

Um Mango e un Cuchillo en el norte:

João da Cunha Vargas e Jorge Luís Borges em Délibáb de Vitor Ramil

Gabriel Veppo de Lima

Univerdade Federal de Santa Catarina

Resumo

Este trabalho propõe uma leitura de disco *Délibáb* músico brasileiro Vitor Ramil. A obra é uma musicalização de alguns poemas de João da Cunha Vargas e Jorge Luis Borges, e de alguma forma busca aproximar os dois poetas pela proximidade cultural da região sul do Brasil com os países da região do pampa. *Délibáb* se refere a ilusão de ótica que faz lugares distantes parecem mais próximos. É precisamente nesta relação entre proximidade e distância, realidade e ilusão, identidade e alteridade que este trabalho pretende se debruçar para armar uma leitura sobre a proposta de Vitor Ramil .

Palavras Chave

Identidade; musica popular; américa latina.

Um Punhal que ao norte de Buenos Aires dorme em uma gaveta nos anos de 1890 e um chicote que acompanha seu dono em suas andanças pelos pampas do sul do Brasil orientam as investidas deste texto na tentativa de armar uma leitura da proposta do disco *Délibáb*. Estes dois objetos, *cuchillo* e mango, são singulares por seu largo uso pelos habitantes das planícies do sul da América Latina no século XIX e início do século XX e também por sua associação aos arquétipos do *Gaúcho* e do *Compadrito*, símbolos identitários das culturas desta região. O *cuchillo* e o mango são objetos valiosos em mundos e tempos de violência e coragem, onde as armas quase sempre resolviam conflitos e rivalidades. As cicatrizes desses enfrentamentos eram ostentadas com orgulho de medalhas. Essas duas figuras históricas, seus objetos, seus tempos, seus mundos e seus poetas se encontram neste mediador e músico brasileiro, que também é um habitante da região dos pampas.

Gaúcho, nascido em Pelotas, Vitor Ramil vem elaborando uma linha estética musical baseada nas tradições populares da região dos pampas que compreende uma zona fronteiriça entre Argentina, Uruguai e Brasil. Elegeu como ritmo símbolo desta cultura a milonga e, com o passar dos anos, aproximou-se cada vez mais desse ritmo sem perder de vista o caráter universal de toda música popular. Aproximar os textos de João de Cunha Vargas e Jorge Luís Borges é o gesto musical de Vitor Ramil em seu disco *Délibáb*, lançado em 2010. Mais do que o simples ato de tornar canção os poemas dos dois autores, a obra se apresenta como um lugar de confluência da

poética de ambos, unidas pelo fio da temática Gauchesca/Compadresca, e insere-se na busca do compositor em criar uma estética que resgate a cultura do sul do Brasil, dos estereótipos que, nas palavras do próprio músico, isolam esta região do resto do país.

Precisamos de uma estética do frio, pensei. Havia uma estética que parecia mesmo unificar os brasileiros, uma estética para a qual nós, do extremo sul, contribuíamos minimamente; havia uma ideia corrente de brasilidade que dizia muito pouco, nunca o fundamental de nós. Sentíamos os mais diferentes em um país feito de diferenças. Mas como éramos? De que forma nos expressávamos mais completa e verdadeiramente? [...] RAMIL, Vitor. A estética do rio. Disponível em: <<http://www.vitorramil.com.br/textos>

/estetica_p.htm>. Acesso em: 10 ago 2011.

Os textos e entrevistas de Vitor Ramil sobre o disco não podem ser tomados como ferramentas de suporte para a leitura, já que o resultado de tal procedimento não extrapolaria jamais os limites do compositor. Uma vez que as letras das canções são poemas selecionados pelo artista e, de algum modo, essa escolha pode ser entendida como uma composição e não meramente uma organização, seria no mínimo imprudente encarar o texto de Vitor Ramil, *Délibáb milonga da milonga*, publicado a propósito do lançamento do disco, como outra coisa senão um apêndice. No caso do texto sobre o disco trata-se de uma incontinência textual de um compositor prolífico que se vê diante de uma escritura abstrata, uma leitura de um tema que lhe é caro, a partir da composição não textual, apenas com os elementos que a música lhe oferece e os poemas selecionados para serem musicados. É justamente por essa impossibilidade de escrita por parte de Ramil nas canções que o texto publicado no site deve ser entendido como uma intervenção no corpo da obra que sugere caminhos, executa incisões, recortes de leituras para a disposição dos poemas escolhidos.

