cultura. À medida que mais vamos conhecendo e participando da cultura, mais denso se torna esse conhecimento e mais intensa a nossa participação. De uma perspectiva que toma a interação cultural coletiva como diretamente relacionada ao fluxo de energia coletiva que se desenvolve no contexto dessa interação, que no caso particular dos rituais constitui talvez, se não o seu aspecto mais importante, com certeza um dos principais, é imprescindível levar em consideração, ainda que possa parecer um tanto abstrato, metafísico ou até mesmo subjetivo, em razão da falta de um vocabulário conceitual, de uma terminologia mais adequada, a repercussão, a ressonância, por assim dizer, da experiência dessa energia nos seus participantes. É a partir dela que a

participação num determinado contexto simbólico se consolida e se desenvolve. É necessário senti-la.

Penso ser equivalente a participação numa determinada religião. Em certa medida ela demanda esse momento, como observado por Durkheim, ainda que alcançado individualmente, no caso das procissões, por exemplo, de êxtase coletivo, de encontro místico com o sagrado. Eu me pergunto por que seria diferente em relação ao engajamento com essa dimensão, vamos dizer, intencionalmente participativa da cultura, onde se estabelecem os vínculos de pertencimento, de segurança ontológica e construção de identidades sociais.

O desenvolvimento de uma cultura, no âmbito da agência, me parece estar diretamente relacionada a uma dialética que emerge desse movimento de participar e, portanto, de conhecer. Em outras palavras, do movimento de tomar consciência, de sentir e se identificar com a energia que as manifestações coletivas abarcam. Esse processo configura, basicamente, um processo de aprendizagem na medida em que se trata de um processo progressivo. Conforme há o engajamento, conforme há a prática, além do desenvolvimento das disposições e habilidades relacionadas a essa prática e que não deixam de ser — condições de possibilidade, há também o desenvolvimento da capacidade de sentir, de acessar essa energia, de reconhecê-la.

Essa percepção ficou muito clara para mim quando comecei a participar dos treinos de capoeira na casinha permacultural — como comentei na introdução. Conforme ia participando dos encontros, mais aprofundava o meu conhecimento, mais começava a perceber o conjunto riquíssimo de elementos que essa manifestação abarcava e mais ia me encantando com ela. Ao mesmo tempo mais começava a sentir aquilo que no contexto dessa manifestação é conhecido como “axe” — a energia da capoeira. Esse processo de aprofundamento, ou de “educação da atenção”, que segundo Ingold (2010) é o meio pelo qual o conhecimento é transmitido, não como representações mentais, mas sim como “redescobrimto dirigido”, foi conduzido, ou melhor dirigido, a partir do convívio cotidiano, por um mestre, isto é, alguém que também passou por esse processo de aprendizado e que ao largo de sua experiência foi desenvolvendo as habilidades de percepção e ação que aquela prática requeria. Na verdade, o mestre é o sujeito através de quem se aprende a conhecer, dado que há um aspecto de construção de autonomia nessa relação.

De sorte que essa percepção que acentua o caráter do conhecer que acompanha a experiência em um determinado contexto ambiental, ou melhor, que não distingue o participar do conhecer, é válida, acredito, para muitas outras circunstâncias. Em síntese, ela é válida para a maior parte dos processos da vida de um modo geral, dado que ela também é, em certa medida um processo de aprendizagem. Nesse sentido, a categoria de mestre pensada enquanto o sujeito que no campo da experiência, ainda que não faça isso com um sentido diretamente pedagógico, aponta caminhos, orienta, mostra como fazer fazendo, compartilha preceitos baseados em uma longa experiência, configura, ao se expressar concretamente por meio dos participantes mais experientes do festival, “interlocutores” chaves quando se busca seguir o caminho do aprendizado. Espero poder fazer ouvir suas vozes e seus ensinamentos tanto quanto pude captá-los e absorvê-los.

Com efeito, o foco da minha descrição, como já demarcado, irá se concentrar no processo de composição das canções a partir da perspectiva do aprendizado que ele inspira e dos aspectos relativos à energia que se desenvolve a partir da interação coletiva no contexto ritualístico do festival. Essa escolha se deve, por um lado, em razão da própria dinâmica do festival que oscila entre esses dois momentos — o da composição das canções quando há a formação de pequenos grupos de trabalho que se espalham por todo o espaço do festival e os momentos rituais de integração geral nas rodas de canto e poesia e nos ritos propriamente ditos. Por outro lado, é, também, nesses momentos, que, a meu ver, os aspectos relativos ao processo de reinvenção cultural se apresentam à análise.

Após esses esclarecimentos, antes de iniciar a descrição etnográfica do festival, há ainda um último aspecto com relação ao texto que gostaria de explicar. A fim de ser fiel na descrição à dinâmica em que a experiência se realizou utilizarei como recurso textual o texto contínuo e não citações como determinam as regras da ABNT. Nos momentos de integração, isto é, nas rodas de canto e poesia, muitas canções foram cantadas, muitos versos declamados. Com respeito à transcrição desses versos, por acreditar que o melhor a se fazer nesse sentido era simplesmente transcrevê-los optei por fazê-lo sem quebra de margem e espaçamento. Dessa forma, mantem-se a correspondência entre o texto e o caráter fluido e dinâmico da experiência.

Além disso, todas as canções e poesias que estão disponíveis na internet, nas plataformas de compartilhamento, tiveram seus “links”, isto é, seus endereços digitais citados em nota de rodapé. Quando for esse o caso é essencial que se escute a versão gravada para que se conheçam essas canções e poesias em sua expressão mais completa, em sua integralidade, dado as limitações da descrição com relação aos aspectos sonoros da experiência, o que, no caso de um ritual que tem na música um dos seus principais elementos, constitui uma parte considerável dessa experiência. Condição que por si só o texto jamais conseguirá alcançar. Todavia, Algumas canções e alguns poemas ainda não foram gravados e não estão disponíveis na internet. Nesses casos conto apenas com as minhas anotações que podem estar em desacordo com a versão original em algum ponto. Quanto a isso, em razão do objetivo a que se propõe esse trabalho, penso não haver maiores problemas. Toda manifestação artística para existir de forma plena necessita ser compartilhada, necessita que seja ecoada e acolhida. Em razão disso aproveito esse espaço, também, para ecoar esses versos que um dia tive a honra de escutar.

4.3 É TAIPA: O FESTIVAL DA TAIPA NO VACACAÍ

A descrição etnográfica da minha experiência enquanto participante do festival da Taipa e a análise que a acompanha, inicia-se a partir do meu mestre de capoeira o taipero e cantautor Pedro Ribas. No início de novembro de 2019, num dos últimos encontros da “permacapoeira” naquele ano, após muitas conversas sobre os festivais de imersão, ele me convidou para participar do festival que seria realizado em janeiro. Apesar da minha insegurança, que naquele momento era grande, fiquei bastante entusiasmado com o convite. Participar de um festival de imersão é sempre uma ocasião muito especial para quem se interessa por arte e música. Ainda mais quando se trata do festival no qual muitas das canções que se gosta e admira foram compostas.

De modo que no dia 09 de janeiro de 2020, quinta-feira, na primeira hora da tarde, rumamos em direção ao município de Alegrete — o local que seria realizado o festival naquele ano. Saímos de Santa Maria apenas nós dois já que o outro companheiro que iria conosco, o cantautor Ângelo Franco, teve um imprevisto de última hora e não pode ir. No caminho até o local, uma viagem longa, conversamos bastante sobre vários temas relativos aos festivais de imersão e a Taipa. Recordo de

termos conversado sobre a origem do festival, da sua inspiração na Barranca, e do porque do festival se chamar Taipa. Foi nesse momento que ele me contou da sua experiência no festival da Barranca e da sua percepção relativa às diferenças entre os dois festivais. Enquanto na Barranca participam, em geral, cerca de 300 pessoas, dos quais muitos não são compositores e vão mais porque gostam de estar lá, ter contato com grandes nomes da música gaúcha, na Taipa todos os participantes, em média de 30 a 40 pessoas, procuram participam das composições. Esse grande número de participantes da Barranca, é o responsável por bancar a Barranca hoje, dado que os convidados, os músicos, não tem nenhum custo para participar do festival. Acontece que tal situação tem como consequência produzir uma maior dispersão em relação à prática das composições e uma menor interação coletiva. Na Taipa, ao contrário, por serem bem menos participantes há um maior foco na prática da composição. Além disso, na Taipa a grande maioria dos participantes faz parte da nova geração de músicos e compositores inseridos no contexto da cultura gaúcha, o que, por sua vez, predispõem uma maior abertura à inovação e potencialmente a reinvenção cultural.

Enquanto falávamos sobre esses aspectos da Barranca, ele me contou de uma canção que compôs com outro taipero, o Nandico Saldanha, numa edição da Barranca em que o tema era “adversidade”. Nessa ocasião chovia muito e fazia muito frio. Na noite anterior a da apresentação, eles encontraram um companheiro perdido, um músico argentino, que estava batendo queixo com a pouca roupa que vestia. Eles haviam saído do acampamento em que estavam para buscar uma lenha a fim de fazer um fogo e por sorte além de encontrarem a lenha acabaram por resgatar esse parceiro, o abraçaram e o levaram para o acampamento em que estavam. Lá chegando, eles o colocaram no seu meio a fim de aquecê-lo enquanto lutavam para ascender um fogo naquelas condições precárias: lenha grossa e úmida e apenas uma lona os separando da chuva tormentosa que caía. Essa situação inspirou uma canção muito linda chamada “Tempo Adverso” que ele cantou para mim naquele momento, após contar essa história: *“Tempo adverso abraço é abrigo, chuva de versos, novos velhos amigos. Por que será que caminhos tão diferentes se achegam ao mesmo rincão. E o que nos trás, e o que nós faz, sair de casa só com violão. Largar tudo ir por mato, qualé que é o barato dessa grande comunhão. Sintonizados no som, encontro marcado a fogo de chão, abençoados pela lua santa, cantemos com o coração. Cada um por todos nós, sempre juntos somos mais,*

quando um entende o outro vira muito o que era pouco. O mundo inteiro é capaz de conviver em paz. E digo mais: O mundo inteiro é capaz de conviver em paz. Tempo adverso...". Como se pode observar essa canção pergunta e responde, através da sua poética, o que leva as pessoas a participarem desses festivais — o que há de especial neles. Ao fim desse capítulo, espero, ainda que no limite das minhas capacidades, através da descrição dessa experiência, das canções e dos versos que presenciei, além de avançar nas questões já citadas, oportunizar aos leitores a possibilidade de alcançar essa compreensão que se inicia aqui com a descrição desses versos, dado que ela é fundamental para localizar e relacionar esse ritual tão característico da cultura gaúcha com o processo mais amplo no qual se insere.

Na sequência de nossa prosa, o Mestre — Mestre Rimas é como o Pedro é respeitosa e amigavelmente chamado pelos amigos — me contou o porquê do festival, naquele ano, não ser realizado na Itaoca no interior de Uruguaiana onde costumeiramente ele é realizado. Uma série de dificuldades relativa aos trabalhos desenvolvidos na Itaoca impossibilitaram a sua realização naquele espaço tão festejado em canto e verso e quase impediram a realização do festival em janeiro. Por sorte, um dos participantes cedeu a sua casa que fica no meio rural, em plena pampa, no interior do município de Alegrete. A mudança do local acabou por gerar uma nova expectativa. O Mestre contou que sempre ao chegar na estrada que leva até a Itaoca, conhecida como "brete", uma estrada de chão de 20 km que leva mais de uma hora de carro para ser vencida em razão da dificuldade de percorrê-la, parecia que entrava em outro mundo, um mundo no qual os problemas da vida cotidiana eram suspensos durante aqueles dias do festival em que só o seu encontro com a arte, com a poesia, com a música e com a amizade, importavam. Esse comentário me fez pensar na hora, na questão da imersão e na sua relação com o conceito de *communitas* desenvolvido por Turner (1974), pois, é justamente nesse afastamento das relações entre posições, funções e cargos que configuram a estrutura social da qual participamos (com todos os seus compromissos e expectativas) que a *communitas*, enquanto modo de relacionamento direto, imediato e total de identidades humanas, pode se realizar.

Dessa vez, após horas de viagem, quando saímos da rodovia meio hora depois de passar ao lado da cidade de Alegrete, não sei dizer se ainda na BR 377 ou já na 290, e entrarmos na estrada de chão que levava até o local onde o festival acontecia, o Mestre, a fim de compartilhar sua experiência e seus conhecimentos,

comentou comigo alguns aspectos centrais relativos à composição de versos e canções.

Enquanto falávamos sobre o fato do taipero e cantautor Tulio Urach³⁰, incrível poeta e compositor de obras fantásticas e inovadoras como “Telemoto”³¹ e “Troeiro da meia-noite”³², não poder participar do Festival naquele ano, ele me falou do irmão do Tulio, o Abio, que era um sujeito que gostava daquela onda, que durante muitos anos participou do festival mais como observador, que às vezes tentava fazer uns versos mas que nem sempre saiam, mas que de uns tempos para cá estava fazendo uns versos bem legais. Segundo me contou, naquele momento, a fim de exemplificar seu argumento, ele teria dito para o Abio num desses encontros após aplaudir seus versos: “— O “negócio” agora é tu te entusiasmar”. Em seguida me explicou: “— Qualquer um pode, qualquer um que pensa ou que quer dizer alguma coisa, pode escrever pode dizer, não precisa nem rimar”. Depois de dizer isso, a fim de ilustrar esse ponto, ele me contou de outra participação no festival da Barranca em que compôs, junto de outros parceiros, um tema a partir de uma cena que se desenrolou na costa do rio Uruguai. O tema da barranca naquele ano era destino. O Nandico que estava junto tinha lançado a ideia de fazer uma canção sobre um barco e como todo barco tem nome o nome do barco da canção seria destino. Por incrível que pareça, quando chegaram à barranca do rio para mirá-lo encontraram um barco “aportado” na costa do Uruguai no qual estava escrito de um lado “maravilha do mar” e no outro “Linha do Tempo”. No mesmo instante um passarinho passou num voo rasante pelo rio na frente do local onde eles estavam. A partir disso, eles escreveram o primeiro verso do tema da seguinte forma: *“Embarco na linha do tempo, desamarro meu destino, vou rasgando espelho d’água, peito aberto voo no rio...”* Apesar da beleza do verso pode-se observar que nada rima com nada. Enquanto escreviam o verso, ele me contou que argumentou com o Cachoeira do “Tambo do Bando” (grupo musical pioneiro em termos de reinvenção cultural) que era o mais veterano da turma. “— Rimar é careta né Cachoeira”. E o Cachoeira

³⁰ Em 2015 ele lançou o álbum “Flor do Pessegueiro: O Pampa Ilustrado” com um espetáculo de música, teatro e artes plásticas. Voltado principalmente para o público infantil. Flor do Pessegueiro. Tulio Urach (álbum completo - 2014) Youtube. 24/03/2020. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PL7EA-U-aS5yJ8p51wjWrA1EMEKwbBwi_1. Acesso em: 20 de jun. de 2020

³¹ Telemoto Alfa Centauro. Youtube. 06/11/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TyHlj38sf7M>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2020

³² Troeiro da Meia-Noite. Youtube. 27/10/2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ph06xZQ256E>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2020

respondeu: “— É, rimar é careta.” Obviamente que a rima em termos poéticos e musicais tem muita importância, todavia, com essa história ele queria me aconselhar de que no que diz respeito à expressão artística não há limites para nossa imaginação. Além disso, através desse exemplo pude perceber uma questão muito significativa. Ficou obvio para mim, naquele momento, que por trás dessas palavras estava uma compreensão de arte como algo que não deve obedecer a nenhum cânone seja de forma ou até mesmo de beleza. Acredito que o processo de reinvenção da cultura gaúcha na contemporaneidade, em termos artísticos, esteja diretamente relacionado a uma compreensão como essa, dado que é através das “formas” canônicas que a convenção se expressa e, na medida em que há liberdade para transcendê-las, criações inovadoras podem surgir - a exemplo da obra de Astor Piazzolla que transcendendo os cânones de sua época reinventou o tango e a música popular portenha sem descaracterizá-la.

Após dizer isso ele me explicou: “— *Peito aberto voo no rio* era o passarinho que passou e, também, somos nós com o nosso barquinho pelo rio da vida”. A canção continuou: “*Correnteza vai levando, eu sem pressa de chegar, vida dentro mundo a fora, sempre nessa de voltar. Vai vai vai, vai na rosa dos ventos, vai vai vai, naufragar em seu leito. Lá no porto ela me espera, maravilha é o sentimento, ancorar o meu destino, onde vai o pensamento. Vai vai vai vai na rosa dos ventos, vai vai vai naufragar em seu leito. Embarco na linha do tempo, desamarro meu destino, vou rasgando espelho d’água, peito aberto voo no rio, voo no rio...*” Com efeito, segundo o Mestre me explicou, o grande lance da composição, que é o que devemos buscar, é ter a sacada perfeita, encontrar o mote que vai orientar a composição dos versos. Para isso, às vezes se desconstrói a palavra ou se busca a etimologia — enfim, qualquer recurso é válido nessa hora. Recordo de ele dizer: “— A sacada é a metáfora”. Esse comentário é muito interessante porque ele vai ao encontro de uma observação de Sahlins (2003, p. 11) que discutindo a dinâmica cultural observa que “Metáforas, analogias, abstrações, especializações: todos os tipos de improvisações semânticas são circunstanciais, tendo as atualizações cotidianas da cultura oportunidade de se tornarem gerais ou consensuais.” Mais uma vez ele exemplificou seu argumento recordando de uma edição do festival da Taipa em que o tema era “revolução”. Nessa edição ele compôs a canção “Revolução no

Pomar”³³ que faz parte do álbum “Ladainha Campeira”, álbum formado todo de canções compostas no festival da Taipa que, ao mesclar elementos da capoeira, do samba, com elementos da cultura gaúcha em criações inovadoras, a meu ver, constitui uma das expressões do processo de reinvenção cultural.

Basicamente, segundo me explicou, a inspiração para a canção veio de um passarinho que entrou no ninho de outro. Ele percebeu naquele instante que os pássaros na época da estação quando se mudam não vendem a casa, não levam a casa junto, a casa fica e se um outro quiser aproveitar tudo bem. Daí saiu os seguintes versos: *“Tem menos poesia na vizinhança, tem mais um cantor na lembrança, nos galhos da figueira laranjeira goiabeira pitanga. Bem te vi foi pra casa do Sabiá, se arranchou quando João de lá migrou, mas ninguém sabe onde é que ele foi morar, Andorinha, carona, estação viajou.”* A canção continuou: *“Seu canto se espalhou, seu rancho repartiu, transformou, revolução no pomar. Mudança de quem foi, mudança de quem viu e ficou, mas resolveu mudar.”* A ideia era que o João de barro ao viajar cedeu a casa dele para outro passarinho que ao deixar o seu ninho também deixou para outro passarinho que não tinha casa, ou seja, sem ele querer a mudança de ninguém, só com a mudança dele, ele fez uma “revolução” no pomar. Foi essa a sacada, o mote, dessa canção que a partir do recurso da metáfora abordou o tema da revolução a partir de um sentido que tem na própria mudança a condição de possibilidade para a emergência das revoluções. A metáfora é, nesse sentido, o grande recurso do compositor porque através dela é possível integrar as significações em um outro nível, um nível que extrapola o âmbito das significações ordinárias na medida em que o seu sentido caminha em direção à totalidade e é nessa totalidade que a expressão artística adquire sua capacidade de sensibilizar de modo relevante as pessoas a fim de produzir vínculos de pertencimento.

Ao fim dessa conversa e depois de algumas porteiros abertas, com o sentido de imersão e afastamento do mundo social cotidiano já muito forte, chegamos ao local em que o festival se realizava. Já fazia algumas horas que havia anoitecido. Naquele momento não consegui observar direito o espaço, mas deu para perceber que era um lugar muito bonito, uma casa nova e funcional no meio do campo formada por dois blocos (um relativo à casa e outro à um depósito) separados por um corredor que ligava duas áreas abertas que acabaram se tornando as principais

³³ Revolução no Pomar. Pedro Ribas - Tema. Youtube. 30/04/2020. 2min42s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xH3jEpbkNBo>. Acesso em: 20 de jun. de 2020.

áreas de convivência do festival. De um lado, na parte de trás, ficava um espaço aberto com uma mesa grande e uma porta que dava para a cozinha do depósito onde eram preparadas as refeições, do outro, na parte da frente por onde havíamos chegado, ficava uma grande varanda com vista para uma barragem que se estendia no horizonte.

A nossa chegada foi uma festa, a presença do Mestre era muito aguardada pelos participantes que já haviam chegado em razão do seu carisma e “buena onda”. Cumprimentamos todos — como não conhecia a maioria dos participantes fui apresentado a cada um, ou seja, muitos nomes de uma vez só para conseguir lembrar, mas não me preocupei com isso haveria tempo para tanto. Após esse primeiro momento da nossa chegada, enquanto aguardávamos um assado que estava por sair, observei que já havia algum movimento de composição, alguns taiperos de instrumento na mão rabiscando alguma coisa no papel. Depois de comer e conversar um pouco a fim de ir conhecendo a turma, ao passar para o outro lado percebi que já havia se formado uma grande roda de canto e poesia na parte aberta da varanda. A Lua cheia, ainda em fogo, despontava no horizonte.

Quando cheguei à roda a turma conversava sobre um tema que me pareceu bastante inusitado: o samba de breque. Já tinha ouvido falar em Moreira da Silva em razão de um álbum da discografia do Bezerra da Silva chamado “Moreira, Bezerra e Dicro, Os 3 malandros in concert”, mas a verdade é que não conhecia nada a seu respeito, muito menos esse gênero de samba desenvolvido por ele. Além do seu caráter inusitado e cômico, um dos participantes, Raphael Madruga, um baita músico, que estava com o violão na mão, comentou a dificuldade rítmica que significava tocar esse estilo de samba e fazer “o breque”, isto é, a parada na qual versos são improvisados ou uma história relativa ao tema da canção é contada. Aproveitando o tema da conversa o Mestre, que durante muito tempo foi interprete de um grupo de samba em Santa Maria, contou de uma ocasião em que foi cantar a canção “Na subida do Morro”³⁴, clássico do Moreira da Silva, que era um número que fazia parte do show do grupo, na festa de casamento de uma amiga. O problema é que o primeiro verso da canção lançada em 1952 diz: “*Na subida do morro me contaram que você bateu na minha nega, isso não é direito bater numa mulher que não é sua*”. Na hora, segundo contou, percebeu que não poderia cantar

³⁴ Moreira Da Silva - Na Subida Do Morro. Youtube. 02/08/2011. 2min25s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fD8Hh4CFPkk>. Acesso em: 15 de setembro. de 2020.

esses versos. A solução, então, foi improvisar na hora alterando a parte final do verso “*que não é sua*” para “*de forma alguma*”. Só que ao fazer essa mudança ele confessou que acabou perdendo o fio condutor da memória e, em razão disso, acabou esquecendo o resto da letra. Em seguida ele pegou um pandeiro e cantou. Achei o tal samba de breque de execução bastante complexa, mas muito interessante como gênero singular do samba, sem dizer no caráter cômico da história contada no momento do breque.

Na sequência o Madruga, depois de tocar outro samba, agora do João Nogueira, “Baile no Elite”, largou um tema do Lenine “Jack Soul Brasileiro”. Após essas canções a turma pediu uma taipera — quer dizer uma canção composta na taipa. Daí o Madruga puxou “Deli cadê Zazá”³⁵ canção que venceu a Taipa, na edição de 2017 em que o tema proposto foi delicadeza: “*Deli cadê Zazá onde ela foi onde é que tá. Zazá foi por aí, foi pelo mundo conhecer tudo que a natureza tem pra lhe mostrar, Deli também se foi e aqui ficamos precisando procurando por Deli cadê Zazá. Não tá na fila do banco, não tá, nem no congestionamento, não tá, não tá na poluição, Deli cadê Zazá me diz então! Deli cadê Zazá, onde ela foi, onde é que tá. Zazá saiu da selva de concreto tinha muito traço reto pouco verde e pouco ar. Deli se foi pro mato pra viver sem desacato e eu aqui também querendo me mudar. Deli cadê Zazá? Tá no olhar do teu filho, oi tá, tá no abraço do amigo, oi tá, tá em estender a mão. Deli cadê Zazá me diz então!*” Durante a execução do tema mais participantes do festival se aproximaram na roda e mais pessoas cantaram junto. A atenção que até aquele momento estava bastante dispersa se concentrou no som e com ela a própria energia coletiva também se intensificou. Na sequência o Madruga começou um tema muito bonito com uma poesia linda. Depois vim a saber que era também uma composição taipera chamada “Ninando o Futuro”³⁶, mas acabou não concluindo por haver esquecido alguns acordes da canção. Por fim, emendou outra canção a qual não conhecia e que havia sido composta também num festival de imersão do qual havia participado: o Canta Alice em Santa Maria. Depois de tocar esse último tema entregou o violão e por uns instantes a música parou. Ouve uma pequena dispersão até que alguns dos participantes que estavam na roda começaram a dizer: não deixa parar o som, é Taipa!

³⁵ Deli Cadê Zaza? - 33ª Moenda da Canção. Youtube. 04/04/2020. 3min53s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2lXB2xlAy6s>. Acesso em: 15 de setembro. de 2020.

³⁶ Ninando o Futuro. Letra. Ninando o Futuro. Youtube. 02/08/2019. 4min23s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C6wkF5QO4nc>. Acesso em: 15 de setembro. de 2020.

Nisto o Marcos Olavo, um taipero mais veterano que participa do festival junto com seus dois filhos que também estavam presente na roda, tocou um samba que segundo contou tinha sido composto num festival do rio Uruguai e que narra a história de negra Inácia, uma lavadeira que *“encomendou ao seu Firmino que era mestre carpinteiro um barquinho de oferenda para o dia dois de fevereiro”*. Na segunda volta, num ambiente de mais atenção e envolvimento, todos cantamos o refrão que dizia: *“Negra Inácia faça as rezas que lemanjá vai lhe atender, se o barquinho não voltar um namorado ela vai ter”*. Após esse lindo samba, a pedidos ele tocou um dos hinos da Taipa. Composto na décima edição, na qual o tema foi simplesmente “dez”, a canção chamada “Marcas da Saudade” foi cantado por todos: *“São dez anos nos unindo na trança de um mesmo laço, são dez anos dividindo amizade em abraços, são dez anos construindo nossa história em pedaços, são dez anos repartindo nossa vida passo a passo. São dez anos de taipa várias dezenas de amigos, mas as marcas da saudade cada um leva consigo. Vinte anos se passaram mas sempre a cada janeiro renova-se a esperança na alma boa do taipero. São vinte anos de taipa várias dezenas de amigos, mas as marcas da saudade cada um leva consigo...”* Ao fim da canção era possível sentir a energia coletiva bastante elevada e o sentido de communitas exaltado nos versos da canção presente. Havia muita integração e alegria naquele momento, quando alguém pediu para o poeta Rafael Ovídeo, o Cabo Deco, um dos compositores do tema “Marcas da Saudade”, que havia se juntado à roda, dizer um poema dos vinte anos de Taipa. Antes de dizer o poema, ele disse de um modo muito engraçado, com a sua rizada roca característica: *“— eu falo um poema, mas não é dos vinte anos, eu falo o poema que lembrar agora”*. A rizada foi geral. Nisso ele pediu para puxarem um “troço” andino no violão. Depois de um grande silêncio em que só se ouvia o dedilhado do violão e com a total atenção de todos ele começou: *“Na paisagem as linhas, nos pampas de Jumana um beija flor secular raro contorno de lhama. Um macaco, um lagarto, leve esboço de aranha. Longas linhas de Nazca na palma da mão humana. Na cordilheira dos Andes ruínas de um templo etéreo. Velha montanha sagrada Machu picchu é mistério. Pachacuti ao deus sol ofertou seu império. Em cada pedra silêncio nas covas dos cemitérios. Vibra um totem de luz no espelho do Titicaca. Índia virgem tira as vestes, um pala de lã de alpaca. E banha o corpo moreno com um bracelete de prata. Enquanto a lua resvala, o vento, o vento faz serenatas. Na linhagem das linhas as veias pré-colombianas. Os traços neo ameríndios nas ruelas*

peruanas. Umbigo cortado na terra, Terra sul-americana. Índia Inca incha o ventre, sangue sangue sangue, na pachama pachama pachama...” No que o Cabo Deco terminou de declamar esse lindo poema em que somos levados a viajar pelo mundo andino, o Mestre puxou o coro de um outro tema composto na Taipa que também faz referência a nossa “latinoamericanidade” a partir da ilexlandia: “*O fogo que dorme no cerne da terra é o mesmo que acorda os galpões de manha. Escreve a história do tempo nas quinchas em páginas de picumã. Lasca de pedra na pedra, faísca de estrelas. Cadentes, fagulhas, boieira, cruzeiro do sul. O fogo que dorme no cerne da terra sonhando desperta no osso do peito. O apego a mãe bugra América, América. Sangra do céu para o chão, raio que ascende o moirão, vela na palma da noite, na palma da mão. Mensagem se passa, sinal de fumaça, pala que abafa o braseiro. Mensagem se passa, sinal de fumaça, braço que acena ao parceiro. O apego a mãe bugra América, América. O fogo é o coração da terra, Pachamama Pindorama...*”. A canção “Pachamama Pindorama”³⁷ foi gravada e faz parte do álbum “Ladainha Campeira” que, a meu ver, como havia anteriormente comentado também faz parte do processo de reinvenção da cultura gaúcha.

