

DÉLIBÁB: DOS POEMAS DE BORGES E CUNHA VARGAS ÀS MILONGAS DE RAMIL

*Délibáb: from Borges' and Cunha Vargas'
poems to Ramil's milongas*

José Geraldo Marques*

RESUMO

Este artigo faz uma reflexão, de inspiração bakhtiniana, sobre os pressupostos e objetos estéticos presentes no CD *Délibáb*, do compositor, escritor e cantor gaúcho Vitor Ramil. Faremos, em primeiro lugar, observações gerais sobre os poemas de Jorge Luis Borges e de João da Cunha Vargas escolhidos para a realização do *Délibáb* e sobre alguns dos significados do encontro entre essas duas poéticas promovido por Ramil. Em um segundo momento, colocaremos em discussão, de uma perspectiva discursiva dialógica, os estatutos dos gêneros *canção* e *poema* em uma obra musical. Para finalizarmos, faremos o apontamento de alguns pressupostos do projeto artístico de Ramil e dos discursos poéticos de Borges e Vargas presentes na obra.

Palavras-chave: *Délibáb*; *Estética do Frio*; *Análise Dialógica do Discurso*

ABSTRACT

This article reflects, from a bakhtinian basis, upon the premises and aesthetic objects in the CD titled *Délibáb* from the composer, writer and singer Vitor Ramil, native of Rio Grande do Sul State. We will draw, at first, general notes about the poems of Jorge Luis Borges and João da Cunha Vargas selected for *Délibáb's* realization, and about some of the significances of the reunion between these two poetic languages promoted by Ramil. Afterwards, we will bring to discussion, from a dialogic discursive perspective, the constitution of the genres *song* and *poem* in

* Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)

a musical piece. Finally, we will point out some assumptions of Ramil's artistic project and of Borges and Vargas's poetical discourses in the focused piece.

Keywords: *Délibáb*; *Estética do Frio*; *Dialogic Discourse Analysis*.

1. INTRODUÇÃO

O presente estudo faz uma reflexão, a partir de uma perspectiva bakhtiniana, sobre os objetos e pressupostos estéticos do projeto que resultaram no disco *Délibáb*¹, idealizado, e realizado em 2010, pelo compositor, cantor e escritor gaúcho Vitor Ramil. Para sua concretização, Ramil escolheu e musicou seis poemas do livro *Para Las Seis Cuerdas*, do escritor argentino Jorge Luis Borges, publicado em 1965 e seis poemas do poeta gaúcho João da Cunha Vargas no seu único livro, *Deixando o Pago*, publicado em 1981.

2. OBSERVAÇÕES GERAIS SOBRE OS DISCURSOS POÉTICOS DE BORGES E CUNHA VARGAS E A ESTÉTICA DO FRIO NO DÉLIBÁB

Vitor Ramil aproximou dois autores bastante diferentes (no empreendimento literário e na vida mesma) para a concretização do *Délibáb*: o contista, poeta e ensaísta argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), mundialmente famoso e considerado um dos maiores escritores do século XX, e João da Cunha Vargas (1900-1980), autor de um único livro de poemas, nascido na pequena cidade gaúcha de Alegrete e descrito, em poucos fragmentos biográficos disponíveis, como um homem criado nos pampas gaúchos, que não teria passado das primeiras letras e que ditava seus poemas “de memória” para algum parente transcrevê-los na forma escrita².

Os dois discursos poéticos têm como lócus o Cone Sul da América do Sul e se propõem refundar, a partir da memória, o mito do gaúcho dos Pampas, em Cunha Vargas, e fundar um mito identitário que perpassa os imaginários europeu e sul-americano através da valentia e da altivez dos

1 Escusado dizer que o próprio CD *Délibáb* é um dos objetos estéticos sobre o quais refletimos ao longo do nosso artigo.

2 É possível que haja alguma fortuna crítica e relatos biográficos mais consistentes sobre João Cunha Vargas. Nos dois quesitos, fundamentais para tecermos relações mais significativas entre a vida e a obra do poeta, infelizmente, não nos foi possível coletar mais informações.

compadritos dos arrabaldes de Buenos Aires, em Borges.

No caso, acreditamos que a aproximação feita entre as duas poéticas através de Ramil atende a dois propósitos que se complementam: em primeiro lugar, à atualização que o compositor gaúcho faz da *milonga*, gênero musical transfonteiriço encontrado no Rio Grande do Sul, na Argentina e no Uruguai e que se constitui no âmago do projeto do *Délibáb*, ou seja, a transfiguração em milongas, com o acréscimo das melodias criadas por Ramil, dos poemas de Borges e de Cunha Vargas.

O segundo propósito parte de um pressuposto geral: nenhum empreendimento artístico significativo e relevante é ingênuo. *Délibáb* é fruto de um projeto consciente de um dos grandes artistas brasileiros atuais que é Vitor Ramil. A aproximação entre Borges e Cunha Vargas não foi aleatória: o distanciamento entre o incensado autor argentino e o desconhecido regionalista gaúcho não é uma questão meramente estética, mas envolve opções de vida e oportunidades surgidas ou não no campo das letras, ou para ser mais concreto, no campo da *vida literária*, onde o nome do autor, o grupo intelectual a que se filia e os critérios críticos em voga naquele momento são decisivos para a valoração da obra literária³.