Outro texto de Ramil, *A estética do frio*, explicita o que pensa o artista em relação à inserção do Rio Grande do Sul no panorama cultural brasileiro. Inserido numa tradição discursiva que flerta com o separatismo, o texto busca justificar pelo mote da diferença, aqui orientada principalmente pelo clima, a necessidade de uma releitura da cultura da região sul do país e uma aproximação com a Argentina e o Uruguai, que têm como mito literário fundador de sua cultura o arquétipo do *gaucho* representado por Martin Fierro. Os dois textos do compositor são muito claros sobre este aspecto e explicitam seu caráter separatista, sob a alegação de que a identidade nacional brasileira não contempla a cultura dos moradores da região sul do país. Assim, os textos e o disco são encarados tanto como tentativas do artista de aproximar, partindo de um tipo de miragem, o Rio Grande do Sul das culturas dos dois países com os quais faz fronteira, quanto como esforço em distanciar seu estado do restante do Brasil. *Délibáb* é um termo húngaro para miragem e designa o fenômeno ótico das planícies daquele país, onde as paisagens e os objetos distantes aparentam estar mais próximos do que na realidade estão. Como escolha o termo já nos diz de uma impossibilidade, de algo que não aconteceria senão pela ilusão, pela falta de

água e pelo calor extremo do deserto. *Délibáb*¹ é um fenômeno próprio das regiões áridas da Hungria que ao mesmo tempo que lança incertezas em qualquer leitura possível sobre a obra, abre uma miríade de possibilidades de interpretações para ela.

A primeira milonga rompe o silêncio com golpes secos de um acorde menor em um violão de aço. A pulsação das batidas, que se estende até o final da primeira estrofe, é atravessada pela voz de Vitor Ramil em tom de formalidade narrando a história de uma personagem cuja a existência não pude confirmar², caminhando sem pressa pela periferia de Buenos Aires em direção ao seu destino, a morte:

Milonga de Albornoz

Alguien ya contó los días.

Alguien ya sabe la hora.

Alguien para quien no hay

Ni premuras ni demora

.

Albornoz pasa silbando

Una milonga entrerriana;

Bajo el ala del chambergo

Sus ojos ven la mañana,

A primeira estrofe introduz uma personagem: alguém que vem contando os dias e sabe a hora em que matará a personagem principal da milonga, Albornoz. Aqui é preciso abrir um parêntese: Albornoz pode tanto ser o sobrenome de alguém, um ser humano real ou fictício, mas determinado, distinguido dentre outros, ou ainda um tipo de casaco de mangas largas com capuz ou gola alta, do árabe *Al'burnus*. Aceitando a ambiguidade do termo e assumindo que a própria escolha dele é em si significativa, a personagem Albornoz é um arquétipo, o *compadrito*. Na segunda estrofe, este *compadrito* que caminha pela manhã, assovia uma milonga entrerriana³, talvez nos fornecendo uma pista valiosa de sua origem mas, com toda certeza, nos dizendo muito sobre o tipo de música que lhe agrada, como é de se supor que alguém que assovie um choro de Pixinguinha não o faça por descaso, mas sim por gosto,

¹ O fenômeno ótico aparece no romance *Satolep* de Vitor Ramil do ano de 2008.

² Em se tratando de Borges, o limiar entre ficção e realidade é mais rarefeito.

³ Referência à província de Entre Rios, ao norte de Buenos Aires.

deduzimos que Albornoz tem uma particular simpatia pela milonga. O arranjo, que começa seco e minimalista transmuta para uma milonga bem ritmada ao som de dois violões exatamente no ponto onde a personagem passa assoviando, coincidindo o ponto de mutação do arranjo com a terceira sílaba da palavra *silvando*, quase como se o assovio da personagem desencadeasse a mudança.

La mañana de este día
Del ochocientos noventa;
En el bajo del retiro
Ya le han perdido la cuenta

De amores y de trucadas
Hasta el alba y de entreveros
A fierro con los sargentos,
Con propios y forasteros.

Se a segunda estrofe caracteriza a personagem, com casaco e chapéu assoviando uma milonga *enterreriana*, a terceira, por sua vez, localiza no tempo e no espaço o acontecimento: em algum dia de 1980 no bairro do Retiro, na capital Argentina. Nos versos seguintes sabemos que ali naquele bairro havia uma pulsante vida boemia cujas noites de confusão são incontáveis, impregnadas de música, paixões, brigas com sargentos, com estranhos e entre os próprios habitués do local. .

Se la tienen bien jurada
Más de un taura y más de un pillo;
En una esquina del sur
Lo está esperando un cuchillo.

No un cuchillo sino tres,
Antes de clarear el día,
Se le vinieron encima
Y el hombre se defendía.