Após escutar esses versos cheguei ao entendimento que a ilexlandia enquanto imaginário platino também era o canal que primeiro ligava os participantes da cultura gaúcha a nossa “latinoamericanidade” dado que, por um lado, ele nos relaciona diretamente com o mundo de fala espanhola, ou seja, o restante de Latino América, e, por outro, em razão de uma série de circunstâncias históricas relacionadas à disposição do Brasil em se constituir como potência hegemônica na América, pela via brasileira esse vínculo, parece menos imediato ou mais complicado de ser seguido. Se para sermos brasileiros é preciso sermos gaúchos primeiro, como identificou Ruben Oliven (2006) para sermos latinoamericanos não parece haver a necessidade de sermos brasileiro antes. O que não significa que em muitos casos não se possa trilhar essa caminho ou integrar esses três níveis de identificação.

Neste fluxo de música e poesia em que todos cantam, todos tocam e batucam, a intensidade da energia coletiva, pude constatar, é proporcional ao envolvimento de todos nessa experiência e se manifesta no sentimento, na emoção, na atenção em cada verso, em cada nota que é cantada, que é tocada. Com efeito,

³⁷ Pachama Pindorama. Pedro Ribas - Tema. Youtube. 30/04/2020. 3min17s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hcakULKJtK8>. Acesso em: 15 de setembro. de 2020.

ao fim da canção, no intuito de dar continuidade a esse fluxo, sem nada esperar, enquanto os violões seguiam tocando os acordes de “Pachamama Pindorama”, o Cabo Deco declamou o poema “Tudo Cambia” imortalizado na voz de La Negra Mercedes Sosa: *“Cambia lo superficial. Cambia también lo profundo. Cambia el modo de pensar. Cambia todo en este mundo. Cambia el clima com los años. Cambia el pastor su rebaño. Así como todo cambia, que yo cambie no es extraño. Cambia el más fino brillante, de mano en mano su brillo. Cambia el nido el pajarillo. Cambia el en sentir um amante. Cambia el rumbo el caminante, aunque esto le cause daño. Así como todo cambia, que yo cambie no es extraño. Cambia el sol em su carrera, cuando la noche subsiste. Cambia la planta y se viste de verde en la primavera. Cambia el pelaje la fiera. Cambia el cabelo el anciano. Así como todo cambia, que yo cambie no es extraño. Pero no cambia mi amor, por mas lejos que me encuentre. Ni el recuerdo ni el dolor, de mi pueblo y de mi gente. Lo que cambió ayer, tendrá que cambiar mañana. Así como cambio yo en esta tierra lejana.”* Escutar esses versos me causou uma grande impressão, pois naquele momento, pareceu-me que eles sintetizavam através da sua poética e simbolismo, o sentimento que, a meu ver, está relacionado ao processo de reinvenção da cultura gaúcha, que como nós e o nosso tempo “cambia”, mas continua viva, no sentido de pertencimento, na identificação dos seus participantes com as singularidade simbólicas que a caracterizam. Ao fim o Deco, que talvez tenha declamado esses versos por entender, ainda que de forma latente, que festival da Taipa faz parte desse processo, comentou, para minha surpresa, que eles eram de um poeta chileno chamado Julio Numhauser que os escreveu enquanto estava exilado durante a ditadura chilena

Novamente, sem esperar os violões pararem o Mestre falou uns versos que compôs para uma canção composta coletivamente chamada “Um país Imaginário” que se não me engano faria parte de um livro segundo me contou num dos últimos treinos da permacapoeira do ano de 2019: *“A um país imaginário é preciso viajar. Remar de pressa ao contrário para depois divagar. Voar acima das nuvens no balão do pensamento. Mergulhar de fora para dentro para se reinventar. Inspire fundo, respire, vá pelo seu coração. Para construir algo novo carece imagem e ação.”* No momento em que a turma exclamava nosso bordão característico de elogio: “Que bonito che”! O Deco aproveitou e já saiu declamando versos muito conhecidos de todos nós, que estão enraizados no nossa memória: *“Rio Grande Berro de touro*

quatro patas de cavalo. Quem não viveu esse tempo, vive esse tempo a cantá-lo. E eu canto porque me agrada neste meu timbre de galo. É verdade que alguns dizem que os tempos hoje são outros. Que o campo é quase a cidade, que chiripás estão rotos. E as esporas silenciaram na carne morta dos potros. Cada um diz o que pensa, isso aprendi de infância, mas não esqueça o herege que as cidades de importância se ergueram nos alicerces dos fortins e das estâncias. Não esqueça de outra parte, para honrar a descendência que tudo aquilo que muda, muda só nas aparências. E até num bronze de praça vive a raiz da querência. Eu nasci no tempo errado ou andei muito de pressa. Dei o de casa em tapera, fiquei devendo promessa. Mas se pudesse eu voltava para onde o Rio Grande começa. E se me chamam de grosso, nem me bate a passarinha. Argila do mundo novo não tem a mescla da minha. Sovada a casco de touro com águas de carquejinha.” Foi grande a emoção que tomou conta do nosso querido poeta enquanto declamava esses versos e, conseqüentemente, a emoção que tomou conta de todos nós ali presentes. Essa exaltação me levou a perceber que a energia coletiva que emergia dessa comunhão, além do sentido de *communitas*, guardava uma relação direta com as imagens e os símbolos da *ilexlandia*, em razão desses versos, em geral, fazerem parte da memória (convenção) dos participantes da cultura gaúcha. O que, por sua vez, atenta para o fato do festival, ainda que voltado para as novas criações, também configurar um espaço de transmissão e conservação dessa memória em termos de “convenção”.

Por fim, o Deco concluiu: “— Aparício da Silva Rillo e Pedro Ortaça”. Após esse momento, enquanto os violões seguiam soando, o poeta uruguaiano Tulio Souza largou um verso denso e na sequência o poeta Gilberto Lamaison largou outro. Depois desses versos terem sido declamados e a energia coletiva ter se suavizado, o Mestre a fim de elevá-la começou a dizer uns versos que pintam uma imagem muito bonita de autoria do Cabo Deco que fazem parte de uma canção composta no Reponte da Canção, festival que acontece em São Lourenço do Sul na beira da Lagoa dos Patos, e que particularmente me toca profundamente: “*Na beira dessa lagoa, o tempo teima em parar*”. “*Pato gordo bate as asas num juncal secular*” completou o Deco. Nisto o Mestre, que não toca violão apesar de ser um grande interprete, pediu um violão para tocar que essa ele sabia. Como também conhecia os acordes do tema — uma sequência harmônica muito simples de quatro acordes que inicia na tônica que no caso é o acorde de G, vai para a subdominante (C),

passa para o sexto grau, o relativo menor (Em), e antes de voltar à tônica conclui na função dominante com um acorde com quarta justa, sétima menor e nona (D4(7/9)) — também dei de mão numa guitarra e o acompanhei: *“Na beira dessa lagoa, o tempo teima em parar. Pato gordo bate as asas num juncal secular. Rio de espuma sarandeia, tira areia pra dançar. E o vento inventa cantigas, dois pra lá dois pra cá, dois pra lá dois pra cá. Mar aberto, continente, alma grande, viajar. O cruzeiro no espelho mesmo farol pra deixar. Mar aberto, continente, alma grande, viajar. O cruzeiro no espelho mesmo farol pra voltar. Aqui dentro a vida aflora coração quer navegar. Barco a vela risca água com um sopro de lemanjá. Na beira dessa lagoa o tempo teima em parar...”* Quando terminamos de tocar o Cabo Deco emocionado comentou que havia feito essa letra no amanhecer enquanto caminhava na beira da lagoa. A cena inspiradora do tema foi justamente, segundo contou, um pato gordo ter pousado num juncal que acabou se dobrando com o peso do animal. A partir dela ele compôs os versos desta linda canção que tem o dom de nos permitir viajar através da unidade que seus versos encontram com sua música. Enfim, após um longo período de atenção plena e energia coletiva bastante elevada a turma, ao final desse fluxo de canções e poesias, dispersou-se.

Contudo, a maior parte dos taiperos após um breve período de dispersão voltou para a roda que continuou com a chegada de outro estreante na taipa o “cantautor” veterano dos festivais Volmir Coelho. Recordo de um diálogo muito bonito que começou com um agradecimento do Cabo Deco ao Volmir em razão dos seus muitos anos de luta pela “cultura do Rio Grande” como chamou e por poder contar com a presença ilustre deste cantautor no festival. Agradecido ele respondeu estar muito orgulhoso por estar ali e, sobretudo, merecer estar ali. Depois se desculpou por estar tomando o tempo e a atenção do grupo falando enquanto antes estavam tocando. O Cabo Deco respondeu: “— A gente merece a tua presença aqui, porque estamos todos numa mesma esfera existencial, uma esfera de luz, muito obrigado Volmir por estar abrilhantando a nossa noite.” Mais uma vez o Volmir agradeceu e sentenciou: “— Vocês é que estão abrilhantando a minha arte nesta noite. Há muito tempo eu sonhava em estar com pessoas de energia boa, com pessoas de sabedoria, porque a gente aprende com quem sabe e por isso me sinto muito feliz de estar aqui aprendendo com vocês. Muito Obrigado.”

Nisso o Tulio pediu para o Volmir tocar um dos seus clássicos “A Porta” que ele atendeu prontamente: *“Por ela muitas alegrias chegam, as tristes nunca batem*

quando vêm. A porta tem segredo a sete chaves, só o tempo sabe dela muito bem. Por ela é que o inverno pede entrada, o outono se despede e vai também. A porta tem segredo a sete chaves, só o tempo sabe dela muito bem. Por ela é que o ser pede entrada, a vida se despede e vai também. A porta é um ponto de partida, só o tempo sabe dela muito bem. A porta é uma faca de dois gumes, nos leva e fica a esperar também. Tem portas que a tristeza rouba a chave, mas sabe que a alegria logo vem. A porta da igreja escancara a espera de quem vai rezar pra o bem, mas quando o sol se esconde no horizonte, fica minha gente a bater sem ter ninguém. A porta tem segredo a sete chaves...”.³⁸ Após terminar de tocar esse lindo tema que desconhecia completamente, o Deco fez um comentário muito interessante dizendo que essa canção era um fado crioulo e que o Volmir era um fadista nato: “— Che Volmir tu tem uma forma muito portuguesa de cantar, é impressionante, isso é uma cultura portuguesa, teu jeito de cantar é português.” De dizer a música segundo o Tulio Souza. A turma então pediu mais uma canção. O Volmir então disse: “— Essa milonga quero oferecer aos taiperos, já quase querendo fazer parte também.” Todos responderam já faz parte! Depois, antes de começar, ele, um homem que trabalhou muitos anos como peão rural pelos campos de Santana do Livramento, comentou: “— Vocês conhecem mais campo do que muita gente que pensa que conhece o campo, porque vocês conhecem a essência, a alma do campo, o som do grilo, o som do vento no buraco da trama, “Olho de boi”.” Depois de dizer continuou tocando e cantando: *“Se foi a mansa bragada naquela tarde abafada. Olho de boi campo a fora é um sumidor na invernada. Os mais antigos contavam e acreditavam também, que do outro lado do mundo este olho traiçoeiro com a morte vem. Logo depois da canhada naquela invernada do fundo, onde campeiro e cavalo na lida sustentam a fome do mundo. Mais uma vaca falhada se foi na invernada neste sumidouro. Nesta campa encharcada, outra carcaça virada na boca de um sumidouro. Penso que assim neste mundo há tantos no rumo deste sumidor. Cumprindo a sina da vida que a morte vem junto fazendo o fiador. Mais um que se foi na estrada sobre o concreto e mais nada, na boca de um sumidouro. Mais um que se foi na estrada sobre o concreto e mais nada, na boca de um sumidouro.”* Quanto ele terminou de tocar, pensei que metáfora, que metáfora forte. Era primeira milonga campeira que

³⁸ A porta. Volmir Coelho. Gadea. Youtube. 08/06/2011. 2min37s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UmTyG7odt68>. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

escutava desde que havia chegado ao festival e em razão disso me pareceu inserir-se enquanto expressão singular no polo da convenção.

Depois de tocar essa canção o Volmir contou que havia levado o filho de 12 anos para pescar e compôs um tema na beira d'água para o guri. Após cantou: *“Molhando as linhas o guri na tarde linda, lambari, bagre, traíra e uma boia bailarina. Bem iscada como aprendeu com o pai, e a maior sempre escapa e até o anzol se vai. Sentir nos dedos o peso que vem na ponta, faceiro nem se da conta que o sol se deitou na pampa. Hora em que o campo silencia em tom de prece e a imagem então parece pintada pela mão santa do criador. Hora de ir rumo prá casa ao tranquilo, de noite guri solito desperta olhares para fora. Pela mesa também se farta, então a lua de prata se derrama lentamente. Guri que ainda sente falta do pesqueiro, da boia, o lambarizeiro, a faca, a linha de mão. Fisga lembranças hoje pescando saudades no pesqueiro coração. Fisga lembranças hoje pescando saudades no pesqueiro coração”*. Enquanto o Volmir dedilhava os acordes finais do tema, o Tiago Souza, acredito que irmão do Tulio, pediu para o Volmir seguir que ele ia dizer uns versos de pesqueiro e sem demora declamou: *“Pelo silêncio cristalino das beiradas eu caniciava simples sonhos de guri. Um dia o rosto se desfez no espelho d'água numa físgada certa de lambari. Quando a inocência da criança foi embora, surgiu mocito na corrida das piavas. Cada linhada de incerteza garantia sonhos ariscos que pra vida eu cevava. Mais tarde o tempo me levou para outro pesqueiro onde eu pesquei meu sustento apoiado, nas corredeiras garantindo de bolhada linha esticada cabresteando outro dourado. Já não firmo mais o corpo na canoa bambolera, já não pesco em corredeira nem reviso o espinhel. Pra pesqueiro deste velho resta o poço onde a vida canoeira refletida se encontra com o céu. Hoje o meu tempo vai parando nos remansos e faz ressojos de saudade envelhecida, mas o legado mais certo que o rio deixa é que há pesqueiro para cada faze da vida.”* Ao final pensei comigo — mais uma obra de arte fantástica com uma metáfora linda e profunda. Após a conclusão do poema, novamente o Deco pediu para o Volmir continuar o seu ponteio de guitarra, que ele o reportava ao fado português e, portanto, iria recitar um poema para o amigo. Ao som dos guitarreios do Volmir o Cabo Deco começou: *“Carimbo meu passaporte no país do Pessoa. Vejo de perto o Tejo, caminho aqui numa boa. Escuto Amália Rodrigues cantando canção do mar, Lisboa é mesmo tão bela é linda de apaixonar. Poesia tem o poder de Habitar nos corações, recito Florbela Espanca lembro os versos do Camões. Só mesmo o dom*

da arte faz do homem universal, cruza as nuvens do mundo e aterrisso em Portugal. Tantos painéis de azulejo nas paredes portuguesas, aroma de azeite de oliva, doce de confeitaria. Hoje eu vou provar de tudo, aquele pastel de Belém, vinho do Porto, ginjinha, quero um bacalhau também. Poesia tem o poder de Habitar nos corações, recito Florbela Espanca lembro os versos do Camões. Só mesmo o dom da arte faz do homem universal, saio de Uruguaiana e aterrisso em Portugal”.

Ainda impressionado com a capacidade do poeta de através do seus versos nos transportar para todos os lugares do mundo, fui requisitado a buscar no carro minha “*cordionita*” — um acordeom diatônico de oito baixos, conhecido popularmente no Rio Grande como gaita ponto ou botoneira — para tocar um par de temas para turma. Enquanto buscava minha gaita a turma seguiu cantando e declamando versos. Quando voltei a roda com a gaita nas mãos o Cabo Deco estava declamando um poema de Manuel Loreira Vargas chamado “Evolução.”

Enfim, chegou a minha vez de tocar um par de temas na gaitinha, dois por CPF como é costume do pessoal dizer. Acompanhado pelo Carlinhos ex-namorado da minha prima na guitarra e pelo Mestre no Pandeiro, toquei primeiro um tema autoral que até hoje se encontra não concluído mas que eu chamo de “Baiaonerão”. Minha cordionita é um instrumento musical diatônico afinado nos tons de Fá maior e Dó maior. A escala de Fá maior (fá, sol, lá, sib, dó, ré, mi, fá) só tem uma nota diferente das notas naturais da Escala de Dó maior, a nota sib. Ao acrescentar essa nota na escala de Dó no lugar do Si natural forma-se o modo mixolídio. Os intervalos do modo mixolídio são os responsáveis pela sonoridade característica da música nordestina e, portanto, do baião. Na composição dessa *vaneirinha*, como grande fã que sou do mestre Dominginhos e de todos os grandes sanfoneiros do nordeste do Brasil busquei justamente essa sonoridade que caracteriza a música do nosso sertão. Depois toquei um tema muito lindo chamado “Operário do amor” de um compositor que desconheço e que me foi ensinada por um grande músico e amigo itaquense chamado Rodrigo Pata e que vai na mesma linha sonora. Por fim, toquei uma vaneirinha do mestre Gilberto Monteiro “Os zoio da véia”. Eram os temas que estavam nos dedos naquela hora, uma hora que, por estar tocando no meio daqueles grandes músicos, exigiu grande concentração. Após tocar esses três temas o Cabo Deco comentou que adorava o som da oito baixos e a considerava o instrumento mais *crioullo*. Na sequência ele disse: “— Um verso pra ti então!” E começou a declamar com toda sua maestria: “*Naquele bolicho na beira do brete*

*restou um cavalete e uma cuia extraviada, um rolo de fumo uma yerba mofada, uma boneca de pano e uma palha sovada. Restou um pensamento na mesa de tábua, um jogo de truco, culo ou suerte na tava, um partidor de saudade na cancha trilhada e uma parelha de vultos esperando a largada. Naquele bolicho de paredes rachadas restou um silêncio perdido nas horas, um relógio de bolso, um par de esporas e um gato caduco que esqueceu de ir em bora. Naquele bolicho nos confins da querência uma poeira de ausência na mangueira de pedras, um jasmineiro cheiroso perfumando a tapera e a ilusão imponente de um palanque na espera. Restou um calendário com os dibujos do Molina, um frasco de oлина e uma caneca alouçada, uma garrafa vazia, uma pipa sem água, um suspiro, uma tosse de um fantasma com asma. Restou um pandeiro e uma **gaita furada**, uma mão imaginária batendo no balcão, outra mão esbranquecenta encarangada de geada ponteando a guitarra trabalhando o bordão. Naquele bolicho na beira do brete só restou a lembrança das coisas do pago, um cheiro de pastel engordurando o minuano e uma tarde domingueira remoendo o passado.”* Esses versos do poema “Naquele Bolicho”³⁹, que impressionam por sua capacidade sinestésica de nos transportar para dentro da Ilexlandia, ao pintarem, com grande sentimento e colorido, mais uma tela ilimitada do imaginário platino, demonstram a grandeza da obra deste poeta e cantautor gaúcho. Dar conta dos sentidos que versos como esses produzem ao serem experienciados no contexto da cultura gaúcha foi uma das motivações para desenvolver uma categoria analítica como a Ilexlandia. Apesar de já os conhecer, a impressão causada por escutá-los, naquele contexto, foi incrível. Havia os descoberto anos antes a partir de um vídeo da incrível canção “Telemoto”⁴⁰ do compositor Túlio Urach, gravado durante uma apresentação do “Erva Buena” em que o Deco os declamava. Canção que a meu ver, como havia anteriormente comentado, por suas características inovadoras, pode ser considerada uma expressão do processo de reinvenção cultural da cultura gaúcha na contemporaneidade.

Enquanto aplaudíamos o poeta Cabo Deco, o poeta Gilberto Lamaison, o Beto, comentou: “— a melhor parte é a do pastel e a da oлина”. A risada foi geral. Nisto o Cabo Deco, instigando a nossa curiosidade, aproveitou e pediu para o

³⁹Rafael Ovídio (Cabo Déco) - Naquele Bolicho. Youtube. 30/10/2020. 2min11s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U9RLqkOTLIg>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2021

⁴⁰ Erva Buena - Telemoto. Youtube. 22/10/2013. 4min05s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GamCLfT2uRU>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2021

Betinho declamar “aquele verso que tinha as palavras ao contrário”. Depois de alguns segundo de silêncio ele começou: *“Sonhaginei que você me levava ao céu junto ao seu corpo quentatório e seu gostológico sabor de mel. No paraíso monotopáldo nos sexamos ardentemente e as folhas da videira arrantiramos com nossos dentes. Os anjos nos escurrafora por tão grandólico pecado, então nos escurrecemos no arco-íris coloristrado. Paixonístico querer de tanto te beijassar é algo astrolibídico maravilhástico é tiamorar. Nosso paraíso é aqui onde todos comem maçã. Cantadaçamos pelas noites e sonhadormimos de manha. É aqui nosso angélica céu, meditatório loucário onde o sonho é o poeta e tem seu próprio dicionário”*. Não eram palavras ao contrário, para “Tristeza do Aurélio”, como se chama o poema, e alegria do verso, eram na verdade neologismo poéticos — se é que posso chamar assim. Enquanto aplaudíamos perplexos a profundidade artística do poema, recorde do Cabo Deco dizer após agradecer: *“Che Beto isso aí é raríssimo”*. Ainda surpreso com aqueles versos lembrei de um comentário feito pelo nosso querido mestre Belchior quando participou de um programa da TV Cultura chamado “MPB Especial” nos anos 70 em que ele, recordando um disco chamado “Dédalos”, diz que “é preciso desenrolar o carretel da linguagem até onde dá.”⁴¹ Acredito que esses versos de algum modo se relacionam com esse tipo de concepção expresso por Belchior e com uma característica do festival em termos de “invenção” e inovação.

Após esse momento, por fim, o Volmir tocou no violão um chamamé instrumental muito bonito e passou o violão ao Marcos Olavo que tocou uma canção que exemplifica um dos preceitos do festival que é a liberdade de criação e como essa liberdade se concretiza no contexto da cultura gaúcha na contemporaneidade. Com uma levada de blues bem clássica a canção “Já era João” no momento chamou minha atenção por expressar essa liberdade de misturar blues com versos relacionados a ilexlandia: *“Já era João e seu alazão, garrucha munição, rédeas firmes na mão, cheio de coragem pra cumprir a missão, foi pra revolução. Chegou no acampamento, desacatou capitão, quase foi pra prisão, tocou milonga, dançou chula, fez versos no galpão, João e seu violão. Levantaram acampamento, atravessaram o pontilhão, gritos de ordem, cavalaria em formação, e no meio da tropa pra defender o rincão João e seu alazão. Do alto da coxilha avistou inimigo,*

⁴¹ Belchior - MPB Especial (02/10/1974). Youtube. 51min42s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=94-rOEVnyDg&t=2623s>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2021

combate iminente, homens, cavalos, conflito, tocou clarim, rompeu galope, lança na mão, João e seu alazão. Mas um tiro certo varou seu coração, o menino homem tombou ao chão, ficaram sonhos de guri, silêncios no violão, só voltou o alazão. Já era João...”. Ao fim da canção o Cabo Deco nosso mestre de cerimônias, dessa vez pediu para o Dudu, o mais novo entre os participantes do festival, largar um verso. Num estilo Rap ele largou versos de sua autoria: *“Relações que suavizam a vida. Decisões, momentos, chegadas e partidas. Gelo, vodca, noites divertidas. Amor eu sou o sol, a minha alma brilha. Me sinta como o som, me chupe igual vampira. Esqueça a discussão no calor da tua virilha. Amor é sensação tipo dose de adrenalina. São tantos costumes e eu odeio ter rotina. Cortina de fumaça assim eu passo o dia. Revirando gavetas fazendo poesia.”* Depois de dizer esses versos ficou alguns segundos em silêncio e disse que havia esquecido o resto do poema. No mesmo instante o Cabo Deco falou: “— Qualquer manifesto é um manifesto possível da humanidade”. E na sequência completou: *“Um poema não é algo que se apanhe no ar como a um pássaro que se cativa para o canto. Um poema não é algo que se apanhe na terra como a flor que se colhe para o vaso. Um poema não é algo que se apanhe nas águas como um peixe para a luz dos aquários. Não, o poema não se apanha. O poema desce na gente como um sopro do alto para transfigurar-se em música e beleza na sesmaria branca do papel. Nasce como um filho das entranhas da mãe na hora certa da vida, nem antes nem depois, sempre na hora certa da vida que nunca é a hora certa dos que tentam busca-los longe onde ruminam verdes e horizontes como estranhos animais de outras esferas. A hora do poema não é a hora da obediência, não, e nem mesmo a hora dura dos poetas. O poema não atende a quem o chama como um cão ao assobio, ao nome, porque existe sem ser. Vem por suas asas, como vem a liberdade e vem os ventos. E aí se entrega como a bem amada flor para as mãos de quem não tinha nada.”*⁴² Depois de declamar o poema o Cabo Deco completou: “— Se chama “Aprendizado” de Aparício Silva Rillo”. Enquanto aplaudíamos o Mestre também comentou: “— Que receita”.

Esse momento, ao fim, pareceu-me chamar a atenção de forma, eu diria inequívoca, para a relação entre a liberdade artística e a experiência de cada um dos participantes. Ver um jovem participante declamar versos na forma de um Rap naquele contexto foi revelador de que cada participante traz consigo um conjunto de

⁴² Aprendizado. Youtube. 12/08/2019. 4min24s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NNXyJEU0IV0>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2021

experiências que obviamente transcende o universo da ilexlandia e da cultura gaúcha. Ao mesmo tempo, a ilexlandia em razão do festival ser um ritual inserido no contexto da cultura gaúcha, e por fazer as vezes da “convenção” dada sua relação com a memória, acaba constituindo o denominador comum, a base integradora da experiência coletiva.