Vitor Ramil, ao aproximar Borges e Vargas através das milongas, não visa a iluminar Borges, que já chega ao projeto pleno de brilho, mas evidenciar a luz própria dos poemas de Vargas: a formação do poeta no pago, as vicissitudes e as belezas da lida campeira, a liberdade, a coragem, a errância, a solidão, o pampa infinito, a saudade comovida e a consciência das perdas irremediáveis com o alastramento da vida moderna e no surgimento das cidades e grandes metrópoles. E tudo isso materializado, em seu discurso poético, com terna melancolia e paixão descritiva.

Essa aproximação, portanto, ombreia dois criadores que, em circunstâncias habituais, seriam vistos, de acordo com algum critério estético prévio e, por isso mesmo, sem mediações, como antípodas. O projeto que resultou no *Délibáb* tira, portanto, os véus dos olhos do esteticismo e, com isso, torna visível um autor que, muito provavelmente, por imperativos da própria vida (sobrevivência e dificuldades de ordem diversa), priorizou a vida e não a literatura.

No encarte do disco, *Délibáb* é explicado como um fenômeno das planícies húngaras e do sul da América do Sul, consequência da “refração desigual dos raios solares nas camadas de ar, de temperatura e rarefação diferentes” (Sábato *apud* Ramil, 2010). Trata-se de um tipo de espelhismo que, em dias de calor, manifesta-se diante do observador, trazendo a ele

3 Para aprofundamento da questão, convidamos o leitor a consultar a obra de Márcia Abreu, *Cultura Letrada. Literatura e Leitura*. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.

cenar distantes, ou seja, cenar que não estão acontecendo ali, mas a muitos quilômetros de distância. A nitidez e a clareza extraordinárias de suas imagens encantam a quem as vislumbra.

Délibáb é metáfora espacial. Aquelas imagens que vemos, deslumbrados, não acontecem ali, mas alhures. Os poemas, transformados em milongas por Vitor Ramil, trazem experiências percebidas pelo olhar da memória: em Borges, ela suporta um eixo axiológico formado pelos valores da valentia, da masculinidade, da honra e da coragem entre iguais; em Cunha Vargas, valores engendrados pelas experiências vividas: do pago onde se foi criado, da liberdade campeira do gaúcho, da celebração da vida colada à natureza, da dor intrínseca à irreduzível experiência humana.

A metáfora espacial do *Délibáb* pressupõe outra, temporal. O projeto de Ramil coloca, diante de nossos olhos, imagens especulares de um passado que é (ou pode ser) simultâneo ao nosso tempo. Projetos e sonhos utópicos que desapareceram e que podem ser ressignificados no presente em uma perspectiva de futuro podem servir de ilustração para a dimensão temporal dessa metáfora.

Os poemas de Borges e Cunha Vargas, transformados por Ramil em canções milongueiras, dão-nos conta das perdas relativas daqueles valores transfigurados axiológica e esteticamente em suas obras. Nessa época da qual somos contemporâneos, não há lugar para a memória e para o mito, que devem ser apagados em nome de um presentismo célere, cego, individualista e consumista e, portanto, vazio de valores humanistas. Vargas, Borges e Ramil projetam hoje – *Délibáb!* –, diante de nós, esses valores para que os ressignifiquemos na esperança de um futuro menos asfixiante e aberto a novas possibilidades de valorização do homem e da natureza.

3. DE POESIA À MILONGA: A INCORPORAÇÃO DO POEMA PELA CANÇÃO E A RELATIVA INDEPENDÊNCIA DO DISCURSO POÉTICO

Originariamente as letras das milongas de *Délibáb* eram poemas. Seis deles foram escolhidos entre outros poemas de um livro de Jorge Luis Borges (*Para Las Seis Cuerdas*) e seis, entre outros de João Cunha Vargas (*Deixando o Pago*). A transformação dos poemas em canções mediante a inclusão, em cada um deles, de melodias, traz à análise alguns problemas que, a nosso ver, merecem alguma reflexão.

Na contemporaneidade, existe uma tendência muito forte para amalgamar (e, em muitas vezes, confundir) o que é próprio do poema ao que é próprio da canção. Não há, *a priori*, nenhum problema em aproximar poema e canção, muito pelo contrário: as letras altamente elaboradas de alguns trabalhos na Música Popular Brasileira (MPB), por exemplo, no último

quartel do século XX no Brasil, serviram para valorizar a chamada “Música Popular Brasileira” e consolidar as carreiras daqueles compositores e cantores que, para além das melodias, valorizaram sobremaneira suas letras⁴.

No entanto, entender este encontro como simples diluição do poema na canção, faz com que aquilo que é próprio do poema se perca enquanto gênero discursivo e produto cultural. Pelo menos desde a passagem do século XIX para o XX, a poesia tem ocupado um lugar marginal na produção e circulação dos bens culturais. É muito comum lermos e ouvirmos de escritores, poetas, críticos e apreciadores, enunciados desesperançados sobre a poesia que ecoam como mantras negativos: a ignorância sobre o que é poesia e sobre suas funções, o hermetismo da linguagem poética levando à incompreensão, o irrealismo das propostas poéticas em face de um mundo convulso e irrespirável (escapismo), o seu caráter anárquico e supostamente elitista.

Longe de ser um problema menor, os gêneros discursivos (BAKHTIN, 1992) assumem uma dimensão importantíssima para aqueles que se propõem a fazer uma investigação baseada na Teoria Dialógica do Discurso como é o nosso caso. Referir-se a um objeto estético (BAKHTIN, 1993) pressupõe uma especificação do gênero discursivo a que pertence, embora o mestre russo nos lembre, em muitas passagens de sua obra, da plasticidade dos gêneros: eles mudam em contextos históricos outros, podem imbricar-se ou servir de matéria-prima para gêneros nascentes, pertencer a esferas diferentes da atividade humana, assumir formas conforme suas condições de produção e recepção permitam, etc.