A morte de Albornoz esta bem jurada por mais de uma pessoa e, em uma esquina do sul, espera-o um *cuchillo*. Na realidade são três *cuchillos* que atacam Albornoz, e ele se defende, provavelmente com seu próprio *cuchillo*, destes ataques, mas como já foi adiantado no começo desta análise, sua morte acontecerá. Porém, a maneira como morre a personagem é mais significativa que a própria morte, além de desnudar um aspecto peculiar daquilo que podemos chamar de: culto à coragem na literatura gauchesca.

Un acero entró en el pecho
Ni se le movió la cara
Alejo albornoz murió
Como si no le importara.

A cena descrita é emblemática, três pessoas determinadas a matar Albornoz o atacam com seus punhais. Eventualmente um golpe acerta seu peito, mas a vítima não esboça reação alguma e, distante do acontecido, morre como se não lhe importasse o fim de sua existência. Tal valentia é típica dos heróis épicos como Aquiles que, conscientes de sua condição de herói, apenas cumprem seu papel no destino que lhes reservou a vontade dos deuses, e sabem que, por meio de suas mortes, seus nomes figurarão a história⁴. No momento que a canção chega aos versos que descrevem a morte indiferente de Albornoz, o arranjo transmuta mais uma vez e apenas um violão soa, como se desfolhasse os acordes, tocados nota por nota, mas não de forma lenta. O tom é de solenidade e conclusão, como se ali estivesse a parte mais importante da história e, por isso, é preciso deixar a levada em segundo plano para enfatizar os versos.

Pienso que le gustaría
Saber que hoy anda su historia
En una milonga. el tiempo
Es olvido y es memoria.

Assim, considerando a alegria que teria Albornoz ao saber que sua história foi contada em uma milonga, o poema de Borges encerra a narrativa do destino desse *compadrito* portenho e, para fechar o poema, o autor faz uso de uma expressão que permeia sua obra: “O tempo é esquecimento e é memória.”. Vitor Ramil, de uma maneira muito feliz, escolhe declamar a última estrofe do poema como se desse voz a um pensamento do narrador, uma confissão e encerra assim a milonga Borgeana sobre a morte de Albornoz.

Enquanto os poemas de Borges, musicados por Vitor Ramil, tratam em sua maioria sobre a vida dos *compraditos* da capital argentina que viviam nas periferias da cidade, a temática de João da Cunha Vargas é matreira, rural e deixa entrever em sua saudosa lírica o desaparecer de um modo de vida “gaudério”. Enquanto o narrador dos poemas de Borges, sempre em terceira pessoa, conta histórias que aconteceram na última década do século XIX e estão bem circunscritas no espaço e num tempo que passou, mas que pretende ser potencializado, o narrador dos poemas de Vargas fala em primeira pessoa, e de modo sentimental, sobre um modo de vida que está impregnado de cultura *gaucha* e é vivida por ele. A lírica Vargueana não deixou o campo, e da cidade nada tem a dizer, seu habitat é o pampa e seu modo de vida guarda profundas semelhanças com o estilo de vida cultivado pelos *gauchos*, que floresceu nas planícies da América do Sul entre o século XVIII e o final do século XIX.

⁴ Do grego *Héros*; Mortal elevado à condição de semideus, após sua morte, pela magnitude de seus feitos.

A milonga *Deixando o pago* é uma narrativa em primeira pessoa de uma personagem que, montada em seu cavalo, o pingo, deixa o lugar onde nasceu, o pago, e segue sem rumo pelo campo aberto. A canção composta por Vitor Ramil é uma milonga mais informal, a harmonia é mais doce e despojada que a milonga para o poema de Borges cujo tom épico é notório. Esse contraste é mais uma escolha feliz que ilumina a diferença entre a lírica épica Borgeana e a sensível lírica Vargueana que entoa odes à cultura rio-grandense. Vargas é sentimental e salutar, enquanto Borges é quase sempre solene, e essa diferença é a própria da relação erudito/popular, literatura escrita/literatura oral e, por que não, lírica urbana/lírica rural.

Alcei a perna no pingo
e saí sem rumo certo
olhei o pampa deserto
e o céu fincado no chão
troquei as rédeas de mão
mudei o pala de braço
e vi a lua no espaço
clareando todo o rincão

O pala é o manto, herdado da indumentária do *gaucho*⁵, que recobre o corpo da personagem em sua viagem sem rumo.

e a trotezito no mais
fui aumentando a distância
deixar o rancho da infância
coberto pela neblina
nunca pensei que minha sina
fosse andar longe do pago
e trago na boca o amargo
dum doce beijo de china

A consideração da personagem sobre a surpresa de se ver deixando o local de sua infância é evidência de que não se trata de um *gaucho*, um gaudério cuja única forma de vida possível é sobre o lombo do cavalo. Tipo rude, de vida simples, o *gaucho* viveu solto nos pampas e tinha em seu cavalo e em seus pertences sua casa.