Dando continuidade ao fluxo de música, canto e poesia o Marcos Olavo que estava com o violão puxou um lindo e meigo tema: *“Atrás da parada do trem, estaçãozinha da aldeia, despontando a lua cheia, quando partiste um dia. Cada beijo uma agonia, triturando sonhos meus e bem mais foi machucando e o trem já se distanciando e teu lençinho me acenando adeus. Mocito eu era tanto sonhei e mesmo assim não mais te encontrei. branquearam geadas foram setembros e ainda lembro dos traços teus. Essas meninas tão femininas que enfeitam finas luz, camafeu...”* depois de terminar de tocar ele falou que a letra era do Biratuxo, Ubirajara Raffo Constant. Nisto o Cabo Deco comentou que o Birinha, filho do Biratuxo, desde a semana passada ligava para que ele fosse pegar o “Gauchito Gil” e a “Culinária Bagual”, as “folhinhas”, para levar na Taipa e dar de regalo, porque o Biratuxo amava a Taipa. Sem entender muito bem eu perguntei o que eram e ele me respondeu que eram as cópias de um poema e de uma pintura do “Gauchito Gil” feitos pelo Biratuxo que foram impressos de modo a serem enquadrados. Ele me perguntou se conhecia o “Gauchito Gil” e respondi que sim. Ai ele falou que o Biratuxo havia feito uma pintura dele que é maravilhosa. O Mestre, então, perguntou ao Deco se não podiam virar um troféu e o Deco respondeu que sim, mas que elas eram tão singelas que ele ainda não sabia o que fazer. Aproveitando o tema da conversa falei que gostaria de ir a Mercedes na Argentina visitar o santuário do Gauchito Gil⁴³ — esse importante símbolo da ilexlandia e da cultura gaúcha. Durante as viagens que fiz para patagônia e para o norte de América, anos antes, os pequenos altares com cruces e lenços vermelhos que encontrava na beira de “rutas” e “carreteras” por toda a Argentina haviam me causado grande impressão. Depois vim a saber que se tratava de um santo popular milagreiro ligado a província vizinha de Corrientes que em vida roubava gado dos estancieiros ricos para dar de comer aos pobres. O Deco, então, me disse para ir que já tinha ido e se arrepiado com o astral do lugar. Por fim, o Mestre fez um convite para sairmos do sereno e nos

⁴³ Em 17 de fevereiro de 2020, um pouco mais de um mês do festival, visitei o santuário do Gauchito Gil em Mercedes província de Corrientes - Argentina.

abrigarmos em baixo de uma ramada que ficava ao lado. A turma que permanecia na roda então levou bancos e instrumentos para esse espaço que era coberto. Nisso alguns dos taiperos mais cansados aproveitaram para se recolher as suas barracas.

No que me aproximei na nova roda o pessoal havia puxado uma canção do disco “Arter” do Cabo Deco chamada *Aquela Moça*: *“Aquela moça aqui do sul foi parar em Istambul, foi de avião ou de navio não sei não posso afirmar. Só sei que partiu quem viu pelo céu pelo mar, pelo céu pelo mar. Foi parar em Barcelona na cidade do Gaudí. Lá comprou tênis de lona de lá voou pra Madri. Tirou fotos com a Madonna depois chapou no Dalí. Diz que foi de carona pra Roma com a tal da amiga Beatriz. Amanheceu em Amsterdam bebeu champanhe em Paris. Depois chorou lágrimas de amor em Veneza na beira de um chafariz. E eu aqui em Uruguaiana o que eu não sou de me exhibir. Numa tarde de inverno coçando o nariz. Sonhando com a Europa nas margens do Camoatí. Estava levando uma tropa cruzando o Caiboaté, com dois tropeiros vaqueanos e mais o ponteiro José. Tropeando gado gordo pras bandas do Carumbé. Sim eu estava aqui na terra do Pelé e ela em Moscou num rodopiar de Balé. Andou inté por Lisboa viu o Cirque du Soliel. E eu, eu aqui na boa calçando espora nos pés. Diz que foi numa “rave” em Varsóvia e por lá perdeu boné, encontrou uma baiana e tudo, tudo virou axé. Bebeu absinto com um doido curtiu Arrigo Barnabé, tomou acido em Londres enxergou inté chipanzé. E eu aqui no sul feito Zé Buscapé tapado de geada nos beiços comendo outra bala banzé, entregando outro tropa nos fundões do Carumbé...”⁴⁴. Depois que cantamos a canção e o Deco declamou os versos que compõem a última parte do tema, alguém perguntou para ele quem era a moça da canção e ele respondeu que era para uma polonesa chamada Alexandra que morou um ano em sua casa em Uruguaiana. Segundo nos contou ela dizia que quando partisse de regresso para casa antes de voltar para Varsóvia iria dar uma volta pela Europa. Esse comentário foi que acabou inspirando o cabo Deco a compor esses versos e essa canção que é segunda faixa do álbum *Arter*⁴⁵ de 2014, primeiro Álbum fonográfico do Cabo de Deco produzido pelo Pirisca Grecco que a meu ver, também, faz parte da reinvenção cultural em termos artísticos da cultura gaúcha na em medida que*

⁴⁴ Aquela Moça. Youtube. 06/08/2020. 5min50s Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6rKXg0tupJk&list=OLAK5uy_IUR6ZrzPW3OubRKyWoaeOPEhsCgmNdvmc&index=2. Acesso em: 24 de fevereiro de 2021

⁴⁵ Arter. Youtube. 06/08/2020. 3min46s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lw6O3fJ1D-A&list=OLAK5uy_IUR6ZrzPW3OubRKyWoaeOPEhsCgmNdvmc. Acesso em: 24 de fevereiro de 2021

expressa a partir de uma linguagem contemporânea, que mescla uma série de referências artísticas culturais, um retrato bastante inspirado da vida e do fazer artístico na paisagem platina no marco da contemporaneidade.

Na sequência, o Mestre conhecendo o grande manancial de versos desse poeta e cantautor extremamente fecundo e inspirado pediu uma canção do Don Alejo para o Deco, que prontamente perguntou se podia ser um poema do Don Alejo. Com a confirmação ele começou a declamar: *“Don Alejo já velhito, cidadão de Uruguiana, trabalha na caseriada lá num fundão de campanha. Sempre na hora do mate já no fim da jornada, conta causos gaúchos no galpão da peonada. Diz que já viu lobisoma parindo em lua cheia, e uma aranha das bundudas pealando boi com a teia. Já viu tatus peluda dando leite para um puma, e uma mula caborteira com um bugio na garupa. Já grosou dente de nutria também coreou jacaré, diz que agarrou tigre a unha no mato do Caiboté. Mas a maior das proezas desse índio bagual, foi laçar uma estrela para árvore de natal”*. Enquanto ríamos o Volmir comentou “mas que veio barbaro”, o Cabo Deco, então, comentou que tem várias do Don Alejo e já foi lembrando e dizendo os versos de um clássico do Don Alejo que foi vencedor da linha campeira da 37ª Califórnia (2013): *“Um friambizito na mala, uma cabeça de ovelha, fumo bueno de Artigas que inté as vistas tonteia.”* Depois de recitar esses versos parou e explicou que o fumo bueno de Artigas era em razão de um velho campeiro uruguaio com quem conviveu na infância que sempre dizia “fumo bueno é o de Artigas que deixa a gente meio tonto”. Depois seguiu: *“Diz que tem teia de aranha que estanca o taio na veia. Um punhadito de barro que é pra picada de abeia. Tem um preparo de jujo que é coisa de benzedeira que até o fungo dos brabos logo do couro se apeia. Tem uma orelha de lebre assinalada com chumbo e um poemita criollo pra recitar lá no funcho. Lá se vai um cusquito no costado ao tranquito pela estrada Don Alejo e seus mijados. Tem rapadura das Dulce que inté a chapa careia. E uma gurupa de alpargata pra potro que se aporreia. Tem um baraio de truco que é pra pentiá os calavera. E uma tava pro jogo nos domingos de carreira. Yerba fuerte de Libres comprada no La Frontera, uma trança de china e um santito de madeira. Tem um sombrero de aba larga que tapa o sol na moleira e uma adaga de prata pra manusear nas peleias.”* Ao fim do poema fiquei pensando em como esses personagens imaginários tal qual Don Alejo, Don Segundo Sombra, Martín Fierro, Blau Nunes e Santos Vega, por exemplo, são profundamente

interessantes porque ao mesmo tempo em que são criações inseridas na llexlandia são também instrumentos de construção desse imaginário por seus criadores.

Depois desses versos do Don Alejo, o Cabo Deco pediu para um dos filhos do Marcos Menezes, o Fabrício, aproveitando a sua chegada na roda, para contar uma piada do Mulita dizendo ser ele o maior cover do humorista. E de fato ele era mesmo. Após a piada para minha surpresa seguiu-se as risadas várias histórias de festivais de imersão em que o Mulita também participou. Em seguida o Cabo Deco pediu para o outro filho do Marcos Olavo, o Fabrício, puxar um tema de seu agrado já que ele também estava com o violão na mão. Depois de alguns segundos de silêncio em que pensava, ele começou a tocar e cantar: *“Meu pulso silencioso pulsa ocioso pulso crepuscular. Quando a trança da pulseira faz dos teus desejos segredos. Abismo de poeira na voz da mangueira, súplica sentença do meu tombo a retumbar. Meu vulto tem eco de susto no neon do teu olhar. Luminosa alquimia que envenena e apresilha minhas retinas. Que desabam do espaço quando o flerte do teu laço é um feitiço a me pealar. Morena de olhos noturnos com lábios de noite vem me beijar. Pois tua boca de centelha me afaga, e mesmo que a vida seja um pealo de colher, empunho a guitarra só pra te cantar. Mundo, gira mundo, vira mundo, gira vida, muda o mundo, gira mundo, vira o mundo, gira vida de patas pro ar...”*⁴⁶ Ao fim da canção atônito com a beleza do que havia acabado de escutar, poesia, harmonia e melodia num equilíbrio, numa convergência fantástica, ouvi o Cabo Deco dizer que tinha feito esses versos na quarta Taipa. Curioso perguntei qual havia sido o tema daquela edição dado a originalidade dos versos e ele me respondeu: “— Um pealo de colher na boca da noite”. Desse difícil tema saiu essa canção com essa metáfora tão bonita. Feita junto com amigos argentinos do jazz segundo contou o Cabo Deco, “De patas pro ar” foi apresentada na 34ª edição da Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana em 2005.

O som seguiu com o Volmir tocando na “guitarra” um milongão instrumental muito bonito. Quando acabou de tocar, o Deco, não sei por que pediu para ele puxar uma do Lupicínio. Como sei tocar na gaitinha uma versão do clássico xote “Felicidade” aproveitei a ocasião e toquei acompanhado pelo violão do Volmir e pelo coro de todos que estavam na roda. Quando terminamos o Deco me agradeceu

⁴⁶ Terceira canção do CD 1 de “Patas pro Ar” 8min23s. 34ª Califórnia da Canção Nativa do RS (2005) [Full Album/completo]. Youtube. 01/10/2016. 1h45min32s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hJHgE1cBdX4>. Acesso em: 24 de fevereiro de 2021

dizendo bem vindo a Taipa e para manter o fluxo de energia pegou o violão e puxou outro clássico a canção “Horizontes” popularizada na voz de Elaine Geissler. Todos cantamos mais uma vez e o Volmir inspirado seguiu improvisando em cima da melodia de uma forma muito linda. Ao fim o Deco contou que quando tinha doze anos assistiu à peça “Bailei na Curva” em Capão da Canoa, onde ao fim cantaram esse clássico do compositor Flávio Bicca até então por mim desconhecido. Novamente o Volmir deu sequência tocando uma canção inspirada numa geada grande que caiu em livramento. Na sequência o Cabo Deco contou que uma vez num inverno brabo estava desencilhando os cavalos com o veio Almada e falou “— mas que frio seu Almada.” Esse veio Almada segundo nos contou havia sido a vida inteira domador, dos quinze aos oitenta e poucos anos de idade. Então o veio respondeu: “— noite dos carancho come os fiote.” Ao ouvir aquilo ele pensou isso dá verso. Depois de contar essa história ele declamou: *“Esse inverno anda brabo na zona do Caiboaté, de nego dormir de poncho com um par de botas nos pés. A coisa não anda fácil, de congelar bebedor, de engrossar pelo de égua tropeando no corredor. As ovelha andam parindo corderama vindo aos lotes, no sinistro das aragens carancho come os fiotes.”*

Após o Deco declamar esses versos inverniais o Carlinhos se chegou de violão na mão e de um modo muito engraçado falou pro Volmir: “— Tu é de Livramento né, mi menor!” E largou: *“Permisso paysano que venho judiado, o sol na moleira, a vida campeira batendo os costado. Permisso paysano pra um mate cevado, que eu ando na estrada com a vida encilhada tocando o cavalo. Sou da fronteira, me pilcho a capricho, potrada de lei, da lida que eu sei, aperto o serviço. Meio gente meio bicho, ninguém me maneia, loco das ideias sou duro de queixo. Um trago de canha, os amigos de fé, o pinho afinado tocando milonga e algum chamamé. Com a alma gaúcha e um sonho dos buenos eu guardo a querência, a vida anda braba e só mete a cara quem tem a vivência. Ah Livramento me espera, num finzito de tarde, um olhar de saudade a mirar da janela. Lá onde o xucro se amansa, na ânsia do abraço eu aperto o passo para matear com ela.”* Ao fim da canção rimos bastante com o jeitão do Carlinhos, uma figura muito engraçada, e, também, com as histórias da figura que inspirou o compositor Erlon Pericles a compor “Diário de um fronteiro”, o excêntrico compositor e virtuoso Ricardo Martins — que também participa da Taipa.

Nesse meio tempo o Pirisca que estava dormindo acordou e se aproximou na roda de “guitarra” em punho. Sentou e tocou no violão com sua singular levada, o compasso taipero, um tema muito bonito, fiquei impressionado com a beleza da música que saía do instrumento. Após tocar perguntou se alguém recordava da letra. Depois vim a saber que se tratava da canção vencedora da última Taipa. Nisto ele também perguntou se já estavam compondo, apontando para uma gurizada fora da roda que já estava escrevendo e cantando versos, e disse: “— Já temos o tema, o Som”. Antes havia escutado a gurizada falar em “som”, mas não tinha entendido que o “som” era o tema do festival. Ele, especialmente, havia sido dado no fim da tarde na hora do arrebol antes de chegarmos ao Arroio Vacacaí, no rito de abertura do festival que marca o início do processo ritual.

De modo que o som continuou, dessa vez, com o Pirisca puxando uma belíssima canção. Com uma conexão incrível entre som e verso e uma mensagem linda *Re-Existir*⁴⁷ — por sorte com gravação disponível na rede — é resultado de sua parceria com o Mestre que o acompanhou cantando: *“Começar ao nascer do sol despertar todo novo dia é dia de recomeçar. Renascer ganhar vida sobreviver pão de cada dia merecer e recomeçar. Contribuir cair levantar re-existir entregar-se e não se entregar. Agradecer aquele que ocê pode crer acreditar que a vida vale recomeçar... ao nascer do sol despertar todo novo dia é dia de recomeçar...”*. Após terminar de tocar sob nossos aplausos e comentários de “que bonito che” o Pirisca brincou: “— Nossa primeira música feita aqui no festival batizada som!”

Todos rimos e a cantoria seguiu com o Carlinhos, acompanhado por seu amigo Peruca, agora tocando uma milonga: *“Eu tenho um amor abençoado por vinho e estrada, tem corpo pequeno, tem alma cantora e cabelos que aliso pelas madrugadas. Eu tenho essa amante noturno diurna reiuna sem marca nenhuma orelhana e selvagem que guarda meus sonhos no seu corpo esguio. Nas noites que chora no colo gemendo em meus braços viajamos no espaço voltamos no tempo uivando nos ventos da nossa paixão. As vezes amamos em pé com as luzes acessas, os olhos fechados, as bocas abertas, os dedos em fúria e a alma no céu. Eu tenho essa namorada que adora milonga que chora no colo perdida por farra seu nome é guitarra e o meu é cantor.”* Quando o Carlinhos terminou de tocar o Deco

⁴⁷ Pirisca Grecco e Pedro Ribas estreando o estúdio Caixa de Sons | Música: Re-Existir. Youtube. 18/10/2017. 3min47s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ytOpjHawXA>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2021

falou que o autor desse tema era Hermeto Silva e completou dizendo que achava que ela tinha vencido uma linha na Califórnia. O Pirisca então confirmou que “Minha Namorada”⁴⁸ venceu a linha campeira da 34ª Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul em 2005. Para mim que não conhecia esse milongão de lindos ponteios e de metáfora tão bela com um símbolo muito forte da cultura gaúcha que é a guitarra, foi uma benção saber que ela tinha sido gravada e que, por estar disponível na rede, poderia escutá-la novamente. Depois o Carlinhos falou que do “Hermetinho” tinha também o poema do peido. Como ninguém lembrava e a curiosidade foi grande ele declamou o verso que recordava: *“É lindo peidar ao vento em orgânica poluição, num natural dar vazão aos gases que vem do bucho...”* A risada foi geral. O Deco então perguntou se conheciam o poema da merda. Como ninguém conhecia e apesar de dizer que não lembrava algumas estrofes em meio a gargalhadas ele recitou: *“Deus fez tudo que há no mundo e fez o serviço brabo. Fez perna cabeça e rabo, fez o pelo e fez a cerda, fez boi, fez carreta lerda, baralho e jogo de tava e num dia enquanto sesteava veio o diabo e fez a merda. Foi aquele reboliço quando surgiu a cuja, mais feia do que coruja e fedendo que é um perigo, desde então virou castigo qual todo mundo se nega, mas todo mundo carrega desde que cortou o umbigo. Merda sempre merda parceira que ninguém gosta, seja esterco seja bosta, dura, preta e esburguenta, até a do rico é nojenta feito ninho de urubu e por lindo que seja o cu toda merda é fedorenta. Merda em solado de bota, merda em roseta de espora, merda que se joga fora num desperdício mais cru, eu tenho a impressão que tu se um dia valesse ouro o rico juntava um tesouro e o pobre nascia sem cu”*.

Depois desse momento de gozação e muita risada em que a dispersão estava alta e conseqüentemente a energia coletiva oscilando bastante, o Pirisca aproveitando o momento de silêncio que se seguiu as risadas, puxou no violão uma canção bastante inovadora e um clássico taipero “A vida segue em frente”⁴⁹ que foi gravado e faz parte do álbum “Ladainha Campeira” do Mestre: *“Será que a lua solita tem vida sem o sol pra amadrinhar. Será a estrela da espora riscando o lombo da aurora até o dia sangrar. Será que a lua é um piercing no umbigo da noite escura ou será um passarinho que longe do ninho quer pouso agora. Será que o cruzeiro é*

⁴⁸ Minha Namorada - Hermeto Silva. Youtube. 3min23s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DrE2uX57ODw>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2021

⁴⁹ A Vida Segue em Frente. Youtube. 30/04/2020. 3min53s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DrE2uX57ODw>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2021

ouro ou é só ponto cardeal. Será que o mundo dá voltas em mil cambalhotas e volta pro mesmo lugar. Será que as Três Marias são ponto de referência ou são só as reticências pras respostas que eu queria. A vida é um arco íris ou uma estrela cadente conforme se é pra vida sim a vida é pra gente. Vida é um arco íris ou uma estrela cadente não importam despedidas sim a vida segue em frente...” Enquanto o Pirisca seguia tocando a base da canção o Mestre como de costume declamou os versos da payada “Do Tempo” do grande payador missioneiro Jayme Caetano Braun, esse clássico da ilexlandia conhecido por todos nós. Depois da payada, enfim, a canção findou com todos cantando o refrão: *“A vida é um arco íris ou uma estrela cadente conforme se é pra vida sim a vida é pra gente. Vida é um arco íris ou uma estrela cadente não importam despedidas sim a vida segue em frente.”* Ao fim a energia coletiva havia se elevado consideravelmente. Mais uma vez brincando o Pirisca, por fim, disse: “— Essa música chama-se quando nasce o nosso som, a gente acabou de rascunhar alguns versos aí e perdão se é parecido com alguma coisa que a gente já fez mas é o DNA do artista” e depois completou de um jeito muito engraçado: “— Só se for o de enganar os outros.” Após falou que fizeram essa canção na primeira Taipa que o Mestre participou em 2005. O Mestre dando risada então contou que o Pirisca o tinha convidado dizendo que é um festival lá em Uruguaiana que é barbada que dão um tema e a gente já sai escrevendo. Só que chegando no festival, para sua surpresa, o tema foi “Vida, a luz dos olhos de quem tem alma”. Sem saber o que fazer com a complexidade do tema, o Mestre disse que olhou para o Pirisca como quem diz e agora e o Pirisca o respondeu dizendo que estava aberto o tema e que podiam falar sobre qualquer coisa. E com essa liberdade nasceu essa canção que ao fim conseguiu se aproximar do tema proposto de um modo muito comovente.

O cabo Deco aproveitando que o assunto era o “tema” contou que dias atrás o Capincho, irmão do Pirisca que além de responsável pela “boia” é um dos organizadores do festival, disse a ele que tinha uma fofoca para contar — a fofoca era que ele seria o responsável por dar o tema do festival aquele ano. Segundou nos revelou, primeiro pensou em “natureza” seguindo a tendência de sintetizar o tema numa palavra só. Todavia, depois de natureza pensou em “mulher”. Eram dois temas em foco com a questão ambiental e o empoderamento feminino. Entretanto, ainda indeciso veio o “cavalo”, só que lembrou ter inúmeros poemas sobre cavalos. Enfim, pensou no “som”, porque na realidade nossos encontros têm como objetivo

fazer som. Desse modo, definiu que o tema seria o “som”. Um tema amplo e bastante inspirador que permite aos compositores ampla liberdade de expressão. Situação que na minha perspectiva resulta do amadurecimento do festival e dos seus participantes com relação ao seu entendimento da arte enquanto livre expressão criativa e da relação dessa expressão com o contexto cultural do qual emerge.

Após o Deco nos revelar o processo pelo qual chegou ao tema e mais um pouco de conversa sobre a beleza do lugar e da lua que naquele momento não tínhamos certeza se já era cheia apesar da sua silhueta indicar que sim, o Pirisca puxou uma canção que além de trazer uma mensagem muito bonita é um ótimo exemplo da utilização de um recurso de composição muito interessante e que quando bem utilizado dá um colorido todo especial para composição, ou seja, o de “brincar” com palavras, com o som dos fonemas e seu sentido. “Valores ando”⁵⁰, composta em parceria com o Mestre no contexto do Entreautores em Santa Maria, foi cantada com emoção: *“Va...lores...ando, ando valorizando seja mina seja hu...mano seja alguém do bem. Va...lores...ando colorido, preto e branco desindividualizando pra somar também. Pra quem educa e quem é duca... eu do valor. Pra quem explica e não complica eu dou valor. Pra quem dá as mãos e acredita, cada um com o seu nosso senhor. Pra quem preserva a natureza eu dou valor. Pra quem gera a gentileza eu dou valor. Pra quem põe o que tem na mesa. Pra todos que espalham o amor. É com esses que eu ando va...lores...ando...”*. Ao fim concluiu: “— Essa música fizemos agora e se chama valorisom!” E deu risada.

Em seguida o Pirisca puxou mais uma canção parceria com o Mestre, neste caso, uma ladainha que abre o álbum “Ladainha Campeira” composta na sétima edição da Taipa em que o tema era “Vitória” chamada Boitatá: *“Me chamou pra jogar eu vim, me chama pra roda que eu vou. Oia sorte a pontou pra mim, foi ela quem quis assim. É mandinga de jogador. Vou abrir meu sorriso e meu peito, vou chegando com jeito e respeito, sei a onde boto meu pé. Quem me guia na vida é minha fé. Me chamou pra jogar eu vim. Me chama pra roda que eu vou. Oia sorte a pontou pra mim, foi ela quem quis assim. É mandinga de jogador. Mas se acaso a sorte me abandona. Levo um ponto pro meu orixá. E com ele entoou meu canto, em*

⁵⁰ Valores Ando. Pirisca Grecco. Youtube. 30/11/2017. 3min12s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O0iG15Rc86c>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2021

nome do pai, do filho, vitória do espírito santo. Me chamou pra jogar eu vim. Me chama pra roda que eu vou. Oia sorte a pontou pra mim, foi ela quem quis assim é mandinga de jogador. Boitatá é sim, boitatá, boitatá...” Entre nossos gritos e palmas o Mestre Rimas perguntou se o Pirisca lembrava de “Tempo Adverso”, aquela canção composta na Barranca que antes naquele dia ele cantou pra mim enquanto viajávamos. O Pirisca, um mestre no “groove” e nas levadas de mão direita, tanto que inventou um ritmo “o compasso taipero”, então puxou ela no violão e foi acompanhado na voz pelo Pedrão: *“Tempo adverso abraço é abrigo, chuva de versos, novos velhos amigos. Por que será que caminhos tão diferentes se achegam ao mesmo rincão. E o que nos trás, e o que nós faz, sair de casa só com violão. Largar tudo ir por mato, qualé que é o barato dessa grande comunhão. Sintonizados no som, encontro marcado a fogo de chão, abençoados pela lua santa, cantemos com o coração. Cada um por todos nós, sempre juntos somos mais, quando um entende o outro vira muito o que era pouco. O mundo inteiro é capaz de conviver em paz. E digo mais: O mundo inteiro é capaz de conviver em paz. Tempo adverso...”*. Mais uma vez cantamos e batucamos contagiados pela energia que o som dessa canção provoca. Observei que seus versos, harmonia, ritmo e melodiam eram os responsáveis por produzir, ao se combinarem, o efeito de encantamento e comunhão, em uma palavra de *communitas*, que marca o caráter ritual dos festivais de imersão. Não é por acaso que Turner (1974, p. 170) observa que “a *communitas* espontânea tem algo de mágico.”

Ao fim da canção, enquanto permanecíamos encantados com o som e com a imagem da lua reluzindo no espelho das aguadas da barragem em frente, o Mestre lembrou outra canção da lua cheia, uma chacarera muito bonita composta no Canta Alice — festival de imersão realizado em Santa Maria no qual o tema (dado pelo Pirisca) foi a palavra “sim” — e começou a cantar os versos à capela, batendo palmas no ritmo da chacarera, ao passo que o Pirisca ia recordando os acordes no violão. Na sequência o Mestre pediu e eles puxaram o tema vencedor do Canta Alice, composto coletivamente por outros amigos compositores de Santa Maria que aquele ano não puderam participar do festival: *“Boto fé na força das palavras sei que o sim tem mais poder que o não. Vem dizer bem querer, faz bem pra corpo e alma, semear o amor na oração. Buena onda viva no calor da voz, tudo envolta vibra há nos dizer. Gentileza gera gentileza sim. A palavra volta pra quem diz...”* Após escutarmos esse lindo tema outro longo período de canto e poesia findou com a

dispersão dos taiperos que participavam da roda. Muitos foram dormir devido o adiantado da hora, já era alta madrugada, enquanto outros permaneceram acordados compondo e fazendo som. Eu continuei acordado e aproveitei dispersão para refletir sobre o que tinha vivenciado até aquele momento.

Analisando a experiência dessas rodas de canto e poesia que começaram no samba e na música popular brasileira, e seguiram por temas autorais, muitos poemas, e alguns temas clássicos da música gaúcha, constatei, como já havia comentado, que a ilexlandia, constitui o denominador comum da experiência coletiva do festival, mas que essa experiência transcende esse microcosmo simbólico a partir da experiência individual de cada participante. Nesse sentido, as criações do festival parecem retirar seu caráter inovador justamente do encontro entre essas experiências individuais através de um denominador comum relacionado à cultura gaúcha (em termos de convenção), num espaço no qual o impulso criativo é livre e estimulado para se expressar como quiser.

Além disso, percebi também que a intensidade do fluxo de energia simbólica que emerge da comunhão através das canções e versadas, relaciona-se diretamente com o envolvimento de cada participante com essas canções. Em razão disso os temas clássicos enraizados na memória de cada participante e, portanto, na memória coletiva, bem como as canções autorais compostas no festival por objetivarem em versos a energia que emerge dessa comunhão relacionada à *communitas* e os sentidos que ela relaciona, possuem uma maior capacidade de sensibilizar e alavancar uma atmosfera “mágica” e inspiradora da prática da criação artística de composição de canções. As rodas de canto e poesia, nesse sentido, por estimularem o compartilhamento das criações coletivas e individuais, além de alimentarem e inspirarem novas composições, o expressar artístico, configuram também um momento de afirmação dessa prática.