Os gêneros do discurso *poema* e *canção*, embora se assemelhem em muitos aspectos, apresentam características diferentes e têm funções e finalidades diferentes em suas esferas de circulação social e isso se reflete em sua estrutura com variações no próprio enunciado concreto.

Segundo Bakhtin, os gêneros do discurso são tipos relativamente estáveis de enunciados e, como nos lembra, Fiorin (2006, p. 64) e João Wanderley Geraldi, em alguns de seus textos, não se tem dado muita importância ao advérbio *relativamente* no célebre enunciado bakhtiniano. Essa modalização nos leva necessariamente a duas condições fundamentais dos gêneros discursivos: sua historicidade irreduzível e a imprecisão de suas fronteiras.

E é justamente por isso que não se pode fazer, como certa crítica ligeira faz, confundir os dois gêneros, utilizando-se de argumentos como a amplitude democrática da canção em contraposição ao elitismo da poesia ou ainda através de apelos à velocidade das relações engendradas pelas novas tecnologias digitais, que levariam os gêneros a se confundirem, ou

4 Referimo-nos, entre outros, a Chico Buarque de Hollanda, Milton Nascimento, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

ainda a se fundirem no contemporâneo, ou ainda a ideia de que as funções do poema teriam sido absorvidas pelas funções da canção, etc. Entender o problema dessa forma significa tão somente não entender os dois gêneros do discurso em seu funcionamento social e estético.

Bakhtin é muito claro em relação à fluidez dos gêneros discursivos e, em mais de uma oportunidade, deixa claro que a verdade está nas fronteiras. Ou seja: a verdade está nas intersecções, nas mesclagens, na desconstrução e reconstrução de margens, nas amálgamas dissimétricas. Isso é um bom argumento para não defendermos a pureza do gênero discursivo poema, pois não há pureza, mas permeabilidade, interinfluência e mutabilidade entre os gêneros e nos textos que compõem cada um dos gêneros em suas esferas de circulação. No entanto, em nome da dignidade da poesia e de sua valorização e continuidade enquanto gênero, devemos valorizar o poema enquanto discurso que constrói um universo particular e referencial e, além disso, como produto cultural que atravessa séculos até chegar aos nossos dias.

Délibáb, objeto de nosso estudo, é fruto de um projeto⁵ que teve, como um dos seus pilares, a poesia, especificamente alguns poemas de Borges e outros de Cunha Vargas. O outro pilar, musical, se concretizou com a inserção de melodias nos poemas. Melodias que responderam a um gênero transfronteiriço e de larga tradição no Cone Sul da América do Sul, a milonga, recriada a partir da proposta de Vitor Ramil na sua *Estética do Frio*.

E o que é, afinal de contas, o *Délibáb*? Como ele se apresenta na sua materialidade de objeto estético? Trata-se de um disco de milongas que têm, em sua dimensão verbal, poemas como letras e cujo suporte é um CD. Ou seja: um objeto estético musical que tem na sua materialidade o gênero discursivo canção. O que temos, em última instância, são canções para serem ouvidas.

Mas, se suas letras são poemas, estes não podem ser considerados uma dimensão secundária nesta obra de Vitor Ramil. Não se trata de letras prévias que esperavam por melodias nem de letras colocadas em melodias já elaboradas ou de letras que se juntam a melodias simultaneamente: *Délibáb* se justifica como a valorização dos poetas e de seus poemas escolhidos e

5 Não queremos elidir aqui a importância do violonista argentino Carlos Moscardini para o projeto do *Délibáb*, facilmente verificável no DVD que historia a produção do CD. Sobre ele, Ramil, no DVD, diz: “Carlos Moscardini foi o maior responsável pelo meu sentimento duplo de emergir em outra cultura sem afastar-me da minha. Quando conheci sua música há anos atrás, foi como se já soubesse que ele estaria comigo neste *Délibáb*. Carlos, profundo conhecedor da música dita de raiz, possui o toque mais inesperado e o som mais bonito de violão que já ouvi; além do mais, é um sujeito pampeano de perfil *bajo*, o que faz dele uma companhia natural para mim. Nosso tempo é o da gente do interior; estamos de acordo que nossas músicas pertencem a uma mesma querência, que se projetam uma na outra, que se completam e se justificam”.

pelas melodias que, ao se lhes moldarem à perfeição, conformam e dão alma a um outro gênero do discurso, a canção.

Todas as nossas considerações sobre o *Délibáb* naturalmente estarão incididas sobre os poemas, agora transfigurados em letras inextricavelmente ligadas às melodias. Isso significa que nossas observações e reflexões realizam-se no *acontecimento* mesmo das canções, ou seja, são observações e reflexões sobre poemas que ecoam em uma outra base, a *milonga-canção*, ou seja, canções para serem cantadas e ouvidas. A incorporação de poemas pelas melodias transfigura os primeiros, produzindo sentidos outros para além dos sentidos possíveis para aqueles que escrevem, declamam e ouvem poesia.

Isto significa que é impossível me afastar de uma dimensão fundamental presente no *Délibáb*: a música. Não leio e não declamo para dizer o que tenho a dizer, mas ouço, ou, para ser mais claro, ouço uma canção, ou ainda: ouço a transformação operada pela melodia em um poema e a consequente ampliação dos sentidos produzidos por essa transformação.