⁵ Uma diferenciação precisa ser feita entre o termo castelhano *gaucho* e o gentílico *gaúcho*: o primeiro se refere àquele tipo social que viveu nas planícies latino americanas e o segundo designa, de forma generalizada, as pessoas oriundas do estado do Rio Grande do Sul. Obviamente o gentílico deriva do termo castelhano.

Vivia de courear gado de contrabando, atravessando as planícies sem vislumbrar um futuro sequer. Para esse tipo não havia futuro senão a ocasião. Para um *gaucho* típico, a saudade é um sentimento reservado apenas à liberdade, sem casa, sem família, sem vínculos afetivos com nada além da vida campeira, derivar pelas planícies é condição e realização de sua cultura.

sempre gostei da morena
é a minha cor predileta
da carreira em cancha reta
dum truco numa carona
dum churrasco de mamona
na sombra do arvoredo
onde se oculta o segredo
num teclado de cordeona

Falando de si, o narrador personagem enuncia, enquanto trota em seu cavalo, as coisas que o agradam e que também nos falam de uma cultura particular. A preferência pela morena, o prazer de correr com o cavalo em um corredor extenso, o jogo do truco, o churrasco de mamona e a música do acordeon, tudo isso nos fala de uma subjetividade que é compartilhada por uma cultura. Aquilo que o narrador entoado está circunscrito na cultura rio grandense e, embora seja uma consideração solitária sobre um cavalo, como é típico da literatura popular personificar o arquétipo, essa única voz é, ou se pretende, um unísono de muitas outras vozes.

cruzo a última cancela
do campo pro corredor
e sinto um perfume de flor
que brotou na primavera.
à noite, linda que era,
banhada pelo luar
tive ganas de chorar
ao ver meu rancho tapera

O primeiro verso da estrofe acima enuncia uma separação espacial entre campo e corredor. Uma vez que o movimento espacial da narrativa descreve a saída do pago para o pampa, podemos deduzir que o campo do qual se fala é uma propriedade particular, e o corredor, terreno sem dono. O tempo do qual nos fala a personagem já é o momento em que o pampa é recortado pelas propriedades privadas, os grandes latifúndios, tão peculiares ao processo de modernização do Brasil e, de um modo geral da América Latina, a partir da virada do século XIX para o XX.

como é linda a liberdade
sobre o lombo do cavalo
e ouvir o canto do galo
anunciando a madrugada
dormir na beira da estrada
num sono largo e sereno
e ver que o mundo é pequeno
e que a vida não vale nada

Esta estrofe, se tomada fora do contexto do poema, poderia muito bem ser a descrição precisa daquilo que sente um *gaúcho* em relação ao seu modo de vida. Talvez mais que o culto à coragem, a paixão pela liberdade seja a força motriz de uma vida *gaúcha*. Uma vez que se experimenta uma vida anômica, longe do crivo das instituições e do abuso de poder inerente ao estado e aos interesses das classes dominantes, talvez seja muito difícil aceitar a vida subserviente da organização social. Mas a personagem não é um *gaúcho*, mas um homem dividido entre a liberdade do campo e a cômoda vida no pago.

o pingo tranqueava largo
na direção de um bolicho
onde se ouvia o cochicho
de uma cordeona acordada
era linda a madrugada
a estrela d'alva saía
no rastro das três marias
na volta grande da estrada

era um baile, um casamento
quem sabe algum batizado
eu não era convidado
mas tava ali de cruzada
bolicho em beira de estrada
sempre tem um índio vago
cachaça pra tomar um trago
carpeta pra uma carteadada

Seguindo pela madrugada com seu cavalo em direção a um bolicho (um tipo de bar ou venda) pela orientação sonora de um acordeon, o narrador encontra uma festa e ali interrompe sua vagagem para conversar, beber ou jogar cartas. Em nossos dias, ir a uma festa sem ser convidado é considerado ato inconveniente, a própria noção de privado ali parece ser ainda incipiente diante do caráter absolutamente particular que festas de casamento ou batizado tomaram contemporaneamente.

falam muito no destino
até nem sei se acredito
eu fui criado solito
mas sempre bem prevenido
índio do queixo torcido
que se amansou na experiência
eu vou voltar pra querência
lugar onde fui parido.