Enfim, depois de dar uma breve organizada nas anotações que tinha feito, cheguei junto de um grupo de taiperos mais jovens que já haviam começado a compor um samba. Eles já tinham um mote e os primeiros versos do tema. Partindo de um sentimento saudoso com seus maiores e com o som que escutavam e da forma com que escutavam, eles tinham feito: *“Ai que saudade do som que eu ouvia na rádio quando era guri. Meu avô me mostrou que no gradiente o som era diferente no LP de vinil, viva o som do Brasil”*. Como quase todas as canções são compostas coletivamente o costume ao se chegar numa roda é participar com ideias de versos

e ideias para inspirar versos que conforme o consenso e adequação métrica irão contribuir na formação da canção. Todavia, essa participação necessita ser cuidadosa para não atrapalhar algo que já está em construção. Em razão disso, com bastante cuidado procurei ajudar somando com ideias. Nesse meio tempo o Cabo Deco também chegou por ali. Depois de tempos conversando sobre os sons que nossos avós e pais escutavam, contando histórias, ensaiando e sugerindo versos, buscando a rima e a métrica do samba, com o dia já amanhecendo somaram-se aqueles primeiros versos: *“O que é o que é perguntou Gonzaginha e agora José mais um som da Chiquinha e também Pixinguinha que anunciou carinhoso o que disse Braguinha. Ah se tu soubesse... que lá em Sampa tinha os Novo Bahianos e aqui no Rio Grande tem o Tambo do Bando e na Argentina Mercedes, Charly, Fito e Tango. E por “Uma Cabeça” yo sigo cantando Atahualpa Yupanqui e o country yankee James Bronw trouxe o funk que veio do blues como o jazz e o punk”*. Ao fim, como estava muito cansado resolvi pegar meus apetrechos e buscar um lugar para esticar meu isolante térmico já que não estava com disposição para armar a barraca que tinha levado. Enquanto alguns taiperos amanhecidos seguiam fazendo som, compondo e conversando encontrei um lugar a sombra com uma grama macia e por ali me acostei.

Por volta das dez horas da manhã com o sol batendo na cara levantei, tomei um banho no banheiro disponibilizado para uso coletivo e como a fome era grande fiquei aguardando o almoço que já estava em preparação. Nesse meio tempo adentrei no espaço da casa do nosso anfitrião, o Ivanzinho, onde havia um grupo de taiperos compondo um tema. Dois deles eu tinha conhecido na noite passada, o poeta Tulio Souza e o grande músico e compositor Cesar Santos. O terceiro era um amigo do Tulio, um incrível músico mineiro chamado Antonio Eudi tinha vindo de São Paulo. Eles estavam por concluir um tema quando cheguei de modo que foi muito interessante observá-los finalizar a canção. Dos momentos marcantes dos festivais de imersão esse é com certeza um dos mais felizes. Em razão da dificuldade que o processo de compor uma canção encerra, um verdadeiro parto como o Mestre gosta de chamar, alcançar o sentimento e a satisfação de obra concluída configura um momento mágico de grande euforia e orgulho coletivo com o trabalho realizado, ainda mais quando a canção se sobressai em beleza e conteúdo. E, nesse instante, tocar a canção constitui um momento de imenso prazer e alegria. Por ter sido a primeira canção que observei ser composta no festival em sua

integralidade e pela mensagem que trazia foi também para mim um momento de grande entusiasmo vê-los cantar: *“Não existe meio bem nem pedaços de verdade. Não existe meio amor nem a fé pela metade. Quando alguém alcança ajuda tem que ser ajuda inteira e vai ser bem recebida se for pura e verdadeira. Quando alguém entrega amor sem querer amor de volta vai entender o som do mundo a bater na sua porta. O bem é um sonho taipero que não pode ser metade, vamos ser o bem inteiro cultivando a irmandade.”* Presenciar essa cena, além do entusiasmo que provocou, deixou-me impressionado com o nível de composição empregado. Tudo pareceu muito simples, O Tulio Souza finalizar os versos, o Cesar Santos e o Eudi encontrarem os acordes e a melodia. O mestre havia me falado do Tulio, um grande poeta de versos densos e com a característica de gostar de compor letras inteiras e fazer isso em poucos minutos. Apesar de não conhecer pessoalmente o Cesar Santos já havia escutado o seu álbum “Da Porteira pra Dentro” e sabia ser um grande músico, vencedor da Califórnia. Já o Eudi apesar de ser um músico e produtor reconhecido na indústria fonográfica do centro do país era totalmente desconhecido de todos nós, mas era nítido que era um músico de grande talento e domínio da linguagem musical. Na verdade percebi que se tratava de compositores experientes com disposições para a composição poética e musical bastante desenvolvidas. Além disso, ter um músico compositor de “fora” que não participa da cultura gaúcha e que desconhece os significados, as imagens e sotaques relacionados a ela, representava uma grande “soma” em termos de diversidade e experiência artística. Nesse meio tempo o pessoal que lidava com a “boia” comunicou que o almoço estava pronto com um cincerro que o Mestre tinha levado.

Na fila para servir-se o Mestre me falou para depois do almoço compormos um tema juntos. O convite do Mestre me acalmou dado que estava um pouco ansioso para compor. Ademais o almoço foi o momento de ver e cumprimentar todos os participantes — naquele momento cerca de 35 pessoas. Depois de comermos uma “carreterão” e um feijão gordo do feitio do Capincho, armou-se um temporal muito grande. Foi aquela correria com as barracas, mas foi uma chuva tão forte que poucas ficaram em pé. Em razão desse temporal que se estendeu pela tarde acabei deixando de lado minha barraca sem armá-la e dormindo todos os dias que seguiram num canto da sala que estava aberta como espaço de convivência. E foi nessa sala que eu e o Mestre, depois de almoçarmos, sentamos de um lado da mesa grande que ficava na entrada e começamos a compor uma canção.

O método, por assim dizer, utilizado na maior parte das vezes é buscar uma ideia que sirva de mote, ou seja, que oriente a busca dos versos da canção de modo a construir uma totalidade. Nesse sentido, o Mestre queria fazer uma canção também para agradecer ao nosso anfitrião por ter efetivamente salvo o festival ao ceder sua casa. O festival, por configurar esse ritual de renovação e afirmação artística, ao permitir a emergência da *communitas* nesses quatro dias, constitui para seus participantes como já havia brevemente comentado um momento muito especial no ano e o fato de só ter acontecido devido à boa vontade do Ivanzinho representou para o Mestre um sinal de grande generosidade, pois receber durante quatro dias em sua casa, ainda que no meio rural e num espaço amplo, quase quarenta pessoas não é nada fácil. Além disso, queríamos de alguma forma tentar expressar os sentidos desse encontro de arte e poesia tomando o “som” como fio condutor. Nisto o mestre lembrou da cena de tocar o cincerro que havia trazido para avisar que o almoço estava pronto e de como aquele som serviu para reunir as pessoas da mesma forma que o som num sentido mais amplo era o que nos reunia ali. Lembramos então que o cincerro era um som que reunia e guiava a tropa. E que cada um ali trazia e somava com o seu som, que ao mesmo tempo guiava e era guiado, pois sem essa reciprocidade não existia composição coletiva. Dessa troca de ideias escrevemos a seguinte quadra de versos: *“Cada um é um sinuelo, cincerro é o seu coração, na corrente somos elo, reunidos pelo som”*. Cada um é um sinuelo no sentido de cada um ir ao encontro do outro. Cincerro é o seu coração porque é do encontro de vibrações que emerge o som que nos reunia nessa corrente de arte.

Enquanto escrevíamos esses versos mais taiperos se juntaram ao espaço da mesa para compor e tocar. Do nosso lado estava instalado o piano digital do Eudi que junto com o Cesar Santos, buscando aprender coisas novas, começou a compor uma milonga a partir das indicações do Cesar — já que aquela linguagem era uma linguagem até então completamente desconhecida para ele. Achei interessante o fato de a milonga enquanto expressão convencional integradora da cultura gaúcha em termos transnacionais, ou para além das fronteiras dos estados platinos, ter sido a escolhida para representar aquilo que identificava o local para um “estrangeiro”. Nisso, o Volmir com seus guitarreos, o poeta Carlos Hahn e o Vicente, um sujeito muito querido que participava de sua segunda Taipa, também chegaram por ali. Por ali também chegou o Ivanzinho, nosso anfitrião. O Mestre aproveitando sua presença perguntou a ele sobre o significado do nome “Vacaca” a fim de buscar

uma inspiração. Ele prontamente explicou que Vacacaí em Tupi-guarani significava “rio do pasto das vacas”. “Vaca” era uma palavra latina que chegou a América junto com o gado *vacum* trazido pelo europeu. “Caa” é mato, mas neste caso pasto, dado que era um lugar no pampa que tinha muito gado bovino. Enquanto o “i” remetia a água ou rio. De posse dessa informação e depois de muita troca de ideias, sugestões e reparos, o mestre que estava com a caneta na mão escreveu os seguintes versos: *“Rio do pasto das vacas, arroio do Vacacaí, guarida de taipa segura, gratidão de estar aqui.”* “Guarida de taipa segura” no sentido de dar guarida, de receber o festival.

Nisto o Capincho irmão do Pirisca também chegou por ali e o Mestre de pronto requisitou sua ajuda. Ao se aproximar e ver a folha em que estávamos escrevendo, disse de um modo muito engraçado: “— Já tem uma tripa aí!” O Mestre dando risada respondeu que tinha umas ideias. Mostramos as duas primeiras estrofes prontas e uma ideia para terceira em construção que era: *“Toma um mate mata a sede, minha sede eu te cedo. Vem direto engraxa as cordas...”*. O Capincho gostou da largada, mas a parte das cordas estava estranha. Como havia dito anteriormente o processo de composição coletiva é um processo muito delicado porque envolve um grande grau de subjetividade ao mesmo tempo em que é feito na base de muita tentativa e erro sendo o consenso, nesse sentido, um aspecto muito importante do processo. O Mestre então achou que também estava um pouco confusa a questão da sede com cedo e sugeriu simplificarmos. Contudo, durante o tempo em que escrevíamos esses versos a milonga do Eudi foi se aprontando. Ele cantarolava uma melodia muito bonita e com grande entusiasmo milongueava no piano digital sua primeira milonga. Foi então que virou pra nós e perguntou brincando cadê os letristas do festival? E seguiu tocando e dizendo muito entusiasmado: “— Minha primeira milonga!”. O Mestre então respondeu dizendo que estávamos aprontando os versos e aproveitou para compartilhar com todos que estavam ali o que já tínhamos feito. O Eudi então cantou em cima da sua melodia *“Rio do pasto das vacas, arroio do Vacacaí, guarida a taipa segura, Gratidão estar aqui”* e ficou muito impressionado com o fato do verso ter fechado precisamente na métrica, parecendo feita sob encomenda. Nosso entusiasmo foi geral. O Mestre então explicou: “— Se tu tá escrevendo com uma melodia do teu lado tu acaba botando os versos na métrica.” Eu fiquei muito impressionado e entusiasmado, obviamente, porque além de não esperar essa correspondência nunca tinha visto e muito menos

participado de algo assim, algo que extrapola uma dimensão mais racional e coloca a sensibilidade em primeiro plano. Agora que tínhamos a música do primeiro verso pronta nos voltamos para o verso que não tínhamos concluído. O Túlio que também havia chegado por ali, de conhecimento do que já tínhamos escrito, pensou um tempo e sugeriu trocarmos o “minha cede eu te cedo” por “o meu rancho te ofereço”. Eu particularmente achei ser uma solução muito boa. Enfim o verso foi cantado depois de uns ajustes de métrica já na melodia da milonga do Eudi *“Toma um mate mata a sede, senta um pouco ainda é cedo, desencilha não há pressa, o meu rancho te ofereço”*. A cada novo verso escrito e cantado o entusiasmo ia aumentando. O Ivanzinho que estava por ali bastante empolgado, a fim de trazer mais elementos para a canção do Vacacaí, comentou que o por do sol ali era fantástico, que o sol se punha na direção da barragem que ficava em frente da casa num colorido impressionante. Falou também do vento e que estavam estudando de implantar um parque eólico na região. Inspirados pela argumentação de nosso anfitrião, depois de muitas ideias buscando relacionar o poente com o vento, algumas delas bastante criativas e com belas imagens poéticas, e outras tantas tentativas de encontrar as palavras certas que coubessem na métrica, chegamos a mais uma quadra de versos: *“Se a Taipa é a nascente, o poema é o poente, o vento é o cantador pras melodias da gente”*. Com a conclusão de mais essa quadra tínhamos quatro estrofes prontas começando pelo *“Rio do pasto das vacas, arroio do Vacacaí, guarida de taipa segura, gratidão estar aqui”*. Essa quadra seguia com *“Toma um mate mata a sede, senta um pouco ainda é cedo, desencilha não há pressa, o meu rancho te ofereço”*. Todavia, seguir com *“Cada um é um sinuelo, cincerro é o seu coração, na corrente somos elo, reunidos pelo som”* não parecia ser a melhor opção em razão de parecer faltar uma ponte de sentido ligando as duas estrofes além de que tornaria a música muito repetitiva porque eram versos que chamavam de forma muito contundente a repetição da melodia

A ideia então sugerida pelo Mestre era encontrar uma forma de abrir a melodia, fazer uma ponte para ligar as estrofes. O Cesar Santos bastante atento e de violão na mão de forma muito natural com pequenos alterações no motivo que estruturou as outras duas frases melódica criou uma terceira frase lindíssima. Mais uma vez a empolgação foi tamanha que espontaneamente decidimos continuar versando em cima dessa melodia e fazer uma parte C que conectasse as outras duas ficando uma canção com uma estrutura de A B, C e A B. De forma muito

natural, o Mestre com a ideia de ponte na cabeça e fazendo referência a um momento chave da ritualística do festival que simboliza o estado de *communitas* em que se desenrola a experiência do festival que é o abraço coletivo disse: “— Cada abraço é uma ponte, uma ponte que faz a conexão.” Todos ali então começaram a pensar o que essa ponte conectava. O Eudi disse que se identificava com essa ponte porque ela unia mundos distantes, Minas e o Rio Grande, o Brasil e o mundo através dessa conexão que era a arte. Esse comentário me pareceu muito interessante porque corroborava a minha tese de relacionar as criações inovadoras do festival com essa união e a mescla de experiências diversas. O Ivanzinho empolgado disse que ligava o eterno movimento do velho com o novo. A turma envolvida naquele processo febril gostou de poder brincar com a homofonia de “eterna conexão” com “é terna conexão” e dessa conversa chegamos em “*Cada abraço é uma ponte, é terna conexão unindo mundos distantes...*”. Faltava agora só a conclusão do verso. A chuva lá fora nos apontou o caminho e a partir da ideia de que quando nos abraçamos nos emocionamos e as lágrimas caem nos encharcando de emoção. O verso então foi concluído depois da sugestão do Tulio de trocar “conexão” por “comunhão” e ficou da seguinte forma: “*Cada abraço é uma ponte, é terna comunhão, unindo mundos distantes, enxercados de emoção.*” Enfim, após horas quebrando a cabeça concluímos a milonga que batizamos “Rio do Pasto das Vacas” em homenagem ao Vacacaí e felizes cantamos curtindo a onda que aquela totalidade de emoções e sentidos cristalizados naqueles versos, notas e acordes evocavam.

Após várias horas de envolvimento e atenção, com a conclusão do tema a turma se dispersou. Lá fora não fazia muito tempo que tinha parado de chover e o céu começava a limpar. Recordo de sair para tomar um ar e espairar quando a memória de uma imagem de anos atrás me veio há mente. Era a imagem de um imenso bloco de gelo se desprendendo do glaciar Perito Moreno e caindo no lago Argentino fazendo o som mais assombroso que escutei na vida. A partir dessa imagem e inspirado pela atmosfera do festival pensei em escrever uns versos. Depois de pensar mais um pouco anotei no meu caderno de campo: “*Cada roca que se solta num magnífico e assustador estrondo. É uma lagrima seguida por um grito de socorro, que chora lá Pachamama em seu solitário abandono...*”. Logo que terminei de escrever esse verso e sem maior inspiração para continuar o poema naquele momento, observei um taipero “solito” de cuia na mão tomando mate e

mirando o horizonte. Resolvi fazer companhia a ele e acompanhá-lo no mate. Enquanto mateávamos me contou se chamar Marcelo Mendes e como eu era estreante na Taipa. Tinha vindo do Alegrete a convite de um amigo e havia começado a compor uma milonga bem “criolla” a partir de uma metáfora muito bonita em que comparava os seus silêncios com os silêncios de uma tapera antes povoada de sons que habitavam o lugar. Achei de grande profundidade sua inspiração e fiquei curioso para ver o resultado. Depois ao indagá-lo sobre sua participação nos festivais de imersão, contou-me participar do “Cocho de Sal”, um festival de imersão que acontecia em Alegrete e que, segundo comentou, tinha uma feição mais campeira que a Taipa. Achei essa percepção interessante porque ela atentava para o caráter aberto e conseqüentemente diverso dos sentidos e referências que compõem a experiência do festival. Diversidade que como comentei anteriormente acredito estar relacionada ao caráter inovador das suas criações. Além disso, ela me pareceu abrigar um “sentimento” latente de cautela que toda a cultura conforma, em algum medida, relativo à manutenção de suas convenções — que é justamente o que a caracteriza enquanto singularidade simbólica.

Durante o tempo em que mateávamos e conforme ia caindo a tarde mais taiperos foram se chegando no espaço da varanda em que estávamos a fim de ver o famoso por do sol que começava a cair no horizonte na direção da barragem bem à nossa frente. De fato, como prometido era muito bonito, ainda mais em razão do céu estar rajado com as nuvens do temporal. Nesse tempo os filhos do Capincho, uma gurizada mais nova que tem uma pequena firma especializada em assados para eventos começou a preparar a janta que seria um galeto com vários temperos. Depois de ficar mais um tempo ali fora conversando e ajudar a carregar uma lenha para a turma que começava a fazer o fogo numa churrasqueira de tonel cheia de recursos, fui pegar uma camisa de manga comprida, pois havia esfriado um pouco. Ao voltar à sala onde havia deixado minha mochila encontrei uma turma de Taiperos compondo um tema. Na verdade, o Pirisca estava mostrando para o Eudi e para o Mestre uma linda melodia que havia composto ao amanhecer daquele dia após a roda de canto ter se dispersado na madrugada. Segundo contou, determinada hora antes do nascer do sol, o galo começou a cantar. Foi então que pensou: esse galo tem um som que é só dele. E a partir desse “estalo” começou a harmonizar e padronizar no violão uma melodia inspirada no som do galo. Assim foi até o dia amanhecer. E nesse meio tempo também já tinha agregado versos à melodia que se

configurou um bonito refrão: *“É taipa mais uma vez. É taipa e o que você fez. É taipa no Vacacaí... Graças a deus junto dos meus estou aqui.”*

Após compartilhar sua criação, o Eudi se somou com o piano digital e juntos ficaram tocando e cantarolando o refrão ao mesmo tempo em que buscavam novas linhas melódicas em meio à alegria e entusiasmo do momento. Nesse processo muito singular e a olhos destreinados um tanto estranho, uma nova linha melódica se destacou e foi fixada junto da primeira, tornando-se a introdução do tema. Agora faltavam os versos da canção. O Pirisca disse que os versos do refrão foram inspirados numa certa “ansiedade boa” de chegar logo na Taipa, rever muitos amigos depois de um ano, saber o que fizeram, contar o que se fez nesse tempo em tinham passado distantes e agradecer por esse reencontro. Enquanto tocavam e cantavam o refrão mais taiperos se achegaram no espaço da sala, dentre eles o Tulio Souza que se propôs a ajudar na composição dos versos. Partindo de uma ideia de quanto menos falar melhor, ele saiu com um poema pronto: *“Nem todo o dito é sempre verdade nem toda verdade é sempre bem dita. O falador não sabe que não adianta a razão não cabe dentro da garganta. Por isso meu gosto é falar pouquinho eu tenho a mania de cantar baixinho é taipa mais uma vez, é taipa e o que você fez..”* Após nossos aplausos fez-se silêncio e ninguém disse nada. Pareceu-me olhando a cara do Pirisca que os versos do Tulio eram de uma densidade que não correspondia à inspiração que animava a canção. Depois de seguir por mais um tempo tocando e solfejando a melodia que já tinha sido composta, o Pirisca disse que a ideia era mais conclamar essa nossa união sem dizer diretamente isso, mas sim pintando o quadro que começou com o galo, o “muso inspirador” da melodia, rompendo o silêncio da madrugada.

A melodia e os versos já compostos eram muito contagiantes e seguiram sendo tocados e cantados. Eu estava ali atento observando aquele momento, curioso para ver o que ia acontecer, que rumo a canção ia tomar. O Pirisca, então, enquanto tocava me perguntou: “— E a gaita Xinxá? Sol maior e vamos!” Xinxá é o meu apelido e como sou conhecido pelos amigos da música. Fiquei empolgado com a requisição para somar junto na canção, mas o fato da música ser em Sol maior significava um empecilho em razão de minha gaita, como expliquei anteriormente, ser em Dó e Fá. Todavia, eu sabia que na meia terceira ilheira do meu instrumento havia alguns meios tons, dentre eles o Fa# que era a nota que faltava para completar a escala de Sol maior. O problema era que não tinha certeza sobre qual

dos botões abrindo ou fechando era o Fa#, ou seja, teria que experimentar. Em razão disso falei que ia escutar mais um pouco para captar a melodia e depois encontrá-la na “cordiona voz trocada”.

Com aquela cantoria toda mais taiperos se achegaram na sala para ver o que estava acontecendo e foram se somando no coro do “É Taipa...”. Recordo que quando o Pirisca e o Eudi pararam de tocar, o Maurício Molina, uma figuraça, falou que essa Taipa ia ficar conhecida como a Taipa do mineiro. Após esse tempo tentando avançar na composição do tema sem sucesso e de alguns instantes de conversação, aproveitando o momento de comunhão o Pirisca puxou no violão um “compasso taipero”, que prendeu a atenção de todos. O Capincho comentou que era a vencedora do ano passado. O Tulio então declamou: *“Campo a fora somos tantos, cultivando liberdade e num sonho de irmandade o campo aflora. Campo a fora somos gente, mais vertente que alambrado, mais semente do que arado e o campo aflora. Campo a fora somos terra e ao chegar a nossa hora de ir pra terra e ir embora, campo aflora. Campo a fora mais bonito, ver com ganas de esperança o futuro nas crianças e o campo aflora.”* O Pirisca acompanhado pelo coro de vozes seguiu cantando esses versos numa melodia sensacional que além de emocionar, por exaltarem valores relativos à communitas elevaram grandemente o fluxo de energia coletiva. “Campo Aflora” na edição passada havia sido escolhida a vencedora do festival que teve como tema “Campo a fora”.

Depois de nossas palmas e de toda agitação, o Pirisca disse: “— Da primeira Taipa na Itaoca!”. E novamente junto ao “compasso taipero”, o ritmo que criou e que sintetiza o sentido do festival, começou a cantar e prontamente foi acompanhado pelo coro de vozes: *“Existem paixões afogadas nas sombras da vida. Existe uma lua perdida na escuridão. Existem luzeiros tristonhos de estrelas caídas. Existem crianças feridas de armas na mão. São tantas razões engasgadas por causa da força. Eu vi multidões retirantes à margem do bem. Eu vi a esperança escondida nos olhos da moça. E mísseis pintando nos ares um céu de ninguém. Existe uma taipa gigante no açude do mundo. De onde dois olhos procuram o mesmo que nós. Aquilo que Deus idealiza nas bênçãos e preces. É o sonho que todos semeamos na alma e na voz. É o sonho que todos semeamos na alma e na voz. Um sonho contempla partido o sangue das guerras. Os povos chorando um pranto de ácido e sal. Um sonho bonito revoa beijando as estrelas. Buscando no céu da amizade seu mundo ideal. Se armas e os homens calassem seus gritos de morte. E ao som de um violão*

adoçassem os seus temporais. O sonho parceiro seria bem mais do que um sonho. Seria um beijo do mundo na boca da paz. Existe uma taipa gigante no açude do mundo. De onde dois olhos procuram o mesmo que nós. Aquilo que Deus idealiza nas bênçãos e preces. É o sonho que todos semeamos na alma e na voz. Na alma e na voz...” Com todos cantando emocionados os versos e a melodia, a energia coletiva se intensificou significativamente. O Pirisca ao fim falou: “— Nosso saudoso Carlos Omar Vilella”. E o Ronaldo, pai do Ronaldinho, que também estava junto comentou ser essa canção o hino da Taipa por ser a canção que mais identifica o festival. E apesar do manancial de canções que foram compostas ao longo dos vinte anos do festival, “Na alma e na voz”⁵¹ poesia do poeta Carlos Omar Vilella e música do Pirisca, composta na terceira edição do festival em 2002, ano em que o tema foi “Sonho taipero”, por sua mensagem, pela energia e sentimento que transmite, por sua beleza e profundidade, por ser um “compasso taipero”, ritmo que através da polirritmia busca integrar o sotaque platino com a música popular brasileira, na minha perspectiva, faz jus ao título.

Dando continuidade ao fluxo de canções, o Pirisca puxou outro tema vencedor da Taipa, também um compasso taipero, e novamente foi acompanhado por todos: *“Não me agradam vitórias dessas as custam de alguém. Vitorias que me convém são conquistadas sem sangue. Sem exércitos ou gangues, sem terras e nem vinténs. Batalhas sem perdedores e vice-versa também. Não me agradam vitórias conquistadas com bravatas. Com fardas ou com gravatas impondo aos outros amém. Para por cercas mais além ou castigar pecadores. Batalhas sem perdedores e vice-versa também. As batalhas que me agradam são contra meus próprios tormentos. Pelear com moinhos de vento tal Dom Quixote na pampa. Levantar bandeira branca sem ter mortos ou feridos pois se alguém tiver perdido a vitória não se alcança. Vencer é assim é ganhar de si mesmo. Derrubar a murada entre o sonho e a conquista. E ser um artista no círculo louco da vida. Quebrando os próprios limites não há batalha perdida...”* Por desconhecer completamente esse versos e maravilhado com a canção, ao final, fiquei muito impressionado com a sinestesia entre forma e conteúdo de “Vice-Versa”, canção composta na sétima edição do festival em que o tema havia sido “Vitória”. Achei incrível como melodia

⁵¹ Na Alma e na Voz. Youtube. 20/01/2021. 4min12s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0X263inJiK8>. Acesso em: 02 de março de 2021

gerada por esses versos produzia uma unidade muito singular na qual a mensagem da canção, como um mantra, parecia reverberar na memória de quem a escutava.

Após essas três canções serem cantadas produzindo uma atmosfera humana bastante elevada, percebi que seus versos haviam alcançado tal situação em razão de expressarem, através das possibilidades de simbolismo relacionado aos temas de cada ano em que foram compostas (campo afora, sonho taipero e vitória), os sentimentos associados ao modo *communitas* de relação que se desenvolve no festival. A *communitas* enquanto modo integral e igualitário de relação entre seres humanos, segundo Turner (1974) é inspiradora de imagens que exaltam os valores humanos universais, como paz, harmonia e justiça universal. No caso do festival, a emergência dessa condição de *communitas*, os valores e a energia que relaciona, por se realizar no contexto de um ritual de composição de canções, acaba se objetivando nos versos compostos ao longo do festival como demonstram essas três canções. Ao mesmo tempo, esses versos acabam tornando-se, no contexto do processo ritual, meios pelos quais essa condição espontânea pode ser convocada ao serem cantados, configurando assim uma circularidade com relação a essa condição excepcional.