Ao mesmo tempo, ouço-declamo os poemas enunciados-cantados por Vitor Ramil. Eles estão ali e talvez a grande diferença entre o gênero discursivo poesia e o gênero discursivo canção esteja justamente na recepção: na declamação, aquele que a ouve interpreta o poema e percebe sua música através do ritmo.

Na audiência das canções, a percepção está mais afeita à dimensão musical (melodia, performance cantada, arranjos, performance instrumental) para através de ato voluntário conectar-se às letras. Isso não seria diferente para poemas acolhidos como letras nas canções, como no caso do *Délibáb*⁶.

Para problematizar melhor essa questão, trazemos um trecho de um texto célebre de Octavio Paz onde lemos que:

A poesia ocidental nasceu aliada à música; depois as duas artes se separaram e, cada vez que se tentou reuni-las, o resultado foi a querela ou absorção da palavra pelo som. Assim, não penso numa aliança entre as duas. A poesia tem sua própria música: a palavra (1982, p. 104).

Paz descarta uma aliança entre a poesia e a música, pois, para ele, a palavra é a música do poema. O que fazer, então? No caso do *Délibáb*, temos uma aliança entre poema e música, resultando em um terceiro gênero, a canção. A modalização da afirmação anterior foi provocada por outra pas-

6 Nossa afirmação faz sentido de maneira geral. É evidente que a recepção, seja do poema, seja da canção, pode se dar em níveis de percepção outros.

sagem da citação do grande poeta mexicano: a absorção da palavra pelo som.

Para Paz, a absorção do poema pela música é a capitulação da música do poema: sua palavra. Ou seja: palavra é música e se aquela é subsumida por esta, o poema, ao perder sua dimensão musical, perde sua palavra, pois a função da palavra no poema era ser sua música. Na absorção da palavra pelo som, há, portanto, dupla perda: a da musicalidade do poema e a de sua palavra; ou seja, opera-se o desaparecimento do poema. Na absorção do poema pela melodia, só fica a música.

O que chamamos, em certa tradição literária, de dimensão semântica do poema será visto, por Bakhtin, para além do significado ou do contexto. Para o filósofo da cultura russo, a vida está na literatura efetivamente, só que transferida pela forma estética para outro plano axiológico. A dimensão estética *individualiza, concretiza, isola e arremata* o ato ético do sujeito e o conhecimento (dimensão cognitiva) realizados na realidade mesma vivida, mas não recusa seus valores; pelo contrário, a forma estética se deixa orientar por esses valores trazidos da realidade. O elemento ético-cognitivo trazido da vida é, na realidade, o *conteúdo* (1993, p. 33).

Para nossos propósitos, isso significa que o poema, na canção, preserva os seus sentidos possíveis, pois os conteúdos axiologicamente enformados do poema continuam lá. *A palavra não foi elidida, pois ela não é a música do poema, mas a transfiguração axiológica dos valores da vida mesma em objeto estético.* A novidade está em que, agora, com a inserção das melodias, novos sentidos poderão ser acrescentados aos sentidos possíveis pelas diferentes leituras do poema.

Mas como esta nova produção de sentidos é possível? Bakhtin não pode responder a esta pergunta, pois ele tem, como objeto de reflexão, o poema e não a música. Acreditamos que uma possível resposta a esta pergunta venha de algumas reflexões de Paz sobre o ritmo, dimensão, para ele, não só musical, mas intrínseca à própria linguagem, inerente a ela:

O ritmo não é apenas o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como também não é difícil que seja anterior à própria fala. Em certo sentido, pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem. Assim, todas as expressões verbais são ritmo, sem exclusão das formas mais abstratas ou didáticas da prosa (1982, p. 82).

Não nos cabe discutir, de nossa perspectiva, as hipóteses de Paz sobre as origens do ritmo; bastar-nos-ia simplesmente a ideia de que toda linguagem tem um ritmo. De que todo poema tem um ritmo, sendo que, para nós, é o ritmo, *e não a palavra*, o elemento musical do poema. No entanto, achamos possível concordar parcialmente com Paz, quando ele afirma que “o

ritmo (...) não é composto só de palavras soltas nem é só medida e quantidade silábica, acentos e pausas: *é imagem e sentido*" (1982, p. 84, itálicos nossos).

O ritmo marca a palavra do poema, como marca a música da canção. Concordamos parcialmente com Paz porque, de uma perspectiva discursiva, o ritmo, tanto para o poema quanto para a canção, não é a imagem ou o sentido, mas elemento importante para a construção das imagens e para a (possibilidade de) construção de sentidos. A partir do momento em que se oferece uma melodia para o poema, transformando-o em canção, muda-se o seu ritmo, ou melhor, é o ritmo e não a palavra do poema que é subsumido.

Com o ritmo do poema elidido, o que temos é o poema agora sob novo regime rítmico, o poema sob o ritmo da música da canção. Não é difícil perceber que o ritmo da canção é diferente do ritmo do poema. A interpretação da canção é diferente da declamação do poema, pois nela o ritmo é dado pela melodia, que é construída pelos arranjos, que conformam, por sua vez, *uma* interpretação.

No poema, o ritmo é passível de confirmação apenas pela entonação da palavra pelo poeta. Mas não inferimos disso que a palavra é a música do poema. É a entonação da palavra pelo poeta que é percebida através do ritmo e não a palavra ela mesma. Invertamos a máxima de Paz: a palavra não é a música do poema, mas a entonação da palavra, por intermédio da declamação, é a música do poema. E será através da declamação do poeta que o ritmo do poema será percebido.