Assim, sugerindo dúvida sobre a existência do destino, a personagem termina sua narrativa prometendo voltar para seu local de nascimento. Curiosa é a descrição que o narrador faz de sua criação, talvez aqui as contradições apontadas entre a vida no pago e a vida livre se manifestem nos versos “eu fui criado solito, mas sempre bem prevenido”. O paradoxo de uma criação solitária⁶, colorida por uma vinculação com a cultura “selvagem” indígena, “índio do queixo torcido, que se amansou com a experiência” pode querer nos falar de uma vida que tem no mito do *gaucho* livre o fundamento de sua própria imagem. Entendendo que a personagem nasceu em um lugar específico, do qual não consegue se desvencilhar afetivamente, esse criar-se solito é apropriado da história do *gaucho*, quenão tinha vínculos com lugar algum. Significativamente, o que antes era denominado “pago”, agora, no final da última estrofe, se torna “querência”, termo cuja a etimologia deriva do verbo “querer” e desvenda um carinho particular por um determinado local associado com a infância. Se um *gaucho* tivesse uma querência, a aposta mais segura seria um estilo de vida nas planícies do sul e não um rincão, um canto específico dos pampas.

Os dois poemas que serão analisados a seguir dão título a este trabalho pela particular importância que estes dois objetos, o *cuchillo* e o *mango*, têm no modo de vida das culturas representadas nos poemas musicados por Vitor Ramil. Em *Un cuchillo en el norte* o objeto é elevado à protagonista da narrativa e, em *Mango*, o rústico chicote é o fio que desata as peripécias vividas pelo eu lírico.

Un cuchillo en el norte, título da milonga borgeana, nos oferece uma localização geográfica. O *cuchillo* está ao norte da capital Buenos Aires, e já na primeira estrofe, ao som impreciso de dois violões dedilhados que parecem lentamente abrir a cortina onde se oculta a história a ser contada, sabemos que se trata do bairro cantado por Evaristo Carriego.

Un Cuchillo em el norte

allá por el maldonado,
que hoy corre escondido y ciego,

6

allá por el barrio gris
que cantó el pobre Carriego,

Em tom solene e quase sussurrado, a voz de Vitor Ramil nos leva para o *bairro gris*, mas que bairro seria este? Maldonado é um arroio, um córrego afluente do *Rio de La Plata*, ao norte da capital argentina. O bairro gris, cinza em espanhol, é uma referência direta ao premiado filme homônimo de Mario Soffici do ano de 1954.

tras una puerta entornada
que da al patio de la parra,
donde las noches oyeron
el amor de la guitarra,

O *cuchillo* está atrás de uma porta entornada que dá para o pátio da parreira, onde se ouvia canções ao violão. No poema *En el barrio*, publicado pela primeira vez em 1908 no livro *Misas Herejes*, Carriego também fala de um pátio que dá para as parreiras, onde se escuta canções ao violão. Aproveito para apresentar os seus versos:

Ya los de la casa se van acercando
al rincón del patio que adorna la parra,
y el cantor del barrio se sienta, templando,
con mano nerviosa la dulce guitarra.

Claramente a casa de Borges faz alusão à casa de Carriego, que no poema tem o nome do bairro revelado. “Palermo le ha oído quejarse, cantando celos que preceden a la puñalada”. Palermo fica ao norte de Buenos Aires, próximo do arroio Maldonado, e foi o bairro onde viveu Evaristo Carriego e também Jorge Luís Borges. A influência de Carriego na literatura de Borges é patente, tanto que em 1930 Borges escreve *Evaristo Carriego* e realiza uma operação literária que elege o autor cantor do subúrbio portenho. Esta relação entre os dois autores é uma visão mais ampla da chamada literatura de *arrabalde*, literatura de bairro, que se encontra pormenorizadas em dois textos, um de Claudio Cruz e outro de Liliane Reales, no livro *Poesia Herege*⁷.

⁷ CARRIEGO, Evaristo. **Poesia herege**. Tradução e organização: Claudio Cruz e Liliana Reales. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

Voltando à milonga de Borges, nessa casa:

habrá un cajón y en el fondo
dormirá con duro brillo,
entre esas cosas que el tiempo
sabe olvidar, un cuchillo.

fue de aquel saverio suárez,
por más mentas el chileno,
que en garitos y elecciones
probó siempre que era bueno.