Esse momento impar de celebração seguiu com a entrada do Cardosão no recinto — um cantautor fantástico que havia chegado naquela tarde ao festival. O Mestre, aproveitando a situação perguntou ao Cardosão se ele lembrava da Taipa da “milonga na era digital” (edição de 2013) e do Desidério — nome de uma canção que havia composto. Depois de pensar um pouco o Cardosão pediu licença chamando a atenção para si e declamou com sua voz de tenor os versos do poema: *“O patrão vendeu o violão, vendeu com capa e talabarte. Construí rancho e canção junto aos trastes na madeira que se perdeu na poeira quando venderam o violão. Sempre estive em volta as casas, nunca frouxei pro serviço. Era meu compromisso nas claves embretar notas, ou de costear as revoltas de algum acorde aporreado, mas hoje tudo é passado me fui do rancho sem volta. Andei sozinho no mundo procurando outro violão pra que pudesse então firmar meu rancho ideal. Mas foi como um vendaval de paixão que não se agarra me destorci numa guitarra nas noites da capital. Milonga é sempre milonga nos quatro cantos do mundo. Milonga um mate na capital, milonga é campo do fundo. Milonga é sempre milonga, verso, guitarra e coração. No entardecer da cidade no amanhecer no galpão.”* Após nossos aplausos o Cardosão, que recém havia chegado depois de alguns anos sem

participar do festival agradeceu o acolhimento. Escutar esses versos naquele momento foi bastante significativo porque através do seu simbolismo eles expressam um sentimento de continuidade que acredito estar na base do processo de reinvenção cultural: o patrão representando as determinações econômicas causadoras do êxodo rural; o ir-se do campo para cidade sem volta; o violão representando a identidade perdida ao longo desse processo; e a milonga, enquanto singularidade cultural que se leva consigo em todas as partes junto ao verso a guitarra e o coração representando o reencontro com a identidade. Naquele instante pensei comigo, ai está outro conjunto de versos que pintam mais um quadro da Illexlandia e evidenciam de forma muito nítida nos últimos versos do poema o sentido que a cultura gaúcha assume contemporaneamente, sentido que, a meu ver, expressa e caracteriza o processo de reinvenção cultural.

Dando sequência ao fluxo de canções e poesias, após uma pequena dispersão, o Eudi pediu para mostrar para os que estavam ali, uma musica que tinha composto e que o Tulio havia colocado os versos em cima da sua melodia. Com a atenção dos presentes ele tocou e cantou lindamente: *“Quando alguém te perguntar aonde esse mundo foi parar, tem que contar. Que a vida é mais gostosa de se ver, sem reclamar. Que o tempo dos felizes vai correr, mais devagar. Que o sorriso é tão bonito de se ver, sem disfarçar. Que os abraços de verdade podem ser, um bom lugar. Um bom lugar... No mundo existem poucos, loucos de atar. Que fazem assim sem medo, sem medo de amar. Que passam a vida bem sem pressa, vem deixar pra lá. E fazem desse mundo, desse mundo melhor lugar... desse mundo melhor lugar. E se alguém tentar falar que o mundo pode ser um bom lugar. Diga que sim, e que os amigos tem o dom de te deixar, feliz assim. Que o amor de vida inteira é o que te faz, bobo assim. Que as crianças te ensinam a sonhar, fácil assim. Cada pessoa nesse mundo é um lugar, simples assim. Simples assim...”* Boquiabertos com beleza da canção mais uma vez aplaudimos de pé. Nisto o Nandico que também havia chegado por ali puxou uma composição coletiva taipera chamada “Com tribo ir” e que faz parte do disco do Mestre “Ladainha Campeira”⁵²: *“Que bom que “sesse” quiçá se fosse cheguei agora de sangue doce. Que bom que “sesse” quiçá se fosse cheguei agora... Chora de rir, ie eee. Quem tá feliz. Vim pra somar.*

⁵² Com Tribo ir. Youtube. 30/04/2020. 3min01s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wnRUqWF9ATw&list=PL7EA-U-aS5yK-qa6CVCX8_CK3zR2JroPN&index=8. Acesso em: 03 de março de 2021

Com tribo ir. Fui dar um tapa levei um coice. Fiquei de cara perdi a pose. Mas não da nada, sorri de novo. Eu sou de casa, eu sou do povo. Que bom que “sesse” quiçá se fosse cheguei agora de sangue doce. Que bom que “sesse” quiçá se fosse cheguei agora... Peguei a cana cortei de foice. Fiz rapadura tá feito o doce...”

Por fim, esse momento de celebração e energia coletiva inspiradora bastante elevada que começou com a cantoria da canção que o Pirisca estava compondo findou com a turma toda cantando um clássico da música gaúcha popularizado na voz do cantor símbolo da Califórnia Cesar Passarinho e de autoria do grande mentor artístico de muitos taiperos que foi o Biratuxo, Ubirajara Raffo Constant: *“Antes tempos quando moço encilhava o melhor pingo. E saia nos domingos com as pilchas que eram uma gala. Conhecedor da escala um ventito que soprava. Coisas lindas bordoneva nas franjas brancas do pala. Meu flete tordilho negro do pelo tão bem cuidado. Do meu preparo chapeado da prata copiava o brilho. E pra florear o estilo só faceiro e daninho. Ia a trote puladinho que nem o canto do grilo. Era meu gosto de moço nas tardes de carreirada. No intervalo das largadas juntar a aba na fita. E com a alma tanguedita e as nazarenas cantando. Em passeio ir gavionando por entre as moças bonitas. De volta a noitinha hora em que a pampa adormece. E a natureza parece cochilar na voz dos rios. Eu trazia sem fastio saudando a estrela boieira. Uma coplita campeira bem floreada no assobio.”* Para alegria de todos depois do último verso o Carlinhos emocionado assobiou a plenos pulmões a coplita do Biratuxo que foi lembrado, após a execução do tema, com muita emoção pelos taiperos que conviveram com ele e o tinham como grande incentivador e exemplo.

Com a dispersão da turma, após organizar minhas notas e me agasalhar, ao sair lá fora aproveitei para servir, num copo térmico desses de café, um caldo de feijão que o pessoal havia esquentado enquanto preparava a janta. Aquele caldo, além de muito gostoso foi providencial porque já era noite e até aquele momento, em razão de estar completamente imerso nas canções, não havia comido nada além do almoço. Depois desse lanche revigorante percebi que havia se formado outra roda de canto e poesia numa das extremidades da grande varanda que apontava para a barragem. Quando me aproxiquei na roda o Ramiro, amigo de Santa Maria que conhecia da época do “Entreautores”, estava terminando de pontear uma milonga. No momento em que o Ramiro terminou de tocar, em meios aos nossos aplausos, o Cardosão que fazia algumas edições que não participava do festival também se achegou por ali. Foi então que o Ramiro falou: “— Agora vocês vão

conhecer o “milonguero mor” que acomodou a gurizada da Taipa!” Fazendo referência à chegada do Cardoso que com sua querida presença aumentou significativamente o clima de entusiasmo e alegria que vigorava. Automaticamente o violão foi passado a ele. Contudo, ao pegar o violão o Cardoso reclamou que estava bastante enferrujado, segundo contou fazia quatro anos que não tocava. Depois de alguns instantes procurando os acordes ele começou a cantar com sua belíssima voz uma milonga da 31ª Califórnia: *“Uma cama de vento e um par de arreios. A estrada real e os rumos por capricho. Deixando o coração perder os freios. Aos acasos e ocasos de um cambicho. Minha alma está enredada nos arreios. E o corpo vai por onde eu vou confiante. Há chamados de campos e rodeios. Aos rumos dos instintos e do instante. Bailam nos ares sopros do infinito. Rumores de barbelas e de freios. Encantamento pra quem vai solito. Sou todo campo, retinir de esporas, tiro de laço e contenção de freio, arrancadas de vida, campo fora.”* Ao fim da canção, a gurizada que era fã da arte e do artista comemorou com grande alegria a volta do Cardoso.

Na sequência o Ramiro pediu pro Volmir que também estava na roda para tocar um dos seus temas clássicos, “Semano”⁵³. Ele prontamente saiu ponteando um milongão e cantando. Quando o Volmir terminou de tocar, pela volta da roda tocou ao Marcelo Mendes a vez de tocar uma canção ou dizer um verso. Os taiperos que estavam na roda pediram “A gurizada do Alegrete nos rodeios”. Ele, contudo, respondeu já ter tocada ela antes. Nisto o Tiago Souza disse que não tinha problema, e de um modo muito engraçado falou que a melhor coisa que tem para o repertório é mudar de público. Enquanto riamos o Marcelo Mendes, dando sequências a linha campeira das milongas tocou e cantou o milongão “A gurizada do Alegrete nos rodeios”⁵⁴.

Após a conclusão do tema e de nossos aplausos, o Tulio Souza sem nada esperar saiu dizendo uns versos junto com o seu irmão Thiago Souza: *“Vento por lamento fecha o tempo trás a chuva. Se desmancha em água molhando essa estrada. Sombreiro companheiro por campeiro já desaba. Protege meu rosto judiado de agostos. O casco deixa o rastro marca o passo do picaço. Divide o destino que*

⁵³ Semano - Volmir Coelho. Youtube . 22/07/2018. 4min02s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KMHw9fARKkg>. Acesso em: 03 de março de 2021

⁵⁴ Recado de Tropicheiro - Marcelo Mendes. Youtube . 31/01/2011. 3min32s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m55BaFFRkFU>. Acesso em: 05 de março de 2021

trago comigo. Depois da porteira são tantas fronteiras que a vida nos mostra a sua maneira. Por gosto e desgosto erguemos bandeiras. A dor das derrotas, vitórias certas por ter onde ir. Vento por contento abre o tempo leva a chuva. Sol por repente clareia o horizonte. E o peito do seu jeito tem direito de ter saudade. São dores que partem por sonhos que invadem. Por ter adentro o melhor sentimento, um olhar de espera sujeito ao tempo. Por longo ou incerto que seja o caminho me vou de alma leve. Sem me ver sozinho por ter onde ir”. Quando terminou de declamar bastante entusiasmado pediu para o Cardosão cantar ela para nós já que ele era um dos autores do tema. O Cardosão, contudo, disse não lembrar. A turma então insistiu para que ele tocasse nem que fosse o refrão. Ele, todavia, mais uma vez explicou que fazia sete anos que não vinha na taipa e no mínimo uns quatro que não pegava o violão e que quando escutava esses versos se sentia um pouco limitado por não conseguir reproduzir o que tinha feito um tempo atrás. A gurizada então abraçou o Cardosão dizendo dentre outras coisas, que quem foi rei não perde a majestade. E no meio daquele momento de acolhimento, por assim dizer, o Ramiro num gesto bonito falou: “— Tu nos ensinou Cardosão, ensinou toda a gurizada da volta, então a gente se espelha em ti meu amigo. Segue teu coração o que vier vai vir bem”. O Cardosão emocionado então começou a pontear uma milonga no violão e a cantar: *“A ti guitarra baguala entrego meu sentimento. Que amadrinhou meu lamento, quando precisei costeio. Desde graves bordoneios que atiçavam labaredas. Até ponteios de seda das primas em devaneio. Vinha nos tentos do arreio, segura em tantas jornadas. E em noites enlustradas ao relento frente ao fogo. Cantei ao sangue crioulo, às Marias e ao Cruzeiro. E ao meu fiel companheiro gateado em pelo de ouro. Mas o tempo é traiçoeiro e nos fere lentamente. Cada acorde persistente que ainda sustentava a vida. Foi ficando ressequida naquela madeira boa. Que em sua alma ainda ecoa recuerdos pra toda vida. Que em sua alma ainda ecoa recuerdos pra toda vida”* E no final recitou: *“Ainda floreio despacito a minha nobre guitarra. Que hoje já não faz ferra nem bordoneia tão grave. Mas segue atendendo às claves que meus dedos já cansados enviam em tom sagrado. Que em suas cordas engrave!”* E seguiu cantando: *“Mas o tempo é traiçoeiro e nos fere lentamente. Cada acorde persistente que ainda sustentava a vida. Foi ficando ressequida naquela madeira boa. Que em sua alma ainda ecoa recuerdos pra toda vida”.* Em meio aos aplausos e gritos de volta Cardosão que elevaram a intensidade da energia coletiva que animava este momento de comunhão com a arte, o Ramiro

brincou: “— Que tal se tivesse tocado todos os dias.” E de fato a interpretação do Cardoso foi muito bonita, não só pelos versos de sua autoria que pintam essa bela imagem da Illexlandia a partir de um dos seus símbolos clássicos a “guitarra”, mas pela emoção contagiante do cantautor em pontear a guitarra e cantá-los.

Após o Cardoso ter cantando, enquanto confraternizávamos, ouviu-se o som do “cincerro” avisando que a janta estava pronta e em função disso essa roda de canto e poesia, na qual o lado mais campeiro e milongueiro, isto é, mais convencional da Taipa se manifestou, chegou ao fim. Enquanto, esperava a janta ser servida, fiquei pensando sobre os contrastes que observava entre as rodas de canto e poesia. As milongas campeiras, a música popular brasileira e os temas taiperos. Esses últimos, muitas vezes, parecendo configurar “tentativas” de síntese dessas singularidades culturais, fundamentalmente, em termos de musicalidade, como demonstram muitas das canções taiperas já gravadas que foram tocadas e cantadas nas rodas de canto e poesia.

Enfim, a janta foi servida com um purê feito com morangas que assaram junto com o galetto e o próprio galetto com seus temperos especiais. Depois de dar um bom tempo para assentar a refeição, achei-me junto de uma pequena sala com um sofá e algumas cadeiras que ficava no bloco de alvenaria ao lado do bloco principal onde ficava a casa e servia como uma espécie de depósito. Ali tinha uma turma, formado pela gurizada mais nova e alguns taiperos veteranos, compondo um tema. O Dudu que era o participante mais jovem do festival tinha composto uns versos para um “Rap”, e a turma inspirada nisso se propôs a fazer o Rap do Vacacaí. Achei isso muito interessante porque ia ao encontro da hipótese que estava formulando com relação à experiência de cada participante, ao encontrar um contexto de liberdade artística e incentivo para criação, estar relacionada ao caráter inovador das criações do festival. Um “Rap” ser composto num ritual característico do âmbito artístico da cultura gaúcha no marco da contemporaneidade demonstra uma grande abertura artística para a inventividade renovadora.

No tempo que acompanhei o processo da composição do tema, eles chegaram a finalizar uma nova estrofe que dizia: *“Te aproxima meu irmão que hoje tudo é inspiração deixa fluir... Traz teu verso na emoção, faz um rap uma canção no Vacacaí”*. Junto dela o Capincho bolou uma introdução com o violão que serviu de base para todo o tema. Ao fim como estava muito cansado, havia dormido só algumas horas desde que tinha chegado ao festival, achei melhor deixar de

participar das rodas de canto e poesia que iriam seguir noite adentro e descansar para me preparar para o último dia, o dia da apresentação das canções. Enquanto a gurizada seguia compondo o Rap do Vacacaí, eu acabei indo dormir num canto sossegado da sala da casa do nosso anfitrião.

Após ter descansado de modo satisfatório, iniciei o último dia do festival bastante animado e curioso para ouvir as composições. Aproveitei o sossego do primeiro momento da manhã para organizar e complementar minhas notas no caderno de campo. Depois, percebi que se formaram, na grande varanda, alguns grupos de trabalho para terminar de compor as canções. Ao me aproximar da turma que se encontrava ali, o Cabo Deco me convocou a somar num tema que ele junto com o Madruga estavam compondo. O Deco tinha feito um poema lindíssimo cheio de ternura em que descrevia a cena, com seus sons, de um menino indo encontrar a menininha em sua primeira paixão e o chamou de “O hit do novo verão”. A canção acabou tomando a forma de uma valsinha e ele queria que eu somasse com a gaita. Fiquei muito feliz com o convite e um pouco nervoso porque não fazia a menor ideia de como ajudar. O Deco então me disse que a inspiração era a simplicidade, a doçura e a meiguice. O Madruga transpôs para o tom de Fá a base, o mesmo da minha gaita, e a tocou. O arranjo era bem simples, com poucos acordes como queria o Deco. Faltava apenas uma introdução para os versos. Depois de tocarmos algumas vezes o próprio Deco assobiou uma ideia para uma melodia bem simples mais muito bonita. Junto com a ajuda do Madruga, que é um grande músico, consegui transpor uma melodia muito próxima da melodia assobiada pelo Deco para a cordionita. Após termos chegado ao arranjo final, todavia, continuava um pouco confuso com a duração do tempo das notas no compasso, mas como o Deco estava satisfeito e o Madruga também, achei melhor confiar na experiência dos dois. Em suma, esse momento se mostrou de grande aprendizagem prática, pois compor melodias apesar de parecer simples constitui um grande desafio à criatividade, ainda mais quando essa composição acontece em grupo, pois se trata de um “fazer” que exige, antes de tudo, sensibilidade. O que, de certa forma, vai de encontro com o modelo de educação que nos encontramos inseridos e da própria noção ocidental de conhecimento que privilegia, fundamentalmente, o desenvolvimento da racionalidade. Ao fim, bastante feliz por fazer parte da criação de mais uma bela canção e ter aprendido com essa experiência, comemorei junto com os parceiros a conclusão do tema.

Com “O hit do no verão” encaminhado, o Madruga mostrou para o Deco e para os taiperos que estavam na volta como tinha ficado o samba que eles haviam começado a compor na madrugada da primeira noite. Apesar de ter presenciado a composição dos primeiros versos “*Ai que saudade do som que eu ouvia na rádio quando era guri...*” a continuação da canção que foi batizada “Bluetudo é música” me surpreendeu bastante, achei incrivelmente inspiradora e tudo a ver com a nossa relação com a música na contemporaneidade. Depois de mostrar o samba, uma parte da turma que estava ali reunida, como de costume, ficou tocando e cantando. Seguindo na levada do samba o Madruga tocou “O bêbado e a equilibrista” para a turma que o acompanhou também cantando e batucando. Quando ele terminou, como estava com a gaita na mão toquei “Para não dizer que não falei das flores” numa versão que fazia parte da apresentação do Direito em Canto & Verso. O Madruga então puxou “Respeita Januário” de Luiz Gonzaga fazendo referência aos oito baixos. Aproveitando o contexto, toquei um xote do “Reio do Baião” que gosto muito e me identifico “A vida do viajante”. Na sequência, o Madruga comentando a modéstia do Rei do Baião tocou um tema do Luiz Gonzaga que desconhecia chamado a “Hora do Adeus”. Enquanto a turma seguiu tocando e cantado, resolvi dar uma volta para ver o que estava acontecendo em termos de composição. Na sala da casa do Ivanzinho junto à mesa grande, o Pirisca e o Mestre estavam terminando de compor a canção “É Taipa”. Canção que no dia anterior tinha acompanhado uma parte do seu processo de composição.

Quando cheguei eles estavam terminando a última estrofe. Buscando sintetizar de alguma forma o significado de o festival da Taipa ser um festival igualitário, sem comissão julgadora, no qual cada participante escolhe livremente e vota na canção que lhe agradou mais, desde que não seja seu autor, ou seja, um festival em que todos se escutam e que não há nenhuma regra que procure orientar ou limitar o impulso criativo ou rotular a arte, eles haviam escrito um verso que era: “*Taipa é tribuna pampeana dando a todos vez e voz*”. Depois de escreverem esse verso concordaram que esse devia ser o último verso, o desfecho do tema. Faltava, portanto, apenas o início. Foi então que o Pirisca, procurando definir esse pensamento numa síntese recordou do lema da revolução francesa, liberdade, igualdade e fraternidade e perguntou de qual bandeira era esse lema. Nesse tempo, mais alguns taiperos também haviam adentrado na sala e se juntaram à roda de chimarrão que acontecia simultaneamente à composição do tema. O Tulio que

também estava ali respondeu que era da bandeira francesa. O Pirisca então perguntou: “— E na nossa bandeira qual é o lema.” Fazendo referência à bandeira do Rio Grande. Eu, particularmente não recordava qual era a última palavra, mas sabia que as outras eram liberdade e igualdade. O Mestre então lembrou que eram liberdade, igualdade e humanidade. A partir dessa ideia conclui-se a última estrofe da canção que ficou: “*Liberdade, igualdade, humanidade pra nós. Taipa é tribuna pampeana dando a todos vez e voz*”.

Com a última estrofe pronta, o Pirisca cantou toda a canção: “*Partiu silêncio, cantou o galo, machado desceu a lenha, riscou fósforo acendeu fogo, já ouço chiar a chaleira. Mate pronto pica o fumo, sova a palha aperta um, pra mais dois ou três irmãos, ronca a cuia estende a mão. É Taipa mais um vez. É taipa e o que você fez. É Taipa no Vacacaí graças a deus junto dos meus estou aqui. Ventania trovoadas risos ao sol da manha, sinfonia, passarada, tem capincho, coelho e rã. Liberdade, igualdade, humanidade pra nós, Taipa é tribuna pampeana dando a todos vez e voz.*” Eu que além do refrão não conhecia os outros versos da canção fiquei surpreso por eles terem conseguido expressar os sentimentos e as sonoridades que buscavam através de uma forma ao mesmo tempo tão rica e tão simples. Inclusive o bom humor com a brincadeira com os taiperos Capincho, Volmir Coelho e Carlos Hahn no verso “*Sinfonia, passarada, tem capincho, coelho e rã.*” Em síntese, a imagem pintada pelos versos por ser inspirada na vivência do festival me pareceu compor um retrato muito afetivo e coerente com a experiência de *communitas* que esse ritual característico da cultura gaúcha no Rio Grande do Sul proporciona.

Após tocar a versão com todas as estrofes, o Pirisca me perguntou se nós não tirávamos as notas na gaitinha. Eu respondi que achava difícil em razão da música estar no tom de sol. Contudo, ele me respondeu dizendo que com a gaita ficaria lindo nem que fosse só a melodia da introdução. Então, ainda inseguro perguntei para ele qual eram essas notas. Com paciência ele buscou no violão nota por nota da melodia que iniciava descendo do Sol para o Fa#, que era a nota que no dia anterior eu não tinha encontrado, e terminava no Ré. Depois repetia a sequência só que em vez de concluir a frase no Ré concluía no Dó. E por fim finalizava com uma frase que descia num arpejo do Ré para o Si passando pelo Mi, pelo Sol e pelo La, até enfim chegar ao Si. Com as notas tiradas na gaitinha me somei na canção que, em razão da beleza da melodia e do timbre da gaitinha, cresceu com esse aporte sonoro. Mais uma vez, num momento de muita alegria, cantamos e tocamos

para firmar na memória e nos dedos letra e música. Agradei o Pirisca, esse grande mestre da música gaúcha contemporânea, o qual sua obra, a meu ver, constitui uma expressão muito contundente da reinvenção da cultura gaúcha em termos artísticos, por compartilhar seus conhecimentos de forma tão generosa e acolhedora. Ao final, felizes e muito entusiasmados comemoramos essa nova criação.

Em seguida todos os participantes foram convocados a se reunir no campo aberto que ficava ao lado da casa para um dos momentos-chaves da ritualística do festival — em que a condição de *communitas* que marca essa experiência mostra-se em toda sua plenitude. Reunidos, todos se deram os braços num abraço coletivo, formando um grande círculo em volta da muda de pessegueiro que seria plantada na sequência. Com o círculo formado o nível de concentração elevou-se consideravelmente.

Por um instante fez-se um grande silêncio. Só se escutava o som do vento e o eco do canto dos quero-queros ao fundo. O Pirisca que era o único que estava com o violão nos braços começou a tocar a canção escolhida vencedora na edição passada do festival e foi acompanhado pelo coro de vozes que cantaram com grande emoção: *“Campo a fora somos tantos, cultivando liberdade e num sonho de irmandade campo aflora. Campo a fora somos gente, mais vertente que alambrado, mais semente do que arado e o campo aflora. Campo a fora somos terra e ao chegar a nossa hora de ir pra terra e ir embora, campo aflora. Campo a fora mais bonito, ver com ganas de esperança o futuro nas crianças e o campo aflora.”* O cântico elevou a energia coletiva consideravelmente. Sobre o som do violão do Pirisca que seguiu “sonando” solitariamente quando as vozes silenciaram, o Cabo Deco bastante emocionado com as “folhas” enroladas e presas por um laço nas mãos e a voz engasgada falou: “— Queria entregar do mestre Biratuxo, um homem que viveu na essência a arte...”. Depois de alguns segundos se recompondo ele seguiu: “— Muitos têm o Biratuxo como mestre, muitos amigos têm o nosso querido Ubirajara Raffo Constant como mestre. Ele me entregou como um diploma a “Culinária bagual”, poema que ele fez e que o início é assim.” E seguiu declamando os versos da primeira estrofe do poema: “— *Poeta Rafael Ovídeo, amigação Cabo Deco. Que meu verso encontre eco no que vou te revelar. Aqui me encontro a planejar com uma fome de jiboia. Para fazer uma baita boia da culinária bagual. Arrebanha o nosso pessoal, que tragam gaita leguero e violão. Para que junto ao fogo de chão, na alma de cada vivente. O Rio Grande esteja presente na poesia e*

na canção.” Após a aclamação que se seguiu o Deco continuou: “— E tem o Gauchito Gil que ele pintou com maestria. Esse primeiro diploma com a “Culinária Bagual” e o “Gauchito Gil” eu vou entregar para o nosso anfitrião Ivanzinho, para ele entregar para Carmela sua filha.” Após nossas palmas ele seguiu: “— E para os novos. Volmir pra ti levar para tua casa, do compositor de “Retorno Bravo”, muito obrigado e seja bem vindo meu amigo.” A cada “diploma” entregue todos aplaudiam e exclamavam “que bonito”. Depois de entregar para o Volmir o Deco seguiu: “Mineiro, pra ti levar pra tua terra maravilhosa. Muito se deve ao “Clube da Esquina” porque em qualquer esquina do mundo pode existir tanta ternura como existiu na tua terra com aqueles esquineiros, muito obrigado. Xinxa, o homem de Itaqui que andasse no rio Solimões, que subiste os Andes e cruzasse a patagônia. Que tu leve pra tua casa o “Gauchito Gil” e a “Culinária Bagual” e os enquadre, seja bem vindo a Taipa.”

Receber esse “diploma” das mãos do Cado Deco, esse grande poeta, o qual tenho profunda admiração por sua poesia, foi muito bonito e emocionante, uma experiência que marcou minha relação com esse fazer que chamamos arte. Além disso, fiquei surpreso com a referência as minhas andanças pela América, pois apenas tinha comentado e contado algumas histórias da viagem que me levou a passar por esses lugares.

Após me entregar esse diploma simbólico, o Deco seguiu entregando aos novos participantes que ainda restavam que eram o Juliano e o Marcelo Mendes. Depois de terminar a entrega, falou: “— Gostaria também que os que estão vindo pela primeira vez sejam os primeiros a colocar um punhado de terra ao plantarmos a árvore, começando pelo nosso anfitrião.” Enquanto iniciávamos o plantio da muda de pessegueiro, árvore símbolo do festival em razão de uma composição do taipero Tulio Urach chamada “Flor do Pessegueiro”⁵⁵, O Pirisca que continuava tocando a base de “Campo Aflora” voltou a cantar e novamente foi acompanhado pelo coro. Por fim, o Deco agradeceu também ao Capincho pela logística da alimentação e da bebida. O ritual seguiu então com todos os participantes colocando um punhado de terra em cima das raízes da muda concluindo assim o seu plantio.