A ampliação da possibilidade de produção de novos sentidos será possível a partir do novo regime rítmico, que pressupõe a melodia, os arranjos e a *performance cantada*: a entonação, o alongamento de uma dada sílaba de uma determinada palavra, a volta a uma estrofe anterior, o aproveitamento de um ou mais versos para a criação de um estribilho, o tom mais alto ou baixo de um determinado segmento cantado, ou verso ou palavra etc. Isso sem falar do silêncio entre versos e estrofes, que é também manancial de sentidos novos.

Portanto, a aliança entre poesia e música é possível, e resulta no surgimento de um outro gênero do discurso: a canção. E neste entregar-se do poema à canção, o ritmo do poema é substituído pelo ritmo da canção, responsável pela possibilidade de produção de outros sentidos para além dos sentidos produzidos pela leitura ou audiência do poema. E se é verdade que o poema é absorvido pela canção, não é menos verdadeiro que a canção se molda ao poema como sua segunda pele, como uma segunda forma, ou seja: *a canção está em função da poesia e não ao contrário*. Daí a importância capital dos poemas de Borges e de Cunha Vargas para o projeto de Vitor Ramil que resultou no *Délibáb* (e também para outros projetos que pressupõem a produção de melodias para poemas).

O que temos, então, é uma dialética da produção de sentidos que (esquemáticamente) parte da melodia para chegar ao poema para depois, partindo do poema, voltar à melodia em idas e vindas constantes. Poemas e música se interpenetram, se encharcam dos sentidos de um e de outro e o resultado é único: a canção. O poema, portanto, não é, na verdade, absorvido pela canção: ele *acontece* nela. Sendo já outra coisa (letra?), o poema continua sendo poema. E ele será, então, o centro de gravidade da canção, da interação integralmente dialógica ocorrida entre um poema e uma música construída para ele.

4. ALGUNS PRESSUPOSTOS DOS DISCURSOS POÉTICOS DE BORGES E DE CUNHA VARGAS NO DÉLIBÁB

BORGES E AS SEIS CORDAS

O projeto poético de Borges para *Para Las Seis Cuerdas* passa pelos valores da valentia, do desapego, da masculinidade, da coragem e da honra entre iguais. A morte, elemento central dessa poética, aparece, simultaneamente, como galvanizador desses valores e consequência lógica deles. Eles – os valores – estão a serviço do desejo borgiano de não marcar a identidade argentina como autóctone (nacionalismo) com a valorização do *gaucho* ou como afeita à metrópole, aos colonizadores europeus. Para Borges, a exclusividade do nacionalismo ou da metrópole não corresponde à verdadeira identidade argentina, amálgama dissimétrica das duas, tendo, como consequência, a formação de uma civilização híbrida e de uma cultura mestiça.

Segundo Oliveira (2006, p. 143), “na construção de uma identidade, ergue-se uma fronteira entre o eu e o outro”. No caso argentino, na obra fundadora de Domingos Faustino Sarmiento, *Facundo* (1845), há plena aspiração por uma identidade platina civilizada e urbana, contrária à barbárie do campo. Em posição antípoda a Sarmiento, José Hernández, em *El Gaucho Martín Fierro* (1872), outra obra fundadora, propõe que “a verdadeira argentinidad encontrava-se no homem e nos valores preservados pelo campo, estando a barbárie representada pela cidade e pelo indígena” (Oliveira, 2006, p. 144).

A essa relação binária e exclusivista – o campo se opondo à cidade e vice-versa – Borges responderá com personagens que não se encontram no centro, mas nas fronteiras ou na periferia: agora não haverá mais a oposição entre o *eu* e o *outro*, mas algo em que “o eu é já, também, o outro”. Esse homem, locatário dos arredores de Buenos Aires, não pertence nem ao campo ou à cidade e, justamente, por causa de seu não-pertencimento,

consegue transitar entre o civilizado e o bárbaro, “constituindo-se num ser híbrido por excelência” (Oliveira, 2006, p. 146).

A esse homem que transita nas fronteiras, híbrido do nativismo e da metrópole, bárbaro e civilizado a uma só vez, morador dos arrabaldes, arrivista, violento, corajoso e cioso de códigos de honra, marginal e transgressor, hábil no manejo de punhais (*cuchillos*) contra seus rivais e inimigos, Borges chamará de *compadrito*. O *compadrito* será o herói das milongas de *Para Las Seis Cuerdas*.

Em um interessante artigo, *A Marca da Faca: Cicatrizes como Signos em Borges* (1993), o escritor paraguaio Daniel Balderston afirma que “Borges, talvez o escritor mais intelectual que já houve, se sentia fascinado pelo mundo das armas e da violência” (p. 199).

Sem dúvida, parte da obra borgiana está marcada pela violência, assim como o rosto de muitos de seus personagens homens está marcado pela cicatriz, como nos mostra o escritor paraguaio⁷. No entanto, não pensamos que essa marca tenha como causa algum fascínio do escritor argentino “pelo mundo das armas e da violência”.

Ao contrário, a violência é, para Borges, apenas um motivo para contar histórias de personagens interessantes que transgridem a vida civilizada, monocórdica, medíocre e falsamente pacificada da maioria dos cidadãos de bem de nossas sociedades. Como tantos comentaristas da obra borgiana já mostraram, trata-se de personagens fascinantes justamente porque, além de heróis e traidores comungarem do mesmo conjunto de regras de honra e proceder, traidores se transformam, de uma linha para outra, em heróis e vice-versa, sugerindo que não só na ficção, mas na vida mesma, as identidades nunca são estáticas e definitivas, mas cambiantes e moveidias.

Talvez uma pista mais sutil para se entender a “violência” borgiana venha de seu gosto pela *épica*, atestado em muitas de suas entrevistas e alguns artigos em que faz comentários aos poemas épicos gregos ou mesmo às sagas nórdicas ancestrais. Em entrevista para Ronald Christ, em 1967, compilada para o volume de entrevistas da revista *Paris Review*, edição brasileira de 2011, Borges afirma que “a poesia épica me tocou muito mais do que a lírica ou a elegia” (p. 126).

Na mesma entrevista, respondendo a uma pergunta do entrevistador que observa que o mestre argentino toma bandidos como personagens épicos, Borges diz que há neles um “tipo de baixo épico”. O entrevistador, insistindo sobre tal escolha, sugere que a legitimidade para ela venha da

⁷ Para Balderston (1993, p. 208), as cicatrizes de muitos personagens borgianos são signos que expressariam “uma ambiguidade fundamental na ficção”, transformando-se, “(...)”, numa marca que fica no rosto do escritor e do leitor de textos de violência imaginada”.

constatação de que “o velho tipo de épico não é mais possível para nosso tempo”, afirmação com a qual concorda Borges: diante do desinteresse dos escritores modernos “por suas tarefas épicas”, o épico em nossos tempos está nos filmes hollywoodianos de faroeste (p. 127), responde o velho bruxo argentino.

A profusão de facas e espadas em muitas obras de Borges assusta a muitos de seus críticos. Borges, na mesma entrevista, sugere, divertidamente e como maneira de despiste (como era de praxe nas entrevistas que concedia e, em certa medida, na sua obra), que, quando criança, via em sua casa muitas espadas que teriam pertencido a alguns de seus ancestrais, daí seu gosto por esse tipo de coisa (p. 147). Ora, nos poemas de *Para Las Seis Cuerdas*, abundam os punhais⁸ e as contendidas entre iguais e emboscadas em que esta arma branca está presente. Na mesma entrevista, Borges justifica o uso épico dos punhais, afirmando que a briga com punhais dá uma ideia mais pessoal da coragem, pois, no uso de armas de fogo, “você pode ter uma boa pontaria e não ser corajoso” (p. 148).

Mas a violência borgiana presente em *Para las Seis Cuerdas* (e presente, diga-se de passagem, em boa parte de sua obra) pode ser justificada também de outras formas. Valores como honra (mesmo que praticada por fora da lei) e o desapego, ou ainda o desprendimento, afrontam o utilitarismo e o consumismo das sociedades capitalistas atuais. Os *cuchilleros* e demais marginais vivem uma vida de valentia e vivem um dia depois de outro. Não se preocupam com o dia de amanhã ou em acumular riquezas. Eles jogam, amam e andam de mãos dadas com a morte. Não compram e nem vendem, seu poder é pessoal e está intrinsecamente ligado à sua inteligência e sua habilidade no manejo dos punhais. Estes não seriam também argumentos para uma atualidade desconcertante destes poemas milongueiros, inclusive como crítica acerba aos antivalores engendrados pelo mundo globalizado e o turbocapitalismo?

Finalizando nossas observações iniciais sobre o discurso poético de *Para las Seis Cuerdas*, queremos apontar para algo que poderíamos chamar de *intenção discursiva global* dessa obra. Concordamos com Oliveira & Mello (2011) quando afirmam que “Ao evocar o arquétipo do milongueiro, Borges o inclui em seu próprio percurso poético e elege para si o vínculo com o passado que ele representa” (p. 83). As quadras em versos octossílabos

8 Na maioria das traduções da obra de Borges feitas no Brasil, prefere-se o item lexical “facas” a “punhal”. Como “faca” também diz respeito a um tipo de talher, utensílio utilizado para nos ajudar a comer, o objeto que melhor se encaixa neste universo de valentia sem remissão é, sem dúvida, o “punhal”. “Adaga”, outra possibilidade, parece-nos mais ligada a um contexto romanesco clássico ou romântico. Temos a impressão de que ela não estaria nas mãos de um *compadrito* destemido.

dos poemas, em conformidade com o cânone poético popular, confirmam esse vínculo visceral com o passado através das milongas.

Os poemas milongueiros não são, portanto, frutos caprichosos do mestre argentino ou uma excrescência em sua obra, mas estão intrinsecamente ligados ao esforço de criar uma identidade de entremeios, de entre-espacos, situada em algum lugar entre a expressão *criolla* e a cultura europeia. Ou seja: eles estão intrinsecamente ligados à sua obra e, de certo modo, a justificam.

CUNHA VARGAS E A MEMÓRIA DO PAGO⁹

É mais difícil falar do projeto poético de João Cunha Vargas, não porque falte coerência ao discurso poético presente em *Deixando o Pago*, mas porque nos falta uma fortuna crítica mínima e, talvez, alguns elementos biográficos mais sólidos para traçarmos alguns paralelos entre sua vida e sua obra. Na apresentação deste que é o seu único volume de poemas publicado, Mozart Pereira Soares nos diz que o poeta de Alegrete “não passou das primeiras letras, nem foi além das primeiras leituras. Ele mesmo costumava dizer que não era muito *manso de livros*” (1981, p. 9, itálico do autor). Soares também afirma que os poemas reunidos na coletânea “foram ditados pelo poeta a seus familiares ou retirados de gravadores”, ou seja, de fitas K7¹⁰.

Significativo também é o subtítulo que Cunha Vargas deu a sua obra (que não está na capa, mas na contracapa): *Poemas Xucros*. A ambiguidade é flagrante: os poemas são *xucros* porque pertencem ao másculo universo gaúcho cantado em seu discurso poético ou são *xucros* porque seu autor-criador não é letrado, não tem o manejo das *letras*, nem pertence à chamada *vida literária*?

O fato de o subtítulo aparecer na contracapa e não na capa, parece-nos um movimento hesitante em torno da própria autoria: o poeta que “certamente aprendeu os segredos do ritmo e da rima ao ranger dos bastos, no tranco das tropeadas ou nos galopes dos rodeios” (p. 9), ou seja, o poeta legitimado pela tradição oral do cânone poético popular, agora, diante da

9 Uma das acepções do Dicionário Houaiss define item lexical regionalista “pago” como *lugar de nascimento; cidade, município, região natal; rincão, querência* (p. 1412). “Querência” é definido, também pelo Houaiss, como *local onde se nasceu, criou ou se acostumou a viver, pago, pátria, rincão, torrão* (p. 1591)

10 No final do arranjo de um dos poemas de João Cunha Vargas, “Último Pedido”, musicado por Vitor Ramil e presente no seu trabalho “Ramilonga”, há trechos de alguns poemas (“Laço”, “Mango”, “Deixando o Pago” e “Chimarrão”) declamados pelo próprio poeta e gravados em fita K7, em 12 de janeiro de 1978, em Porto Alegre, por Sebastião Fonseca de Oliveira (a informação aparece em forma de nota no encarte do CD).

possibilidade de ver sua obra em forma de livro, hesita em relação a sua qualificação de *xucra*, deixando-a um pouco escondida e visível apenas duas páginas depois da capa.

Por isso tudo, nossa tarefa agora, quando tateamos a figura dele e os seus poemas em *Délibáb*, fica mais delicada para dizermos sobre ele e seus poemas. No entanto, não é difícil apontarmos a questão central, espantosa e concreta de seu discurso poético: como um poeta que supostamente não sabia escrever, produziu poemas memorialísticos de rara sensibilidade e apuro formal, ultrapassando, a nosso ver, a classificação de *regionalista*, ou de *gauchesco*, qualificações bastante comuns para a grande maioria dos poetas sul-rio-grandenses de seu tempo e daqueles que vieram depois dele?

João da Cunha Vargas canta a dissolução de uma época e de seus valores. Embora soe regional, pois o cenário de seus poemas são os pampas gaúchos com seus objetos e produtos típicos, seu discurso poético é mais propriamente memorialístico. Seu objeto é, na realidade, a memória, principalmente do pago querido, da lida no campo e da liberdade vividas nele.

É por isso que não acreditamos que ele seja um poeta tipicamente regionalista¹¹, algo que, à primeira vista parece evidente ao leitor de seus poemas através de itens lexicais e expressões regionais que utiliza em profusão¹². Ele não canta primordialmente as tradições esquecidas, mas principalmente – através das referências a lugares¹³, objetos típicos da lida cotidiana¹⁴ e objetos afetivos¹⁵ e da natureza do pago querido e já inalcançável¹⁶ (a não ser pela memória) – uma gama de valores esmaecidos com o avanço da urbanização e da modernidade.

A matéria de seu discurso poético, portanto, é a memória. Vargas

11 O problema das classificações fechadas é que nelas perde-se o singular, o particular, a composição estilística. Isso acontece com aproximações genéricas de autores que deveriam ser inscritos em uma dada tradição, marcando uma certa filiação identitária, como a *gauchesca*, por exemplo.

12 Alguns exemplos entre inúmeros outros: o *pago*, *rebentar a sogá*, o *cincerro*, a *paleta*, o *garrão*, *retouço em canchas de tava*, a *boiadeira*, a *vaneira*, a *guaiaca*, *manheira*, a *guampa*, o *gaudério*, o *bochincho*, o *bolicho*, o *pala*, *tava clavada*, a *tapera*, o *pingo*, a *cordeona* (o acordeão).

13 Exemplos: “eu vou voltar pra **querência**/lugar onde fui parido”; “deixar o **rancho** da infância/coberto pela neblina” (“Deixando o Pago”); “longe do **pago** me representa um sonho/e sinto bater forte no peito o coração” (“Pingo à Soga”).

14 Exemplos: “querida **espora** gaúcha/dizendo assim eu não erro” (“Pé de Espora”); “tenho vontade de rebentar a **soga**/e ir relinchando pela estrada afora” (“Pingo à Soga”); “ouço a **cordeona** num soluçar tristonho” (“Pingo à Soga”); “me acotovelo no joelho/me sento no **garrão**/ao pé do **fogo de chão**” (“Chimarrão”); “**bomba de prata** cravada/junto ao açude do pago” (“Chimarrão”); “criado junto aos **arreios/a boleadeira** e o **laço**”; “enfiado ao **cabo da faca**/acariciando a **guaiaca**/e ouvindo a **gaita** manheira” (“Mango”).

15 Exemplos: O “**rancho** de barro caído/num canto à beira da estrada” (“Tapera”); “te conheci no **galpão**/trazendo meu **chimarrão**/com cheirinho de fumaça” (“Chimarrão”).

16 Exemplos: “olhei o **pampa** deserto/e o **céu fincado no chão**”; “e vi a **lua** no espaço/clareando todo o rincão”; “e sinto um **perfume de flor**/que brotou na primavera” (“Deixando o Pago”); “à **tardinha**, quando o **sol** se esconde”; “de **madrugada**, ao romper da **aurora**/cheio de pranto que meu peito afoga” (“Pingo à Soga”).

nos canta a memória e a paisagem de sua memória é a paisagem de sua experiência neste espaço mítico que são os pampas gaúchos. Cunha Vargas reinventa, pela memória subjetiva, esse lugar mítico, único, seu, intransferível. E, cantando os pampas através da memória, ele nos traz, através de uma tristeza suave e uma saudade incontida e transbordante, aqueles valores que foram relativizados, esquecidos ou simplesmente suprimidos com a passagem inexorável do tempo: a liberdade, a coragem, a errância e a solidão¹⁷ (valores explícitos); a compaixão, a lealdade, a amizade, o trabalho e a infância (valores inferíveis). Seus poemas clamam benjaminianamente, a cada verso, a resignificação desses valores, que os coloquemos novamente na ordem do dia à luz de nossas contradições, de nossos impasses e impossibilidades.

Cunha Vargas é, portanto, um poeta de um mundo quase em extinção. Não é à toa que, em alguns de seus poemas mais comoventes, como *Deixando o Pago* e *Pingo à Soga*, o herói parte de um lugar presente e, pela memória, volta no tempo e no espaço para visitar aquele que agora é, simultaneamente, um espaço mítico e singular: o lugar da experiência, do contato com a natureza. Vendo o tempo voar, levando, num redemoinho irreversível, os valores de uma época quase pretérita (pois ainda não finalizada na alma), o poeta deseja visitar, uma vez mais, o lugar onde aprendeu a conviver e a amar. E talvez reconstruí-lo, agora com outras armas.

Em Borges, a estrutura composicional é narrativa: nos poemas/milongas encontramos histórias de quem conta as proezas e os dramas de homens “de quem se ouviu falar”. O estratagema borgiano consiste em, através deste “ouvir falar” dos narradores e na composição das estrofes em quadras com versos de oito sílabas, aproximar sua obra da tradição oral dos poetas gauchescos populares.

Nos poemas do poeta de Alegrete, o que temos, se observarmos sem mediações, são descrições: do *chimarrão* (“Chimarrão”), da *querência*, do *pago* (“Deixando o Pago”; “Pingo à Soga”), da *espora* (“Pé de Espora”), do *rancho* (“Tapera”) e do *chicote* (“Mango”). Mas sua visão de mundo e os valores que lhe são caros surgem das descrições do seu discurso poético. Seu mundo é a confirmação de uma identidade gaúcha que o poeta quer inquestionável e não um inventário de itens, de coisas.

No entanto, os nomes dos objetos afetivos ou de uso cotidiano, dos animais, dos lugares do pago, das paisagens, do clima e do tempo, que desfilam aos nossos olhos (ou ouvidos) numa autenticidade e verdade

17 Para nós, a *errância* e a *solidão*, no discurso poético de Cunha Vargas, são valores. O primeiro porque nega a propriedade, enaltecendo a liberdade, o movimento e o contato com o outro e o desconhecido; o segundo porque pressupõe a irredutível consciência de si, condição para o exercício da alteridade.

atordoantes, aparecem em função daqueles valores que lhes são caros como a liberdade, a coragem, a errância e a solidão (para ficarmos apenas nos valores explícitos), ultrapassando a inscrição identitária gaúcha, suficiente para poéticas tipicamente regionalistas.

Mais do que aproximar, através da música, o universo pampeiro e sensível de João Cunha Vargas dos entre-lugares febris, másculos e indomáveis imaginados por Borges, onde os *compadritos* exercitam a honra e a violência, Vitor Ramil, na obra-prima que é *Délibáb*, deu visibilidade à obra de um homem que, afastado da indústria editorial e da fama literária, soube traduzir, como *autor-criador*, sua experiência através dos movimentos vívidos e comovidos de sua história. Neste projeto culturalmente arrojado e desafiador de cânones, o sensível memorialista gaúcho olha diretamente nos olhos de um dos maiores escritores da literatura universal. No *Délibáb*, as envergaduras dos dois criadores têm rigorosamente as mesmas dimensões.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Cultura letrada, literatura e leitura*. São Paulo: Unesp, 2006.
- BALDERSTON, Daniel. A marca da faca: cicatrizes como signos em Borges. In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf de. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 198-222.
- BAKHTIN, Mikhaïl. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. In: *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993. p. 14-70.
- _____. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 277-326.
- BORGES, Jorge Luis. *Para las seis cuerdas*. Buenos Aires, Emecé, 1965.
- CHRIST, Ronald. A arte da ficção. Tradução de Christian Schwartz e Sérgio Alcides. In: *As entrevistas da Paris Review. Volume 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 120-176. [entrevista com Jorge Luis Borges]
- CUNHA VARGAS, João. *Deixando o pago*. Porto Alegre: Habitasul, 1981.
- GERALDI, João Wanderley. *Portos de passagem*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- OLIVEIRA, Denise Vallerius de. Regionalismo borgiano: traduzindo fronteiras. In: CHIAPPINI, Lígia; MARTINS, Maria Helena (org.). *Cone Sul. Fluxos, representações e percepções*. São Paulo: Hucitec, 2006. p. 143-156.
- OLIVEIRA, Susan A. de.; MELLO, Carla Cristiane. De payadas e milongas: os saberes da voz. *Outra Travessia*, n. 11, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n11p71>. Acesso em 12 nov. 2013.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2. ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- RAMIL, Vitor. *Délibáb*. Satolep, 2010. 1 CD (ca. 42 min.) e 1 DVD.
- RAMIL, Vitor. *A estética do frio. Conferência de Genebra*. Pelotas (RS): Satolep, 2004.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Submetido em: 01/09/2015

Aceito em: 23/06/2016