Ali, em um baú esquecido, está o *cuchillo*, junto de outras coisas que o tempo sabe esquecer, e aqui é preciso reiterar a máxima borgeana de que o tempo é esquecimento e memória. O narrador mais uma vez nos fornece informações preciosas sobre o *cuchillo*, que ele pertenceu a Saverio Suárez, por suas famas, *mentas*, na gíria portenha, chamada de lunfardo, conhecido como o chileno. Sua fama provém de sua habilidade com o *cuchillo*, muito utilizado em eleições pelos candidatos quando contratavam os compadritos como capangas e também em casas de jogo, *garitos*.

los chicos, que son el diablo,
lo buscarán con sigilo
y probarán en la yema
si no se ha mellado el filo.

cuántas veces habrá entrado
en la carne de un cristiano
y ahora está arrumbado y solo,
a la espera de una mano,

que es polvo. tras el cristal
que dora un sol amarillo,
a través de años y casas,
yo te estoy viendo, cuchillo.

Nas três últimas estrofas, o narrador fala sobre a continuidade da vida do *cuchillo* por meio do interesse perverso das crianças que curiosamente o buscarão às escondidas. O punhal aguarda adormecido por uma mão que o desperte, um vivente que reanime seu destino sangrento. Nessa milonga, o objeto quase tem vida, é visto através dos anos e das casas, como se aqueles que o usaram fossem apenas mãos, isso deixa claro que o punhal espera por uma mão que é pó, perecível, mortal, mas o símbolo, o objeto, embora dormente em um baú no bairro de Palermo, ao norte de Buenos Aires, segue atravessando gerações. Ao fim da milonga, o dedilhado impreciso reaparece para fechar a cortina que abriu e a voz do cantor repete, calma e alongadamente, por três vezes, como se atravessasse os anos – *cuchillo, cuchillo, cuchillo*.

Se o objeto cantado na milonga anterior era um punhal que estava dormente em um baú na cidade de Buenos Aires, o objeto que agora nos convida ao passeio é um chicote tosco de couro preso ao cabo de uma faca. O *Mango*, de João da Vargas Cunha, é um objeto que passeia pelo campo e acompanha seu dono num canto de valentia.

Mango

criado junto aos arreios
a boleadeira e o laço
cheio de talho e pontaço
velho amigo e companheiro
meu rude traste campeiro
que uso preso no braço

batendo ao cano da bota
numa festança campeira
num balancear de vaneira
enfiado ao cabo da faca
acariciando a guaiaca
e ouvindo a gaita manheira

A música composta para este poema é o arranjo mais minimalista e agressivo do disco, que talvez possa ser resumido pelo termo “rude”. Um dedilhado de harmônicos⁸ rompe o silêncio e delinea a base da harmonia. O violão é seco e durante a transição dos acordes parece descrever um golpe e, por varias vezes para abruptamente, e depois de um pequeno silêncio volta ao arranjo. A voz não tem mais o tom solene, agora ela se mostra mais popular e festiva ao falar desse chicote que, quase como um ser vivo, foi criado junto do arreio, da boleadeira e do laço. Esses outros objetos “irmãos” de criação do mango são típicos do gaúcho rio-grandense e são muito úteis em um estilo de vida rural. A importância do chicote é indicada pelo hábito da personagem de carregá-lo sempre preso ao braço, pronto para o uso, que já podemos antever que seja no combate, mas também pelo papel de cicerone desempenhado pelo chicote no poema, fica evidente seu uso afetivo. A apresentação do primeiro uso prático do mango é também a introdução de outros dois elementos importantes na vida da personagem. O ato percussivo aparentemente descuidado apresenta a bota, item fundamental da indumentária gaúcha e a vaneira, dança típica da região. Ainda com o mesmo objeto, o narrador acaricia a guaiaca (bolsa presa a cintura onde se leva o dinheiro e pertences, como o mango e outras armas). A gaita, o acordeon, é o instrumento por excelência da música rio-grandense.

retouço em cancha de tava
entre fichas e dinheiro
amadrinhando o coimero
pra receber a parada
cuidando a tava clavada
lá junto ao pé do parceiro

cruzo pra lá e pra cá
num dos braços pendurado
às vezes troco de lado
bombeando a parada paga
e fica o facão e a adaga
me olhando de atravessado

Agora o dono do chicote nos convida a ir para um local onde joga-se o jogo da tava, que consiste em arremessar um osso curvo e ganha quem o fizer cair com a parte côncava para cima. O vocabulário de João da Cunha Vargas é um caso particular, obrigando a quem se preste a sua leitura, inúmeras investidas ao dicionário. O coimeiro que a personagem diz amadrinhar é um participante importante do jogo, pois é dele a função de receber o dinheiro apostado, chamado de parada. Bombear é um regionalismo do sul do Brasil que significa prestar atenção, e sobre os dois últimos versos da estrofe acima é evidente que se trata da tensão entre os participantes.