Com a árvore de pessegueiro plantada voltamos a nos abraçar e o Deco disse um poema chamado “Os sons do meu pago”. Após dizer o poema abriu para

⁵⁵ Flor do Pessegueiro. Youtube. 11/02/2021. 4min30s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e88hOtbDHv4>. Acesso em: 07 de março de 2021

quem mais quisesse se manifestar. O Ronaldo então agradeceu aos taiperos como um todo e principalmente ao Pirisca, o Cabo Deco e o Capincho, pois entregou a eles o Ronaldinho, seu filho, na primeira Taipa, quando tinha apenas 12 anos e eles desde então o cuidaram e o ensinaram. Isso para um pai não tinha preço, segundo expressou. Na sequência o Deco respondeu fazendo não uma distinção conforme falou, mas sim uma constatação que ele o Pirisca e o Ronaldinho eram os únicos que se faziam presente a vinte e uma Taipas. O Mestre então se manifestou dizendo que para ele a Taipa era um sentimento de comunhão com a arte, um sentimento que contagiava a todos que participavam do festival, ao ponto de, como fez o Ivan, se dispor a receber o festival em sua casa, apesar de todo o trabalho que acarretava. Por fim agradeceu a todos e fez um agradecimento especial ao nosso anfitrião por acolher o festival. Depois o Volmir pediu a palavra e mais uma vez agradeceu a todos e fez um agradecimento especial ao poeta Carlos Hahn que o trouxe ao festival possibilitando com que ele participasse dessa comunhão de arte. O Vicente, dizendo ter esquecido de fazer na Taipa passada em virtude da emoção, agradeceu o acolhimento que recebeu apesar de não ser músico e ao final fez uma reverência a gurizada de São Borja da Confraria Ventania que organiza junto com os Angueras o festival da Barranca e que não pode comparecer na Taipa aquele ano. Por fim, o Pirisca pediu a palavra e disse, apontando para a árvore que recém havíamos plantado, que ela representava muito do que somos, do que é o taipero. O fato de viver na intempérie, o pé no chão, os braços abertos, o céu, o sol e o sul. Isso representava muita coisa, eram vinte e uma Taipas e pelo menos vinte árvores plantadas. Depois conclui de uma forma muito bonita dizendo: “— Nossa natureza é essa, é abundante, é fértil, e não depende de outros fatores além dos fatores naturais para que se desenvolva. Muitas vezes a planta germina no meio da pedra e a nossa arte é assim também, nem sempre a gente encontra a terra boa, o melhor ambiente para se desenvolver, mas a gente persiste. Em razão disso agradeço e me sinto honrado pelas amizades duradouras que são o maior troféu que um ser pode ter, que um artista pode ter. *É o mundo que aceitou os meus tropeços* como diz o poeta Carlos Omar. Então, nesse espírito taipero eu quero ser terra boa para que possam germinar os sonhos de cada irmão.” E no fim agradeceu a todos.

Ao fim das manifestações individuais, cantamos o hino do Estado do Rio Grande do Sul finalizando, assim, “formalmente” esse momento chave do festival que se seguiu de gritos e exclamações de “é Taipa!”. Após cantarmos o hino o

grande círculo de abraços se desfez e os participantes do festival se abraçaram e parabenizaram um a um até se dispersarem e voltarem às rodas de violão e grupos de composição uma vez que restava pouco tempo para terminar as canções até a hora da apresentação.

Ao nos dispersarmos, sentei em baixo da árvore em que tinha dormido na primeira noite para fazer algumas anotações sobre essa experiência que acabava de vivenciar. O simbolismo do rito parecia integrar em uma totalidade o significado do festival e os sentidos que emergiam ao longo dessa experiência. A *communitas* representada no círculo formado pelo abraço coletivo. O campo aberto, o som do canto dos quero-queros, ave símbolo da cultura gaúcha remetendo à paisagem platina e à *ilexlandia*. A canção *Campo Aflora*, um “compasso taipero” (ritmo inovador), com versos que evocam a irmandade, a camaradagem da *communitas*, a liberdade criativa inspiradora de novas criações, a integração e o florescer da arte de cada um. As “folhinhas” do *Biratuxo* com seus versos e a pintura do *Gauchito Gil* santo popular platino, outro símbolo da cultura gaúcha, entregues como diplomas para os novos participantes. O plantio de uma muda de árvore que pela força de suas raízes pode crescer frondosa e dar muitos frutos. Os comentários dos *Taiperos*. A assunção artística. E por fim o hino do Rio Grande. Esse simbolismo ao relacionar todos esses aspectos, a meu ver, expressa de forma figurada o sentido que caracteriza esse movimento que chamo de reinvenção cultural, pois é a partir do incentivo, do encontro, com a prática artística da composição de versos e canções, num contexto de liberdade criativa que relaciona a diversidade das experiências dos seus participantes através da *ilexlandia*, que criações inovadoras que levem adiante os significados relacionados à participar da cultura gaúcha podem surgir e expressar essa reinvenção no marco da contemporaneidade.

Depois de fazer essas anotações sobre o que tinha acabado de vivenciar, voltei à grande varanda e encontrei uma roda de *taiperos* lembrando canções clássicas de *Taipas* passadas. Quando cheguei eles estavam cantando uma canção, “*Zambita Nueva*”⁵⁶, que exemplifica explicitamente em seus versos o caráter regenerador relacionado à *communitas* dos festivais de imersão: *Junto a mi casa hay un río que lleva todo el dolor. Como manos de un amigo caricia llena de amor. Entre abrazos y canciones dejamos el día pasar. Las horas se despetalan como la*

⁵⁶ *Zambita Nueva*. Comparsa Elétrica - O Filme . Youtube . 02/01/2017. 4min44s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o9E58FTMafw>. Acesso em: 08 de março de 2020

voz al cantar. Uma zambita nueva que marca el compasso taipero. Uma zambita que lleva el amor al mundo entero. Junto a mi casa hay um río que lleva todo el dolor. Como manos de um amigo caricia llena de amor. Y uma ponchada de hermanos todos ellos muy felices. Que cuando empieza el año cierran sus cicatrizes. Uma zambita nueva que marca el compasso taipero. Uma zambita que lleva el amor al mundo entero.” Como as canções compostas no festival em boa medida configuram formas objetivadas dos sentimentos que emergem nesse contexto ritual em que a *communitas* espontânea, caracterizada pelo criador do conceito como contendo em si, subjetivamente, o sentimento de poder infinito, constitui o modo pelo qual o processo ritual se desenvolve, não é estranho que muitas canções busquem expressar esses sentimentos de transcendência da estrutura social e o caráter regenerador que ela compreende . Daí deriva, também, o fato dessas canções, ao serem gravadas e compartilhadas nas plataformas digitais, contemporaneamente, constituírem pílulas, pequenos mantras, no contexto da cultura gaúcha, em que por alguns instantes, ao serem escutadas, convocam esses sentimentos relacionados ao modo *communitas* aliviando o peso, as tensões, a aridez, relacionada à estrutura social.

Em seguida passaram a recordar canções da segunda Taipa que teve como tema “Como quem colhe uma flor”. O Pirisca que estava com o violão na mão puxou uma canção que compôs junto com o Tulio Urach naquela segunda edição chamada “Outra Campereada”⁵⁷, outro compasso taipero, e foi acompanhado no canto pelos demais: *“Manha de junho no interior do Estado, cambona fria e nem sinal das brasas. O minuano que rengueia tudo, o cusco e até o pé direito da casa. Saltou cedito como de costume, lavou as mãos e a cara já judiada. E requentou para seu desayuno garrão do chibo da noite passada. Botou confiança no na cincha do mouro, levou o laço pra beber sereno. Requisitou a proteção divina e contemplou seu mundo tão pequeno. Sua vida inteira foi assim achando lindo dando risada. Como quem colhe uma flor no inverno, se foi com deus pra outra campereada...”* Essa canção que pinta com seus versos e sonoridade essa bela e singular imagem de nosso imaginário é reconhecida por seus participantes como uma das composições mais notáveis do festival. Na sequência a cantoria seguiu com o Cabo

⁵⁷ Outra Campereada. Comparsa Elétrica - O Filme . Youtube . 30/10/2016. 5min26s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pczrtwowlh0>. Acesso em: 08 de março de 2021

Deco que também havia chegado por ali recordando que “Jogando Truco”⁵⁸ — canção que tem o dom de ensinar em versos as regras e as manhas do velho jogo da mentira expressão característica da cultura gaúcha — também tinha sido composta nessa edição. O Pirisca antes de começar a cantá-la lembrou que tinham escrito o “truco” e só depois foram colocar a música na forma de um milongão. Ao final da canção ele cantou: “*Volvere a Buenos Aires navegando em verso e prosa. Orelhando o bom da arte pra colher uma cheirosa.*” E a turma na volta cantou flor e truco!

Nesse momento, soou a campana e o Ronaldinho apareceu avisando que o almoço estava pronto. Neste intenso fluxo de composições e celebração a manha havia passado num segundo e quando fomos almoçar já era início da tarde. Enquanto almoçávamos uma rica massa com charque feita pelo Ronaldinho, a gurizada comentou ter amanhecido tocando e cantando numa roda de música e poesia em volta do fogo. Lamentei não ter participado, mas no fim das contas o festival representa uma grande maratona em que é preciso, de certa forma, cuidar do sono e do “trago” para se chegar em boas condições no momento da apresentação das canções. Apresentação que ocorreria naquela noite.

Após almoçar e complementar minhas anotações no meu caderno de campo encontrei, no espaço que ficava ao lado oposto ao da varanda, o Cabo Deco e o Cesar Santos terminando de compor uma canção. O Cabo Deco havia composto um poema lindíssimo que batizou “Fonemas de Lenha” e deu para o Cesar Santos musicar, só que até aquele momento ainda não tinha encontrado a inspiração para tanto. Resolvi ficar, observar o processo e ajudar na composição. Aos poucos começamos a buscar uma melodia para o primeiro verso do poema que era: “*Som de moinho que gira neste meu sul brasileiro. Som de vento minuano no pala do homem campeiro*”. Quando encontramos uma melodia ela pareceu ao Cesar com uma melodia já existente. Depois de analisarmos com mais cuidado se deu a suspeita e seguimos adiante. Nesse momento, quando buscávamos encontrar uma melodia para a próxima estrofe do poema que era: “*Som de berro de touro pisando firme no trevo. Som de relincho de potro retoçando em potreiro*”. O Eudi, para nossa sorte, chegou por ali também e se juntou a nós. Com o seu talento e experiência, conduziu o processo de cantarolar os versos em cima da base que o Cesar ia

⁵⁸ Jogando Truco. Comparsa Elétrica - O Filme. Youtube . 09/08/2016. 3min38s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u-twwXo02vs>. Acesso em: 08 de março de 2021

fazendo no violão e encontramos uma nova linha melódica. A cada estrofe que cantávamos com essas duas melodias o Deco dizia “tá bonito isso aí!” Enfim, a canção ficou com duas partes “A” e “B” que se alternavam em cada estrofe. Como ela tinha cinco estrofes repetíamos a quarta; *“Som de antigas cantigas cantadas por cozinheira. Som de água fervendo no vapor das chaleiras”*, como um refrão depois da quinta que batizava o tema: *“Som de fogo de chão na língua das labaredas. Tagarelando em galpão com seus fonemas de lenha.”* Logo que concluímos o tema passou um taipero com uma folha inscrevendo as canções e seus autores para apresentação que ocorreria naquela noite. Depois de escrita as canções do Cabo Deco, as quais tinha a grata honra de participar de duas, nos abraçamos e comemoramos com alegria a criação de mais um tema.

Ao nos dispersarmos voltei à grande varanda que ficava do outro lado e dessa vez o Ramiro, amigo de Santa Maria, que também chegou por ali, disse que precisava de mim para terminar uma composição. O pai de um grande amigo nosso que era compositor, gaiteiro e guitarrero, tinha falecido uns dias antes entre o natal e o ano novo e ele queria prestar uma homenagem ao amigo João Batista que foi a pessoa que o acolheu quando, ao se formar, mudou-se de Santa Maria para trabalhar em Ibirubá. Ele já tinha os versos prontos e gostaria que eu, por conhecer o João, somasse com a gaita na música. Era uma milonga em Ré menor o que harmonizava com as possibilidades melódicas do meu instrumento dado que o relativo menor do Fá maior e o Ré. Em outras palavras, para formar a escala menor natural do Ré utilizam-se as mesmas notas da escala maior de Fá. Sentindo-me honrado pelo convite me juntei ao Ramiro, ao Carlinhos e ao Piruca que também estavam aprontando outro tema. Como nosso tempo era pouco, já começava a escurecer, sentei-me com eles no campo atrás da casa e depois de ouvir o Ramiro tocar a milonga, comecei a procurar uma frase melódica para servir de introdução. Enquanto buscava as notas eles seguiam tentando concluir a outra canção. Depois de algumas tentativas encontrei uma pequena frase que poderia servir para introduzir os versos da milonga do Ramiro. Era um frase bem simples, mas trazia um colorido sonoro para a milonga. Com a frase concluída tocamos juntos algumas vezes para definir o tempo dos compassos e firmar na memória. Com o tema pronto agradei o Ramiro pela parceria e guardei a gaita no estojo enquanto os guris seguiam terminando de compor o outro tema. Havia anoitecido e depois da janta se iniciava a apresentação das canções. Estava um pouco cansado e me preocupava o

fato de poder esquecer alguma nota ou frase das canções que participaria, mas como já não tinha mais tempo de ensaiar resolvi me tranquilizar e espairecer.

Ao voltar para a grande varanda, encontrei o pessoal organizando o palco no qual as canções seriam apresentadas. A varanda tinha o formato de um retângulo, com um dos lados apontando para a barragem e o outro para os dois blocos de alvenaria (o da casa e o do depósito) com um corredor entre eles que a ligava a parte de trás. As extremidades, por sua vez, terminavam uma no campo aberto, onde havíamos plantado o pessegueiro, e a outra numa das paredes da casa. O palco foi montado de forma muito simples na frente dessa parede com dois bancos posicionados em L e mais algumas cadeiras. No meio foi posicionada uma pequena mesa na qual foram colados os troféus e um abajur porque nela também seriam posicionadas as letras no momento da apresentação. Por fim, atrás do palco foi amarrada uma bandeira do festival com um desenho de um gaúcho de boina ponteando o pinho feito pelo grande artista plástico Felipe Constant — filho do Biratuxo. Com o palco pronto todos os instrumentos foram colocados nos bancos e cadeiras agregando simbolismo ao cenário. A essa altura a carne que há tempos estava no fogo foi sendo cortada e servida num picado com pão à vontade. Depois de todos se alimentarem e descasarem, alguns taiperos seguindo uma tradição, após colocarem pilchas limpas, ataram um lenço no pescoço como símbolo de veteranos no festival, mas no geral, a maior parte dos participantes usava camiseta, bombacha e alpargatas. Aos poucos os participantes foram se reunindo na frente do palco, alguns traziam cadeiras outros sentavam ao chão.

Com todos os taiperos reunidos o Cabo Deco tomou a palavra e deu início a apresentação das canções compostas ao longo do festival. Após agradecer a presença de todos por mais um ano juntos em nome da arte, explicou não haver muitos protocolos apenas algumas formalidades: “— Esse festival é um festival onde todos os amigos que estão na plateia votam. O ideal é não votar na própria música e sim reconhecer a música de um amigo. As três músicas mais votadas a gente reapresenta e elege o primeiro, o segundo e o terceiro lugar.” Com um troféu na mão seguiu explicando: “— Nesse festival não existe uma vitória única e sim a vitória de todos que estão aqui pois ele vai para a música que vai nos representar durante um ano.” Depois seguiu dizendo que já começaria entregando um troféu com o qual tinha um imenso carinho, o troféu Martinho Pereira. Segundo contou Martinho Pereira era um grande amigo, um poeta de São Pedro do Sul, um homem que

chegou mais velho no festival e que sempre trazia uma manta de charque e fazia um feijão gordo na quinta feira para os amigos. Ele é entregue como reconhecimento do companheirismo e da dedicação nas panelas e foi devidamente entregue ao taipero Vicente. Após entregar o troféu Martinho Pereira o Cabo Deco explicou ao Vicente que era um troféu “boomerang” que ele ficaria aquele ano de guardião e no próximo ele voltava com ele, era a garantia da sua volta, e na sequência passou a palavra ao Pirisca que seguiu comentando as formalidades do festival: “— Gurizada como são muitas músicas e todos são jurados e nós não temos uma planilha para cada um é importante que todos prestem atenção nas músicas para escolher a sua posteriormente. O que é que a gente faz desde a primeira Taipa: Um dos compositores da canção antes de apresentá-la lê a letra, lê a poesia, para que a gente possa entender a mensagem, a partir daí pode cantar a música. Só o que eu peço é ter esse respeito essa empatia para que todos possam ter a sua vez de se expressar com a atenção de todos.” Ao final desejou uma boa Taipa a todos. Nisto o Ronaldinho aproveitou e pediu para que ninguém ficasse ensaiando nos arredores e lembrou que se podia passar o som no palco antes da apresentação da canção se fosse o caso. O Cabo Deco então disse: “— esse é um festival informal se errar pode começar de novo, ou melhor, recomeçar.” O Nandico aproveitou a deixa do Deco e falou que o melhor lugar de errar era ali naquele palco. Na hora alguém muito espirituoso não se segurou e brincou dizendo “só perde ponto” e todos riram. O Mestre que estava do meu lado comentou que por falta de ensaio era muito comum na hora da apresentação esquecer ou errar a letra ou a música e que no início se preocupava, mas que agora não se incomodava mais. Por fim, antes de dar início às apresentações o Cabo Deco fez um agradecimento especial em nome dos taiperos ao Luciano que era empregado do Ivan e que estava ali ajudando com a lenha e na organização.

Dando sequência o Ivanzinho que foi escolhido apresentador do festival leu todas as composições inscritas na ordem de sua apresentação: “1) Meus silêncios de tapera. 2) O que a alma carrega. 3) Hit do novo verão. 4) Rap do Vacacaí. 5) Pisador de horizontes. 6) O grito. 7) Olho no olho. 8) Sim e não. 9) Bluetudo é música. 10) Música em tudo. 11) Rio do pasto das vacas. 12) É Taipa. 13) João sem som. 14) Ao amigo João Batista. 15) Assa uma coisa pra nós. 16) Som da saudade. 17) O som do pensamento. 18) Plenitude do ser. 19) De peito aberto. 20) Come here

my son. 21) Espírito taipero. 22) Sons que vem e vão. 23) Mãos sonoras. 24) O som de cada um de nós. 25) Fonema de lenha. 26) Um cidadão. 27) O som do mundo.

Após todos aplaudirem, o Ivanzinho convocou os autores de “Meus silêncios de tapera” ao palco e indicou, a fim de tornar apresentação mais dinâmica possível, em razão do número de canções inscritas, que os próximos a se apresentar ficassem a postos.

“Subiram” então ao palco Marcelo Mendes, Thiago Souza, Cardosão e Gabrija. Depois do Marcelo Mendes agradecer o convite para participar do festival e ler a poesia, ao som de uma milonga muito bonita eles cantaram : *“Esses silêncios que habitam hoje em mim trazem lembranças repontadas pelo vento. Tempo e distância amarguram meu semblante. Me fiz tapera povoada de sentimento. Lembro do tempo que acordava com os galos e do tropel da cavalhada pra mangueira. Tive tesouras que cortaram nas esquilas berros de touro no constado das porteiras. Pra onde foi o som da espora madrugueira que despertava pra manha de um novo dia. Roncos de mate e prosas de campo e doma, sonoridades que de outro tempo eu ouvia. Ainda ouço as brincadeiras das crianças entre risadas e o latir dos ovelheiros. É passageiro o assobio estrada a fora e o êra boi de quando passa algum tropeiro. Canta meus dias um sabiá na laranjeira, um João de barro que vizinha no oitão. Um quero-quero que avisa quem se achega pra olhar o que sobrou desse galpão. Pra onde foi o som da espora madrugueira que despertava pra manha de um novo dia. Roncos de mate e prosas de campo e doma, sonoridades que de outro tempo eu ouvia.”* Ao final da milonga todos muito admirados com a beleza da canção aplaudiram. Alguns até brincaram que já podiam entregar “os troféu”. Recordei que o Marcelo Mendes tinha comentado comigo que estava fazendo um tema sobre os silêncios a partir da metáfora de um tapera, e, ouvir, naquele momento, a canção pronta, deixou-me bastante impressionado com o resultado. Além disso, achei simbólico uma milonga repleta de nostalgia cantando sons de um tempo que cada vez mais se afasta no horizonte abrir a apresentação.

Depois nosso anfitrião com o bordão que repetiu para anunciar todas as canções falou: “— Dando sequência à vigésima primeira edição do festival da taipa no *Vacacaí* “O que a alma carrega” de Thiago Souza e Volmir Coelho”. Com tudo pronto eles leram a poesia e depois cantaram outra milonga com forte apelo telúrico: *“Som da chuva crescendo o pasto engordando gado na nossa pampa. Som da pedra batendo os cascos, som do cupim que afia guampa. Som do laço, do tombo,*

do pealo por precisão por circunstância. Som dos bastos num bom cavalo, som do galpão guardião da estância. Som dos galos na madrugada chamando a barra do dia. Som do andante pela estrada, som do verbo na poesia. Som que a alma carrega, primitivo boleando o nhandu, som da cria na macega, nosso som aqui do sul. Som do ringir da cancela, dos caminhos do coração, som perfumado de macela somos o som do nosso chão.” Após nossas palmas alguém brincou dizendo “o segundo tá garantido.

Na sequência o Ivan anunciou “O hit do novo verão” de Cabo Deco, Rapha Madruga e Xinxá. Era minha estreia no palco da Taipa e estava bastante nervoso. Após o Deco ler o poema começamos: *“Taquicardia de amor em sua primeira paixão. Vai o menino levado com uma rosa em botão. Arritmia nervosa os pés em flutuação. Um louco aumento do som no tom da pulsação. A menininha vem vindo e trás um sorvete na mão. O som no fone de ouvido é o hit do novo verão. Escuta doçura do canto na voz que canta canção. Enquanto derrete o sorvete de morango com limão. O mocinho apressa o passo cheio de boa intenção. Além da rosa que leva nas costas carrega um violão. A menininha vem vindo e trás um sorvete na mão. O som no fone de ouvido é o hit do novo verão.*” Ao final apesar do meu nervosismo e de ter errado na entrada da segunda volta, fomos aplaudidos por todos. A ternura da valsinha tocou o coração dos taiperos. O Ivanzinho comentou que ia virar hit do verão e o Cabo Deco contente nos agradeceu pela parceria.

Ao sairmos abraçados do palco o Ivanzinho chamou o Fabrício, o Marcos Olavo, o Dudu, o Dado Grecco, o Dido Grecco, e o Percio Grecco (Capincho) para apresentarem o Rap do Vacacaí. Depois de se acomodarem e lerem a letra do Rap, eles cantaram: *“Te aproxima meu irmão que hoje é tudo inspiração deixa fluir. Trás teu verso na emoção, fazer um rap uma canção no Vacacaí. Se tu joga um verso tu tem a noção de arremessar com o coração. Palavras sinceras que tu sente na alma expressar em palavras para além do tempo através do som eternizar o momento. Aqui tá tudo bom maldade vai com o vento, a vida é como um sopro no assobio do tempo. Então segue o som e te aproxima meu irmão.*” Em meio aos nossos aplausos alguns dos autores deixaram o palco dizendo que faltou ensaio, mas os mais veteranos comentaram que o atrapalhamento era normal. De qualquer forma um Rap no palco da Taipa me pareceu muito significativo.

Na sequência o Ivanzinho avisou que a próxima música a se apresentar era “Pisador de horizontes” de Tulio Souza, Antonio Eudi e Cesar Santos. Após o Tulio

ler o poema sob uma base de samba feita pelo Eudi no piano digital e pelo Cesar no violão eles cantaram: *“Tem poeira de saudade na minha roupa suada. Nestes olhos tão cansados muitas léguas de estrada. Estrada que trouxe amigos e levou alguns embora. Estradas que desenharam o homem que sou agora. Quem procurar na distância quem sabe um dia me encontre. O tempo anda ao meu lado sou pisador de horizontes. A vida é o som que nos leva olhando sempre pra frente. Somos todos pisadores dos horizontes da gente.”*

Depois do primeiro samba ser apresentado no palco da Taipa, a apresentação seguiu, após nossos aplausos, com um tema chamado “O Grito” de Raphael Madruga, Antonio Eudi e Tulio Souza. O Tulio dessa vez, sobre um dedilhado de milonga feito pelo Madruga, começou a dizer os versos bem “baixinho” procurando com isso chamar a atenção de todos. Depois do Tulio dizer os versos o Madruga entrou cantando: *“Na força do grito a palavra imposta multiplica os gritos em sua resposta. Quando a ignorância faz inflar o peito cria discordância e nenhum respeito. Quem grita não sabe que não adianta a razão não cabe dentro da garganta. Mas a voz serena em tom de certeza tem a força extrema da delicadeza. Se gritar fizesse alguém ser ouvido sobriam preces a berrar pedidos. Se gritar fizesse alguém ser ouvido sobriam preces a berrar pedidos.”*

Depois desses versos densos característicos da poesia do taipero Tulio Souza e dos aplausos e gritos de que bonito, o Ivanzinho chamou ao palco: Percio, Dado, Dido, Gabriel, Tulio Souza e Thiago Souza para apresentarem “Olho por Olho”. Alguém da plateia brincou dizendo “que espirito taipero bárbaro olho por olho”. O nosso apresentador então refez o engano corrigindo “Olho no Olho”. O Dado então leu o poema: *“Segue o som, segue o som, segue a lua sente o momento. Se a lua é cheia o ano é novo já é taipa, já é taipa de novo. Segue o lenço, segue o verso inverte tudo universo. Vê se entende a conversa olho no olho e vice-versa. Olho no olho é raiz, verdade prevalece nos olhos de quem diz. O meu olho no teu olho energiza e faz feliz. Somos som só no olhar somos taipa pra cantar. Somos tantos a somar semeando um mundo pra sonhar.”* E seguiram cantando esses versos que exaltam a comunhão e os sentimentos relacionados à communitas. Só que dessa vez além de ter faltado ensaio, os guris na emoção esqueceram de passar a letra a limpo segundo o Dido comentou no meio da música. Apesar disso, a apresentação foi bonita e muita engraçada em razão de mais um “atrapalhamento taipero”.

Nosso apresentador então chamou o Nandico, o Rapha Madruga, o Pedro Ribas, e o Pirisca Grecco para cantar a oitava canção a se apresentar no festival da Taipa no Vacacaí chamada “Sim e não”. O Madruga chamou também o Cabo Deco ao palco por ser também autor. O Deco então brincou: “— Só se for boa.” E deu risada. Após o Nandico ler a poesia o Deco brincando disse que fazia parte sim. Após lembrarem os acordes, ao som de uma base de mpb, eles cantaram: *“Ao estampido da pólvora, não! Ao tapa na cara do povo, não! Ao som bonito das aves, sim! Ao reggae, ao samba, ao choro, também. Eu digo sim ao ribombar do tambor, eu digo sim ao Rio Grande cantor. Eu digo sim ao som do não exigindo respeito pra ver se um dia esse mundo da jeito. Pras adagas do ódio, não! Não ao estrondo da explosão. Sim ao não à poluição. Sim só se for de coração. Sim ao som do sim no casamento, ao soberano silêncio de um beijo, as gaitadas gargalhadas alegria ilimitada. Sim ao parabéns a você, à sinfonia dos aguapés. Não ao som da dor que não seja do parto. Sim aos sons do amor e da arte e do abraço. Eu digo sim ao ribombar do tambor, eu digo sim ao Rio Grande cantor. Eu digo sim ao som do não exigindo respeito pra ver se um dia esse mundo da jeito”*. Ao final, aplaudimos com muito entusiasmo essa bela e engajada canção por sua criatividade e contundente mensagem.

Na sequência, enquanto ainda comemorávamos, o Ivan chamou ao palco para apresentar Bluetudo é música, a canção do festival com mais autores: Rapha Madruga, Cabo Deco, Maurício Molina, Bernardo Colasso, Dudu, Mateus Rodrigues, Nandico, Dado e Dido. Quando o Ivan terminou de chamar ao palco todos os autores o Nandico ainda brincou dizendo: “— E toda a rapa!”. Por ser a canção com mais autores acabou enchendo o palco e diminuindo a plateia. Após o Bernardo explicar que tinham feito um samba, uma composição mais do que coletiva, que começou com um saudosismo dos avós, ele leu os versos e na sequência eles cantaram: *“Que saudade do som que eu ouvia na rádio quando era guri. Meu avô me mostrou que no gradiente o som era diferente no LP de vinil, viva o som do Brasil. O que é o que é perguntou Gonzaginha e agora José mais um som da Chiquinha e também Pixinguinha que anunciou carinhoso o que disse Braguinha. Ah se tu soubesse... que lá em Sampa tinha os Novo Bahianos e aqui no Rio Grande tem o Tambo do Bando e na Argentina Mercedes, Charly, Fito e Tango. E por “Uma Cabeça” yo sigo cantando Atahualpa Yupanqui e o country yankee James Bronw trouxe o funk que veio do blues como o jazz e o punk. Aqui tempo bom ouvir o som*

da chuva na agulha. Fita tape, pen drive, mp3, cd, karaokê, tudo é música. Comprimidos mil pílulas melódicas nos streaming bluetudo é música. Mas um negócio eu digo, nessas coisas digitais spotifys não seu o que mais, pelo menos não, não pula o disco. São nuvens de wi-fi carregadas de chuvas musicais, bota o play e da um gás que na loucura do som eu tô em paz". Em meio aos nossos aplausos o Ivanzinho mesmo "proibido de comentar as músicas" disse que os guris "se lavaram". Fiquei bastante impressionado pelo fato dos versos da canção relacionarem a evolução da tecnologia fonográfica e as consequências dessa evolução em termos de globalização dado que essas consequências, a meu ver estão, diretamente relacionadas ao processo de reinvenção cultural da cultura gaúcha na contemporaneidade.

Depois o Ivan chamou o Nandico para apresentar "Música em tudo". O Nandico então explicou que tinha feito um poema e não tinha dado tempo de musicar, mas mesmo assim ele ia lê-lo para nós. O Cabo Deco então falou que o acompanhava no violão. Após o Deco dedilhar uma base ele começou dizendo que iniciava homenageando o Zelito, um grande músico compositor de lindas milongas contemporaneas natural de Santo Antônio da Patrulha que aquele ano não participou do festival, e que o mote do poema veio da imagem de uma clave de sol de massa caseira que o Zelito sempre fazia. Depois de explicar começou: *"Uma clave de sol feita com massa caseira. A música do Villa pela voz das cachoeiras. Um naipe de metais chiadeira de chaleiras. O som do surdo num sacar de rolha. A sinfonia dodecafônica no despencar de uma folha. A revoada de notas no reco reco das calçadas. A caixa dos passos compassados pela baqueta das pernas. O superlotado teatro do pensamento. Uma chuarada de salvas e nas frestas mil flautas. Perfeita acústica do mundo. Perfeita música em tudo. O eco da primeira explosão eu ainda escuto. O marulho das castigas, o ramalhar das baladas, as canções do mar o embalar das ramadas. O bah depois de ouvir Bach. A nona pela voz das nonas. A dádiva de escutar até o silêncio, ouvir a mudez dos tempos. A riqueza harmônica da música e suas armas de cura, metralhadoras da paz nos solos de jazz. Uma partitura de pássaros na pauta dos fios elétricos. Os violões nunca tocados no sem fim dos alambrados. O Olodum inteiro dentro da minha máquina de lavar. A bateria da Mangueira é milenar. Os atabaques do céu, os sopros do além, a lira dos deuses, o livro do vento. Toda a biblioteca imaginária arquivada ao ar livre guardada na ausência material. E nas cabeças a profundidade de nossa humanidade*

musical.” Ao fim, todos aplaudiram maravilhados com o poema. Confesso que fiquei sem palavras para comentá-lo e muito impressionado com o nível de poesia praticado no festival. O Mestre inclusive brincou com o Nandico dizendo que se ele tivesse musicado ganhava o festival.

O Ivanzinho então, sem demora, chamou os autores Pedro Ribas, Xinxá, Antonio Eudi, Cesar Santos, Vicente, Volmir Coelho e Tulio Souza, para apresentarem a milonga “Rio do pasto das Vacas. Após o Tulio ler o poema cantamos juntos: *“Rio do pasto das vacas, arroio do Vacacaí, guarida de taipa segura, gratidão estar aqui. Toma um mate mata a sede, senta um pouco ainda é cedo, desencilha não há pressa, o meu rancho te ofereço. Cada abraço é uma ponte, é terna comunhão, unindo mundos distantes, enxercados de emoção. Cada um é um sinuelo, cincerro é o seu coração, na corrente somos elo, reunidos pelo som. Se a Taipa é a nascente, o poema é o poente, e o vento é o cantador pras melodias da gente”*. Após os aplausos, enquanto o Ivanzinho chamava a próxima canção o Eudi muito entusiasmado comemorava dizendo que a primeira milonga da vida nunca se esquece. E na plateia respondiam esse é o mineiro mais gaúcho do Rio Grande.

O próximo tema a se apresentar era “É Taipa” do Pirisca, Pedro Ribas, Antonio Eudi e Fabrício que como comentei anteriormente configurava uma meta canção do festival ao exaltar a communitas e os valores do festival. Novamente iria participar tocando a cordionita. Bem mais calmo do que da primeira vez, após o Pirisca ler os versos e ao ritmo do compasso taipero tocamos: *“Partiu silêncio, cantou o galo, machado desceu a lenha, riscou fósforo acendeu fogo, já ouço chiar a chaleira. Mate pronto pica o fumo, sova a palha aperta um, pra mais dois ou três irmãos, ronca a cuia estende a mão. É Taipa mais um vez. É taipa e o que você fez. É Taipa no Vacacaí graças a deus junto dos meus estou aqui. Ventania trovada risos ao sol da manha, sinfonia, passarada, tem capincho, coelho e rã. Liberdade, igualdade, humanidade pra nós. Taipa é tribuna pampeana dando a todos vez e voz.”* Quando terminamos sob os aplausos e gritos de “que bonito” dos taiperos na plateia, bastante entusiasmado nos abraçamos com aquela buena onda.

A apresentação seguiu com a milonga “João sem som” de Beto do banhado (Gilberto Lamaison), Cardosão e Tulio Souza. Após o Beto ler a poesia o Deco agradeceu a presença ilustre do Jorge Cafrune, no caso o Cardosão que de fato ao ter se pilchado ficou muito parecido com o grande cantautor argentino. Com todos

prontos eles cantaram: *“Quisera o destino que João viesse ao mundo da gente, como pequena semente sem ter um dos sentidos. João cerrados ouvidos ouve o som das paisagens, cresceu ouvindo as imagens imaginando sonidos. João aprendeu a ouvir o som da grama crescer, o som do sol já nascer, o som da lua se pondo. João passa os dias compondo ao som das luzes das réstias. João no seu mundo sem frestas, sem ouvir vive cantando. João que imagina o som das cores, João fala a linguagem das flores. João que proseia com os ventos. João sabe escutar sentimento.”*

Ao final da canção fiquei bastante impressionado com a beleza da milonga e com a relação simbólica expressa nos seus versos entre o imaginário e a experiência sensorial. Mais uma vez, após os aplausos e o Ivanzinho avisar que chegávamos na metade da vigésima primeira Taipa no Vacacaí com a Canção de Ramiro “Ao amigo João Batista”, subi ao palco para fazer um costado com a gaita ao milongão do Ramiro que após ler o poema cantou: *“João semeou acordes na imensidão, João foi gente do campo. João foi luz na escuridão, João foi gente da gente. João e seu violão fizeram o silêncio escutar experimentando milongas ao som do bordonear. João cruzou a porteira passou pro lado de lá. Mas nos deixou de mensagem que o importante é amar. É brabo perder um amigo desses que estendem a mão. Por mais natural que a morte seja arde no coração. Fica os ensinamentos e o respeito, vai em paz amigo João.”*

O próximo tema apresentado foi “Assa uma coisa pra nós” de Percio (Capincho), Dido, Dado, Dudu, Marcos Olavo e Nandico. Após o Marcos Olavo ler a letra e o Nandico dizer que era mais um samba do Marcos para a história da Taipa eles cantaram o: *“A som, A som, assa uma coisa pra nós. Bota fogo meu amigo traz teu povo que eu abrigo. Pra acomodar o costelão, os riñones, o vazio e o coração. Traz um tempero do bom pra temperar essa canção. Nessa vida de assador não existe sacrifício o importante é o sabor é o prazer do ofício. Essa vida é assim ou assado, pode ser cozido, defumado, o paladar é quem dita o resultado.”* Ao final do samba em meio ao nossos aplausos os autores deixaram um salve para o pessoal das panelas. Na sequência o Nandico e o Volmir Coelho apresentaram os “Sons da saudade”. O Nandico leu a poesia que me tocou profundamente pela forma com que afirma a “arte” e depois eles cantaram ao som do violão do Volmir: *“Se o fogo é forte nenhuma chuva há de apagar. A brasa que arde é arte do abraço para acalantar. Se a lua tá cheia, a noite é plena de luz. A minha cegueira vislumbra e aponta ao sul.*

Os sons da saudade nas ventas de um potro liberto eu vou galopar. Bem além da cancela o nosso canto de encontro onde vamos chegar. Tudo é agora pra sempre poesia não pode esperar pois cada verso que verte é fonte que não vai findar. O coração é semente pra todo taipero regar.”

Em meio ao nosso aplausos o Ivanzinho chamou ao palco o Rapha Madruga e o Cabo Deco para se juntarem ao Nandico e apresentarem “Som do Pensamento”. Antes de começarem o Madruga pediu licença para dizer que ao final do ano passado ele e o Nandico tinham lançado o seu primeiro trabalho chamado “Ninando o Futuro” e aproveitou para regalar um CD ao Ivanzinho e outro ao Luciano. Depois de o Nandico ler o poema eles cantaram: *“Silentes melodias nascendo, ritmos emudecidos a pulsar. É o som que sai do pensamento pleno silêncio no meu cantar. Diálogos interiores não tem fim. O que me dizem tantas vozes. Os sons do sonho ecoando em mim, palavras encontrando acordes. Acordes não dormem, não durmo, acordo, acordes. Na acústica da minha cabeça, eu sinto as ondas sonoras quebrando na praia das ideias no mar de infinitas notas.”* Depois de “Som do pensamento”, esse belíssimo tema denso e leve, ao mesmo tempo, nosso anfitrião anunciou “Plenitude do Ser” de Tiqueno, Maicon, Marcos Olavo, Ronaldinho, Fabrício e Carlos Hahn. Antes de apresentarem o tema, o Marcos Olavo explicou que eles tinham recebido do Maicon, um taipero que não pode participar do festival em razão de sua filha ter nascido, uma poesia inspirada nesse fato e que eles, a pedido do autor, trabalharam os versos e os musicaram. Após lerem o poema eles cantaram lindamente: *“Almas se assumem em melodias, pela cria a poesia está por vir. Traz alegria para quem andava inquieto, num manifesto de amor que faz sorrir. Na calma convergente do silêncio achei a luz e o saber que há em mim. Busquei o sim na palavra proferida nas despedidas sem tons de fim. Um dia tudo fica mais ameno tal qual sereno vai cobrindo anoitecer a represar no peito dos amantes tanto amor que não se pode mais conter. Esse amor é meu presente tão sonhado campo fecundo onde nascem as paixões. Brotou menina minha canção de primavera ao compasso desses três corações. Primeiro choro o som é mais bonito não há palavras que possam descrever. Pra entender que o poema se faz vida e traz por tema a plenitude do ser.”* Ao final emocionados com a ternura e a sensibilidade da canção todos aplaudiram e exclamaram que bonito che!

Depois o Ivan chamou o Tulio Souza, o Rapha Madruga e o Lucilho para apresentarem “De peito aberto”. Antes de ler o poema o Tulio explicou que “De peito

aberto” era uma homenagem ao Lucilho que havia passado por uma cirurgia no coração. Quando o Tulio terminou de ler os versos eles cantaram: *“Eu tenho as dores do mundo em um só coração. Tenho os olhos atentos de quem vive em silêncio com ouvidos cerrados enxergo além da razão. Eu tenho as cores do mundo em um só coração. Vejo além do que mereço nas matizes do horizonte e a cada dia da vida vejo mais cores que ontem. Eu tenho amores do mundo em um só coração. A cada abraço que entrego o longe fica mais perto por tanto amor que eu guardo por viver de peito aberto.”* Após nossos aplausos, ao chegarmos à vigésima canção, começaram os pedidos para a turma não dispersar. Já era madrugada e o cansaço dos três dias do festival era grande.

Nosso apresentador e anfitrião, então chamou a próxima canção “Come here my son”. Neste momento, o Peruca me pediu o celular com o qual gravava a apresentação para escutar a gravação da canção “Sons que vem e que vão”, uma das próximas a ser apresentada, que ele junto com o Carlinhos e o Ramiro tinham feito naquela tarde enquanto eu buscava encontrar uma introdução para milonga do Ramiro “Ao amigo João Batista”. Sem gravar acabei esquecendo de anotar os versos das canções “Come here my son” e “Espírito taipero” — uma poesia muito bonita por sinal. Após esses dois temas o Ivanzinho chamou ao palco o Ramiro, o Peruca e o Carlinhos para apresentarem “Sons que vem e que vão.” Depois de lerem os versos, ao compasso de um milongão eles cantaram: *“Às vezes me ouço pensando e o pensamento não tem fim. Às vezes me ouço pensando que viver e simples assim. E te digo meu compadre tô morando aqui no rancho. Mirando horizonte largo escutando a voz do campo. Ecos de liberdade viajando com o vento. Aqui na pampa tenho a paz que procuro há muito tempo. São os sons simples do campo que revelam as verdades que cutucam as saudades que brotam dentro de mim. São as belas coisas do pago que acalmam minha alma. O relincho do tordilho o berro grosso do gado. Às vezes me ouço pensando, o pensamento não tem fim. Escuto bem os recados que a vida trouxe pra mim.”*

A próxima canção apresentada foi “Mãos Sonoras” de Marcos Olavo, Fabrício, Eudi, Tikenó e Cesar Santos. Depois do Tikenó ler os versos eles cantaram de uma forma singela muito bonita: *“Mareta que quebra na taipa respinga na terra esboroa. Encontro de águas e chão, carrega seu canto garoa. Cigarras em canto de verão, vida breve tardes quentes. Relincham potros candentes ressoam na imaginação. Imagem se torna som, tela branca do papel. Ecoam versos na mão na*

caneta e no pincel. Alavanca que fere a terra para ajustar o alambrado. A pá do taipero que corta para cuidar do relvado. Alegria do pai que chora em silêncio de espera. O rebento que nasce agora pede colo pra mãe primavera. Imagem se torna som, tela branca do papel. Ecoam versos na mão na caneta e no pincel”. Após nossos aplausos o Ivan, quase triste com as canções chegando ao fim segundo comentou, chamou o Carlos Hahn e o Volmir Coelho para apresentarem “O som de cada um de nós”. Antes de apresentarem o tema o poeta Carlos Hahn, por sua vez, comentou que pela “amanha havíamos tido uma hora emocionante quando plantamos o pessegueiro”. Essa emoção, segundo contou, trouxe inspiração para uns versos que por falta de parceiro não foram musicados, mas que gostaria de ler antes de “O som de cada um de nós”. Desse modo, recitou os seguintes versos: “*Sou da terra, som da terra. Som(os) do campo. Som da terra. som(os) do campo. Sou sincero, som de sincerro. Som de matas, de capões, de cacimbas. Restos de beck sou guimba. Som que muda, som de muda de pessegueiro. Que por muda fala por todos nós. Que é muda e tem muito mais voz. Voz de muda de pessegueiro. Voz de taipero. Voz de campo e de cidade, de mocidade voz de velhice. Sou da terra, som(os) da terra. Sou o que alguém já disse. Sou da terra. Som da terra. sou som(os) terra.”* E na sequência depois do Hahn dizer o poema o Volmir cantou: “*Onde a silêncio não há som isso é uma norma da ciência. Mas o silêncio tem o dom de fazer ouvir a consciência. Quando a voz da consciência fizer a igualdade permanente será abolida a indigência que aflige a nossa gente. Se todos ouvirem esse som afinados no mesmo diapasão. Cantando todos em igual tom vai silenciar a opressão. Então o som dessa prenhez fara o silêncio ser fecundo. O som vestirá a nudez uníssonas a ecoar no mundo. O som de cada um de nós vai nos calar um por um. O silêncio de nossa voz será nosso canto em comum.”*

Após nossos aplausos o Ivan chamou ao palco os compositores de “Fonema de lenha” nos quais me incluía junto do Cado Deco, do Cesar Santos e do Eudi. O Cabo Deco leu o poema de sua autoria e juntos, sem muito ensaio e sem ter decorado completamente a letra, cantamos a canção que tínhamos terminados naquela tarde: “*Som de moinho que gira nesse meu sul brasileiro. Som de vento minuano no pala do homem campeiro. Som de berro de touro pisando firme no trevo. Som de relincho de potro retoçando em potreiro. Som de espora em garrão com rosetas cantadeiras. Som de roupa na pedra no lagoão das lavadeiras. Som de antigas cantigas cantadas por cozinheiras. Som de água fervendo no vapor das*

chaleiras. Som de fogo de chão na língua da labareda tagarelando em galpão com seus fonemas de lenha.” Dando sequência o Ivanzinho chamou a penúltima canção a ser apresentada naquela noite, “Um cidadão” de Ronaldinho, Volmir Coelho, Ramiro e Cardosão. O Ronaldinho leu a letra e o Volmir acompanhado pelos violões do Ramiro e do Cardosão cantou: *“Quería saber o que um poeta tem de brincar com as palavras que lhe convêm. Guardado em rimas histórias de seu passado sentimento em versos outra hora será lembrado. Quería saber o que um poeta tem de levar suas origens e cultura além. Transbordar sabedorias no dedilhar de arranjos são coisas desses maestros em forma de anjos. Descobrir então o que o poeta tem ele abre o coração e a alma também, deixa que aflore além da vivência sempre lembrando a sua querência. Das virtudes que um poeta tem, alambrado de cordas saem notas também. Na forma de melodias sai do bojo do coração uma simples sinfonia para orquestra de galpão. Um poeta vive de sonhos muitas vezes jamais vividos. Um poeta vive de momentos muitas vezes turbulência. Um poeta vive de sabedorias muitas vezes inspiração. O poeta vive no mundo como qualquer um dessa nação.*” Enfim, nosso anfitrião anunciou a última canção “O som do mundo” de Tulio Souza, Eudi e Cesar Santos. Após o Tulio dizer o poema eles cantaram: *“Não existe meio bem nem pedaços de verdade. Não existe meio amor nem a fé pela metade. Quando alguém alcança ajuda tem que ser ajuda inteira e vai ser bem recebida se for pura e verdadeira. Quando alguém entrega amor sem querer amor de volta vai entender o som do mundo a bater na sua porta. O bem é um sonho taipero que não pode ser metade, vamos ser o bem inteiro cultivando a irmandade.”* Quando eles terminaram sobre nossos aplausos o Ivan concedeu o título de cidadão do Vacacaí ao Eudi.

Com o termino da apresentação das canções imediatamente o Cabo Deco tomou a palavra e deu início a votação a fim de evitar que a turma dispersasse. O Ivan leu de novo o nome de todas as canções apresentadas e prontamente iniciou-se a votação. Das vinte e sete canções apresentadas quatorze foram votadas. “Fonemas de lenha”, “Pisador de horizontes”, “Sons que vem e que vão”, “Hit do novo verão”, “Mãos sonoras”, “Ao amigo João Batista”, “Som do pensamento” e “Plenitude do ser” receberam apenas um voto. Depois em quarto lugar ficaram “Som do mundo” e “Meus silêncios de tapera” com quatro votos cada. E as três classificadas para serem reapresentadas foram “João sem som” e “É Taipa” com seis votos, e “Bluetudo é música” com cinco votos. Como “Bluetudo é música”

recebeu cinco votos eles reapresentaram primeiro. Depois voltei ao palco junto do Pirisca, do Mestre, do Eudi e do Fabrício para reapresentar “É Taipa”. Por fim, “João sem som” foi reapresentada. Após todos votarem novamente, o Ronaldinho que junto com o Cabo Deco estava comandando a “apuração” anunciou que o terceiro lugar tinha ficado com “Bluetudo é música”. Como o taipero que havia recebido o troféu itinerante na edição passada não tinha conseguido participar do festival naquele ano a entrega foi simbólica. Todavia, o Cabo Deco aproveitou que o Maurício Molina tinha trazido uma cuia para compor os troféus e a regalou ao Dudu, um dos compositores do tema e o participante mais jovem do festival — “um rapper com uma forma diferente de dizer poesia” conforme o Deco falou ao entregar o regalo.

Após a entrega do terceiro lugar o Deco explicou que os troféus de primeiro, segundo e terceiro eram troféus itinerantes feitos a partir do braço de antigos violões que já não tocavam mais e não tinham como ser concertados. O terceiro lugar se chamava Eterno Guri em homenagem ao João Machado Tio do Pirisca e do Capincho, um dos compositores do clássico “Guri”. O troféu de segundo lugar chamava-se Silvio Genro e foi entregue a “É Taipa”. Juntou com o troféu vinha como regalo um CD de “Ninando o futuro” do Rapha Madruga e do Nandico que foi dado ao mineiro Eudi por seu espírito taipero. O Pirisca após agradecer a todos pela parceira pediu licença para deixar o troféu com o Ivan no Vacacaí, uma vez que gostaria que ele ficasse junto ao lugar que inspirou a música. Antes de entregar o troféu de primeiro lugar, o Deco explicou que aquele troféu havia sido feito a partir do braço do violão da infância de um taipero chamado Rodrigo Carneiro Monteiro que na quinta edição recebeu o festival no Cerro do Caiboaté. O Capincho, então, contou que o Rodrigo havia dito para ele que ia queimar o seu violão no festival e dar um novo para seu filho. O Capincho, desse modo, aproveitou e pegou o braço do violão para fazer o primeiro troféu do festival — que até aquele eram compostos por uns couros de vaca que eram utilizados simbolicamente como premiação.

O violão sem o braço, enfim, foi queimado no fogo de chão no contexto do ritual do abraço coletivo enquanto todos cantavam o hino do Rio Grande. Ao final do hino, enquanto a caixa do violão queimava, contaram os taiperos que foram surpreendidos por um grande estrondo de uma lâmpada de 150 watts que explodiu na hora, marcando aquele momento na memória dos que dele participaram. Enfim, o Cabo Deco chamou os filhos do Capincho Dido e Dado, que crianças vivenciaram

aquele momento, para entregarem o troféu aos autores de “João sem som”. O Pirisca então lembrou que o Vencedor além de ter que trazer o troféu de volta tinha que trazer a muda de árvore para plantarmos na próxima edição. Antes, todavia de entregarem o troféu o Deco lembrou de mais uma cerimônia que nos últimos anos havia se tornado uma tradição que era a de um taipero dizer o que a taipa significava para ele.

O Deco chamou o Nandico para tanto. O Nandico então falou: “— A taipa pra mim é uma afirmação na minha vida como artista, uma assunção, decisiva na escolha daquilo que eu sempre quis pra minha vida inteira e que eu vou querer pra sempre. Chegar à Taipa, no meio do mato, com a simplicidade de todo mundo de pé descalço, e conhecer o Deco, o Pirisca, o Martinho Pereira na época, todos os guris, foi um costado que me fez querer aquilo que eu sou hoje. E espero também sempre ser para cada menino que chegue na Taipa uma afirmação disso. Eu acho que a Taipa pode ser para um artista que está em dúvida algo decisivo dentro de uma escolha para vida inteira.” Após a manifestação do Nandico, enfim, o troféu foi entregue aos autores e o Cabo Deco emocionado entregou ao Cardoso o CD “Ninando o Futuro” do Madruga e do Nandico. O Tulio com o troféu na mão pediu a palavra, agradeceu, e disse os versos de “Vice-versa” canção vencedora da Taipa que tem como tema a “vitória”. O Cardoso emocionando também agradeceu e no fim todos os participantes se abraçaram. Mais uma vez cantamos o hino do Rio Grande, pondo, assim, fim a vigésima primeira edição do festival da Taipa.⁵⁹

Ao fim dessa riquíssima experiência da apresentação dessas 27 canções, a impressão que elas causaram, ou aquilo que mais chamou minha atenção em termos globais, foi a sua diversidade, principalmente no que diz respeito as suas formas e ritmos — foram várias milongas, sambas, levadas de música popular brasileira e rock, compasso taipero, uma valsinha e até um Rap. Dentre elas 14, ou seja, a metade recebeu pelo menos um voto de algum participante que se identificou com seus versos, com seu arranjo musical e interpretação, demonstrando também, nesse sentido, diversidade.

Obviamente que em razão dessa diversidade cada uma das canções mereceria um comentário particular, com relação aos seus versos que em nenhum momento trataram como se poderia pensar da figura do gaúcho, mas sim, através

⁵⁹ No domingo eu o Mestre e o Pirisca voltamos juntos para Santa Maria.

do simbolismo do “som”: dos sentidos relativos à prática artística; da *communitas* e dos sentimentos e valores decorrentes desse modo especial de relacionamento; da evolução da tecnologia fonográfica e da globalização informacional; da nostalgia de um tempo que se distancia no horizonte; da paisagem platina e da *ilexlandia*. No entanto, para mim o mais importante, o que as canções demonstram, ou explicitam de mais fundamental, é que essa diversidade relacionada à liberdade artística e à experiência de cada participante configura, junto ao modo *communitas* de relacionamento dos participantes, a principal característica do festival da Taipa — aquilo que o diferencia de outras práticas no contexto da cultura gaúcha.

Para chegar a esse entendimento além das canções compostas ao longo desses três dias é necessário também levar em consideração a integralidade da experiência. Toda a experiência do festival, que procurei comentar pontualmente nos limites do que a objetividade me permitia, dado que comentários parciais são, ao meu modo de ver, sempre problemáticos em razão de muitas vezes induzirem a conclusões também parciais e conseqüentemente interpretações equivocadas, se analisada globalmente vai nesse mesmo sentido. Nas rodas de canto e poesia intercalavam-se sambas e clássicos da música popular brasileira, com milongas campeiras e versos de diferentes matizes, muitos temas autorais e temas taiperos que por si só, na maioria das vezes, buscam sintetizar essa diversidade. O simbolismo do ritual do abraço coletivo e do plantio da árvore representando, a partir da *ilexlandia*, a conexão entre essa diversidade de experiências e a continuidade de práticas e singularidades relacionadas à cultura gaúcha, enfim.

É através dessa liberdade para inovação e da mescla das experiências dos participantes a partir do denominador comum da *ilexlandia* que canções inovadoras, com música e ritmos inovadores, resultado de composições coletivas que induzem essa mescla, podem surgir no contexto desse ritual e, posteriormente, ao serem gravadas e compartilhadas na dimensão mais ampla da cultura gaúcha, inspirarem transformações que garantam a reprodução dessa cultura e a reprodução das singularidades que a caracterizam. Esse parece ser, dentre os vários, como a descrição da experiência demonstra, o sentido fundamental do festival da Taipa, enquanto ritual característica da cultura gaúcha na contemporaneidade.

5 A REINVENÇÃO CULTURAL

Após a descrição etnográfica da experiência do festival é chegado o momento de apresentar uma conclusão para a reflexão até aqui desenvolvida. Nesse sentido, este último tópico será dedicado a comentar, a partir da experiência do festival e dos aspectos que ele integra e relaciona, os sentidos que configuram o processo de reinvenção cultural que o festival da Taipa junto ao “Peitaço” e ao problema da ampliação/inclusão, a meu ver, personificam.

Contudo, a questão não é simplesmente deduzir do conjunto de experiências, em razão das características que possuem, esse processo de reinvenção cultural pelo qual a cultura gaúcha se reproduz ao se transformar, conceitualmente definido de antemão de modo a caracterizá-lo, ainda que em boa medida se trate justamente disso, mas também observar como essas experiências se relacionam, numa via de mão dupla, ou dialeticamente, com o ambiente contemporâneo e as tensões que ele induz a fim de encontrar as conexões necessárias entre ambos. Acredito que através desse comentário seja possível esclarecer algumas das características que particularizam o processo mais amplo de desenvolvimento da cultura gaúcha, no interior do qual esse processo de reinvenção se realiza, de modo a cumprir com o objetivo a que se propôs essa pesquisa.

Em outras palavras, a lógica do meu argumento é que esse processo emergente de reinvenção cultural — que relaciona os festivais de imersão, o “problema” da ampliação/inclusão, a Ilexlandia e os cantautores — que a pesquisa me levou a identificar a partir do conjunto de experiências que a configuram, constitui, por se realizar (emergir) no interior dessa abstração “cultura gaúcha” e por ser o principal dinamizador do processo mais amplo de seu desenvolvimento na contemporaneidade, uma de suas principais características, aquilo que o particulariza e o diferencia — dado que seguindo o preceito da tradição iniciada com Heráclito, a realidade está no movimento.

Obviamente que a cultura gaúcha e seu processo de desenvolvimento histórico, compreende uma série de outras práticas e contextos que não necessariamente são afetadas ou se relacionam diretamente com esse processo de reinvenção que, como procurei pontuar, tem na dimensão artística o seu âmbito de realização. O que também não significa dizer, por outro lado, que elas se encontram alheias às circunstâncias do tempo, ou que também não estejam sendo

reinventadas por outros agentes que não os cantautores, apenas que em razão dos limites da própria pesquisa não foi dado analisá-las — pois muitas vezes o que se ganha em profundidade perde-se em extensão. Lembremos de Said (2011) que identifica a cultura como “um campo de realização extraordinariamente diversificado”. Todavia, em razão da dimensão artística ser a dimensão de maior compartilhamento da cultura gaúcha na contemporaneidade, o processo de reinvenção cultural ganha destaque nesse contexto mais amplo — apesar das limitações do seu alcance. Feito esses esclarecimentos, passo, agora, ao comentário da experiência do festival como instante privilegiado da análise de modo a encaminhar minha conclusão.

A densidade da experiência do festival, a qual procurei descrever da forma mais precisa possível dentro das limitações e insuficiências que caracterizam a observação participante, em razão da variedade de significados que compreende, permite, conseqüentemente, o desenvolvimento de uma série de interpretações com relação aos sentidos que relaciona e abarca. Seria possível destacar inúmeros aspectos e através deles desenvolver valiosas análises relativas a uma série de temas. Contudo, não faria sentido fazer uma descrição etnográfica tão extensa e detalhada de uma experiência singular se não fosse para interpretá-la dentro do contexto do processo cultural em análise e levando em conta não aspectos isolados, mas sim o seu conjunto, a partir das linhas que guiaram a descrição e, como procurei justificar ao demarcar o caminho da experiência, caracterizam seus eixos mais relevantes em relação a esse processo.

Nessa perspectiva, a interpretação da experiência do festival extrai, portanto, seu significado do entendimento que ele, enquanto ritual característico, configura um ambiente em que os elementos que caracterizam o processo de desenvolvimento da cultura gaúcha na contemporaneidade estão presentes, eles emergem ao longo da experiência, fazem parte dela. Sendo assim, cabe observar enquanto aspecto mais significativo da experiência do festival, como comentei anteriormente no final do texto etnográfico, por ser o aspecto que marca de ponta a ponta essa experiência: a “liberdade artística” que o impulso criativo encontra para se expressar nesse espaço ritualizado e configurado para tanto de modo a resultar na criação de um conjunto de canções inovadoras. Essa liberdade, em última análise, ao favorecer a mescla das experiências que cada participante traz consigo, conduz, leva, às criações “inovadoras”, criações que só encontram limite no limite mesmo dessas experiências

que apesar de bastante diversas compartilham, encontram seu denominador comum, justamente, nas vivências, nas práticas relacionadas à cultura gaúcha a partir da “ilexlandia”.

O conjunto dos versos cantados e declamados ao longo do processo ritual, bem como as canções e poesias compostas, exemplificam, por sua vez, o sentido que essa liberdade alcança concretamente e, desse modo, como ela se relaciona com o processo de reinvenção cultural. Interessante observar, nessa lógica, como as três canções mais votadas do festival sintetizam aspectos que a análise ao relacioná-los aponta como característicos e representativos desse processo.

“Bluetudo é música”, por exemplo, um samba com versos que ao relacionarem — a evolução da tecnologia fonográfica, as consequências em termos de globalização dessa evolução no que diz respeito ao compartilhamento de um conjunto bastante diverso de referências artísticas e estéticas — destacam os impactos dessa evolução na nossa experiência com a música e, conseqüentemente, com os fluxos culturais característicos da contemporaneidade. Já “João sem som” uma linda milonga de versos inspirados que, ao partirem da impossibilidade auditiva da experiência do som, ressaltam o papel da imaginação e do imaginário como elementos de transcendência simbólica e sinestésica à medida que poeticamente restituem essa experiência a partir de outros aspectos simbólicos e sensoriais. E, por fim, “É Taipa”, um “compasso taipero” que configura uma espécie de meta canção que através da apresentação de um retrato do festival, busca sintetizar os “valores” que emergem do fato da Taipa ser um festival igualitário, sem comissão julgadora ou regras que procurem limitar o impulso criativo e rotular a arte, evidenciando assim a liberdade criativa como aspecto que marcar a experiência do festival.

Por esses aspectos que essas três canções explicitamente fazem referência e, fundamentalmente, neste caso, pela liberdade e acolhimento que o impulso criativo, fruto de distintas experiências, encontra para se objetivar em versos e canções ao longo do processo ritual; pela energia contagiante e regeneradora que emerge dessa comunhão relacionada à *communitas* inspirando composições inovadoras que mesclam essa diversidade de experiências a partir do denominador comum da *ilexlandia*; pela condição de academia de cantautores; pelos versos entoados nas rodas de canto e poesia; pelos momentos de assunção artística e pelo simbolismo dos ritos que conformam o processo ritual; enfim, pela dinâmica mesma do festival; e por todas essas características que a descrição dessa experiência

buscou expressar, o festival da Taipa, particularmente, pode e deve ser qualificado como um ritual de “reinvenção cultural” da cultura gaúcha no marco da contemporaneidade uma vez que tem como seu sentido a reprodução da cultura gaúcha a partir da sua transformação.

Feita essa qualificação do festival da Taipa, a questão que sobrevém discutir é como as criações do festival relacionam as tensões que singularizam a contemporaneidade enquanto tempo presente e como essas tensões se relacionam com o processo de reinvenção cultural que o festival personifica. Nesse sentido, acredito que o “compasso taipero” ritmo da canção “É Taipa”, criado pelo cantautor Pirisca Grecco, por exemplo, seja particularmente revelador, tanto por sua forma rítmica como pelas circunstâncias de sua estreia no palco da Califórnia, de como essas tensões se articulam com as criações inovadoras relacionadas ao festival.

Na 33ª edição da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul, em 2004, a canção vencedora “Muchas Gracias”, letra de Gujo Teixeira e música de Pirisca Grecco, foi composta inicialmente como um chamamé por convocar um compasso ternário na sua divisão rítmica. Todavia, o festival no seu regulamento determinava que as canções participantes fossem compostas com um ritmo regional rio-grandense, o que excluía o chamamé que aquela época ainda não era considerado pelo festival, como hoje, um ritmo regional aculturado. Essa circunstância levou o Pirisca a modificá-la e apresentá-la, dessa vez, com o “compasso taipero”, ritmo também ternário que vinha desenvolvendo, como o próprio nome indica, no laboratório do festival da Taipa. Em realidade o “compasso taipero” estrutura-se dentro de um fenômeno rítmico bastante característico na música popular latino-americana conhecido como polirritmia ou sobreposição de ritmos. Isto significa, no caso da música sul-americana, que as células rítmicas dos ritmos que compartilham dessa condição podem simultaneamente assumir tanto um compasso de 3/4 (ternário) como um de 6/8 (binário composto).

O “compasso taipero”, além de estruturar-se dentro dessa polirritmia que marca a condição rítmica sul-americana de caráter folclórico notadamente, e que está presente na divisão rítmica de gêneros como o chamamé, a galopa, a guarânia, a polca paraguaya, a zamba, por exemplo, inova e se diferencia deles, ao não acentuar ritmicamente o primeiro tempo do compasso, como fazem todos esses ritmos. Segundo o cantautor Pirisca Grecco me contou em um encontro da “permacapoeira”, com a invenção desse ritmo rio-grandense nativo no sentido mais

literal do termo, ele buscou abraçar essa condição sul-americana de grande influência em sua obra, ao aproximar-se do compasso binário simples que marca a música popular brasileira, a partir da influência africana, a fim de, com isso, integrar essas duas condições de modo a alcançar mais pessoas e tornar sua música uma ponte entre esses dois universos.⁶⁰

A partir dessas circunstâncias que o “compasso taipero” relaciona, enquanto criação síntese do festival da Taipa, acredito ser possível observar que as tensões relacionadas à contemporaneidade articulam-se a partir de duas forças contraditórias e sobrepostas que configuram uma contradição dialética: por um lado, a convenção que limita a inovação por receio da descaracterização e, por outro, a necessidade de inovação como resposta à globalização e o seu caráter homogeneizador.

Esse receio de descaracterização associado à convenção em boa medida se relaciona com os desdobramentos de dois eventos de grande repercussão, dentro do processo histórico de desenvolvimento da cultura gaúcha no contexto do Rio Grande do Sul, que encontram sua justificativa e motivação, em termos bastantes sintéticos, na defesa das coisas “nativas” do Estado, ou da cultura local, frente à invasão e à imposição cultural vindas de fora. Obviamente que muitos outros aspectos estão relacionados à criação e expansão do Tradicionalismo Gaúcho, principalmente, e da criação da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul, e tudo que se seguiu a esses dois eventos. Todavia, nos discursos dos seus fundadores essa defesa aparece sempre como um elemento central de mobilização.⁶¹ Na realidade, essa defesa irá configurar um elemento orientador das práticas relacionadas a esses dois “movimentos” culturais que apesar dos vínculos, diga-se de passagem, sempre tiveram uma relação controversa (DUARTE; ALVEZ, 2001).

⁶⁰ Do outro lado do rio na província argentina de Misiones o cantautor argentino Ramon Ayala, com o inárrimo de criar um ritmo que representasse sua terra natal, inventou um ritmo com um compasso 12/8 chamado Gualambao que da mesma forma que o “compasso taipero” busca sintetizar as influências autóctones ameríndias características do litoral argentino e do Paraguai com o compasso bi de influência africana que vem do Brasil.

⁶¹ No capítulo IV de “A Parte e o Todo” dedicado à análise do tradicionalismo gaúcho Ruben Oliven comenta alguns depoimentos de fundadores do movimento que expressam essa justificativa. Colmar Pereira Duarte, fundador da Califórnia, conta que a motivação para a criação do festival foi uma eliminação que sofreu em um concurso de rádio simplesmente por apresentar uma canção “regional” em 1970. Duarte. C.P.; Alvez. J. É. L. Califórnia da Canção Nativa: Marco de Mudanças na Cultura Gaúcha. Porto Alegre: Movimento. 2001

Com efeito, a questão que um tipo de orientação como essa coloca, no fundo é definir o que é e o que não é a cultural local, ou no caso desses movimentos e de muitos que se seguiram, a cultura do Estado do Rio Grande do Sul, ou a cultura regional, ou a tradição gaúcha, ou como se quiser chamar isso que defendem. Essa distinção, em última análise, como demonstra Brum (2013) ao analisar o Encontro de Artes e Tradições Gaúchas, é feita pelas lideranças desses movimentos, a partir das mais diferentes justificativas, inspirações e fundamentos, e desde que encontrem certa legitimidade para impor o seu ponto de vista — que para ter eficácia, evidentemente, deve guardar certa coerência com a realidade cultural a qual se refere.

Com a importância e alcance que esses movimentos (orientados por essa defesa do local, muitas vezes em termos de autenticidade) irão adquirir com o tempo, a inovação que representaram ao se convencionalizar por meio dos seus regulamentos, cultos e práticas, irá produzir na dimensão mais ampla da cultura da qual participam essa força de caráter “conservador” a restringir às inovações relacionadas a essa cultura que extrapolem as suas definições.

Contudo, no caso particular da Califórnia, em razão do seu próprio objeto ser a arte, essa prática humana que constitui um caminho de contestação e entendimento do mundo que transcende as certezas da lógica, a regulamentação do festival, apesar da abertura de linhas temáticas a fim de contemplar diferentes expressões, sempre representou um elemento de tensão e controvérsia estimulante. A restrição a ritmos não considerados “rio-grandenses”; o famoso caso da restrição ao sotaque que acabou tornando-se objeto de uma ação judicial impetrada pelo cantautor Daniel Torres em 1999, apesar do festival ter sido o palco, por exemplo, para a primeira apresentação do grande cantautor argentino Atahualpa Yupanqui no Brasil e para inúmeros outros artistas de diferentes sotaques e línguas; enfim todas essas “restrições”, em último caso, acabaram por estimular respostas artísticas criativas — como o “compasso taipero” (DUARTE; ALVEZ, 2001).

Da mesma forma, no contexto contemporâneo, a força da convenção que se expressa concretamente como esse receio à descaracterização e perda das singularidades culturais que identificam a cultura gaúcha na sua relação contextual com as outras culturas, ao encontrar essa outra força relacionada à globalização e o seu caráter homogeneizador, produz uma contradição dialética que se expressa concretamente no problema da ampliação/inclusão, e que, a meu ver, conforma uma

das principais tensões a induzir o processo de reinvenção cultural e, portanto, o próprio movimento de desenvolvimento da cultura gaúcha na contemporaneidade.

Nesse sentido, o movimento de buscar compreender, desde um ponto de vista mais amplo, o sentido imanente a esse conjunto de inovações que relaciona os cantatores, os festivais de imersão e a contemporaneidade, revela ao entendimento um processo emergente de reinvenção cultural relacionado diretamente a essa contradição dialética expressa no problema da ampliação/inclusão.

Meu argumento de conclusão dessa reflexão é que tanto a experiência do festival da Taipa, pela série de significados que articula, como as criações inovadoras dos cantatores que transcendem essa experiência ao serem gravadas e compartilhadas no âmbito mais amplo da cultura gaúcha, constituem, ao relacionarem essas duas forças contraditórias, uma resposta inovadora ao problema da ampliação/inclusão que se coloca para a cultura gaúcha na contemporaneidade. Junto do festival da Taipa e suas criações, a realização de um festival de imersão para mulheres compositoras com o objetivo de incentivar a participação de mais mulheres nessa dimensão artística da cultura gaúcha, por buscar essa inclusão, apesar de não constituir um dos dados primários da pesquisa, explicitamente configura uma resposta a esse problema e não poderia deixar de ser relacionado como aspecto chave desse processo de reinvenção cultural.

Desse modo, o processo de desenvolvimento da cultura gaúcha na contemporaneidade, no que diz respeito ao seu âmbito artístico, parece se caracterizar e se singularizar pela emergência desse processo de reinvenção cultural induzido por essa contradição dialética expressa no problema da ampliação/inclusão. As respostas dadas a ele, por sua vez se caracterizam, no caso do Peitão pela emergência do protagonismo feminino num contexto marcadamente masculino, e no caso do festival da Taipa, esse ritual de reinvenção cultural, pela liberdade que o impulso criativo ao partir da ilexlandia encontra para se objetivar em criações inovadoras. Essas criações ao transcenderem o espaço do festival, em termos de documentos fonográficos que resultam de mais de 20 anos de festival, reproduzem a cultura gaúcha em termos artísticos através da sua própria transformação na medida em que as singularidades culturais que a caracterizam são adaptadas à contemporaneidade e aos significados que ela encerra.

Por fim, em razão do alcance, da limitação de dados empíricos e das demais insuficiências em relação à complexidade do tema da reflexão que a pesquisa não

conseguiu superar, cabe dizer que se mantém em aberto, com grande potencial reflexivo, a novas investigações, uma série de aspectos e questões que o processo de desenvolvimento da cultura gaúcha na contemporaneidade encerra. As próprias consequências do processo de “reinvenção” que busquei trazer ao conhecimento do “conhecimento especializado” ainda estão, em alguns aspectos, numa fase bastante prematura, fundamentalmente no que diz respeito à participação feminina nesse processo. Além disso, será necessário algum tempo para avaliar os efeitos da pandemia do COVID-19, tanto no que diz respeito ao processo mais amplo de desenvolvimento da cultura gaúcha como no de reinvenção, dado que as atividades relacionadas à produção cultural artística, apesar das inúmeras iniciativas nos meios digitais, foram grandemente afetadas e os encontros como os festivais de imersão impossibilitados. Como essas práticas serão retomadas, como as novas produções relacionadas a elas serão compartilhadas na dimensão mais ampla da cultura gaúcha, e como essas produções influenciarão novas criações e iniciativas artísticas relacionadas a essa cultura, configuram questões fecundas que com o devido comprometimento podem florescer em trabalhos futuros.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. W. B. de. **Simetria e entropia: sobre a noção de estrutura de Lévi-Strauss**. *Revista De Antropologia*, 42(1-2), 163-197. 1999.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **A Expansão do Brasil e a Formação dos Estados na Bacia do Prata: Argentina, Uruguai e Paraguai**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2012.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRUM, Ceres Karam. **Em Busca de um Novo Horizonte: o encontro de artes de e tradição gaúcha e a universalização do tradicionalismo**. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 19, n. 40, p. 311-342, jul/dez. 2013.

CASTRO, Eduardo Viveiros. **O Nativo Relativo**. Viveiros de Castro in: *MANA* 8(1):113-148, 2002.

COELHO, Volmir. **A porta**. Volmir Coelho. Gadea. Youtube. 08/06/2011. 2min37s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UmTyG7odt68>. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

_____, **Semanero** - Volmir Coelho. Youtube . 22/07/2018. 4min02s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KMHw9fARKkg>. Acesso em: 03 de março de 2021

COHN, Gabriel. **A “Objetividade” do Conhecimento nas Ciências Súcias**. Editora Ática. São Paulo, 2011.

DUARTE, Colmar Pereira.; ALVEZ. José Édil de Lima. **Califórnia da Canção Nativa: Marco de Mudanças na Cultura Gaúcha**. Porto Alegre: Movimento. 2001.

DELI Cadê Zaza? - 33ª Moenda da Canção. **Youtube**. 04/04/2020. 3min53s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2lXB2xlAy6s>. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

ERVA Buena - Telemoto. **Youtube**. 22/10/2013. 4min05s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GamCLfT2uRU>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2021.

ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL, Assembleia Legislativa. **Relatório Final da Situação da Cadeia Produtiva da Música e da Cultura Gaúcha**. Relatório Final. Porto Alegre, julho de 2020. 59 págs. Disponível em: http://www.al.rs.gov.br//FileRepository/repdcp_m505/ComEsp_Cultura_Gaucha/2020_cadeia_produtiva_final_prova_03.pdf. Acesso em: 5 de abril de 2021.

FERRARI, F., DULLEY, I., PINHEIRO, J., VALENTINI, L., SZTUTMAN, R., & MARRAS, S. “**O Apache Era O Meu Reverso**” Entrevista Com Roy Wagner. REVISTA DE ANTROPOLOGIA, SÃO PAULO, USP, 2011, V. 54 Nº 2. P. 957. 2012.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. **O Saber Local**. Petrópolis: Vozes, 2009.

GIRON, Sérgio. Comício de Espíritos. **Youtube**. 03/09/18. 1h01min18s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U3C3uT5zl08>. Acesso em: 5 de abril de 2021.

GOLDMAN, Marcio. **O fim da Antropologia**. Crítica. 2011.

GOLIN, Tau. **A ideologia do gauchismo**. Porto Alegre: Tchê, 1983.

GONÇALVES, Marco Antonio **Imagem-Palavra**: A produção do cordel contemporâneo. Sociologia & Antropologia, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 219-234,

nov.2011. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752011000200219.
 Acesso em: 23 jul. 2018.

GRECCO, Pirisca. **Jogando Truco**. Comparsa Elétrica - O Filme. Youtube .
 09/08/2016. 3min38s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u-twwXo02vs>. Acesso em: 08 de março de 2021.

_____. **Na Alma e na Voz**. Youtube. 20/01/2021. 4min12s. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=0X263inJiK8>. Acesso em: 02 de março de 2021.

_____. **Outra Campereada**. Comparsa Elétrica - O Filme . Youtube.
 30/10/2016. 5min26s. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Pczrtwowlh0>. Acesso em: 08 de março de 2021.

_____. **Tropeiro da Meia-Noite**. Youtube. 27/10/2018. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Ph06xZQ256E>. Acesso em: 20 de fevereiro de
 2020.

_____. **Valores Ando**. Pirisca Grecco. Youtube. 30/11/2017. 3min12s.
 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O0iGI5Rc86c>. Acesso em: 28 de
 fevereiro de 2021.

_____. **Zambita Nueva**. Comparsa Elétrica - O Filme . Youtube .
 02/01/2017. 4min44s. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=o9E58FTMafw>. Acesso em: 08 de março de
 2020.

HANNERZ. Ulf. **Fluxos, fronteiras, híbridos: Palavras-chave da antropologia
 Transnacional**. In: MANA 3(1):7-39, 1997.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Enciclopédia das Ciências Filosóficas: **a
 Ciência da Lógica**. São Paulo: Loyola, 1995.

HERNANDEZ, José. **La vuelta de Martin Fierro**. Bliiblioteca Virtual Universal, 2010. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/155605.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2018.

INGOLD, Tim. **Chega de etnografia!** A educação da atenção como propósito da antropologia. *Educação*, Porto Alegre, v. 39, n. 3, 2016.

_____. **Estar Vivo**. Ensaio sobre Movimento, Conhecimento e Descrição, São Paulo: Vozes. 2015.

_____. **Da transmissão de representações à educação da atenção**. *Educação*, v. 33, n. 1, 30 abr. 2010.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001.

KUSCH, Rodolfo. **Esbozo de una antropología filosófica americana**. Rosario: Fundación Ross, 2000.

_____. **Geocultura del hombre Americano**. Buenos Aires: Fernando Garcia Cambeiro, 1976.

LEAL, Ondina Fachel. **Os Gaúchos: Cultura e identidade masculina no Pampa**. In: *Tessituras* V7, N1, JAN-JUN 2019.

LEFEBVRE, Henri. **Introdução à Modernidade**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1969.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mitológicas I - O cru e o cozido**, tr. Beatriz Perrone Moisés. Rio de Janeiro: Cosac e Naify, 2004.

_____. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Papirus. 1989.

_____. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70. 2007.

MARTINS, José de Souza. **Aula Magna 2012 PPG Antropologia Social UFRGS**. Youtube. 09/08/2018. 1h28min01s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hKum2GGpSxg>. Acesso em: 15 de outubro de 2019.

MENDES, Marcelo. **Recado de Tropicilheiro** - Marcelo Mendes. Youtube. 31/01/2011. 3min32s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m55BaFFRkfU>. Acesso em: 05 de março de 2021.

MILLS, Charles Wright. **Sobre o Artesanato Intelectual e Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MOREIRA da Silva - **Na Subida Do Morro**. Youtube. 02/08/2011. 2min25s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fD8Hh4CFPkk>. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

NINANDO o Futuro. Letra. **Ninando o Futuro**. Youtube. 02/08/2019. 4min23s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C6wkF5QO4nc>. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

GUARANY, Noel. **Defeito**. Youtube. 06/08/2020. 03min01s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=miwZ7zwYkOg> . Acesso em: 10 de agosto de 2020.

_____. **Para el Que Mira Sin Ver**. Youtube. 18/04/19. 03min03s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PLHIFpM9lyU>. Acesso em: 22 de agosto de 2020.

OLIVEN, Ruben George. **A Parte e o Todo: A diversidade cultural no Brasil**-nação. Petrópolis: Vozes, 2006.

OVÍDIO, Rafael. **Aquela Moça**. Youtube. 06/08/2020 . 5min50s Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=6rKXg0tupJk&list=OLAK5uy_IUR6ZrzPW3OubRKyWoaeOPEhsCgmNdvmc&index=2. Acesso em: 24 de fevereiro de 2021.

_____. **Arter**. Youtube. 06/08/2020. 3min46s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lw6O3fJ1DA&list=OLAK5uy_IUR6ZrzPW3OubRKyWoaeOPEhsCgmNdvmc. Acesso em: 24 de fevereiro de 2021.

_____. **Rafael Ovídio (Cabo Déco) - Naquele Bolicho**. Youtube. 30/10/2020. 2min11s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U9RLqkOTLlg>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2021.

PEITAÇO. **O Documentário**. Youtube. 02/02/2021. 19min56s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MCZhygF3ZYU&t=33s>. Acesso em: 5 de abril de 2021

RIBAS, Pedro. **A Vida Segue em Frente**. Youtube. 30/04/2020. 3min53s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DrE2uX57ODw>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2021

_____. **Com Tribo ir**. Youtube. 30/04/2020. 3min01s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wnRUqWF9ATw&list=PL7EA-U-aS5yK-qa6CVCX8_CK3zR2JroPN&index=8. Acesso em: 03 de março de 2021

_____. **Revolução no Pomar**. Youtube. 30/04/2020. 2min42s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xH3jEpbkNBo>. Acesso em: 20 de jun de 2020.

_____. **Pachama Pindorama**. Youtube. 30/04/2020. 3min17s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hcakULKJtK8>. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: evolução e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RILLO, Apparício Silva. **Festival da Barranca: Entendendo a Barranca**. Angueras. Disponível em: <http://www.angueras.com.br/barranca1.html>. Acesso em: 10 de setembro de 2020.

RS, TVE. Barranca, nas fronteiras da arte e da vida. **Youtube**. 04/05/2016. 58min05s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7Jx_7gT2rQI&t=1657s. Acesso em: 5 de abril de 2021

SAHLINS, Marshal. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

_____. **Metáforas históricas e realidades míticas**: Estrutura nos primórdios da história do reino das ilhas Sandwich. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

SILVA, Hermeto. **Minha Namorada** - Hermeto Silva. Youtube. 3min23s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DrE2uX57ODw>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2021.

TERCEIRA canção do CD 1 **De "Patás pro Ar" 8min23s**. 34ª Califórnia da Canção Nativa do RS (2005) [Full Album/completo]. Youtube. 01/10/2016. 1h45min32s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hJHgE1cBdX4>. Acesso em: 24 de fevereiro de 2021.

TULIO, Urach. **Flor do Pessegueiro**. YouTube. 11/02/2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=e88hOtbDHv4&list=OLAK5uy_kC115YVy_y4xJ0wqnwiAiVD_C4G1ilmyA&index=9. Acesso em: 20 de fevereiro de 2021.

_____. **Telemoto Alfa Centauro**. Youtube. 06/11/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TyHlj38sf7M>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2020.

TURNER, Victor Witter. **O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura**. Vozes. Petrópolis, 1974.

WAGNER, Roy **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac Naify., 2010.

YUPANQUE, Atahualpa. **Los Caminos de Atahualpa: El Filósofo**. Canal Encuentro. Youtube. 31/01/2017. 26min04s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HdUe0PMb4E0>. Acesso em: 20 de jun. de 2020.

ZUBEN, Newton Aquiles von. **A Fenomenologia como retorno à ontologia em Martin Heidegger**. Trans/Form/Ação, Marília , v. 34, n. 2, p. 85-102, 2011.