⁸ No jargão da música popular, é o som obtido da aferição das cordas sobre pontos específicos em que o dedo sobre o braço do instrumento é posto sobre a corda sem que a força exercida sobre ela a faça tocar o braço, produzindo um som característico.

em cerne de guajuvira
retovado com capricho
às vezes quando me espicho
guasqueando um quebra queixudo
ou derrubo um melenudo
junto a um balcão de bolicho

sempre ao lado do ginete
já me criei camperação
me lembro um potro picaço
corcoveando num repecho
sem uma corda no queixo
que derrubei a mangaço

Retomando a história de seu chicote, o narrador fala do material do qual ele é feito: da parte interna do tronco de guajuvira, árvore típica das regiões do sudoeste e sul do Brasil, coberto caprichosamente com couro. Os versos seguintes são valentias de um homem capaz de derrubar seu adversário com um golpe nos balcões dos bares por onde passa. O valentão ainda tem a modéstia de nos contar uma feita em que derrubou um filhote de cavalo bravo com um só golpe de seu chicote. No final de cada estrofe, Vitor Ramil canta a última sílaba do verso com um grito jovial e jocoso, como que dando mais cores a esta valentia da personagem. O ginete, espécie de sela grosseira, é outro elemento importante da caracterização do mundo da personagem que, em suas próprias palavras, dá a entender que já se criou experiente da vida no campo.

sempre metido em bochincho
levei algum sofrenação
talhos de adaga, balaço
é sina que desembesta
mas já quebrei muita testa
e nunca caí do braço

Para finalizar o narrador reitera o que vem dizendo ao longo de sua história, sempre metido em confusão, já sofreu, foi ferido com cortes de facas e até tiros mas, na soma dos nove, ainda segue de pé e valente. Curiosa é a escolha do termo “sofrenação”, que se refere ao puxão forte que se dá nas rédeas do cavalo para fazer o animal parar. Oras, o próprio narrador se vê como um animal, um cavalo em rude harmonia com um mundo campeiro.

Uma vez analisados, ainda que de forma apressada, os quatro poemas propostos, retomo as questões que levantei diante do ato de Vitor Ramil ao aproximar Jorge Luís Borges e João da Cunha Vargas em seu disco, cujo título sugere uma ilusão ótica. Anteriormente questioneei: se a escolha dos poemas nos diz alguma coisa

sobre uma semelhança temática e de algum modo os aproxima, é preciso saber também o que os difere. qual é essa distância, ou melhor, quais as distâncias que os separam e são provisoriamente suspensas, por meio de uma miragem, nas milongas aqui analisadas?

A primeira distância é de ordem paisagística, cenográfica. Em um a cidade, no outro o campo. Esta diferença é sintomática nos objetos e seus usos particulares intimamente ligados ao local, às vestimentas e hábitos. Dois mundos distantes ficam próximos. Distam à ínfima duração das transições entre as faixas. A própria distância linguística inevitável entre português e espanhol perde sua força quando as líricas de ambos os poetas, cheias de gírias e regionalismos, obrigam o leitor a recorrer continuamente ao dicionário. Penso eu que tanto Borges quanto Vargas teriam dificuldades para compreender o texto um do outro.

A segunda distância está na lírica, os poemas de Borges são menos rebuscados, mais eruditos, épicos, e seus narradores contam histórias de um tempo passado, de acontecimentos que por meio de seu canto não serão esquecidos. Já João da Cunha Vargas se aproxima muito da personagem de seus versos, o gaúcho campeiraço. Vargas conhecia o modo de vida que descrevia, embora não acredite que ele próprio seja a personagem que canta. De caráter oral, os poemas de Vargas são odes a uma cultura que lhe é cara.

Essa distância parece não ser tão afetada pela proposta da miragem de Vitor Ramil. Se por um lado o próprio gesto de dispor na mesma obra os poemas intercalados de cada escritor é uma aproximação de fato, por outro as evidentes diferenças entre eles são mantidas pela opção que confere um tom solene a um e ares popular a outro. Essa opção se confirma na harmonia que respeita uma estrutura mais tradicional e séria nos poemas borgeanos, e parece mais disposta a vagagem festiva nas milongas de Vargas.

Sintomática é a letra de outra composição de Vitor Ramil, *Indo ao pampa*, lançada no disco *Ramilonga* de 1997. Milonga com ares de música oriental, adornada por uma cítara. Essa milonga talvez fale de um *délibáb* treze anos antes, vejamos um trecho da letra:

Eu indo ao pampa
O pampa indo em mim

Quase ano 2.000
Mas de repente avanço
A mil e oitocentos e trinta e oito
Eu digo avanço porque é claro
Que os homens por ali
Estão pra lá dos homens do ano 2.000

O narrador de *Indo ao pampa*, significativamente, diz avançar no tempo, seu mundo do ano 2000 lhe parece anacrônico, covarde, débil de ideais:

Diz um capitão:
“Seja bem vindo, hombre
Nosso tempo é todo teu
Tempo de morte, dor e fome
Mas tempo de pelear
Onde as ideias
Não são cegas sem ar

Só vou te pedir.
A montaria, exausta
Não consegue mais andar
Que a partir de agora
Seja nosso o carro em que estás
Pois só um carro são
Nos pode levar”

O capitão dá as boas vindas ao viajante de outro tempo e o incumbe de levar em seu carro a tropa, cuja montaria está exausta. Retomando a palavra, o eu lírico anuncia a paisagem que se assemelha muito à proposta de *délibáb*.

E lá vamos nós
Seguindo a frente fria
Pampa a dentro e através
Séculos XIX e XXI fundidos sob o céu
Que estende tanta luz
No campo rubro a meus pés

Eu acho que é bem

Eu indo ao pampa
O pampa indo em mim

Dois mundos distintos, a Buenos Aires de Borges e o pampa de Vargas, onde florescem modos de vidas particulares e, ainda assim perpassados pelos arquétipos fantasmagóricos das culturas que a modernidade fez minguar com seu rolo compressor. O *compadrito* não mais habita as esquinas portenhas, talvez sua valentia ainda se confunda com a violência das muitas personagens marginais que por Buenos Aires seguem jogando seus dados em brigas e atos criminosos, mas o *cuchilho* de Saverio Suárez existe apenas na milonga borgeana, morreu com o tipo social que o carregava. O gaúcho de Vargas morreu quando o campo foi convertido em uma colcha

de retalhos pelas cercas da propriedade privada e o gaúcho estancieiro vive de uma nostálgica admiração pelo tempo em o pampa não tinha fronteiras.

O disco de milongas de Vitor Ramil é uma confluência de tempos, mundos, tipos sociais, mas é também um *délibáb*, uma miragem, ilusão própria das planícies da América Latina, talvez seja uma saudade de um tempo que Vitor Ramil não viveu, uma “saudade do que ele não foi” bem à moda de Manuel de Barros, porém o gesto aproximador de Vitor Ramil por si só é prazeroso e de uma qualidade técnica impecável. Como obra artística, seu valor é inestimável enquanto proposta estética, como o próprio título deixa claro se tratar de uma miragem que cessa ao fim do disco.

A falta de representação da cultura da região no discurso nacional é inegável, mas o mesmo pode se dizer sobre o Maranhão, o Acre. O típico brasileiro da música popular é carioca, adora carnaval, futebol, calor. Embora esse brasileiro típico não represente a grande maioria das culturas que convivem no território brasileiro, a solução de Ramil parece buscar sair de um entrevero de representações deficientes propondo entrar em outro. Essa busca por uma identidade absoluta para o Rio Grande do Sul sua atitude se parece com a antiga aspiração do imigrante europeu em fazer desta terra seu novo país, uma vez que não pode mais voltar para sua Europa idealizada e se julga diferente de um país cuja única forma de identidade possível é a multiplicidade.

Finalmente, desta leitura resta a pergunta: se a proposta de uma miragem que parece aproximar dois lugares distantes for entendida como recurso que aproxima o Rio Grande do Sul dos países com os quais esse estado faz fronteira, em uma metáfora para uma proximidade que aparenta distância, essa diferença que distancia o Rio Grande do Sul e o “resto” do Brasil também pode ser um tipo de miragem? Em outras palavras, tal esforço de aproximação sob a alegação de uma diferença irreconciliável não é em si resultado de uma miragem, uma miragem que faz o extremo sul, do qual fala Vitor Ramil, parecer mais distante do que realmente está do Brasil?

Bibliografía

Hernánes, José (1972). *Martin Fierro*. Trad: J. O. Nogueira Leiria. Porto Alegre: Bels.

Carriego, Evaristo(2010). *Poesia herege*. Tradução e organização: Claudio Cruz e Liliana Reales. Florianópolis: Editora da UFSC.

Saldívar, Saúl D.(2004) *Los gauchos rebeldes em la historia argentina*. Buenos Aires: Imaginador.

Frank, Waldo(1932). *América hispana*. Madrid: Espasa-calpe.

Ramil, Vitor. *Délibáb milonga de la milonga*. Publicado no site do artista em razão do lançamento do disco. Disponível em:

<http://www.vitorramil.com.br/textos/Délibáb_pt.htm>. Acesso em: 12 maio 2012.

VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria - IdIHCS/CONICET
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata