



UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO EM LETRAS
Campus I – Prédio B4, sala 106 – Bairro São José – Cep. 99001-970 - Passo Fundo/RS
Fone (54) 3316-8341 – Fax (54) 3316-8330 – E-mail: mestradoletras@upf.br

Marcos Ferreira de Moraes

A ILUSÃO DO PAMPA: UMA LEITURA DE *DÉLIBÀB*, DE
VITOR RAMIL

Passo Fundo

2013

Marcos Ferreira de Moraes

A ILUSÃO DO PAMPA: UMA LEITURA DE *DÉLIBÀB*, DE
VITOR RAMIL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Tania M. K. Rösing.

Passo Fundo

2013

CIP – Catalogação na Publicação

M827i Moraes, Marcos Ferreira de
A ilusão do Pampa : uma leitura de Délibàb, de
Vitor Ramil / Marcos Ferreira de Moraes. – 2013.
97 f. ; 30 cm.

Orientação: Prof^a Dr^a. Tania M. K. Rösing.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de
Passo Fundo, 2013.

1. Linguística. 2. Poesia. 3. Música – Rio Grande
do Sul. 4. Ramil, Vitor, 1962-. Délibàb. I. Rösing,
Tania Mariza Kuchenbecker, orientadora. II. Título.

CDU: 800.85

Catalogação: Bibliotecária Marciéli de Oliveira - CRB 10/2113

Dedicatória

À Edi, minha mãe, por tudo. À Bruna, por ser, por estar, por amor.

Agradecimentos

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Tania M. K. Rösing, pelas conversas, pela compreensão, pela paciência, por todo o ensinamento, desde as primeiras aulas até as últimas orientações, e, especialmente, pela dedicação e pelo comprometimento com a leitura e a literatura no Brasil.

Ao Prof. Dr. e Músico Gérson Werlang, pela gentileza e pela disponibilidade em contribuir com este estudo, pelos encontros enriquecedores e pela sua paixão em ensinar e fazer música.

Aos professores que compuseram minha banca de qualificação: Prof. Dr. Miguel Rettenmaier e Prof. Dr. Paulo Becker, pelos comentários e pelas preciosas sugestões feitas ao trabalho.

Aos irmãos, Liziane e Márcio, por serem parte do que sou.

Aos amigos, Felipe Faé, Daniel Faccio, Wilmar Neto, Lucas Vian e Monique Vian, pela cumplicidade e pelos ouvidos dispostos.

Às colegas, Raquel Cesar, Débora Facin e Luciana Slongo pela agradável convivência.

À Vitor Ramil, pelas suas obras inspiradoras.

A página branca
meu coração
não estanca.
É fúria doce da imagem,
criando toda linguagem.
O que escrevo
já estava escrito
no fundo das minhas retinas,
gritamos que são rimas
de milongas
herdadas das lonjuras do pampa,
que nomina minha estampa na cidade
dos ventos,
moinho do pensamento.

(Luiz de Miranda)

RESUMO

A obra *Délibàb*, lançada em 2010 pelo compositor e músico gaúcho Vitor Ramil, expressa o lirismo do escritor argentino Jorge Luis Borges e do poeta brasileiro João da Cunha Vargas, realizando uma fusão entre linguagens - música e poesia – que revela uma possibilidade de aproximação, por meio da arte, entre aquilo que se denomina erudito e o que se conhece como popular. O álbum retoma aspectos históricos do Sul da América Latina e narra, por meio da *milonga*, dilemas humanos como o amor, a solidão, a morte e também os costumes que compõem a identidade do gaúcho que vive no pampa. A fim de verificar a relação intertextual e dialógica, presente nas canções de *Délibàb*, este trabalho estrutura-se, inicialmente, por uma pesquisa bibliográfica que conceitua a linguagem humana pela essência da palavra criadora, conforme os pressupostos teóricos de Walter Benjamin, e apresenta o homem como um ser semiótico, na compreensão do linguista russo Mikhail Bakhtin. Na sequência, faz-se uma relação que busca esclarecer a manifestação da linguagem por meio da poesia e da música, delimitando algumas peculiaridades históricas e literárias referentes ao pampa rio-grandense. Assumindo uma abordagem analítica sobre as canções *Deixando o pago* e *Milonga de Albornoz*, com a intenção de revelar pontos específicos que identificam a linguagem artística como um meio capaz de colocar as diferentes formas de conhecimento em diálogo, objetiva-se evitar uma classificação valorativa que hierarquiza saberes, priorizando os conteúdos-chave que fornecem indícios para uma compreensão mais harmônica sobre o homem em relação à cultura.

Palavras-chave: linguagem, poesia, música, Vitor Ramil, João da Cunha Vargas, Jorge Luis Borges

ABSTRACT

The work *Délibàb*, released in 2010 by the composer and musician Vitor Ramil, expresses the lyricism of the Argentine writer Jorge Luis Borges and of the Brazilian poet João da Cunha Vargas, performing a fusion of languages – music and poetry – that reveals a chance to get closer, through art, the knowledge that is called classical and the popular. The album incorporates historical aspects of Southern Latin America and tells, by means of the *milonga*, dilemmas such as love, loneliness, death and the customs that make up the identity of the “gaucho” who lives in “pampa”. To verify the relationship intertextual and dialogic, present in songs by *Délibàb*, this work is structured, initially, in a literature search that conceptualized the human language by the essence of the creator word, as the theoretical assumptions of Walter Benjamin, and presents the man as a semiotician, in Russian linguist Mikhail Bakhtin’s understanding. As a result, it is a relationship that seeks to clarify the manifestation of language through poetry and music, delimiting some historical and literary peculiarities related to the “pampa rio-grandense”. Assuming an analytical approach about the songs *Deixando o Pago* and *Milonga de Albernoz*, intending to reveal specific points that identify the artistic language as a means to put the different forms of knowledge in dialogue, the goal is to avoid an evaluative classification that hierarchical knowledge, prioritizing the key contents that provide clues to an understanding more harmonic about the man in relation to culture.

Key-words: Language, poetry, music, VitorRamil, João da Cunha Vargas, Jorge Luis Borges.

Sumário

INTRODUÇÃO	10
1 TERRITÓRIOS IMAGINÁRIOS: ENTRE A LINGUAGEM E A ARTE DE VITOR RAMIL.....	15
1.1 Panorama poético: uma compreensão sobre a linguagem na poesia.....	27
1.2 Paisagem sonora: uma perspectiva sobre a linguagem musical e a milonga.....	36
2 MIRAGENS DO PAGO: VITOR RAMIL E OS POETAS DO PAMPA.....	45
2.1 João da Cunha Vargas: o poeta popular gaúcho.....	57
2.2 Jorge Luis Borges: a palavra do poeta erudito	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS	77
ANEXOS	81
ANEXO I: Capa CD e DVD <i>Délibàb</i> 2010	
ANEXO II: Faixas do CD <i>Délibàb</i> 2010	

INTRODUÇÃO

Em um mundo onde coexistem ilimitadas formas de pensar e múltiplas maneiras de enxergar a realidade, os significados não se limitam a uma única compreensão sobre os assuntos e cada mensagem apresenta um conjunto extenso de sentidos que se conecta e se complementa na relação dos indivíduos com o vasto e interativo espaço sociocultural. Nesse cenário, a complexidade cada vez maior de linguagens no processo comunicativo, próprias do universo contemporâneo, com seus vertiginosos avanços tecnológicos e científicos é, por vezes, fonte de descompassos culturais entre o que se pode denominar por erudito e o que se designa como popular. Tal fato gera inúmeras discussões entre o conhecimento institucionalizado, assimilado nas escolas, bibliotecas, universidades, de forma metódica, por meio de aprofundamento de conceitos e aquilo que é apreendido pela tradição familiar ou pela experiência de convívio em comunidade, região ou grupo social e que, além de ser passado às gerações futuras, de maneira informal, é vivenciado por quase todos os indivíduos. Essas duas formas de cultura abrangem uma gama de valores e saberes entrelaçáveis sem, necessariamente, se anularem, tornando possíveis diálogos mais esclarecidos e enriquecedores sobre o homem e a sociedade.

Esta é a razão que justifica o tema do presente estudo, o qual se concentra na análise e na interpretação da obra *Délibàb* (2010), de autoria do músico e compositor gaúcho Vitor Ramil, com a intenção de aproximar o conhecimento popular do conhecimento erudito, por meio da arte, na união entre a linguagem poética e a linguagem musical. Música e poesia, por apresentarem em suas estruturas diversos pontos em comum, como o ritmo, a métrica e a melodia são capazes de relacionar assuntos como a morte, o amor, a liberdade e o homem, em sua relação com o desconhecido, que circulam do universal ao particular, do formal ao informal, e remetem à possibilidade de fusões variadas, traduzindo diferenças em compatibilidades que se tornam chave para uma nova compreensão cultural.

A obra do músico gaúcho Vitor Ramil, nascido em Pelotas, no ano de 1962, no Rio Grande do Sul, traduz o trabalho aprofundado do compositor em relação à temática mítica e introspectiva, peculiar à região que envolve o Uruguai, a Argentina, o Rio Grande do Sul e a redescoberta de uma identidade que não se prende a rótulos concretos ou aos tradicionais modos de representação da cultura popular gaúcha. O cantor e escritor Vitor Ramil começou sua carreira artística ainda adolescente, no começo dos anos 80, e aos 18 anos de idade gravou seu primeiro disco. Neste período, suas composições foram regravadas por cantoras como

Zizi Possi, nome reconhecido da MPB, e Gal Costa, que deu sua versão para a faixa título do álbum de estréia *Estrela, Estrela* (1981). Ramil demonstra em suas canções uma inspiração particular que une música e literatura, como é possível observar já no seu segundo disco, de 1984, *A paixão de V segundo ele próprio*, no qual, acompanhado por um elenco de importantes músicos brasileiros, o artista grava um disco experimental e polêmico. Em vinte e duas canções, a sonoridade mistura o carnaval de rua com Euclides da Cunha, como na faixa *Luta*, e vai da poesia trovadoresca de Arnould Daniel de Riberac, poeta do século XII, traduzido por Augusto de Campos, aos violinos, à música eletrônica e ao violão *milongueiro*. As letras trabalham temas que transitam do regionalismo à poesia provençal, com toques de surrealismo e letras cômicas. Deste disco, a intérprete argentina Mercedes Sosa regravou a milonga *Semeadura*, parceria de Ramil com José Fogaça. A relação entre música e poesia estende-se pela obra de Ramil em outros trabalhos, como na canção *Tango da Independência*, do disco *Tango* (1987), inspirado na obra do poeta Paulo Seben; *Noite de São João*, do disco *Ramilonga* (1997), poema de Fernando Pessoa, *A word is dead* em *Longes* (2004), sobre os versos de Emily Dickinson, entre outros.

Nos últimos anos, o trabalho de Ramil vem se concentrando na sonoridade da *milonga*¹. Como artista inovador, Vitor Ramil utiliza-se de elementos presentes na cultura regional para recriar sua expressão artística e, como pesquisador, busca na história inspiração para compor e incorporar elementos contemporâneos em suas interpretações. Ramil considera sua música como brasileira e, por isso, acredita que deve ser considerada como arte universal, sendo apreciada em uma sonoridade sem fronteiras, que preserva a subjetividade do autor, mas que de forma nenhuma rejeita seu universalismo.

Leitor de crítica literária e autor de três títulos – *Pequod* (1995), ficção que retoma passagens da infância do autor e da sua relação com o pai e com o avô, e suas andanças pelo extremo sul do Brasil e pelo Uruguai, em uma trama que gira em torno do relacionamento entre três gerações da mesma família; *A estética do frio* (2004), conferência realizada por Ramil em Genebra, na Suíça, que faz uma reinterpretação sobre a identidade do gaúcho e suas origens, que o diferenciam das outras culturas do centro e do norte do Brasil; e *Satolep* (2008), título palíndromo da palavra Pelotas, que descreve uma úmida e fantasmagórica cidade para onde o fotógrafo Selbor, protagonista e narrador, retorna no dia do seu aniversário de trinta anos. Ele se depara, então, com personagens reais da história pelotense, como o

¹ Gênero musical de forte expressão na cultura do pampa sul-americano que provém da poesia trovadoresca, unindo Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina.

escritor João Simões Lopes Neto; o poeta, jornalista e boêmio, Lobo da Costa e o cineasta Francisco Santos. Ramil, além de escritor, também faz releituras de poesias do passado com a intenção de retomar esses arquivos culturais em uma linguagem contemporânea e musical. Dentre essas releituras merecem ser citados autores como o erudito Jorge Luis Borges, escritor argentino reconhecido como um dos cânones literários ocidentais, pelas suas narrativas fantásticas, que abordam dilemas da vida humana, e o poeta popular brasileiro, nascido em Alegrete, no Rio Grande do Sul, João da Cunha Vargas, conhecido pelas suas poesias declamadas que retratam o homem do campo e sua postura frente aos costumes do gaúcho, sua questão identitária, os contrastes entre o meio urbano e o meio rural e as peculiaridades do clima.

O presente trabalho, ao realizar uma leitura crítica sobre a obra *Délibàb*, propõe um repensar sobre a identidade gaúcha que, ao mesmo tempo, valoriza o que está impregnado na cultura e distancia-se de uma limitação separatista. O conteúdo musical do disco permite ultrapassar as barreiras do regionalismo gauchesco e participa da comunicação com a obra, consolidando uma troca de informações que geram um intercâmbio comunicativo e atual. O álbum de 2010, composto por doze faixas gravadas em parceria com o violonista e arranjador argentino Carlos Moscardini, intercala poemas do escritor argentino e do poeta gaúcho, preenchendo o conteúdo verbal das canções. A palavra húngara *Délibàb* vem da junção da palavra *Déli* (sul) mais *bàb* (de *bába*: ilusão), que em uma tradução mais livre pode significar *miragem*. A expressão sintetiza o conceito do disco e sugere, segundo Ramil (2010), um encontro espiritual e poético nessa ilusão do sul, uma visão da alma entre os dois escritores que nunca se encontraram fisicamente. Unindo a escrita literária com a sonoridade, Ramil contribui para o enriquecimento cultural e estabelece conexões entre duas concepções artísticas de origens contrastantes.

A análise sobre a obra *Délibàb*, apresenta como objetivo geral um estudo sobre o universo musical em conjunto com o literário, pelo gênero poesia, estabelecendo a união entre linguagens, que pode ser compreendida mais detalhadamente na busca dos seguintes objetivos específicos: a) compreender a linguagem em seus termos gerais e também em suas formas específicas literárias e musicais; b) avaliar o som e o texto como meio de propagação da cultura popular e como representação de uma identidade que preserva essa cultura; c) caracterizar a música e suas especificidades como meio de comunicação e fonte inspiradora de diálogos sociais; d) identificar diferentes enfoques sobre um mesmo tema, o gaúcho, na

fusão entre poesia e música como possibilidade de contextualização de ideias e construção de relações entre a arte - erudita e popular - com o conhecimento.

Visando situar o leitor, o trabalho desenvolve-se em dois capítulos: o primeiro, denominado *Territórios imaginários: entre a linguagem e a arte de Vitor Ramil*, trabalha a relação entre linguagens, fazendo um breve resgate conceitual do que se entende por linguagem, observando a estrutura simbólica dos signos e significados como elementos que permitem ao homem interferir na realidade do mundo por meio da arte. Tal estudo utiliza-se dos pressupostos teóricos do filósofo Walter Benjamin (2011) e sua visão sobre a essência criadora e nomeadora na linguagem humana, bem como sua compreensão analítica do *poetificado*, em conjunto com a concepção do linguista russo Mikhail Bakhtin (2006, 2007), que apresenta o homem como um ser semiótico e dialógico, que se utiliza dos signos verbais para expressar seu conteúdo interno e as ideologias estabelecidas em relação ao contexto social; tais teorias são complementadas pelo princípio do simbolismo, na linguagem artística de Duarte Júnior (1985, 2008), que considera a arte como uma atividade essencial ao ser humano, expandindo os limites da linguagem verbal conceitual. Além desses, busca-se a contribuição de Roman Jakobson (2005, 1970) para embasar teoricamente a estrutura comunicativa da linguagem, baseada em suas diferentes funções, que possibilitam a troca de informações e a relação entre o enunciador e receptor e a visão de Ferreira Gullar (1980) e Manoel de Barros (1986) sobre a transcendência da linguagem verbal que se realiza na composição poética. Contempla-se, em especial, a pesquisa de Bertussi (1997) sobre a poesia gaúcha no Rio Grande do Sul, que contextualiza o campo e o folclore do cancionário popular como embriões de suas origens. Sobre a linguagem musical, abordam-se as ideias de Miguel Wisnik (1999) e sua compreensão sobre o som e o sentido, juntamente com a abordagem psicológica e corporal de Maria de Lourdes Sekeff (2002), a fim de analisar a manifestação humana pela forma musical. Observa-se, ainda, a compreensão filosófica de Susanne Langer (1953) sobre a consonância entre música e literatura, e a definição do gênero *milonga* por Cascudo (2000), Oliveira (2005), Santi (2004) e Côrtes (1981).

Em um segundo momento, à luz da fundamentação teórica presente no primeiro capítulo, faz-se uma análise focada na caracterização cultural estabelecida entre poesia e música. No capítulo intitulado *Miragens do Pago: Vitor Ramil e os poetas do pampa*, realiza-se uma breve contextualização sobre as peculiaridades do habitante do pampa, na concepção do compositor Vitor Ramil (2004), em conjunto com os relatos históricos de Carlos Urbim (1999) e a representação fictícia e literária do gaúcho na concepção de Jorge Luis Borges

(2007) e Regina Zilbermann (1992), complementados pelo contexto apresentado nas obras: *Contos gauchescos* (1998), de João Simões de Lopes Neto e *O gaúcho* (1998), de José de Alencar. Na sequência, o estudo assume uma abordagem analítica sobre a obra *Délibàb* (2010), do músico e compositor Vitor Ramil, a qual ressignifica os poemas *Deixando o pago*, de João da Cunha Vargas e *Milonga de Albornoz*, de Jorge Luis Borges.

Metodologicamente, a pesquisa estrutura-se como investigação bibliográfica das obras dos autores citados anteriormente, a fim de analisar dados sobre o universo musical, nas releituras de Vitor Ramil, em conjunto com uma mostra da poesia de Jorge Luis Borges e João da Cunha Vargas. O estudo fundamenta-se no método analítico-interpretativo, utilizando-se dos dispositivos teóricos principais, na intenção de avaliar as canções como um conjunto entre distintas linguagens (música e poesia) que se manifestam na cultura popular e preservam a identidade regional gauchesca, estabelecendo uma forma expressiva de arte que dialoga com o universo cultural.

Nesse sentido, a pesquisa pretende contribuir com reflexões acerca das relações entre as distintas formas de manifestação artística e sobre a construção simbólica que, independente do gênero, revelam na arte a capacidade de sensibilizar, na mesma dimensão em que exigem a percepção cognitiva dos indivíduos. Abordar a comunicabilidade da arte é um tema cada vez mais recorrente, pois com as constantes renovações e mudanças sofridas pela quebra das tradições, das instituições consagradas, das verdades universais, e com a tecnologia em pleno desenvolvimento, busca-se uma aceitação intelectual que contemple a intertextualidade e a discussão sobre as fronteiras estabelecidas entre os campos do saber e do fazer artístico, descentralizando conceitos e colocando aquilo que é fixo sempre sob um ponto de vista questionável na manifestação das linguagens humanas e no seu potencial criativo.

1. TERRITÓRIOS IMAGINÁRIOS: ENTRE A LINGUAGEM E A ARTE DE VITOR RAMIL

“A linguagem é a mãe da razão e da revelação, seu alfa e seu ômega”.
Hamann

A linguagem é, por excelência, a atividade que permite ao ser humano expressar sua consciência e interferir no mundo. Conforme Benjamin (2011), o exercício de designar coisas com base na manifestação de sua essência espiritual é o meio original que permite ao homem organizar e significar o todo. Na linguagem, o ser humano é capaz de expressar sua espiritualidade, moral e subjetiva, comunicando suas essências, visto que sem a existência de língua ou linguagem não haveria a possibilidade de se pensar sobre a razão humana, em sua forma expressiva, que permite a regeneração e a evolução do conhecimento.

Toda manifestação da vida espiritual humana pode ser concebida como uma espécie de linguagem, e essa concepção leva em toda a parte, à maneira de verdadeiro método, a novos questionamentos. [...] Nesse contexto, língua ou linguagem significa o princípio que se volta para a comunicação de conteúdos espirituais nos domínios em questão: na técnica, na arte, na jurisprudência ou na religião. [...] Toda comunicação de conteúdos espirituais é língua, linguagem, sendo a comunicação pela palavra apenas um caso particular [...] (BENJAMIN, 2011a, p. 50).

Quando se refere aos conteúdos espirituais, Benjamin faz alusão à essência espiritual das coisas, que só poderão se manifestar na linguagem enquanto forem comunicáveis, ou seja, quando possuírem um conteúdo espiritual linguístico. “A linguagem comunica a essência linguística das coisas” (BENJAMIN, 2011, p. 53), comunica aquilo que pode ser dito sobre a essência espiritual de cada coisa. A linguagem é o *médium*² pelo qual a essência das coisas pode ser expressa. Diferentemente da essência espiritual dos homens, que é plenamente comunicável, visto que a linguagem é a própria manifestação dessa essência.

Nessa perspectiva, o conceito de linguagem, aqui abordado, refere-se ao caráter comunicativo dos seres humanos, “a língua do homem fala em palavras [...], portanto, o ser humano comunica sua própria essência espiritual ao *nomear* todas as outras coisas” (2011, p.54). Para Benjamin, o nome constitui a essência da própria língua, ou seja, é a forma pela

² Compreender a linguagem como *médium* da comunicação é considerar que, ao pronunciar uma palavra, ela não se caracteriza apenas como um conteúdo informativo, com a intenção de indicar coisas, mas expressa a essência espiritual das coisas. Benjamin faz uma distinção entre *médium* e *mittel* e revela que enquanto o *mittel* mantém o caráter informativo, como um fim prático da informação, ele não possibilita a expressão da essência espiritual na linguagem. Ou seja, as palavras se tornam apenas a coisa e não expressam a essência delas. Por isso ele vai afirmar que: “a essência espiritual da essência linguística é o *médium*” (BENJAMIN, 2011, p.58).

qual ela comunica a si mesma, é a totalidade da língua como representação da essência espiritual do homem, que por se caracterizar como o único ser capaz de designar coisas é considerado o senhor da natureza. Portanto, a pura essência espiritual do homem é a língua e por isso ele não se comunica através da língua, mas dentro dela, pois a comunicação não se dá através dos nomes, mas na própria expressão da linguagem.

Deste modo, Benjamin define que a mais elevada essência espiritual repousa sobre a linguagem do homem. Para o autor, tudo na criação é linguagem e “toda manifestação espiritual humana pode ser concebida na linguagem” (2011, p.49). A linguagem humana representa a passagem da mudez da natureza à sonoridade da palavra nomeadora, pois, em uma compreensão mais geral, todas as coisas que habitam o mundo possuem uma linguagem própria, porém somente a linguagem humana, nomeadora, é capaz de dar voz à linguagem das coisas. “Ser privada de linguagem: esse é o grande sofrimento da natureza (e é para redimi-la que a vida e a linguagem do homem estão na natureza, e não apenas, como se supõe, a vida e a linguagem do poeta).” (BENJAMIN, 2011, p.70). O ser humano consciente da existência desse universo é capaz de traduzir o silêncio em forma de linguagem sonora.

Ao ser capaz de exteriorizar o conteúdo interno e comunicável de cada coisa, a linguagem mostra-se como constituidora de discursos e de ideias formadas na comunidade em que os indivíduos habitam. O homem, ao imprimir sentido às suas ações, delimita o mundo por *meio* da palavra, nomeando e concedendo a ele uma estrutura por onde se torna possível organizá-lo. Contudo, a comunicação não remete à simples transmissão de informações, não se trata de uma linguagem instrumentalizada, mas sim de uma linguagem que é capaz de manifestar a essência de cada coisa em sua própria estrutura, caracterizando-se também como a manifestação dessa essência. Nessa perspectiva, pode se entender a linguagem como uma atividade interdisciplinar³, que age como mediadora entre a natureza, as coisas do mundo, os indivíduos e suas mais variadas formas de organização social. É possível estabelecer na linguagem conexões entre conteúdos, exercendo um papel integrador e revelador sobre o conhecimento formal, o mundo dos sentidos e o meio social dos indivíduos. Tal interatividade é fundamental para entender sua inerente participação na construção da identidade subjetiva e a relação coletiva dos sujeitos. Conforme Fiorin, a linguagem “permite a cooperação entre os seres humanos e a troca de informações e experiências. Sem ela, o homem não pode

³ Fiorin (2008) contribui com o entendimento da interdisciplinaridade ao afirmar que ela está relacionada com a transferência de métodos e conceitos que caracterizam a convergência “entre” disciplinas, na intenção de romper barreiras que limitam o conhecimento, permitindo uma relação complementar entre os homens e os assuntos do universo, em benefício de uma sociolinguística humana.

conhecer-se nem conhecer o mundo. [...] Sem ela não se pode aprender. Sem ela não se podem expressar sentimentos” (2008, p.29). Para o autor, ela é tão essencial à condição humana que chega a tornar-se onipresente, acompanhando o ser humano do berço ao despertar da consciência, andando lado a lado em cada ato da vida e findando somente com a morte. Se a linguagem não existisse seria impossível conceder expressão à imaginação, arquitetar realidades e manifestar sonhos.

A ideia benjaminiana a respeito da linguagem como *meio*, no qual é possível expressar o conteúdo espiritual de cada coisa, aproxima-se da teoria de Bakhtin, quando o autor afirma que toda expressão comporta um conteúdo interior, bem como uma *objetificação* exterior e define expressão como “tudo aquilo que, tendo se formado e determinado de alguma maneira no psiquismo do indivíduo, exterioriza-se objetivamente para outrem com a ajuda de algum código de signos exteriores” (2006, p.113). Bakhtin declara que sem uma forma expressiva por meio de signos, o conteúdo do psiquismo, ou seja, a consciência, não existiria, impossibilitando uma construção significativa entre o homem, suas ideias e o seu contexto socioideológico. Conforme o autor, “a própria consciência só pode surgir e se afirmar como realidade mediante a encarnação material em signos” (BAKHTIN, 2006, p.32), fora isso só há o ato fisiológico.

Enquanto Benjamin coloca a linguagem como *meio* de expressão da essência espiritual, Bakhtin compreende a linguagem como parte fundamental no desenvolvimento da consciência dos indivíduos, em conjunto com o seu contexto social. O autor observa o exercício da linguagem humana na manifestação ideológica dos seres humanos. Para ele, a linguagem não é totalmente estável e não poderia ser simplesmente analisada dentro de uma estrutura gramatical estática, pois as formas linguísticas se transformam na troca ideológica, por meio dos signos, dentro de um determinado grupo, “a psicologia do corpo social não se situa em nenhum lugar ‘interior’ [...], ela é inteiramente exteriorizada na palavra, no gesto, no ato [...], tudo está na superfície, tudo está na troca, tudo está no material, principalmente no material verbal” (2006, p.33). A linguagem é sempre uma exteriorização da construção mental, formada pelos discursos e pelas ideias que circulam no meio social em que o indivíduo habita; a linguagem está presente em todas as relações entre os indivíduos, por isso ela sempre indica as transformações sociais. Portanto, a consciência se reflete na lógica da comunicação ideológica em sua interação semiótica dentro do grupo social e os signos não são simples objetos, mas construções que expressam o conteúdo interno da consciência

humana, marcadas por uma época, sua ideologia⁴, ou como se refere Benjamin, a *essência espiritual*.

A ideologia representa, na compreensão bakhtiniana, o sistema atual de uma sociedade de um determinado grupo social particular, pois simboliza “um núcleo central relativamente sólido e durável de sua orientação social, resultado de interações sociais ininterruptas, em que a todo momento se destroem e se reconstróem os significados do mundo e dos sujeitos” (MIOTELLO, 2008, p.176). Em cada espaço da criatividade ideológica há um modo de orientação que retrata a realidade à sua própria maneira, e “tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*” (BAKHTIN, 2006, p.29).

A caracterização do homem semiótico, por Bakhtin, propõe que a criatividade ideológica individual só existe em sua relação com o contexto social e comunicativo, “é seu caráter semiótico que coloca todos os fenômenos ideológicos sob a mesma definição geral [...], a própria consciência só pode surgir e se afirmar como realidade mediante a encarnação material dos signos” (BAKHTIN, 2006, p.31) e esses signos compõem um universo particular, dentro de um determinado grupo social, *o universo de signos*, que interferem na realidade de modos distintos, seja distorcendo, sendo fiel ou manifestando essa realidade de algum ponto específico. Compreender um signo “consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos” (BAKHTIN, 2006, p.32). Admitir que a realidade é compreendida por meio de signos indica o caráter interdisciplinar da linguagem e o seu *dialogismo*⁵, em que inúmeras ideias se recuperam e evoluem, pois cada discurso é uma construção realizada a partir da matéria-prima oferecida por outros discursos. Dessa forma, uma vez que cada campo da criatividade ideológica tem seu próprio modo de orientação para a realidade e dispõe de sua própria função no conjunto social, entende-se que o homem só pode expressar aquilo que é do seu conhecimento e não pode comunicar aquilo que desconhece. Como disse Walter

⁴ Por ideologia compreende-se “todo o conjunto dos reflexos e das interpretações da realidade social e natural que tem lugar no cérebro do homem e se expressa por meio de palavras [...] ou outras formas sgnicas” (VOLOSHINOV, 1998, p.107). Compreende-se que a ideologia remete aos valores e às crenças que constituem o discurso de um indivíduo.

⁵ Na compreensão de Bakhtin, o *dialogismo* está vinculado a uma natureza ampla e multifacetada, onde as falas se constituem do eu e do outro em uma relação de recuperação e evolução de conteúdos, que estabelecem uma rede complexa de interrelações, ou seja, “a orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa” (Bakhtin, 1988, p.88).

Benjamin, a linguagem é sempre a manifestação do comunicável, ou seja, a expressão daquilo que o indivíduo conhece, e também é símbolo do não comunicável, ou seja, daquilo que o indivíduo não é capaz de apreender linguisticamente.

A comunicação que se estabelece de um ser para o outro, no grupo em que estes convivem, gera a troca significativa de conteúdos e estabelece a essência e a posição de uma determinada organização. Nesse sentido, as transformações mais ínfimas e efêmeras de uma sociedade repercutem na língua, por meio da interação verbal, pois a representação do mundo para o ser humano é melhor expressa em palavras. “A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor” (BAKHTIN, 2006, p. 115), ou como afirma Benjamin, o *meio* pelo qual o homem relaciona conteúdos espirituais. Pela interação verbal, Bakhtin conecta a linguagem com sua historicidade, levando em conta, especialmente, o seu uso no conjunto social. Para o autor, toda a realidade da palavra é absorvida na sua função enquanto signo ideológico, ou seja, “a palavra se reposiciona em relação às concepções tradicionais, passando a ser encarada como um elemento concreto de feitura ideológica [...]; a palavra dita, expressa, enunciada, constitui-se como produto ideológico, resultado de um processo de interação de realidade viva” (STELLA, 2008, p.178). No entanto, a concepção bakhtiniana compreende a palavra como o meio mais puro e sensível da relação social, um signo neutro, ou o *signo ideológico por excelência*,

[...] mas a palavra não é somente o signo mais puro, mais indicativo; é também um signo *neutro*. Cada um dos demais sistemas de signos é específico de algum campo particular da criação ideológica. Cada domínio possui seu próprio material ideológico e formula signos e símbolos que lhe são específicos e que não são aplicáveis a outros domínios. O signo, então, é criado por uma função ideológica precisa e permanece inseparável dela. A palavra, ao contrário, é neutra em relação a qualquer função ideológica específica. Pode preencher qualquer espécie de função ideológica: estética, científica, moral, religiosa. Além disso, existe uma parte muito importante da comunicação ideológica que não pode ser vinculada a uma esfera ideológica particular: trata-se da *comunicação na vida cotidiana*. Esse tipo de comunicação é extraordinariamente rica e importante. Por um lado, ela está diretamente vinculada aos processos de produção e, por outro lado, diz respeito às esferas das diversas ideologias especializadas e formalizadas (BAKHTIN, 2006, p. 35).

A neutralidade da palavra reside no fato de que ela não possui uma única função ideológica, ela pode assumir uma função ideológica. Isso ocorre porque toda expressão verbal possui traços mais ou menos estáveis de significação, podendo ser utilizada em diferentes contextos, tanto como forma de comunicação cotidiana, quanto como signos ou símbolos

ideológicos de uma composição artística, por exemplo. Ou seja, a linguagem se dá em uma negociação entre os indivíduos e a cumplicidade linguística, ou a interação simbólica, equalizando as relações humanas.

A interatividade simbólica na vida social é o que estabelece a rede de significações e remete às ideias e à posição do homem e dos grupos sociais sobre o universo. “O homem é, portanto, um ser simbólico. A palavra possibilitou-lhe um desprendimento do seu corpo” (DUARTE JÚNIOR, 2008, p.26). Na escrita, na fala, na leitura e, principalmente, pelo contato com a linguagem, o homem cria símbolos que permitem a compreensão da história e a reconstrução da realidade. A troca de conhecimentos realizada pela linguagem possibilita aos seres humanos dar sentido, orientar ações e expressar sua percepção de mundo. Conforme Duarte Júnior, a linguagem humana é o meio pelo qual “a experiência que ocorre, a nível do vivido, é simbolizada e armazenada” (1985, p.21). Dessa forma, o homem organiza, transfere e atribui significados ao universo que o comporta.

Nesse sentido, é possível distinguir a linguagem em duas dimensões, uma conceitual e outra artística. A dimensão conceitual da linguagem permite a informação de conteúdos, no sentido lógico e racional, estabelecendo a comunicação entre os indivíduos e as coisas, coordenando suas atividades e o convívio em sociedade, “[...] ela é o instrumento que possibilita a um grupo humano a coexistência, ou seja, o compartilhar de uma mesma estrutura de valores” (DUARTE JÚNIOR, 2008, p.37). A troca de experiências dentro do contexto social, por *meio* da linguagem, possui uma função vital no organismo sociocultural, pois “o homem não apenas reage aos estímulos provenientes do meio como o animal, mas procura organizá-los de uma forma significativa, dando-lhes um sentido, isto é, *construindo o mundo*” (DUARTE JÚNIOR 2008, p.38). Segundo Duarte Junior, a linguagem possibilita a consciência reflexiva do ser humano, fazendo com que os indivíduos sejam capazes de conjugar suas atividades num esforço para modificar a história de acordo com as suas particularidades, “cada cultura apresenta, pois, uma maneira sua, peculiar, de sentir o mundo e de nele atuar. Cada cultura tem suas construções próprias: sua alimentação, seus costumes, sua religião, arquitetura, política, valores, etc” (1985, p.37). No entanto, o complexo humano é composto por uma estrutura tríplice, que envolve o estado físico, o intelectual e o emocional de cada ser. A existência do homem equilibra-se entre o corpo, com suas necessidades fisiológicas e a mente, responsável pela formação de sua identidade ideológica, mediada entre o estado racional e a emoção. Sendo assim, o conjunto do organismo humano exige um espaço em que o homem seja capaz de reconhecer não apenas suas necessidades objetivas,

mas também sua essência emocional, explorar seus medos, compreender seus desejos, expressar alegrias e tristezas; esse lugar, o homem encontra na arte.

A linguagem humana, ao se manifestar pela arte, gera condições para transgredir os limites do estado racional, deixando transparecer uma visão sobre o campo das emoções que ultrapassa o simbolismo lógico conceitual e dá voz aos sentimentos. Na expressão artística, a linguagem, seja ela estabelecida de forma escrita, imagética ou musical, por exemplo, exterioriza a consciência abstrata e recria o homem em sua relação com a natureza, revelando-se como um processo criativo que concretiza de forma complexa a representação do sentir humano sobre a condição de estar vivo. “A arte não procura transmitir significados conceituais, mas dar expressão ao sentir. E dar expressão de maneira diversa da de um grito, de um gesto, de um choro” (DUARTE JÚNIOR, 1985, p.44). Desta forma, quando se diz que toda expressão verbal pode ser utilizada em diferentes contextos, inclusive como símbolo ou signo de uma composição artística, destaca-se o caráter maleável e transcendente da linguagem, capaz de manifestar a ideologia de um grupo social, não apenas de modo lógico, mas também de forma sensível, passando a representar sentimentos passíveis de uma significação universal. Essa característica pode ser percebida na obra *Délibàb* (2010), do compositor Vitor Ramil que, neste trabalho, servirá como foco principal de análise.

O artista dedica-se à abordagem da temática sulista como inspiração para sua obra, dialogando, na linguagem artística, com a historicidade de sua terra. Em seu trabalho, Ramil manifesta uma percepção sobre o contexto rio-grandense e simboliza as influências que absorve desta cultura, expressando ideias que exteriorizam sua consciência interna e representam as influências que sofre por ter essa pátria como berço. Suas composições remetem ao que Benjamin e Bakhtin explicam sobre a linguagem como meio fundamental que possibilita ao ser humano determinar sua posição individual em relação àquilo que ele é e daquilo que experiencia dentro de um determinado grupo social. Vitor Ramil é um autor que prioriza os elementos desta cultura, que de certa forma o constitui, e deixa clara, em boa parte de suas obras, uma proximidade com o espaço geográfico que marcou sua infância. Isso se percebe na narrativa de seu primeiro romance, *Pequod*, publicado em 1995. O título de ficção retoma aspectos de sua relação com o pai e com o avô, em suas andanças pelo extremo sul do Brasil e pelo Uruguai, figurando uma forte ligação entre o escritor e o meio em que nasceu e foi criado, como pode ser visto no seguinte trecho:

[...] Móvelia mesmo, não tinham. Meu avô se desfazia de toda a sua lenta e solitária produção, vendendo barato ou simplesmente dando as peças de presente. Era comum até mesmo vê-lo dar o espelho em que se olhavam ou a mesa em que faziam as refeições. A casa não passava dessa ampla e desfalcada peça tripartida, ligada por uma porta estreita à oficina de móveis. Plásticos nas janelas em lugar de vidros; porta da rua sem chave, apenas uma maçaneta rudimentar que não a trancava [...] (1995, p. 16).

O livro traz uma abordagem temática que irá se tornar cada vez mais frequente, em suas obras posteriores, demarcando a união, realizada por Ramil, entre a canção popular e a literatura gaúcha, fato que se consolida em dois de seus trabalhos mais importantes, *Ramilonga – A Estética do Frio* (1997) e *Tambong* (2000).

Em *Ramilonga – A Estética do Frio*, Vitor propõe as sete cidades da *milonga* (ritmo comum ao Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina): rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza e melancolia. Por meio das canções, Ramil percorre o imaginário regional gaúcho unindo o linguajar gauchesco do homem do campo à fala coloquial dos centros urbanos. A reflexão, feita pelo músico, acerca da identidade de quem vive no extremo sul do Brasil começa pela recusa ao estereótipo do gauchismo. Em *Ramilonga*, Ramil se expressa com um canto sofisticado e suave, diferente do modo habitual de impostar a voz, costumeiro ao cancionista gauchesco, e utiliza instrumentos indianos e africanos que se juntam à *milonga*, dissolvendo barreiras impostas pelo modelo tradicional, tornando sua expressão, de certo modo, mais abrangente e universal. Ramil oferece um relato sobre aquilo que, talvez, possa servir como inspiração para suas músicas

[...] Grades e sombras do Hotel Flórida em Montevideo: campos cobertos de geadas no amanhecer da campanha: meus pais afastando o tapete para dançar um tango: sutilezas de estilo: João Simões de Lopes Neto escrevendo os contos gauchescos num cenário neo-renascentista: o domínio da linguagem e sua transcendência [...] nenhum separatismo. Mas nenhum berimbau costurado a uma cordeona no centro de uma bandeira [...] meu avô reclamando do frio. Em espanhol. O frio símbolo do Rio Grande do Sul (1997)

Em *Ramilonga*, há também um resgate da poesia de João da Cunha Vargas, antecipando o que viria a acontecer com mais profundidade em *Délibàb*. Misturando canções que se utilizam de instrumentos diversos, como o berimbau, na mesma obra em que canta a poesia gauchesca, Ramil demonstra uma pertinência em trabalhar com uma musicalidade sem fronteiras.

O disco *Tambong*, gravado em Buenos Aires, sucessor da obra *Ramilonga*, também confirma a tendência do músico gaúcho em explorar um ambiente entre a música e a poesia,

como é o caso da faixa *O Velho Leon e Natália em Coyoacán*, poema de Paulo Leminski, juntando elementos musicais como a gaita e o ritmo *milongueiro* dos países platinos. Vitor Ramil confirma seu papel de mediador entre literatura e música em uma sonoridade musical que coloca características do Brasil, do Rio Grande do Sul, do Uruguai e da Argentina em comunhão sonora.

O uso da literatura, no trabalho de Ramil, manifesta a emoção e a razão, valendo-se das palavras como matéria-prima que possibilita ao artista expressar-se em interatividade com o mundo. Manejar esta expressão verbal em sua forma artística, literária e poética, é uma maneira de modificar simbolicamente o contexto social no qual o sujeito está inserido. Uma poesia ou um romance concede ao escritor a liberdade de explorar modos de vida não existentes e representá-los ficcionalmente aos demais sujeitos, que compartilham do seu mesmo universo linguístico. Sendo assim, toda a manifestação artística caracteriza-se como uma representação fictícia sobre as experiências, os desejos e as significações escondidas da humanidade. O que o artista quer dizer não é importante, o necessário é que o diga preservando o registro artístico em suas diversas possibilidades interpretativas, sem depender de uma explicação prévia ou somente da intenção original da obra. Portanto, toda expressão artística acaba, por sua vez, como portadora de sintomas sociais. Tal ideia aparece claramente em outra obra de Ramil, um ensaio apresentado em uma conferência na Suíça, no ano de 2003, que veio a ser publicado como livro, em 2004, chamado *A estética do frio*. A busca dessa *estética* deu ao artista a convicção de que o Rio Grande do Sul não estava à margem do centro do Brasil e que se distanciava menos ainda de sua própria identidade, mesmo que nesse período Ramil estivesse vivendo no Rio de Janeiro, longe de sua terra natal.

Em Copacabana, num dia muito quente do mês de junho (justamente quando começa o inverno no Brasil), eu tomava meu chimarrão e assistia, em um jornal na televisão, à transmissão de cenas de um carnaval fora de época [...]. As imagens mostravam um caminhão de som que reunia à sua volta milhares de pessoas seminuas a dançar, cantar e suar sob sol forte. [...] A seguir, o mesmo telejornal mostrou a chegada do frio no Sul, antecipando um inverno rigoroso. Vi o Rio Grande do Sul: campos cobertos de geada na luz branca da manhã [...] Aquilo tudo causou em mim um forte estranhamento. Eu me senti isolado, distante. Não do Rio Grande do Sul, que estava mesmo muito longe, mas distante de Copacabana, do Rio de Janeiro, do centro do país (2009, p.09-10).

Qualquer registro artístico tem a capacidade de se abrir, com o passar do tempo, sobre uma visão do passado, ampliando a consciência social de quem o contempla, revelando traços sutis sobre as peculiaridades ideológicas da história humana. Retomando Bakhtin, “cada signo ideológico não é apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento

material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer” (2006, p.31). Toda manifestação é socialmente dirigida e exige fundamentalmente um contexto histórico-social para que se constitua um sentido, ou seja, as ideias exigem a habilidade do artista para ganhar forma semiótica e interagir com o mundo. É pela expressão material na palavra, na imagem ou na música que a consciência interna estabelece sua representatividade no meio social, “um signo é um fenômeno do mundo exterior. O próprio signo e todos os seus efeitos (todas as ações, reações e novos signos que ele gera no meio social circundante) aparecem na experiência exterior” (BAKHTIN, 2006, P.31). Cada signo de uma criação artística é um artesanato artificial, individual e único que responde à ordem da realidade, ou daquilo que se denomina como real.

A relação do homem com a representação artística é observada, por Duarte Júnior, como um complemento da expressão humana que supre a ausência de uma comunicação mais sensível em relação à manifestação na linguagem conceitual. Segundo o autor,

[...] a arte, em todas as suas manifestações é, por conseguinte, uma tentativa de nos colocar frente a formas que concretizem aspectos do sentir humano. Uma tentativa de nos mostrar aquilo que é inefável, ou seja, aquilo que permanece inacessível às redes conceituais de nossa linguagem. As malhas desta rede são por demais largas para capturar a vida que habita os profundos oceanos de nossos sentimentos (DUARTE JÚNIOR, 1985, p. 48).

Na arte, a dimensão expressiva se expande, pois a composição artística simbólica trabalha com signos verbais e não verbais. O sentimento interno pode ser observado pelo outro, externamente, por meio da manifestação estética e não tem compromisso com uma compreensão determinante e segura. A representação simbólica e criativa da arte exige uma ambiguidade diversificada que responde à sensibilidade da interpretação. Isso ocorre em um processo compreensivo que manifesta a dicotomia, presente na linguagem, estabelecida pelo estado cognitivo e o emocional. As representações simbólicas sempre se direcionam ao outro, elas não existem sem que haja a interferência do olhar do outro. O ser só é em relação ao outro. Para Bakhtin “o trabalho do artista se efetua nas fronteiras da vida interior, no ponto em que a alma está inteiramente voltada (e se volta) para fora” (1997, p.117). A manifestação simbólica remete a uma sensação de autoconhecimento em relação ao mundo, uma vez que a vivência, representada por meio das expressões artísticas, sugere versões sobre o sentir e o compreender da vida e essa expressão “só se torna um dado positivo, suscetível de ser contemplada, graças a uma abordagem estética, porém ela não é minha, não está em mim e

para mim, mas no outro;” (BAKHITN 1997, p.129). O ato artístico conta com a participação de dois personagens para que haja interação entre o que é exposto e a contemplação; no entanto, observar-se que essa contemplação estética

[...] deve abstrair-se das coerções da significação do sentido e da finalidade. O objeto, o sentido e a finalidade deixam de ser valores imperativos para tornarem-se mera caracterização do dado de uma vivência indexada de seu valor intrínseco. A vivência é o rastro do sentido na existência, o reflexo do sentido refratado pela existência; em seu interior, a vivência não vive por si mesma, mas desse sentido situado fora dela e que é o objeto de sua apreensão, sem o que ela não existiria. A vivência é uma relação com o sentido e com o objeto e não existe fora dessa relação (BAKHTIN, 1997, p.129).

A forma artística é uma ação viva “significante, no acontecimento único da existência, e não uma coisa, um objeto de cognição puramente teórico, carente de um caráter de acontecimento significativo e de um peso de valores” (BAKHTIN, 1997, p.203). A arte não se define em uma única observação, ela navega pelo universo exteriorizando a alma do ser e se caracteriza como uma expressão individual, sem se submeter a um significado objetivo ou único, como é possível observar em outro fragmento literário descrito por Ramil na obra *Satolep* (2008), quando o personagem Selbor, ao voltar às suas origens, questiona-se a respeito de suas escolhas e os sentimentos que lhe invadem, remetendo ao próprio questionamento do autor:

Minha alma de cerração revolteava, antecipando meus passos. Um guarda noturno surgiu na esquina, tocou o apito uma única vez e voltou a se evaporar. O que é a alma, afinal, além de um nome escrito numa vidraça? Por que e onde a minha se escondera durante tantos anos? Por que voltava naquela noite? As almas hibernam até os trinta? Fora inverno em mim esse tempo todo? Ou as almas habitam um lugar fora de nós e a minha estivera me esperando em *Satolep*? (2008, p.34).

A construção criativa dos signos que organizam e refratam os impulsos da vida jamais se realiza de forma exata e passiva ou como uma simples duplicação da vivência do outro em mim, mas, sim, como a transferência das experiências que geram uma consciência para o vislumbre de um mundo plurissignificativo.

O ato artístico se dá entre duas almas e por essa razão, de certa forma, afasta a sensação de solidão ao ato cognitivo estabelecendo conexão entre o sujeito e o mundo, quando o personagem Selbor problematiza questões de sua vida, não são apenas ideias que lhe dizem respeito, mas questões universais passíveis de serem vivenciadas por outras pessoas. No contato com a obra de arte, o espectador pode compreender melhor o mundo e refletir sobre suas experiências passadas. A linguagem em forma de arte recria as normas do mundo,

pois concede liberdade ao ser humano para expressar atos estéticos sem que haja nenhuma preocupação com o compromisso ético. Um artista pode representar, pela ficção, um ato condenável, perante as regras sociais, como a narrativa de um assassinato, por exemplo, sem que possa ser levado a julgamento conforme as leis morais aplicadas pela sociedade. Nesse caso, o autor está apenas criando uma imagem e não realizando a ação no espaço real. Esse envolvimento sensível com a expressão artística possibilita benefícios para a resolução de conflitos internos e libera energias emocionais e cognitivas presas por meio do processo criativo da arte. Essa ação remete à percepção dos limites entre o eu e o outro e confere significado ao espaço do sujeito no mundo. Conforme Bakhtin, “o artista é precisamente aquele que sabe situar sua atividade fora da vida cotidiana, aquele que não se limita a participar da vida (prática, social, política, moral, religiosa) e a compreendê-la apenas do seu interior” (1997, p. 204), mas, sim, o indivíduo que busca fora de si e exterior ao sentido pragmático das coisas suas próprias respostas. Uma das formas de exteriorizar essas respostas, como já comentado acima, pelo exemplo de Vitor Ramil, seria utilizar-se da arte verbal por meio da literatura, em especial o gênero poesia, que se distingue das demais condutas verbais conceituais da linguagem cotidiana.

Na poesia, é possível construir uma relação entre o som e o sentido utilizando-se da linguagem verbal para constituir imagens, símbolos e universos que a sintaxe conceitual da língua não comporta. Um poema não se realiza como um elemento de pura elaboração teórica e racional, ao qual se possa atribuir um peso de valores, mas revela-se de forma sintomática e imaginativa sobre as situações às quais o ser humano se expõe, utilizando-se da sensibilidade para complementar a vida, a natureza e a linguagem. A linguagem poética ultrapassa limites dentro do universo artístico dialogando com os demais gêneros literários e também com outras formas de arte. Sua essência sonora, por exemplo, aproxima-se da linguagem musical, visto que são inúmeros os pontos tangenciais entre essas duas manifestações humanas, desde a métrica poética, que pode ser comparada ao compasso musical, passando pela rima, pelo ritmo e pela harmonia até chegar à melodia que, conforme Dufrenne, é toda a música:

o ritmo e a harmonia são elementos de sua composição e os meios de sua fabricação. A melodia é o canto da obra, a obra como canto. Efeito global e, no entanto, analisado, pois frequentemente pode se discernir esquemas melódicos: temas, *leitmotiv*, ou assuntos que são repetidos pelo desenvolvimento ou as variações, instrumentos de uma redundância necessária, como novas formas harmônicas ou rítmicas. Ora, parece que, com a melodia, a música por sua vez dá um passo em direção à poesia (1969, p.79).

A razão pela qual se justifica a escolha das específicas linguagens artísticas - música e poesia - para a composição do segundo capítulo deste trabalho – é que se pretende abordar a união entre as linguagens como mediadora entre o conhecimento erudito e o popular, estabelecendo como foco principal a análise de duas canções presentes na obra *Délibàb* (2010), de Vitor Ramil, que realiza releituras de poesias do passado, tanto do argentino Jorge Luis Borges como do gaúcho João da Cunha Vargas. Essa abordagem deve levar em consideração a ideia dialógica, construída pelo artista, pois o texto, além de ser uma voz que troca influências com outros textos, é também uma composição entre as vozes de seu tempo, da sua história e do seu grupo social com seus valores, suas crenças, seus medos e suas esperanças.

As relações intertextuais entre linguagens evidenciam que o texto literário, no gênero poesia, não se esgota em si, mas pluraliza espaços e multiplica-se em interfaces que tornam possível a projeção de novos textos ou até mesmo outras formas de expressões artísticas. Relacionada com a canção, a poética tradicional encontra uma liberdade que se desvincula da determinação do “estilo elevado”, e começa a se aproximar da própria vida, incorporando elementos da cultura popular. Sendo assim, cabe agora definir, de modo mais aprofundado, o se quer dizer com linguagem poética e linguagem musical e de que forma elas podem contribuir para a intenção deste trabalho.

1.1 Panorama poético: uma compreensão sobre a linguagem na poesia

O linguista russo Roman Jakobson pensou o conceito de comunicação verbal examinando e identificando fatores que indicam as particularidades da linguagem conceitual, de acordo com suas funções comunicativas. Jakobson define que a comunicação pela linguagem se organiza em etapas e a troca de informações se realiza na interatividade entre os diferentes tipos de abordagens, permeadas por componentes indispensáveis. Para Jakobson, o ato comunicativo se constitui com base em seis elementos principais: remetente, contexto, mensagem, contato, código e destinatário. A troca comunicativa se estabelece da seguinte forma:

[...] o REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO. Para ser eficaz, a mensagem requer um CONTEXTO a que se refere (ou “referente”, em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um CÓDIGO total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e decodificador da mensagem); e, finalmente, um contato entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação (JAKOBSON, 2005, p.123).

Esta concepção conecta-se com a ideia de Bakhtin por evidenciar que a comunicação ocorre no intercâmbio de informações, entre o remetente e o destinatário, por meio da linguagem, considerando que a troca ocorre dentro do contexto social. A intenção de comunicar do remetente vale-se de funções específicas da linguagem que coordenam a expressão das mensagens e delimitam a expressão do seu conteúdo por meio dos signos verbais.

Segundo Jakobson, a complexidade da mensagem verbal não se limita a uma única função, podendo-se trabalhar com duas ou mais formas distintas de manifestação. Sendo assim, o autor distingue seis desempenhos principais envolvidos no processo comunicativo: a) *função referencial*: o contexto. O contexto influencia a forma de interpretação da mensagem emitida. Contextualizar a informação ajuda na percepção do sentido contido na mensagem. Toda mensagem é emitida de um determinado local, em um tempo específico. Dessa forma, referenciar o universo da qual ela faz parte apresenta evidências sobre o significado mais próximo que identifica o seu teor comunicativo; b) *função emotiva*: centrada no remetente. Essa função “tende a suscitar a impressão de uma certa emoção, verdadeira ou simulada” (JAKOBSON, 2005, p.124). A *função emotiva da linguagem* pode ser observada com maior evidência nas expressões verbais artísticas. Na criação literária, por exemplo, o subjetivismo interno, fictício e sentimental do artista adquire uma forma expressiva no mundo externo e estabelece a representação simbólica dos seus sentimentos, ficando disponível à interferência da *compreensão simpática* por parte do receptor. Bakhtin (1997) define que essa atividade emana de dentro do sujeito ante o mundo interior do outro. A *função emotiva* tende a despertar uma compreensão pelos sentidos, fazendo com que o destinatário se sinta comovido pelo conteúdo da mensagem; c) *função conativa*: é a função referente ao destinatário. Essa função se expressa gramaticalmente pelo uso do imperativo, do invocativo e do interrogativo, exigindo uma mudança de comportamento por parte do receptor. O destinatário responde a uma pergunta, atende a um chamado, acata ou renega uma ordem e, assim, estabelece-se o diálogo. O estado conativo reside no ato de dissuadir o sujeito para o qual se direciona a mensagem; d) *função fática*: se concentra no canal da informação. É quando a comunicação

se detém em testar o meio físico (canal) pelo qual a mensagem está sendo transmitida. Em um show musical, por exemplo, é quando os assistentes de palco testam os equipamentos para terem certeza de que a voz está sendo ouvida pelo público; e) *função metalinguística*: se além ao código. A metalinguagem fala da linguagem. Essa função verifica o código que possibilita ao remetente ser compreendido. “A metalinguagem faz parte da nossa comunicação cotidiana. Sempre que o remetente e/ou destinatário têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código” (JAKOBSON, 2005, p.127). É a escolha dos signos e do código lexical adequado que estabelece a troca de mensagens comunicativas.

Dentre as seis funções da linguagem, definidas por Roman Jakobson, há uma que se concentra, principalmente, em destacar a própria mensagem. O desempenho é estabelecido por Jakobson como f) *função poética*: delimita as fronteiras entre o conteúdo expresso pela linguagem conceitual e sua forma artística na linguagem verbal. A mensagem que se utiliza da *função poética* não busca o compromisso com as verdades ou com as significações concretas da expressão, mas sim com a sua forma compositiva. Essa função volta seu foco inteiramente sobre a própria mensagem. A maneira como a mensagem deve ser passada é o que irá revelar seu significado. A *função poética* se utiliza de recursos trabalhados pela poesia, como a rima e o ritmo, para expressar uma informação. Todas as funções da linguagem, definidas por Jakobson como parte do processo comunicativo, estão relacionadas com a emissão e a recepção das mensagens inseridas dentro do meio social. Mas por que Jakobson insere, entre as funções da linguagem, a relevância do uso da língua por meio de uma expressão artística, a poesia, para manifestar uma mensagem conceitual? De fato, a *função poética*, recorrente na prática publicitária, por exemplo, é uma função que se mostra bastante persuasiva. O conteúdo da mensagem, apoiado por essa forma de expressão, tende a se aproximar da prosódia, sendo assimilado mais rapidamente e com maior precisão pelos destinatários. É possível que isso esteja relacionado com o fato de que a poesia, em sua essência, se aproxima da expressão oral do ser humano, antes mesmo do que a palavra escrita, pois a oralidade precede o desenvolvimento da estrutura de códigos escritos.

O exercício laboral da poesia exige do poeta um minucioso trabalho de seleção em relação às palavras, de modo que essas se estruturam no texto pela sonoridade e pela combinação rítmica dos versos. A composição do poema dá sentido à mensagem conforme o arcabouço emocional que o poeta constrói pela sua capacidade criativa e racional. A *função poética* da linguagem pode ser observada, por exemplo, pelo uso de analogias e metáforas,

pela rima ou pela atmosfera espacial e temporal criada em um determinado texto. Essa função não se apresenta apenas na expressão artística e nem somente na poesia, mas, sim, como uma ferramenta que constitui outras atividades verbais, como acessório secundário nas práticas da linguagem do cotidiano. A *função poética* é responsável pelo *caráter palpável dos signos* que podem ser contemplados, por exemplo, em discursos políticos, em jargões de torcidas de futebol e em frases jornalísticas. “A Poética, no sentido mais lato da palavra, se ocupa da função poética não apenas na poesia [...] mas também fora da poesia, quando alguma outra função se sobreponha à função poética” (JAKOBSON, 2005, p.132). A métrica, a composição silábica, a sonoridade, a rima e o ritmo, entre outros, são elementos da expressão verbal que se determinam pela *função poética*. No entanto, a expressão da linguagem verbal conceitual, mesmo que se utilize destes elementos compositivos, não pode ser considerada artística e nem ser tomada como poesia, pois faz uso da *função poética* com a ideia de comunicar uma intenção informativa com determinado fim prático: transmitir uma informação. Ao contrário de um poema que não tem finalidade, nem utilidade, e sua forma é necessariamente simbólica.

Diferente da linguagem discursiva, na poesia as palavras se modificam em sua essência e passam a ser compreendidas conforme sua posição figurativa nos versos. Cada palavra possui uma carga representativa e torna-se componente de um símbolo, “o poeta cria imagens, formas; cria um universo de sentidos em cada poema. O verso poético não é jamais uma frase, uma oração, mas uma imagem [...]” (DUARTE JÚNIOR, 2008, p.87). Sendo assim, a poesia transcende as limitações entre o pensamento e a forma expressiva, por meio da linguagem verbal, constituindo simbolicamente uma aparência viva que pode ser experimentada pelos sentidos.

Para Benjamin (2011), cada poema possui uma estrutura *intelectual* e *intuitiva* que revela um testemunho de um mundo invisível ao real. Um mundo composto pela elucidação das relações entre os elementos míticos de uma determinada cultura, expressa pela poesia. Walter Benjamin lança luz à análise da poesia pela interpretação de sua arquitetura: *o poetificado*, revelando que “a vida se determina através do poema; [...] Não é a atmosfera da vida individual do artista que está na base, mas sim um conjunto de relações vitais determinado pela arte” (2011, p.14). Benjamin examina, na composição do *poetificado*, a condição do poema em sua forma interna e em sua tarefa artística sobre o que se pode compreender como o teor da poesia. Segundo o autor, na base do *poetificado* está a relação com a própria vida, “a análise das grandes obras poéticas irá encontrar certamente não o mito, mas sim uma unidade gerada pela violência dos elementos míticos que lutam entre si, a qual

será a genuína expressão da vida” (2011, p.17). Enquanto símbolo artístico, o poema comporta a essência espiritual do homem e complementa a linguagem conceitual.

A poesia se relaciona com a vida quando passa a representar a consciência humana, de forma lúdica, no conteúdo da linguagem verbal, composta pelo poeta, que cria o seu próprio mito⁶. O poeta consome sua própria matéria para ganhar forma na poesia, “o poeta não é visto como uma figura na poesia, mas somente como princípio da figura, princípio da limitação, e mesmo ainda portador de seu próprio corpo” (BENJAMIN, 2011, p.46). A obra poética modela as ligações míticas pelos signos verbais sem levar o leitor ao mito em si, mas concebendo uma ótica sobre a percepção do mundo mítico interno do poeta, que se torna algo passível de ser contemplado externamente. Mesmo que, de certo modo, o poeta não controle aquilo que o poema poderá significar na interpretação do leitor, que enxerga o mito de outro ponto espaço-temporal. Benjamin utiliza a ideia do poeta alemão Friedrich Hölderlin para afirmar que “se houvesse palavras para captar a relação entre o mito e a vida interior da qual nasce o último poema, seriam aquelas que Hölderlin escreveu numa obra pertencente a um período ainda mais tardio: ‘As lendas, que da Terra se afastam, [...] voltam-se para a humanidade’” (2011, p.48). Walter Benjamin acreditava na transitoriedade da vida como elemento compositivo e representativo da expressão artística. Dessa forma, tudo aquilo que é efêmero e se modifica no tempo pode ser representado alegoricamente pela poesia.

Na visão benjaminiana, aquilo que logo não estará presente diante do ser humano pode se tornar imagem ou representação simbólica, a partir de uma figuração estética, construída em cima dos elementos sociais que se farão ausentes no tempo futuro. Nesse sentido, a transitoriedade da vida passa a ser representada pela imagem simbólica do poema por meio da similaridade, visão que se aproxima da percepção jakobsiana, quando afirma que tudo quanto é transitório é um símile, “[...] a similaridade superposta à contiguidade comunica à poesia sua radical essência simbólica, múltiplice, polissêmica, belamente sugerida pela forma de *Goethe: tudo quanto é transitório não passa de símbolo*” (2005, p. 149). Dessa forma, dá-se o embate entre o real, os mitos e sua representatividade ficcional no conteúdo poético. A poesia de João da Cunha Vargas costuma retratar essa transitoriedade do tempo em relação aos costumes que constituem a vida do gaúcho no meio rural. Na canção *pé de espora*, do álbum *Délibàb*, por exemplo, Vargas narra a saudade do gaúcho que abandona sua espora de ferro, companheira dos seus tempos de rodeio “chilena velha de ferro/ atada junto ao garrão/ roseta

⁶ A abordagem sobre o mito, neste estudo, refere-se a uma expressão simbólica que ilustra uma visão de mundo, no caso, constituída por um poeta.

picando o chão/ numa festa ou entrevero/ na fosca luz do candeeiro/ sapateando no galpão/ não foste mais ao rodeio,/ baile, doma, ou marcação/ e abandonaste a mangueira/ vivendo pra tradição” (Faixa 10). Os versos metafóricos, que aludem ao equipamento utilizado pelo homem do campo, até parecem falar de uma companheira que poderia ser uma mulher, e essa representação esclarece a passagem do elemento que deixa de ser instrumento de trabalho e passa a se manifestar como um dos símbolos que compõem suas tradições.

Na poesia em que as metonímias se tornam ligeiramente metafóricas e “a ambiguidade se constitui em característica intrínseca e inalienável de toda mensagem voltada para si própria e [...] não somente a própria mensagem, mas igualmente seu destinatário e seu remetente se tornam ambíguos” (JAKOBSON, 2005, p.150), pode-se pensar que a composição poética mantém uma relação viva com a linguagem, uma relação de renovação. O poeta Manoel de Barros descreve como pretexto da sua obra *Livro sobre nada* (1986) que sua intenção com os poemas era “[...] fazer brincado com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora” (1986, p.07), ou seja, a matéria prima da poesia seria tudo aquilo que desinteressa a vida prática. Tudo o que resta sobre o sentimento humano é alimento para o poeta, todo poema deve manter em sua essência uma *desutilidade* poética. O *desinventar* da poesia de Manoel de Barros é algo que desconstrói a própria vida representada na linguagem conceitual e abstrai do uso do significado habitual das palavras, implicando uma visão deslocada do real, que liberta a imaginação e torna visível toda a ausência do espaço físico. É o desconstruir que se faz fonte do ser.

A poesia admite a capacidade de subverter gramaticalmente o uso semântico das palavras. O poeta tem a liberdade de quebrar a configuração dos termos para reorganizar sintaticamente as palavras concebendo novas formas de expressão. Jakobson faz referência a um produto literário da linguagem poética que poderia ser tomado como uma gramática da poesia. Segundo o autor, “os manuais escolares acreditam na ocorrência de poemas desprovidos de imaginária [...] os recursos poéticos ocultos na estrutura morfológica e sintática da linguagem [...] raramente foram reconhecidos pelos críticos e os linguistas os negligenciaram de todo, embora fossem magistralmente dominados pelos escritores criativos” (JAKOBSON, 2005, p.157). A poesia é uma composição artística que se abstém de regras pré-estabelecidas, não que o poeta as desconheça, pelo contrário, ele apenas as subverte. O compromisso da poesia está focado na sua própria ideia de expressar o conteúdo pela mensagem, manifestando o sentimento da forma mais lúdica possível. E, apesar de abordar

realidades de forma fictícia, a poesia, como um gênero literário, também retrata as particularidades de uma época, servindo como registro, mesmo que de modo não intencional.

O poeta Ferreira Gullar (1954) refere-se à poesia, em sua primeira obra, como uma luta corporal do homem em seu estado físico, emocional e racional com a palavra. Nessa colisão há um embate e uma busca, por parte do poeta, em transformar a representação simbólica em algo vivo. Uma forma que fale por si só, um Frankenstein costurado retalho por retalho, que ganha vida e se autossignifica em sua existência. Observado de um ponto alheio, sob a ótica de um contexto no qual pode ser rejeitado ou resignificado. Como se observa nos versos de “Subversiva” (GULLAR, 1980, p.311):

*A poesia
Quando chega
Não respeita nada.
Nem pai nem mãe.
Quando ela chega
De qualquer de seus abismos
Desconhece o Estado e a Sociedade Civil
Infringe o Código de Águas
Relincha
Como puta
Nova
Em frente ao Palácio da Alvorada.*

*E só depois
Reconsidera: beija
Nos olhos os que ganham mal
Embala no colo
Os que têm sede de felicidade
E de justiça.*

E promete incendiar o país.

A poesia parece conquistar o direito de ser a senhora do seu próprio mundo como uma forma de expressão que concebe novos sentidos à linguagem verbal. O poema foge do padrão conceitual informativo para se tornar uma composição estética de um universo imaginário e fictício, estruturando-se pelo entrelaçamento compositivo dos signos. É possível compreender que, pela reconstrução da noção de espaço e do tempo e pelo esforço que o poeta desprende entre o ato de pensar e o ato de representar emoções, todo ato poético é enérgico. O vigor poético é recíproco tanto ao leitor que lê e se identifica com o poema, sendo capaz de liberar uma tensão emocional presa a um estado inconsciente, quanto para o poeta, uma vez que escrever poesia cumpre com uma função biológica, onde corpo, espírito e mente confluem para alguma coisa que parece ser poesia e que reage ao sentimento da sua estrutura corporal.

A linguagem artística escrita, por esse ângulo, compreende algo que deriva do âmago do ser humano e se concretiza na tradução do sentimento pela criação racional, pois possibilita ao homem interferir no universo. O ato de se relacionar com o que se escreve ou ser capaz de sentir e compreender o que lê provoca no ser humano um despertar da emoção, que trabalha no sentido de transformar a visão consciente, de modo ilustrativo, resgatando do inconsciente determinadas sensações encarceradas que, por vezes, não somos capazes de liberar sem um estímulo externo. Portanto, a expressão poética é libertadora, verbal, orgânica e corporal.

Os múltiplos sentidos da poesia dialogam com o corpo, com a mente e com as emoções. Por essa razão, a poesia além de ser capaz de proporcionar a experiência de uma fruição estética, também é uma experiência biológica, fisiológica e mental. Roland Barthes aproxima o texto da estrutura corporal, uma vez que sua composição artística não anula o intelecto e nem o estado visceral do ser humano. A poesia está impregnada nos poros do pensamento e nas impressões da carne. “O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irreduzível a seu funcionamento gramatical (fenotextual) [...] o prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias” (1987, p. 25). A poesia mais do que uma expressão artística, ou uma forma de comunicação física, é uma ponte entre o pensamento do homem, em sua organização interna e criativa, que recria os sentidos pela representação poética.

O homem e a poesia se relacionam fisicamente por meio do ritmo. O ser humano é uma criatura rítmica, todas as atividades humanas se desenvolvem dentro de um determinado compasso, inclusive suas funções vitais fisiológicas: “nosso coração pulsa alternando batidas e pausas; nossa respiração, nossa gesticulação, nossos movimentos são ritmados” (GOLDSTEIN 1985, p.07). O homem se desenvolve em sua estrutura física e mental em uma sequência evolutiva e temporal e, por isso, o ritmo:

[...] aparece também na produção artística do homem. De um modo especial, na poesia. Como o ritmo faz parte da vida de qualquer pessoa, sua presença no tecido do poema pode ser facilmente percebida por um leitor atento, que é, ao mesmo tempo, um ouvinte. A poesia tem um caráter de oralidade muito importante: ela é feita para ser falada, recitada. Mesmo que estejamos lendo um poema silenciosamente, percebemos seu lado musical, sonoro, pois a audição capta a articulação das palavras no texto (GOLDSTEIN, 1985, p.07).

Nas obras poéticas, pelo ato da leitura, é possível ter a impressão de que as palavras parecem prontas para serem faladas. Cada palavra poética carrega em si uma intensa expressão de representações sensoriais, que se valem do ritmo e da métrica para definir a voz do poeta. É no contato espiritual com o timbre e com a sonoridade da música que o *texto em*

voz *alta* transfigura a representação poética. Conforme Barthes, a escritura, em voz alta, é uma mistura erótica do timbre e da linguagem “a matéria de uma arte, a arte de conduzir ao próprio corpo [...] a escritura em voz alta não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens [...] o que ela procura (numa perspectiva de fruição), são os incidentes pulsionais [...]” (1987 p. 86). A composição fonética do texto, na poesia, também se comunica com uma realização acústica na performance, que pode acontecer em conjunto com a música. A poesia, por excelência, é uma composição artística que explora e valoriza os recursos sonoros da linguagem verbal.

Na poesia do Rio Grande do Sul, pode se observar que a oralidade representa o germe da composição poética, onde “as primeiras manifestações poéticas da história da poesia gaúcha estão reunidas no Cancioneiro popular, pioneiro registro da literatura oral” (BERTUSSI, 1997, P.47). Canções populares como a *chimarrita* e o *tatu*, se manifestam como uma linguagem acentuadamente localista “elaborada a partir da linguagem oralizada e através de uma imagística que aproveita as lides campeiras como símbolos [...]; podemos afirmar, sem medo de errar, que está, já na literatura oral, a origem do Regionalismo do Rio Grande do Sul (BERTUSSI, 1997, p. 49). Conforme Bertussi, as composições dessa literatura oral precedem a chegada dos imigrantes alemães e italianos ao Sul do país e se caracterizam como uma produção não intelectualizada, anônima, a qual deve sua “permanência ao fato de representar os ideais e os sonhos de uma coletividade” (1997, p. 15). Além disso, a expressão poética do gaúcho mantém um forte sentimento de telurismo, onde a música, a dança e a poesia refletem a identidade do homem do pampa com uma temática voltada para o amor, a mulher, a guerra e um elogio aos costumes campeiros. Em *Délibàb*, a canção *Chimarrão* ilustra essa face da poesia gaúcha voltada para os hábitos gaudérios “bebida amarga da raça/ que adoça o meu coração/ foste bebida selvagem/ e hoje és tradição/ e só tu, meu chimarrão/ que o gaúcho não despreza/ porque és o livro de reza/ que rezo junto ao fogão” (Faixa 2). Esse retrato sobre o gaúcho declara que o chimarrão não é um vício ou um mero costume, mas representa um cerimonial, um ato de comunhão, onde se afirma a integração do povo do Rio Grande do Sul com os elementos de suas tradições.

Música e poesia mantém uma proximidade expressiva que se toca em vários pontos. O poema, ao se deslocar para dentro de um universo rítmico, melódico e musical estabelece o que se designa por *canção*. A conexão pulsante entre o poema e a composição musical cria temas artísticos que estimulam o sistema sensorial, emocional e intelectual do ser humano. Compreender as ligações e as significações artísticas expressivas da humanidade, no conjunto

entre música e poesia, passa a ser princípio para observar a composição e a manifestação na forma da linguagem musical.

1.2 Paisagem sonora: uma perspectiva sobre a linguagem musical e a milonga

O mundo é, naturalmente, um ambiente sonoro. A sonoridade intermitente do universo aflora de todos os lugares e situações. Perceber o canto dos pássaros, o ruído dos grilos, o movimento do vento nas árvores e na água, por exemplo, é um exercício que revela ao homem o que Murray Schafer define como *paisagem sonora*. Conforme Schafer, “mesmo onde não há vida pode haver som. Os campos de gelo do Norte, por exemplo, longe de silenciosos, ecoam sons espetaculares” (2001, p. 49). Os sons da natureza desenvolvem uma linguagem própria. O ser humano aprendeu, ao longo do tempo, a observar e extrair, por meio de suas percepções sensoriais, a essência do mundo natural para representá-lo artisticamente. Fernando Pessoa, em um verso de ares bucólicos, idealiza que o “sorriso audível das folhas, não é mais que a brisa ali” (2007, p.130). A inspiração no mundo natural serviu de tema para distintas formas de arte desde a pintura, em seus retratos paisagísticos, até a sua forte ligação com a expressão sonora produzida pelo homem.

O som da natureza, quando captado e sentido pelo ouvido humano, inspira uma possibilidade criativa de expressão por meio dos ruídos. Extraindo e imitando a melodia do meio natural, o homem transforma a sonoridade da natureza em arte. O ser humano reproduz o teor melódico da *paisagem sonora*, por meio de instrumentos, e organiza os sons em sequências que se propagam no espaço por meio de ondas frequenciais invisíveis. Assim como aponta Benjamin, a linguagem construída pela intervenção humana complementa o sentido do mundo natural. Dessa organização periódica, ritmada e sequencial dos ruídos, origina-se a música. A música tende a unificar tons que se integram e se opõem por meio da melodia. Toda composição musical “[...] é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo” (WISNIK, 1999, p.28). Na composição sonora cada silêncio, ruído ou nota tem o seu espaço definido; nenhum desses componentes é fútil e, assim como na complexidade natural, todas as partes se complementam e se equilibram harmônica e progressivamente pelo som. O som equilibra as diferenças e se expressa de forma abstrata, uma vez que sua percepção individual é invisível e impalpável. A composição musical se exterioriza em forma de som, no mundo material, e se conecta com a dimensão espiritual do universo pela música.

A música transita entre o mundo lógico da matemática, ao mesmo tempo em que passeia pelo caminho imaginário e não linear da linguagem poética. Produzir e sentir sons, ainda que em forma de ruídos, é uma característica intrínseca aos seres humanos e começa a se desenvolver ainda no período em que o homem se encontra no útero materno. Durante essa fase, o indivíduo reconhece o mundo, sensitivamente, pelos ruídos e vibrações produzidas pelo corpo da mãe e pelos agentes externos. O corpo humano, naturalmente, produz sons que demarcam o funcionamento da atividade motora do organismo. Assim como a expressão artística em forma de poesia, por exemplo, a música se relaciona com as sensações corporais do ser humano. Na música, a relação rítmica entre o som e o organismo se aprofunda ainda mais. A batida pulsante do coração é um metrônomo natural que fornece informações sobre o andamento individual e corporal do homem. Se a pessoa corre, o ritmo acelerado do organismo faz com que o coração bata mais rápido. Se a pessoa está parada ou se movimentando em ritmo ameno, o coração bate mais lento, sempre respeitando o compasso do corpo. O corpo é uma estrutura física que trabalha de forma oscilante, rítmica e que produz sonoridade. Segundo Wisnik, o “complexo corpo/mente é um medidor frequencial de frequências. Toda nossa relação com os universos e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos [...]” (1999, p.19). Observa-se a presença sonora no corpo, em nível somático, pela pulsação sanguínea e pela respiração e, em nível psíquico, na tradução das ondas sonoras, interpretadas pelas atividades cerebrais do ouvinte. Fazendo parte da natureza e do organismo humano, o som conecta os indivíduos ao seu espaço físico e une a racionalidade humana ao mundo sensitivo; a música é razão e sentimento.

A composição musical possui uma intensidade de energia que não pode ser tocada, mas que toca com precisão⁷. O homem tem uma ligação íntima e afetuosa com os sons e com os ruídos em suas atividades corporais, visto que a percepção sonora é uma das primeiras formas de interação entre o indivíduo e o meio natural. Pelo som, o ser humano passa a perceber e reconhecer o mundo à sua volta. A voz da mãe, por exemplo, logo que começa a ser reconhecida pelo bebê, torna-se uma espécie de ruído agradável e até musical que interfere nas sensações emocionais da criança, transmitindo um sentimento de conforto, calma e segurança. Assim, pode-se dizer que existem músicas, ou sons musicais, que não chegam a ser produzidos para serem ouvidos, mas para serem sentidos. Em relação à linguagem verbal, a forma musical se difere no sentido expressivo, pois

⁷ WISNIK, 1999, p.28

[...] a música não refere nem nomeia coisas invisíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas. (WISNIK, 1999, p.28)

O som impalpável e invisível estimula reações ao corpo humano e trabalha com as atividades motoras, emocionais e cognitivas dos indivíduos. O ouvido humano transforma os sinais sonoros em impulsos elétricos dirigidos ao cérebro e a organização melódica e sequencial dos ruídos, em forma de música, tem a capacidade de impactar e provocar inúmeras modificações na percepção física e psicológicas do ser humano. “O poder da música diz respeito, assim, à biologia e à psicologia do som e das relações sonoras [...], seu estímulo abala nosso sistema sensorial, motor, afetivo, mental, provoca mudanças em nosso metabolismo [...]” (SEKEFF, 2002, p.75). Por essa razão, observar a repercussão da música na atividade humana não é somente um exercício físico e lógico, mas, também, uma análise metafísica, que compreende o impacto visível e invisível do som nos indivíduos. A música ultrapassa barreiras psíquicas e corporais para penetrar no espaço subjetivo dos ouvintes; sendo assim, os signos musicais compõem uma linguagem abstrata, humana e orgânica, capaz de relacionar o homem com o mundo, uma vez que toda composição sonora, em forma de música, mantém relações com as experiências vitais, com a cultura e com o contexto social no qual o indivíduo se encontra.

A música é uma forma de arte que traduz o espírito da coletividade e se agrega aos contextos sociais, identificando a cultura de um determinado grupo social pelas suas características expressivas. Na manifestação da música modal⁸, executada durante os rituais das tribos, por exemplo, os elementos culturais e as vivências do povo se organizavam e se completavam na sonoridade que transcendia o tempo e transformava as experiências individuais, concebendo novos sentidos ao mundo.

⁸ Segundo o dicionário Grove de Música (1994, p. 612) modal é o “termo para música baseada em um modo, ao invés de uma escala maior ou menor. Na tradição ocidental, aplica-se basicamente à música que utiliza os modos eclesiásticos da Idade Média e do Renascimento [...] e a obras que se baseiam em elementos folclóricos da música [...]”. A leitura de Wisnik sobre música modal incorpora o aspecto comportamental à composição musical primitiva dos povos. Essa caracterização refere-se à sonoridade extraída e executada dentro de um determinado contexto de vida e propõe uma expressão que revela a continuidade social e espiritual do grupo étnico de uma determinada região, mais intensamente relacionada com a representação folclórica estabelecida nesse meio social.

Outro exemplo de música que reflete as características de um povo ou de uma região pode ser observado na manifestação musical de gênero nativista⁹ intitulada *milonga*.

Milonga é uma expressão sonora compartilhada entre a Argentina, o Rio Grande do Sul e o Uruguai, muito pouco comum ao Centro e ao Norte do Brasil. Embora sua manifestação se concentre no sul da América do Sul, de acordo com Ramil (2009), suas raízes se estabelecem no território do pampa, alastrando-se devido à ascendência ibérica, portuguesa e espanhola, e também latino-americana, mais especificamente cubana. A origem da *milonga* não é precisa. Paixão Côrtes (1981, p.46) menciona que o ritmo surge na Argentina em 1880 e, conforme o musicólogo Carlos Vega, a *milonga* esteve prestes a desaparecer quando foi resgatada pela *payada*¹⁰, quando os payadores efetuavam seus contrapontos em forma de versos. Alberto Juvenal de Oliveira (2005, p.180) confirma a explicação de Cezimbra Jaques, no seu livro *Assuntos do Rio Grande do Sul* (1912), ao estabelecer um significado para a palavra *milonga*, “espécie de música platina dolente, em ritmo binário, cantada ao som do violão”. Sob o ponto de vista etimológico, *milonga*, segundo o folclorista Câmara Cascudo, é um termo “originário da língua bundo-congolense, plural de mulonga (palavra), usado só entre os negros, significando *palavrada, palavras tolas ou insolentes* [...]” (2000, p. 83). Entre essas conceituações se observa que a *milonga* preserva uma intimidade entre a voz e o violão, entre a palavra oralizada e o ritmo, que expressam a introspecção do pensamento e exteriorizam musicalmente a poesia do gaúcho. O musicólogo uruguaio Lauro Ayestarán (1979) define três funções para a *milonga*, ao fim do século XIX: a dança que acompanha o *baile de pareja*, a canção *criolla* e a *payada de contrapunto*, que corresponde ao duelo poético e, por mais que a *milonga* possa ser executada de forma instrumental, sua sonoridade incorpora uma tradição da palavra cantada, na poesia gaúcha, que complementa a cultura do

⁹ Conforme Santi (2004), o nativismo refere-se a uma forma diferente de compreender o termo tradicionalista criado pela juventude, na década de 80, que não aceitava o rótulo da geração de seus pais. De acordo com Oliven *apud* Santi “não se pode dizer que exista direito um Movimento Nativista, mas é inegável que ele existe de fato. O nativismo não é dogmático, não está ligado a critérios pré-estabelecidos [...] Em música, quer experimentar, criar sem que alguém lhe esteja permanentemente avisando que tal coisa pode e tal não pode [...]” (2004, p.23). O nativismo não é algo pontualmente definido. A *milonga*, mesmo de origem platina, se incorporou ao espírito nativista e hoje faz parte da música gaúcha como um dos ritmos de maior aceitação popular; ela sofreu algumas adaptações de acordo com meio em que se tocava e se tornou um dos gêneros mais importantes de comunicação musical entre as culturas do Rio da Prata e do Rio Grande do Sul.

¹⁰ Forma de expressão artística onde os versos (trovas) são declamados na companhia das notas tocadas ao violão. A *payada* era a manifestação poética cantada pelos camponeses do pampa. O ritmo característico da *milonga* se assemelha muito à base musical das *payadas* e alguns autores, como Lauro Ayestarán, afirmam que a *milonga* têm suas origens nessa expressão trovadora. O *payador* se converte em *milongueiro na payada por milonga* “En 1880 el payador legendario se ha transformado em el milongueiro, expresión peyorativa, si se quiere, en el siglo actual, pero que hace 70 años significaba una cosa distinta. El esquema psicológico em el payador se repite textualmente em El milonguero. Cambia el ambiente, cambia la estrofa y cambia el contenido, pero la actitud del ‘trovero’ – del que trova, halla o inventa – es la misma” (1979, p.68).

cancioneiro popular, assim como os duelos da *payada*, onde os versos oralizados ganham a companhia das notas tocadas ao violão.

Em sua textura musical, o gênero *milonga* se caracteriza como uma convergência entre a palavra e a música na forma da canção popular. Integrando a repetição e a diferença, o contínuo e o descontínuo, a *milonga* harmoniza em sua forma sonora a sobreposição entre o sistema musical *modal*, referente à música dos povos que, segundo Wisnik (1999), é o polo côncavo musical que remete à afirmação do pulso e ao sistema *tonal* que formaliza a música erudita, sugerindo afirmação e negação em suas escalas e cadências tonais sequenciais. Wisnik afirma que a combinação entre esses dois sistemas musicais pode ser observada na origem de outro gênero musical campesino e multicultural: o *blues* americano, que por sua vez também é concebido da mistura entre raças e culturas; vindo da África, se estabelece na zona sul rural dos Estados Unidos, mais precisamente no Delta do Mississippi. Assim como as canções gauchescas, o *blues* é responsável por disseminar a poesia rústica da região sul dos Estados Unidos, uma vez que seus “poetas”, em grande parte, não dominavam a escrita e não tinham a capacidade de ler. O músico uruguaio Alfredo Zitarrossa certa vez aproximou essas duas realidades, dizendo que a *milonga* era o *blues* de Montevideo.

Numa pesquisa mais moderna, Santi destaca que o gênero *milonga* sobre, “cuja origem platina não pairam dúvidas, impôs-se ao gosto do público gaúcho num movimento que dificilmente poderá se reverter” (2004, p.95); o autor faz alusão a músicos gaúchos que exploram o gênero, submetendo-o a influências das mais diversas, como: instrumentos orientais, elementos do *jazz*, da música country, entre outros. No Rio Grande do Sul, este ritmo é, de modo geral, aceito entre artistas e público, adaptando-se à linguagem gaúcha nas letras e poesias. As composições se renovam no espaço contemporâneo e as *milongas*, no repertório dos artistas da atualidade, dialogam com características tanto do gênero urbano, pelos temas abordados nas canções, até o andamento mais rápido com vestígios do tango, quanto com o gênero rural, com o andamento mais lento que preserva a expressão folclórica da região do Rio da Prata. Mesmo assim, ambas as expressões mantêm a característica rítmica do compasso binário. A *milonga* envolve a geografia, o ser humano, as experiências históricas e a expressão gauchesca.

Na música nota-se uma linguagem artística “em que se percebe o horizonte de um sentido que, no entanto, não se discrimina em signos isolados, mas que só se intui com a globalidade em perpétuo recuo, não verbal, intraduzível, mas, a sua maneira, transparente” (WISNIK, 1999, p.30). A música de uma determinada região pode assimilar ritmos

estrangeiros e ser apreciada por indivíduos de outras regiões sem que se exija apenas uma única forma de compreensão, pois a música permite uma diversidade interpretativa, por se caracterizar, em sua essência, como uma expressão plurissignificativa. Todo sujeito, ao se relacionar com a composição musical, sente-se capaz de senti-la e estabelece percepções diferenciadas do som, em diferentes culturas, pois a expressão sonora está sempre em sintonia com a expressão universal. Segundo Sekeff, “a música não possui referente. Presentidade, qualidade pura, ela não diz nada, não significa nada, só se mostra e apesar de resultar em um movimento de expressão do compositor, se refere apenas à sua estrutura” (2002, p.33). Mesmo surgindo dentro de um determinado espaço territorial geográfico, a música não exige o conhecimento imediato de uma língua nativa para ser sentida. A composição musical propicia uma experiência sem fronteiras na contemplação de sua expressão, pois as emoções revelam-se de maneiras distintas em cada ser humano e, ao estabelecer a ambiguidade de sentidos entre essas diferentes percepções, pode-se perceber que a música nasce dentro de um contexto, mas não se limita a um único significado. A música não é uma linguagem plausível de ser contemplada apenas pelo estado racional do homem, mas é uma arte que exige a compreensão emocional e sensitiva do indivíduo, já que o som desperta emoções e sensações sobre alguma coisa que tende a anteceder a percepção racional do ser humano.

A expressão na forma musical admite leituras diferentes e pode ser interpretada como metáfora do mundo físico, uma figuração mítica do universo, assim como a expressão da linguagem verbal em sua forma poética. As relações humanas com a linguagem, principalmente em sua forma artística, exorbitam as mais variadas possibilidades de autoconsciência, interferindo no meio social em que convivem os homens. Na arte, o “[...] símbolo artístico, enquanto artístico, lida com insights, não com referências; não se baseia na convenção, mas motiva e dita convenções. É mais profundo do que qualquer semântica de sinais aceitos a seus referentes [...]” (LANGER, 1980, p.24). Na música e na poesia, o autor indicia como imagina seus sentimentos por meio da representação simbólica. Tanto a expressão musical quanto a arte verbal constituem significantes e suprem uma necessidade humana que a linguagem conceitual não é capaz de suprir. A arte organiza pensamentos internos e constrói criativamente uma ideia que expressa sentimento, vida, movimento e emoção. Para o artista, a expressão simbólica é mais do que uma expressão metafórica, é um mito que representa o sentimento sobre a experiência de estar vivo. Conforme Langer, “a marca do mito genuíno é seu poder de impressionar seus inventores como sendo a verdade literal frente à mais forte evidência contrária e em total oposição aos argumentos” (1980,

p.85). A arte se constitui na ilusão de um *espaço virtual* onde se configuram as formas simbólicas; a música desenvolve uma ilusão de tempo que na canção, por exemplo, comporta conteúdos que se relacionam com as experiências humanas, causando comoção e simbolizando a vida e o momento em que se está vivendo. Por esse motivo, ao serem ouvidas, as canções provocam sensações, estimulam associações e geram significados que ligam as pessoas diretamente em uma conexão atemporal. A canção pode ser tomada por uma linguagem híbrida, sonora e verbal que se relaciona com a história dos indivíduos por meio da construção simbólica, assim como já afirmava Bakhtin ao colocar a criação humana em relação com o seu contexto histórico e com os acontecimentos de sua época.

A relação entre a música e poesia é muito próxima. Essas duas formas artísticas articulam-se esteticamente por meio do ritmo, da métrica, da repetição e até mesmo pelo som. Langer declara que o canto e a poesia chegaram a ser considerados a mesma coisa, por conta da similaridade entre a recitação e a entonação empregada na declamação dos textos. Sabe-se que o canto é uma expressão humana que provém da vocalização de palavras ou de termos silábicos interpretados fisicamente pela oralidade; no entanto, difere da poesia escrita, pois a composição poética não é criada com a única intenção de ser declamada e explorada acusticamente, podendo ser apenas lida em silêncio. Ainda que em faces distintas, cabe ressaltar que poesia e música vinculam-se à história da humanidade e se estabelecem em territórios fronteiriços que dividem um terreno em comum. A fala e o ritmo são matrizes das primeiras formas poéticas. A poética de Aristóteles¹¹ já evidenciava que, na Grécia, a poesia se manifestava por meio do ritmo, do canto e do metro; esses elementos também estavam presentes na representação da comédia e da tragédia. A literatura e a música trocam influências em vias múltiplas. Goethe, por exemplo, influenciou e inspirou a imaginação de muitos compositores da era romântica com seus textos, como o compositor Beethoven, que declarava:

Os poemas de Goethe têm um grande poder sobre mim, não só em virtude de seu conteúdo, mas por seu ritmo. Fico excitado, e com disposição para compor, por esta linguagem que parece construir a si mesma como uma obra de seres espirituais mais elevados, e conter, já, o segredo de suas harmonias” (BEETHOVEN *apud* LANGER 1980, p.159).

A troca de influências é percebida também na canção popular, quando a palavra e a melodia costuram um enlace entre as linguagens e passam a fazer parte de um tecido que

¹¹ Aristóteles. *Arte Poética*. São Paulo; Martin Claret, 2004.

envolve uma obra musical. A ligação entre as duas expressões é tão tênue que, conforme Langer, na canção o material verbal sofre uma transformação

[...] quando as palavras entram para a música, elas não são mais poesia ou prosa, são elementos da música. Sua tarefa é ajudar a criar e desenvolver a ilusão primária da música, o tempo virtual, e não a da literatura, que é outra coisa; assim, elas desistem de seu status literário e assumem funções puramente musicais (LANGER, 1953, p.156)

Langer afirma que “a canção não é um compromisso entre poesia e música, embora o texto tomado em si mesmo seja um grande poema [...] Quando um compositor põe um poema em música, ele aniquila o poema e faz uma canção” (1980, p. 158-159). Ainda que alguns teóricos da música, como Eduard Hanslick (1994), defendam certa *pureza musical* onde somente a música instrumental teria a forma absoluta e elevada de expressão, na canção, a polifonia, a intertextualidade e a interdisciplinaridade enraizadas, tanto na música quanto na poesia, conferem à essa expressão sonora uma harmonia e uma autonomia capaz de se afeiçoar aos sentidos dos indivíduos e a traduzir, em sua composição dinâmica e energética, uma consciência, mesmo que metafórica, sobre a experiência do que é estar vivo, muito embora se deva ressaltar que não se descarta a ideia de que a poesia ou a composição sonora possam sobreviver uma sem a outra fora da canção.

No espaço acústico, a percepção da poesia se modifica e modifica a relação do leitor/ouvinte com o texto. Quando a poesia passa a ser trabalhada como conteúdo verbal/oral nas canções, a melodia musical modela, em conjunto com a palavra escrita, uma nova atmosfera sensorial que transforma a experiência estética contemplativa dos indivíduos. Langer observa que:

[...] a gama de formas musicais é enorme, como a diversidade de experiências vitais é enorme, abarcando paixões extravagantes que só podem ser apresentadas em escala grandiosa, e também a vida emotiva profunda, não espetacular, que exige símbolos sutis, intrincados e auto-suficientes, intensa e qualquer outra coisa, menos vaga, para sua articulação. Quando a música é forte e livre, ela pode “engolir” e assimilar não apenas palavras, mas até mesmo o drama (1980, p.164).

O som interfere na realidade biológica do ser humano gerando mudanças e efeitos emocionais que acabam por influenciar o comportamento do homem no mundo. A música está presente na vida cotidiana das pessoas e a canção, assim como outras formas de expressão artística, tem a capacidade de configurar a cultura, a percepção do ambiente e a relação vital do indivíduo com a ordem social. A troca polifônica, polissignificante e intertextual entre duas linguagens vivas, emotivas e audíveis, música e poesia, como

ferramenta de expressão estética, permite dizer que a arte é uma aliada no processo lúdico, criativo e evolutivo da espécie humana. Essa ideia alia-se à compreensão bakhtiniana sobre o dialógico: “as relações dialógicas são um fenômeno quase universal, que penetra toda linguagem e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância” (BAKHTIN, 1981, p.34). O autor refere-se a uma natureza ampla e multifacetada de atravessamentos de ideias onde “o homem no homem não é uma coisa, um objeto silencioso; é outro sujeito, outro eu investido de iguais direitos no diálogo interativo com os demais falantes, outro eu a quem cabe auto-revelar-se livremente” (BEZERRA, 2008, p.193). Essa perspectiva coloca o homem em interatividade com o meio social e serve de princípio para identificar, de alguma forma, sua relação simbólica com a cultura.

2. MIRAGENS DO PAGO: VITOR RAMIL E OS POETAS DO PAMPA

O campo artístico brasileiro de expressões musicais e poéticas provém, em parte, de uma herança cultural viva que combina a influência da natureza com a poesia e a música. As peculiaridades artísticas presentes em cada território, no Brasil, demonstram a evidência de traços característicos e composicionais sobre a identidade dos homens e a sua relação com o espaço físico como, por exemplo, o gaúcho e o pampa, o nordestino e o cerrado, o carioca e o mar. Nessa uma herança artística se revelam, simbolicamente, as riquezas culturais de um vasto espaço mítico e geográfico que inspiram formas autônomas de arte entre as diferentes regiões do país. Somada a isso, percebe-se também a influência da multiplicidade cultural marcante no país, que se agrega às composições estéticas, introduzindo características dos povos africanos, indígenas e ibéricos nas manifestações da linguagem artística. Tais traços característicos constituem-se como fonte da chamada cultura popular. O popular se estabelece por um conjunto de manifestações independentes, onde o povo¹² cria representações culturais por uma concepção particular de mundo e frequentemente é colocada em contraposição à outra forma de expressão cultural, chamada de erudito.

O que se caracteriza como popular e o que se designa como erudito, historicamente, sofreu uma separação pelos intelectuais europeus, na segunda metade do século XVIII. “Por meio do conceito de folclore (saber do povo), eles demarcaram a fronteira das manifestações culturais das camadas sociais abastadas em relação àquelas mais amplamente difundidas” (DOMINGUES, 2011, p. 402). Nesse período ocorre uma distinção por classe que hierarquiza a elite e o povo, o letrado e o iletrado. Ao longo do século XX, “após uma série de estudos sobre as manifestações populares ‘sobreviventes’ [...] batizou-se, então, a categoria ‘cultura popular’ no lugar da restritiva folclore” (DOMINGUES, 2011, p.402). Entretanto, as definições sobre erudito e popular não são precisas, pelo contrário, caracterizam-se como múltiplas e contraditórias. Nesse sentido, tanto o erudito quanto o popular são, por vezes, submetidos a questões valorativas de desiguais considerações.

Essa divisão hierárquica tende a valorizar o erudito ao popular, talvez porque a delimitação que caracteriza e nomeia a cultura popular não tenha sido definida pelos atores que pertenceram a esta cultura, mas pelos intelectuais ocidentais. Conforme Chartier:

¹² Já que não há um consenso sobre o significado desta palavra, refere-se aqui a uma percepção mais aceita do termo onde a “acepção mais comum é considerar povo como o conjunto dos cidadãos de um país, excetuando-se os dirigentes e os membros da elite socioeconômica” (DOMINGUES, 2011, p.402).

A cultura popular é uma categoria erudita. [...] Os debates em torno da própria definição de cultura popular foram ‘e são’ travados a propósito de um conceito que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencendo à cultura popular. Produzido como uma categoria erudita destinada a circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da conduta erudita, o conceito de cultura popular tem traduzido, as suas múltiplas e contraditórias acepções, as relações mantidas pelos intelectuais ocidentais com uma alteridade cultural ainda mais difícil de ser pensada que a dos mundos ‘exóticos’. (1995, p.179).

A sobreposição entre erudito e popular gera um fato que deve ser repensado, visto que tanto o saber popular quanto o saber erudito, em suas potencialidades, estabelecem relações que, apesar de conflitantes em alguns pontos, também possuem aspectos fundamentais contribuindo com o processo de clarificação do mundo e da construção de identidades. Nas expressões artísticas é possível encontrar aspectos dialógicos entre linguagens que promovem relações tanto com a cultura popular quanto com a erudita. A canção é uma das várias formas de arte capaz de fazer convergir em um único espaço elementos que se relacionam com a escrita e com a oralidade, proporcionando aos ouvintes uma percepção estética sobre as utopias que habitam o imaginário das mentes humanas. Em *Délibàb* (2010), o músico Vitor Ramil atua como mediador entre essas duas culturas, que pode ser percebida implicitamente pela escolha dos poetas que compõem a obra: o escritor erudito Jorge Luis Borges e o declamador popular João da Cunha Vargas. A sonoridade, o ritmo e a palavra se encontram na obra de Ramil e desenvolvem os temas regionalistas, as experiências e as crenças populares que se instalam nas diferentes regiões do país. Pois, conforme Wisnik, “as canções absorvem frações do momento histórico, os gestos e o imaginário, as pulsões latentes e as contradições, das quais ficam impregnadas, e que poderão ser moduladas em novos momentos, por novas interpretações” (1999, p.214).

Deste modo, é possível imaginar uma aproximação ideológica provocada pela descoberta e pela similaridade de ideias, em relação à poesia de João da Cunha Vargas e do argentino Jorge Luís Borges, que se aproximam em suas composições artísticas pelos relatos sobre os homens que viveram no pampa, suas experiências, seus dilemas e até mesmo sobre suas reflexões acerca das expressões humanas e da própria vida, fato que aproxima o conhecimento erudito dos registros populares.

João da Cunha Vargas, poeta de pouco estudo, trabalha com uma forma de poesia rústica, que descreve o cenário do pampa por meio da visão campeira do homem que vive a realidade do *pago*, como se observa neste fragmento da canção Tapera: “Rancho de barro caído/ Num canto à beira da estrada/ Algum tempo foi morada/ Do velho guasca tropeiro/ Foi

pouso do carreteiro/ E do índio da pá virada/ Se vê o sinal do palanque/ Do pára-peito e cercado/ E um pé de umbu bem criado/ Onde se dormia a sesta/ Braço curvado na testa/ Sonhando com o passado” (Faixa 6). Este poema, presente no álbum *Délibàb*, faz alusão às andanças e aos elementos da terra conhecidos e descritos pelo gaúcho. A diferença entre os dois poetas se concentra no fato de que Jorge Luis Borges, escritor culto, reconhecido por sua intertextualidade, coloca o pampa em diálogo com temas universais, observados a partir de uma perspectiva histórica. No poema *Milonga de dois irmãos* (Faixa 3), Borges retrata a relação conflituosa marcada pelo ódio, pela traição e o egoísmo entre irmãos, que tem como desfecho a morte trágica.

*Ouçam, senhores, a história
De dois irmãos, os Iberra,
Homens de amor e de guerra,
Gente incapaz de ser fraca,
Flor dos que lutam a faca,
Mas hoje os recobre a terra.*

*O homem se perde em geral
Por arrogância ou cobiça,
Mas a coragem que atiça
Sem parar também vicia –
Muito mais mortes devia
O irmão caçula à justiça.*

*Quando Juan Iberra viu
Que o caçula o superava,
Ele armou-lhe, só de raiva,
Não sei que cilada e, então,
Abateu o próprio irmão
A tiros na Costa Brava. (1999, p.333).*

O poema encerra com o verso: “Assim, de maneira fiel/ Conteí do começo ao fim/ Essa história: a de Caim/ Que segue matando Abel”. A composição lírica do poeta resgata os primórdios da tragédia humana presente nos conflitos da história bíblica. Tanto Borges, quanto Vargas, apesar de possuírem formações distintas, percorrem uma linha imaginária, sobre o pampa, que se unem à ideia central na representação simbólica do gaúcho, trabalhada na obra de Vitor Ramil.

O trabalho de Ramil tem se concentrado em uma representação temática que o artista identifica conceitual e metaforicamente como *estética do frio*. A *estética do frio*, além de ser ponto de encontro entre os dois poetas sul-americanos, faz parte de uma observação que identifica as diferenças geográficas e climáticas que se estabelecem entre as regiões de clima predominantemente tropical e as regiões de clima subtropical no Brasil. Segundo Vitor, os

contrastes climáticos influenciam o comportamento e a linguagem que se manifesta nas expressões artísticas populares. Enquanto no centro do país as músicas, em parte, remetem ao clima quente, ao discurso carnavalesco e cômico do povo que sai à rua para celebrar as festas populares, por exemplo, no Rio Grande do Sul a referência das canções revela um cenário pastoril, solitário, ao redor do fogo, ao som de um violão e da declamação poética. É pela ótica da estética do frio que Ramil observa como o gaúcho introspectivo, de clima subtropical, se distancia da representação característica brasileira tropical que manifesta uma alegria efusiva e certa atitude agregadora. Conforme Vitor, sua experiência pessoal de conviver em uma região de clima quente evidencia que os habitantes das regiões mais frias do país se diferenciam culturalmente dos demais brasileiros, “o frio é um grande diferencial entre nós e os ‘brasileiros’. E o tamanho da diferença que ele representa vai além do fato de que em nenhum lugar do Brasil sente-se tanto frio como no sul” (RAMIL, 2009, p.13). Como diz o próprio Ramil, pertencer ao Sul do país é estar no *centro de uma outra história*. Esta afirmação encontra-se com a percepção bakhtiniana sobre identidade, uma vez que esta nunca se estabelece como algo isolado de todas as outras, mas como uma variação contrastante que, sob condições diferentes, poderiam preencher, talvez, a mesma posição na existência, visto que toda tomada de consciência implica em um “discurso interior, entoação interior e estilo interior” (BAKHTIN, 2006, p.114), que pode surgir de entoações sutis e complexas; portanto, um ponto de vista não é tanto um lugar específico, mas talvez se caracterize mais como um processo ou sob a perspectiva da relação que o indivíduo estabelece com as coisas.

Antes de qualquer impressão sobre uma ideia puramente regionalista e separatista, vale salientar que este texto pretende evidenciar apenas as peculiaridades culturais manifestas nas distintas linguagens artísticas (música e poesia), possuidoras de inúmeras semelhanças que reúnem valores e saberes, por vezes polarizados. O que se pretende colocar em destaque são características comportamentais influenciadas pelo espaço geográfico e pela relação com o todo, fragmentos que se diferenciam entre as culturas e influenciam a identidade dos indivíduos e não o puro distanciamento exclusivista adotado pelo regionalismo tradicionalista gaúcho. Até mesmo porque a expressão artística de Ramil transparece dialeticamente uma emoção estética e um sentimento de que suas canções devem ser ouvidas e interpretadas como sonoridade sem fronteiras, que preserva a face subjetiva do autor, mas que, de forma nenhuma, rejeita seu universalismo artístico.

A arte de Ramil, Borges e Vargas surge na região do pampa, espaço demográfico que abrange regiões entre os três países localizados ao extremo sul do continente americano:

Argentina, Brasil e Uruguai. O ponto em comum entre as obras dos três artistas é a abordagem simbólica e estética do gaúcho e sua vida no pampa. Ramil, ao musicar as poesias dos poetas, em *Délibàb*, aproxima os dilemas abordados em suas composições, como é possível perceber nos versos de João da Cunha Vargas quando descreve o destino do gaúcho em proximidade com a morte “já me criei campeiraço/ sempre metido em bochincho/ levei algum sofrenaço/ talhos de adaga, balaço/ é sina que desembesta/ mas já quebrei muita testa/ nunca caí do braço” (Faixa 4). Da mesma forma, Jorge Luis Borges aborda essa questão entre o povo do pampa e a morte nos versos de *Milonga de Manuel Flores* (Faixa 9), “Manuel Flores vai morrer/ isso é moeda corrente;/ Morrer é um desses costumes/ que todo mundo consente./ [...] Virão os quatro balaços,/ com os quatro o esquecimento;/ Merlin disse sábio: a morte/ começa no nascimento” (1999, p.348). Mas de onde vem essa história marcada por desavenças? Quais são os aspectos marcantes na cultura gaúcha que demarcam suas peculiaridades identitárias? Para esclarecer essas dúvidas, faz-se necessária uma breve contextualização sobre o pampa gaúcho.

O Estado do Rio Grande do Sul, berço de Ramil e Vargas no Brasil, foi marcado, desde sua origem, por conflitos e divisões territoriais, muito tempo antes da Revolução Farroupilha. Algumas dessas disputas tiveram início ainda no período colonial, em consequência do Tratado de Tordesilhas, feito entre Espanha e Portugal, que dividia a América em duas partes. Conforme o jornalista Carlos Urbim

Em 1494, os portugueses e espanhóis, descobridores da América, assinaram o Tratado de Tordesilhas, que dividia o continente em duas partes. A área que hoje é ocupada pelo Rio Grande do Sul seria espanhola. Mas, por quase três séculos, praticamente despovoada, foi cenário de disputas. Em várias tentativas de dominar o território, os espanhóis fundaram reduções comandadas por padres jesuítas, que catequizavam índios, erguiam igrejas, formavam exércitos de ocupação e criavam gado (1999, p. 19).

Em 1680, os portugueses já haviam fundado a Colônia de Sacramento, em área de colonização espanhola, na região do Rio da Prata, próximo de onde se desenvolveriam as cidades de Buenos Aires, na Argentina e Montevideú, no Uruguai. Em 1750, o Tratado de Madrid decreta que Portugal entregue a Colônia do Sacramento à Espanha, em troca do território dos Sete Povos das Missões, no Rio Grande do Sul. É nesse contexto que a população dos índios Guaranis e dos jesuítas, resistindo entregar o território aos espanhóis e portugueses, desencadeiam a Guerra Guaranítica, datada de 1750 até 1761. “Jesuítas e índios se recusavam a sair dos Sete Povos, resistiram, foram derrotados pelos espanhóis e portugueses” (URBIM, 1999, P.19). No entanto, mesmo com a conquista e a destruição do

povoado, a dificuldade em estabelecer as fronteiras dispostas pelo Tratado de Madrid resultou em uma dissolução dos povos das Missões e um novo acordo teve que ser estabelecido entre Portugal e Espanha. Um diploma, o Tratado de El Pardo, de 1761, redistribuía os territórios sul-americanos entre os dois colonizadores. O fim dos povos das Missões deixa uma herança nômade aos habitantes da região. O povo, sem localidade fixa, passa a ocupar territórios desabitados e começa a exercer a atividade pastoril como forma de sobrevivência. Os animais soltos no pasto se tornam alvos dos *gaudérios*, sinônimo de homens nômades, vagabundos, marginais, que vagavam pelo pago em busca de oportunidades para se estabelecerem na região. Nessa época, além dos conflitos ocasionados pelos roubos e as guerras, gerava-se também a miscigenação entre as raças ibéricas, os índios e os negros.

Esse cenário marcado por disputas fronteiriças e conflitos violentos também fortaleceu a formação de uma cultura militante, devido à necessidade de proteção contra “invasores”. O alistamento dos soldados ocorria por diversos motivos: necessidade financeira, lealdade à pátria e, muitas vezes, por coação, acobertando o verdadeiro interesse político gerador dos conflitos no Rio Grande do Sul. Nos versos do poema *milonga de los morenos*, Borges mostra a luta dos negros africanos que, negociados no mercado de escravos, passam a habitar o sul da América e adotam essa terra como lar “[...] Esqueceram seu país;/ De leões quando meninos;/ E a esta terra os habituaram;/ Os costumes e os carinhos [...] Alguém viu que os negros eram;/ Patriotas, destros, ferrenhos;/ E formou-se o Regimento; De Pardos e de Morenos [...]” (1999, p.344). E, assim, os negros defendiam com suas vidas as fronteiras da terra nos campos de batalha. Regina Zilberman menciona que no pampa, “os valores vividos comunitariamente sustentam a unidade entre os homens, destacando-se a coragem, a disponibilidade para a luta e o desejo de liberdade” (1992, p.50). Nota-se pela história regional uma composição populacional e territorial composta por conflitos, sujeitos nômades, guerreiros e ladrões. A ocupação populacional do sul da América revela um intenso contraste entre as diversas etnias que convivem neste território. As origens da poética e do cancionero gauchesco são marcadas, também, pela violência dos conflitos territoriais.

A poesia e a literatura gauchesca diferem da literatura e da poesia gaúcha. Poesia gauchesca é a definição da escrita que tem como tema principal a vida do homem campeiro e a sua relação com o universo regional. Literatura e poesia gaúcha é a classificação que se dá às obras dos escritores e poetas nascidos no Rio Grande do Sul. Conforme Bertussi, “o que define a literatura regionalista é o seu enfoque no universo e tipo regional, enformados a partir de uma linguagem particularizada” (1997, p.14). Jorge Luis Borges menciona, “cabe supor

que dois fatos foram necessários para a formação da poesia gauchesca. Um, o estilo de vida dos gaúchos; outro, a existência de homens da cidade que se identificaram com ele e cuja linguagem habitual não era demasiado diferente” (2007, p.12). A literatura gauchesca, segundo Bertussi, faz um recorte sobre a região da campanha “[...] com o trabalhador rural ou o estancieiro, configurando-o a partir de uma linguagem que privilegia as nuances da fala oralizada” (1997, p.14). A poesia e a escrita gauchesca tratam dessa representação do indivíduo que recebe as primeiras designações de gaúcho, ou seja, o homem que habita o espaço denominado pampa sul-americano e que mantém relações de identidade com a história, as memórias e a postura ideológica que demarcam as fronteiras entre o Brasil, o Uruguai e a Argentina. A origem etimológica da palavra gaúcho conserva em sua raiz uma definição imprecisa sobre o seu significado. O escritor Luiz Carlos Barbosa Lessa, que pesquisou durante algum tempo meios de encontrar o germe da palavra, chegou a declarar que nunca encontrara uma etimologia plenamente convincente para definir esse termo. No entanto, conforme Lessa

[...] um fato, porém, é de aceitação pacífica: o primeiro registro da palavra se deu a 1º de janeiro de 1787, quando o geógrafo e matemático português Dr. José de Saldanha se encontrava à altura da atual cidade de Santa Maria, como integrante da comissão demarcadora de limites, e escreveu mais ou menos assim em seu diário: ‘De um lado do passo de coureadores e gauches do campo’. Em nota de rodapé, esclarecia: ‘GAUCHES – palavra espanhola usada neste país para designar os vagabundos ou ladrões do campo que matam os touros chimarrões, tiram-lhes o couro e vão vender ocultamente nas povoações’ (1978, p.170).

Dentre outras explicações há ainda a origem lendária da palavra *guahú-che* que Lessa classifica como “[...] mitológica, sem nexos, que tenta se reportar à língua guarani: *guaku*, ‘uivo do cão’, mais *che*, ‘meu’, igual a ‘gente que canta triste!’” (1978, p.171). Na literatura gauchesca nota-se a forte representação identitária sobre a característica nômade do gaúcho. O ser livre, que vive na região campeira e que se personifica como herói, anti-herói e até mesmo vilão. No texto *El Gaucho* (1975), encontra-se o arquétipo rebelde, aventureiro e do guerreiro livre que anda pelo pampa, como característica marcante do personagem gaúcho adotado como modelo heroico universal, que ficou marcado na identidade representativa do povo, principalmente dos argentinos, por meio das histórias personagem Martín Fierro. “[...] es natural y acaso inevitable que la imaginación elija el matrero y no a los gaúchos de la partida policial que andada em su busca. Nos atrae el rebelde, el individuo, siquiera inculto o criminal, que se opone al Estado” (BORGES, 1996, p. 106). No entanto, o autor destaca que Fierro, ao perder a mulher e os filhos, e ao se encontrar sozinho, resolve assumir a identidade

do gaúcho foragido, e de paisano decente passa a vagabundo e desertor, sendo visto pela sociedade como um delinquente. A vida de sofrimentos e amarguras transforma seu caráter e, sob a influência do álcool, Fierro se torna brigão, cometendo, em suas andanças pelas tabernas, um assassinato, “por fim, em uma topada,/ com a faca o levantei,/ e como um saco de ossos/ contra a cerca o atirei./ Dei umas quantas patadas/ e logo foi para outro mundo./ Nunca posso esquecer/ a agonia daquele negro (HERNANDEZ *apud* BORGES, 2007, p.47-48). Borges declara que tal cena não é vista pela cultura argentina com horror, mas, talvez, com indulgência ou admiração. Por essa razão, Jorge Luis Borges diferencia os tipos de gaúchos retratados nas histórias e poesias, e afirma que o gaúcho não é somente a imagem romântica do matreiro, mas é também o homem que habita o campo mantendo características diferentes como o *payador*, o vaqueano, o tropeiro e, até mesmo, o gaúcho de má índole.

El jinete acosado que se oculta, como por arte mágica, en la mera vaciedad de La pampa o em lós enmarañados laberintos del monte o de la cuchilla, es una figura patética y valerosa que de algún modo precisamos. También el gaucho, por lo general se sedentario, habrá admirado AL prófugo que fatigaba lãs legueas de La provincia y atravesaba, desafiando La ley, lãs anchas águas correntosas Del Paraná o Del Uruguay (BORGES, 1996, p.106.).

Todas essas características nascem do cenário cotidiano da vida no meio campeiro e suburbano. Os mitos do sul espalham-se pelos ventos nas palavras dos poetas, escritores e personagens que vagueiam pelo pampa. Embora o gaúcho se diferencie em tipos, o uso das palavras que compõem o linguajar gauchesco e a característica nômade são sempre presenças fortes em suas narrativas literárias. As histórias e os versos registram, simbolicamente, as recordações e a visão sobre o universo campeiro. A imensidão do pampa, de certa forma, faz do gaúcho um homem livre que percorre toda sua extensão. Desta forma é possível dizer, retomando as ideias de Benjamin, que a vida campeira é o *poetificado* da poesia gaúcha. O vaqueano Blau Nunes, dos *contos gauchescos* de Simões Lopes Neto (1998), referência citada por Vitor Ramil no romance *Satolep* (2008), narra histórias sobre os seres que cruza em sua jornada, sobre as lendas que circulam entre as regiões do pampa e descreve casos de suas viagens sobre as terras do sul. Blau fala “[...] das cousas que ele compreendia e das que eram-lho vedadas ao singelo entendimento; do *pêlo-a-pêlo* com os homens, das erosões da morte e das eclosões da vida [...]” (1998, p. 07). O que se revela nos relatos do personagem Blau é uma introspecção própria, um olhar sobre a vida e sobre a mitologia do pampa, uma reflexão fictícia sobre suas aventuras e uma aparência das experiências que transmitem o que ele possa ter sentido ao vivenciar, com proximidade, cada ato de suas andanças. A ação de observar e refletir sobre o que acontece, ao mesmo tempo em que descreve suas recordações, estabelece

sentido e significado ao tempo vivido e reorganiza os registros da vida do vaqueano Blau no pampa sul-americano. Blau Nunes é a figura do gaúcho que carrega suas experiências como aprendizado e, muito embora passe por lugares e se relacione com diversos personagens, sua sina parece ser andar só, como um andarilho seguindo sua jornada.

Nas obras literárias com temas gauchescos, sentimentos como solidão, melancolia e introspecção são recorrentes, e essas particularidades parecem acompanhar a figura do gaúcho em complemento ao território regional. Mesmo uma visão exterior parece reafirmar os traços marcantes sobre a identidade do homem do sul. O escritor cearense José de Alencar, em *O gaúcho* (1998), descreve o pampa como uma paisagem melancólica e solene, onde “a savana se desfralda a perder de vista, ondulando pelas sangas e coxilhas que figuram as flutuações das vagas nesse verde oceano. Mais profunda parece aqui a solidão, e mais pavorosa, do que na imensidade dos mares” (1998, p.02). Segundo Alencar, a figura do pampa reflete o torpor da natureza. Nesse quadro, o andarilho convive com o isolamento e o que mais se escuta é a voz do vento; Alencar define a planície pampeana como *pátria do tufão*. “[...] Aí, nas estepes nuas, impera o rei dos ventos [...] Arroja-se o furacão pelas vastas planícies; espoja-se nelas como o potro indômito; convole a terra e o céu em espesso turbilhão [...]” (1998, p.02). E logo, tudo volta a ser como era

[...] a natureza entra em repouso; serena a tempestade; queda-se o deserto, como dantes plácido e inalterável. É a mesma face impassível; não há ali sorriso, nem ruga. Passou a borrasca, mas não ficaram vestígios. A savana permanece como foi ontem, como há de ser amanhã, até o dia em que o verme *homem* corroer essa crosta secular do deserto (ALENCAR, 1998, p.02)

O gaúcho está ligado à sua paisagem natural. Para Alencar, o gaúcho inspira a alma energética do pampa, “O coração, fê-lo a natureza franco e descortinado como a vasta coxilha; a paixão que o agita lembra os ímpetos do furacão; [...] a esse turbilhão do sentimento era indispensável uma amplitude de coração, imensa como a savana” (1998, p.03). O cenário pampeano parece respirar junto com o homem que habita sua terra, é válido retomar nesse ponto as ideias de Bakhtin, que definem a ideologia compositiva do herói na literatura. A ideia bakhtiniana destaca as peculiaridades na formação da identidade particular do indivíduo, principalmente na criação verbal, que revela as atitudes distintas em relação aos atos que realçam os traços e a profundidade de cada personagem “[...] na vida, o que nos interessa não é o todo do homem, mas os atos isolados com os quais nos confrontamos e que, de uma maneira ou de outra, nos dizem respeito [...]” (1997, p. 26). É a maneira como o ser humano se coloca diante dos assuntos que sugere sentido a eles

O que na vida, na cognição e no ato, designamos como objeto determinado, não recebe sua designação, seu rosto, senão através da nossa relação com ele: é nossa relação que determina o objeto e sua estrutura e não o contrário; é somente quando nossa relação se torna aleatória, como que caprichosa, quando nos afastamos da relação de princípio que estabelecemos com as coisas e com o mundo, que o objeto se nos torna alheio e fica autônomo, começa a se desagregar, abandonando-nos ao reino do aleatório no qual perdemos a nós mesmos e perdemos também a determinação estável do mundo (BAKHTIN, 1997, p.26).

O herói da criação estética é concebido pelo autor, que é o outro, de maneira autônoma. Esse ato exige do criador uma vivência exterior a si mesmo, para que seu personagem adquira integridade e significação dentro da obra. A representação estética e criativa do mundo exige do artista uma relação íntima com todas as faces e emoções que sua criatura pode lhe despertar. É somente no mergulho entre os sentimentos e no desencadeamento de suas ações que o autor, por fim, estará preparado para projetar uma forma singular ao seu personagem, uma alma. Assim também se dá a busca de Ramil, na constituição do gaúcho, que começa com a paisagem campestre do pampa, em sua forma invernal. Essa visão remonta, de forma semelhante às aparências, descritas anteriormente neste estudo, sobre o pampa. Na memória de Vitor, a representação simbólica da *estética do frio* o leva até a seguinte imagem: “[...] o céu claro sobre uma extensa e verde planície sulista, onde um gaúcho solitário, abrigado por um poncho de lã, tomava seu chimarrão, pensativo, os olhos postos no horizonte.” (RAMIL, 2009, p. 19). Neste vislumbre embrionário sobre a cultura sulista, que ganha formas geométricas e inverniais, nota-se que a ideologia significante do gaúcho se formaliza na composição física do território, na solidão e na melancolia que seguem fazendo companhia ao homem do pampa. Nessa imagem, Ramil enxerga as particularidades da sua figura heroica. É dessa forma que o habitante do sul do Brasil se diferencia dos demais brasileiros do centro e do norte na composição estética do discurso ideológico. A poesia gauchesca se relaciona com a história do seu povo e com seu espaço físico; no entanto, é imprescindível notar que o seu maior compromisso é sempre com a representação estética. É exatamente essa simbologia fictícia e identitária que habita as memórias visuais de Ramil e delimitam a figura deste homem campeiro que passa a representar sua cultura.

A compreensão estável em relação ao mundo e a cultura se diluem na composição artística de Vitor Ramil. No disco *Ramilonga: a estética do frio* (1997), por exemplo, Ramil trabalha com elementos da herança cultural gaúcha, unindo-as ao horizonte da cultura universal. Percorrendo uma trilha que vai do gauchismo ao *pop*, em sua expressão musical, o artista retoma o sentimento sobre o personagem gaúcho do tempo campesino e o recondiciona

ao tempo contemporâneo. Integra na poesia e na música uma linguagem dialética, poética e atual, composta por uma sonoridade multicultural, que une violão, poesia gauchesca, percussão africana, o *harmonium*, a *tabla* e o *sitar*, instrumentos musicais tradicionais da Índia. O som gaúcho, latino, brasileiro, africano e hindu compõe com as letras, inspiradas pelos poetas do sul e de autoria própria, uma descrição sobre as paisagens que remetem ao passado no campo e ao presente dos centros urbanos, como é o caso da faixa título, que descreve um passeio melancólico e um olhar de despedida sobre uma Porto Alegre contemporânea,

O trânsito em transe intenso antecipa a noite
riscando estrelas no bronze do temporal,
ares de milonga vão e me carregam.
Por aí, por aí.

O tango dos guarda-chuvas na Praça XV,
confere elegância ao passo da multidão,
triste lambe-lambe,
aquém e além do tempo.
Nunca mais, nunca mais.

O alto da torre a água do rio é limpa,
Guaíba deserto,
barcos que não estão,
ares de milonga vão e me carregam.
Por aí, por aí.

Do alto da Bronze eu vou pra cidade baixa,
depois as estradas, praias e morros
ares de milonga vão e me carregam.
Por aí, por aí. Ramilonga[...] (Faixa 1).

As canções de *Ramilonga* aproximam os tempos, reconfigurando os cenários do pampa em uma forma de poesia reflexiva, solitária e melancólica. Na faixa homônima nota-se a despedida, o adeus do personagem que deixa a cidade e, antes mesmo de partir, sente saudades daquilo que considera sua matriz identitária. O gaúcho, mesmo relutante, volta a vagar sem destino como um nômade, agora em meio às estradas de asfalto e aos prédios da capital. A cena de despedida é marcada pelo tempo chuvoso, conferindo ar triste e elegante, como a lembrança de um tango, que surge em meio aos movimentos dos guarda-chuvas na praça, vigiados por um olhar panorâmico de alguém que realiza um voo poético sobre a cidade e revela um testemunho sobre toda a ação, acompanhado pelos ares de *milonga* que complementam o espírito e as sensações corporais do eu-lírico. Em *Ramilonga*, o gênero musical *milonga* sintetiza a alma da obra ao mesmo tempo em que resgata, na cultura gauchesca, a identidade expressiva e artística de Ramil. Nesse trabalho, o compositor retoma,

explora e aprofunda os caminhos deste ritmo musical que simboliza sua ideia conceitual sobre a *estética do frio* e reavalia sua postura de ser, ao mesmo tempo, brasileiro e gaúcho. “Ramilonga aborda a milonga desde muitos pontos de vista [...] as harmonias se abrem como a nossa paisagem, ganham um tanto de bossa-nova, um tanto da canção brasileira [...]” (RAMIL, 2009, p.26).

A *milonga* se aproxima do gaúcho como uma música de alma rústica, introspectiva, melancólica e lenta, que traduz em notas de tons menores e ritmos cadenciais uma figuração sonora sobre o imaginário da vida no pago. A melodia repetitiva, que eventualmente muda sua intensidade, transmite, de certo modo, a introspecção do clima frio e do olhar reflexivo no horizonte, que combina a densidade dos pensamentos com o vazio do espaço geográfico. Segundo Ramil, é na atmosfera da *milonga* que:

os acordes se repetem e se encadeiam num fluxo contrapontístico, de forma a parecer não ter havido mudança, são arpejados de maneira sequencial, eventualmente construídos sobre afinações preparadas e cordas soltas que lhes dão mais ressonância e continuidade; as melodias se estendem em motivos amplos e circulares, leves e mânticas, como raciocínios minuciosos e claros, mas sempre intuitivas; o ritmo pode filiá-la ao rock, à música indiana, aos acentos afro-brasileiros ou tangueros [...] mas mantém-se sempre como se fosse o coração do gaúcho (RAMIL, 2009, p.26).

Ramil afirma que utilizar a *milonga* como forma expressiva, no seu caso, é como um exercício em busca da unidade e da clareza. É como produzir uma espécie de arte que revela sua própria identidade. Em um sentido universal, é possível compreender que, assim como os bardos encarregados de transmitirem os poemas, as histórias e as lendas do período medieval, a *milonga* e seus compositores integram a estrutura mítica do pampa.

A milonga, que estivera sempre no fundo das minhas escolhas como uma voz íntima, à espreita, agora se fazia ouvir mais claramente. Eu a percebia como uma forma musical simples e concisa a serviço do pensamento e das palavras. [...] Que outra, se não essa, escolheria o gaúcho solitário da minha imagem para se expressar diante daquela fria vastidão de campo e céu? Que outra forma seria tão apropriada à nitidez, aos silêncios, aos vazios? Em sua inteireza e essencialidade, a milonga, assim como a imagem, opunha-se ao excesso, à redundância, intensas e extensas, ambas tendiam ao monocromatismo, à horizontalidade. [...] E não só pela sugestão formal, também por ser um elo entre Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina e por sua popularidade e presença no imaginário dos rio-grandenses, característica esta que fazia dela uma justa e comprovada expressão da nossa sensibilidade, das nossas contrapartidas frias que, não obstante nos definirem e distinguirem, apareciam sempre aguadas perante o colorido local artificialmente avivado da nossa caricatura. Em muitas oportunidades, deparei-me com exemplos claros do alcance da milonga entre nós: emoção, lágrimas ou a confissão de um “estranho sentimento de patriotismo” de rio-grandenses criados na capital ou até mesmo longe do estado, gente sem nenhuma relação direta com o interior e a cultura campeira (RAMIL, 2009, p. 22-23).

A *milonga* e a *estética do frio* se encontram pelos caminhos que percorrem a poesia, o gaúcho, o pampa e a música. Observar o encadeamento literário e musical no trabalho de Ramil, principalmente na obra *Délibàb*, proporciona a visão de um diálogo entre o que se denomina por erudito e popular em uma fruição estética que dissolve barreiras entre os dois temas no passar de cada faixa do álbum, de canção em canção, sem a preocupação com o desígnio valorativo que eleva ou inferioriza cada um desses conhecimentos. Vitor Ramil desempenha o papel do leitor participativo, colaborativo, pretendido por Borges em *Para as seis cordas* (1965), ou seja, o leitor resignifica, recria, complementando o sentido do texto e trazendo-o à vida fora do papel. Ramil constrói uma ponte entre a literatura e a poesia oral que expressam a memória poética de João da Cunha Vargas e a prodigiosa intelectualidade de Jorge Luis Borges. Esse registro demonstra que os espaços podem ser compartilhados com a finalidade de um enriquecimento cultural, social e humano. Para compreender os componentes específicos dessa extração artística, cabe nesse momento passar a duas análises que revelam as essencialidades composicionais dos dois poetas.

2.1 João da Cunha Vargas: o poeta popular gaúcho

João da Cunha Vargas foi um poeta para poucos. Artífice da oralidade, Vargas representa a figura do poeta popular fluente na arte da declamação e da retórica verbal. Não obstante a sua convincente eloquência, o poeta declarava não ser grande apreciador dos livros e da escrita. Seus poemas eram declamados nos galpões e nas reuniões festivas do Alegrete, cidade localizada ao oeste do Rio Grande do Sul. Por essa razão, grande parte da sua obra permaneceu suspensa no tempo, dependente da memória daqueles que conviveram com Vargas e guardam seus versos na lembrança, repassando as histórias do poeta de geração em geração. Seu único registro escrito, o livro *Deixando o Pago*, publicado em 1981, teve seu conteúdo ditado pelo poeta aos familiares e resgatado de fitas cassetes, gravadas na época em que Vargas interpretava sua poesia oralmente. Os versos crioulos, que o poeta sabia de cabeça, soam como se brotassem do coração, da vivência e da sabedoria que Vargas adquiriu no trato com a realidade do pampa. O gaúcho Vargas mantinha a natureza poética próxima de suas experiências em vida. Nota-se, em sua poesia, um estado bruto, não erudito, onde as palavras rústicas do linguajar gaudério tomam forma em meio aos gestos e ganham vida na oralidade dos versos.

Não há muitas fontes descritivas sobre quem foi João da Cunha Vargas; a maior referência sobre sua identidade parece ser a família, ou os amigos que conviveram com o artista gaúcho. O escritor Alcy Cheuiche descreve, em um dos raros registros escritos sobre Vargas, a experiência de ter convivido com o poeta. No conto intitulado *Recuerdos do Velho Vargas* (2011), o escritor relata uma noite festiva, nos galpões do Alegrete, em que, ainda jovem, presenciou João Vargas declamar sua poesia em meio a uma reunião, no CTG Farroupilha, às margens do rio Ibirapuitã. Era uma noite agitada, com churrasco na brasa e música ao toque de gaita e violão. Em meio ao reboliço, entre um verso e outro, o entusiasmo era tanto que não se fazia silêncio para ouvir os poemas, e foi nessa confusão que Tio Ícaro, já sem paciência, chiou: “Hoje só o João Vargas para calar a boca dessa indiada” (2011, p.28). Conta-se que a sugestão foi devidamente recebida com aplausos e euforia; logo, um motim se dispersou em busca do poeta. Quando Vargas adentra o galpão, sua figura plástica se revela: “era um velhito pequeno, magrito e enrugado como uma passa de uva. Achei até que fosse uma brincadeira que iam fazer com o velho, e não gostei” (2011, p.28). No entanto, Vargas, o maestro das palavras, tranquilamente se prepara para declamar os versos que todos anseiam ouvir. Depois de tapear o chapéu e entornar seu trago de cachaça, ao som da *milonga*, Vargas profere. “Que eu sinta o cheiro da terra,/ molhada da chuva em manga,/ sinta o gosto da pitanga/ no barrancão do pesqueiro/ e o canto do João-barreiro/ trazendo barro de sanga”. Na medida em que escuta a voz de Vargas, pronunciando seus versos, Cheuiche descreve a magia que transforma a figura do velho poeta diante de seus olhos:

Que coisa estranha. A voz parecia lhe brotar diretamente do coração. Cada palavra que dizia era como se dissesse para cada um em particular. Alternava as nuances de seus poemas com a naturalidade de um ator veterano. A mímica e a expressão corporal eram perfeitas. O silêncio era tal, que suas palavras pareciam ecoar na curva do rio [...] Meus olhos não tinham se desgrudado um segundo daquela figura rara, quando fui surpreendido pelos aplausos. Por mim, o ficaria vendo e ouvindo por muitas horas. Aquele homem, agora, era outro. Remoçara muitos anos e crescera dois palmos durante a declamação (2011, p.29).

Essa narrativa faz referência a uma energia que emana do timbre da voz ímpar do poeta, entrecruzando o movimento físico do corpo, que acompanha a nuance das palavras, hipnotizando o público e conquistando o silêncio que faltava. Durante os versos, parece haver uma leveza, uma mistura entre névoa e nostalgia que, em sintonia, pairam pelo ar. As alterações no cenário e no comportamento dos personagens ilustram, no ato poético, uma sensação de que a poesia de Vargas falava de forma direta com o público. A oralidade na poesia gaúcha e o seu modo peculiar de declamação mantêm algo de sagrado, algo

ritualístico, que comove e incorpora o espírito xamânico do pampa na expressão dos homens da terra. Toda ação em volta dos versos, presente na oralidade e na sonoridade musical que acompanha a poesia parece modificar o tempo e o espaço, transportando o pensamento do auditório para outro nível de compreensão. O discurso artístico, proferido naquele momento, modifica a atmosfera e interfere no universo individual dos seres humanos, transformando a percepção do público e do todo, como se verifica nos relatos de Cheuiche, que vai da decepção à admiração, em uma fração de versos. Nessa breve descrição sobre Vargas, há uma referência direta à manifestação exterior de sua alma narrativa que simboliza os discursos ideológicos internalizados pelo poeta.

A linguagem poética configura uma representação material do eu em relação ao outro que se define na representação estética. Embora a inspiração de Vargas não se separe do seu sentimento em relação à terra, “o poeta usa o discurso para criar uma ilusão, uma pura aparência, que é uma forma simbólica não-discursiva. O sentimento expresso por essa forma não é nem dele, nem de seu herói, nem nosso. É o significado do símbolo” (LANGER, 1980, p.220). A poesia comove, “pois o poema é sempre algo a ser percebido, e as percepções são fortes experiências que normalmente podem atravessar a ‘momentânea ordem trêmula em nossas mentes’ resultante de estímulos variados” (LANGER, 1980, p.220). Há muito de poesia ali, mas há muito de vida também, e o que é alterado no relato não é o fato ou a crença expressada, mas sua aparência. As aparências de eventos para cada indivíduo são transitórias, fragmentadas e indefinidas, por isso a tarefa do poeta é criar, simular e organizar experiências, que remetem a algo vivido e sentido pelos receptores.

A potencialidade simbólica e poética de Vargas ganha força na expressão oral. A oralidade é o meio que o poeta encontra para exteriorizar suas ideias sobre o mundo. Os temas que compõem seu repertório poético dão forma ao universo mitológico do pampa pelas características físicas e abstratas descritas na poesia. O cheiro da terra molhada e o gosto da pitanga são impressões subjetivas que o poeta revela sobre o pampa, caracterizando seu ambiente e simbolizando o vínculo íntimo que liga o gaúcho ao espaço físico da região. A expressão artística de João da Cunha Vargas conserva características essenciais da poesia tradicional, como a métrica e a rima, mas explora predominantemente sua forma rítmica e sonora. E são exatamente essas qualidades, que dissolvem as barreiras entre música e poesia. Na história contada por Cheuiche, por exemplo, a *milonga* faz o pano de fundo para a declamação de Vargas. A poesia e a música são linguagens, que embora pertençam a expressões artísticas distintas, estabelecem pontos que se tocam nas obras de Vitor Ramil e de

João da Cunha Vargas. Ramil que musicou o poema *Deixando o pago*, de Vargas, realiza uma nova leitura sobre as palavras do poeta, inserindo-as em uma ambiência sonora que contrasta tempos históricos, mas preserva a essência da alma artística de Vargas. A canção, gravada em ritmo de *milonga*, narra em primeira pessoa a jornada do gaúcho que se distancia de suas raízes, enquanto seu pensamento, em devaneios, abstrai da pura saudade, convergindo para a reflexão reconstrutiva de sua própria identidade. Esse ato confere sentido ao seu espaço físico de origem e se revela como parte integrante de sua personalidade, servindo como base para a construção ideológica do personagem.

Para melhor compreensão dessa composição narrativa, na peça musical, decidiu-se, por método de análise, dividir a canção em duas partes melódicas principais: a primeira propõe uma intensidade sonora grave e melancólica, aludindo a uma descrição menos subjetiva sobre as ações e os cenários percorridos pelo poeta que se distancia do seu mundo ideal. A segunda reflete as imagens interiores do eu-lírico, em uma espécie de refúgio onírico que mapeia o destino de seu rumo existencial. A narrativa poética será analisada em sete atos, que se delimitam conforme as duas nuances melódicas as quais determinam o andamento da música, em conjunto com as oito estrofes do poema. Antes da análise, é justo assinalar que a caracterização do herói, representado na poesia gauchesca de Vargas, reflete a imagem do *monarca das coxilhas*, que, segundo Bertussi, se caracteriza pela “[...] força, a valentia, o gosto pela liberdade, o forte vínculo com o cavalo e o sentimento antimonarquista desse ‘monarca’ cujo ‘cetro’ é o ‘relho’ e cujo ‘trono’ é o ‘cavalo” (1997, p.23). No poema *Deixando o pago*, as características gaúchas concentram-se, com mais força, na busca pela liberdade e no companheirismo do cavalo. A sequência da canção e a poesia aparecem na seguinte estrutura textual, conforme o encarte do disco *Délibàb*:

⁰¹ Alcei a perna no pingo

⁰² E saí sem rumo certo

⁰³ Olhei o pampa deserto

⁰⁴ E o céu fincado no chão

⁰⁵ Troquei as rédeas de mão

⁰⁶ Mudei o pala de braço

⁰⁷ E vi a lua no espaço

⁰⁸ Clareando todo o rincão

⁰⁹ E a trotezito no mais

¹⁰ Fui aumentando a distância

¹¹ Deixar o rancho da infância

¹² Coberto pela neblina

¹³ Nunca pensei que minha sina

¹⁴ Fosse andar longe do pago

¹⁵ *E trago na boca o amargo*
¹⁶ *Dum doce beijo de china*

¹⁷ *Sempre gostei da morena*
¹⁸ *É a minha cor predileta*
¹⁹ *Da carreira em cancha reta*
²⁰ *Dum truço numa carona*
²¹ *Dum churrasco de mamona*
²² *Na sombra do arvoredado*
²³ *Onde se oculta o segredo*
²⁴ *Num teclado de cordeona*

²⁵ *Cruzo a última cancela*
²⁶ *Do campo pro corredor*
²⁷ *E sinto um perfume de flor*
²⁸ *Que brotou na primavera.*
²⁹ *À noite, linda que era,*
³⁰ *Banhada pelo luar*
³¹ *Tive ganas de chorar*
³² *Ao ver meu rancho tapera*

³³ *Como é linda a liberdade*
³⁴ *Sobre o lombo do cavalo*
³⁵ *E ouvir o canto do galo*
³⁶ *Anunciando a madrugada*
³⁷ *Dormir na beira da estrada*
³⁸ *Num sono largo e sereno*
³⁹ *E ver que o mundo é pequeno*
⁴⁰ *E que a vida não vale nada*

⁴¹ *O pingo tranqueava largo*
⁴² *Na direção de um bolicho*
⁴³ *Onde se ouvia o cochicho*
⁴⁴ *De uma cordeona acordada*
⁴⁵ *Era linda a madrugada*
⁴⁶ *A estrela d'alva saía*
⁴⁷ *No rastro das três marias*
⁴⁸ *Na volta grande da estrada*

⁴⁹ *Era um baile, um casamento*
⁵⁰ *Quem sabe algum batizado*
⁵¹ *Eu não era convidado*
⁵² *Mas tava ali de cruzada*
⁵³ *Bolicho em beira de estrada*
⁵⁴ *Sempre tem um índio vago*
⁵⁵ *Cachaça pra tomar um trago*
⁵⁶ *Carpeta pra uma carteada*

⁵⁷ *Falam muito no destino*
⁵⁸ *Até nem sei se acredito*
⁵⁹ *Eu fui criado solito*
⁶⁰ *Mas sempre bem prevenido*
⁶¹ *Índio do queixo torcido*
⁶² *Que se amansou na experiência*
⁶³ *Eu vou voltar pra querência*
⁶⁴ *Lugar onde fui parido (Faixa 8)*

Na primeira estrofe da canção, o prelúdio musical assemelha-se a um leve suspiro ressoando em um dedilhado às cordas do violão, que logo fica mais rápido, acompanhando a frase: “Alcei a perna no pingo/ e saí sem um rumo certo”, versos 01 e 02. Assim, o personagem quixotesco, a galope¹³, remetendo a antiga tradição do centauro dos pampas, sobe em seu cavalo e dá início à jornada. O ambiente poético logo se apresenta em uma referência temporal-espacial, nos versos 03 ao 08, “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”. Como de costume, as antigas viagens eram realizadas a cavalo e começavam ainda durante a alvorada. A visão do céu em conjunto com a terra remete a uma paisagem infinita, definindo um longínquo e vasto horizonte, despontado sob a luz da lua solitária, que indica um longo e incerto caminho para um mundo desconhecido. A noite simboliza a melancolia e o caos existencial, que comporta os mistérios da incerteza e do desconhecido que o viajante irá enfrentar mais à frente.

A jornada desse viajante dos pampas prossegue. Disposto a enfrentar seus medos e encarar seu destino, o gaúcho anuncia: “A trotezito no más,/ 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/ de um doce beijo de china. Os versos 09 até o 16, que encerram o primeiro ato do poema, traçam uma impressão sobre sua visão de um novo mundo. O personagem passa a lidar com uma nova percepção exterior que modifica sua subjetividade. A cena de despedida marca o ponto em que suas origens vão sendo deixadas para trás e se acobertam na neblina. A cerração alude às lembranças que se perdem pelo nevoeiro do esquecimento. Os medos e as incertezas do personagem não se relacionam apenas com o abandono do território físico, mas também incorporam um sentimento perdido de sua própria identidade. A jornada que o personagem pretende cumprir é uma busca interna e espiritual. Uma parte de sua alma está se perdendo na distância e o acaso joga contra sua vontade. A noção de espaço e tempo aflora de fora para dentro, como algo em movimento, perdendo-se nos pensamentos que acompanham o trote do cavalo. É somente no fim do primeiro ato, ao recordar o beijo da mulher amada, que a memória do personagem revela pontos luminosos de sua identidade particular. O amargo e o doce delimitam as fronteiras que demarcam seus sentimentos sobre a vida - o doce do beijo, misturado ao amargo do chimarrão. Esse contraste enuncia mais do que as características do paladar, envolvendo toda

¹³ Durante a canção, nota-se em diversos trechos que a sonoridade rítmica do violão alude ao trote do cavalo em uma cadência métrica e musical.

a atmosfera metafísica, que acompanha sua situação presente. Durante a viagem, o personagem divide-se entre o amargo da despedida e o doce das memórias, em contraposição ao tempo em que o gaúcho vivia uma sensação de completude. O primeiro ato da canção constitui-se na representação simbólica da melancolia e da incerteza sobre o eu, seus temores e suas dúvidas. Quem sou? Para onde vou? São as perguntas principais que acompanham o personagem ao longo de sua viagem.

Nas composições de *Délibáb*, Ramil explora muito detalhadamente as imagens, os cenários e os elementos da poesia de Vargas. Na música *Deixando o pago* há duas texturas tônicas que imperam durante a canção. A primeira, em tom de Mi, acompanha os conflitos da situação em que o personagem se encontra e a segunda, em Ré, relaciona-se com as lembranças e com o refúgio reflexivo do mesmo.

No começo do segundo ato percebe-se uma inversão de sentimentos. Enquanto no ato inicial, o ritmo da música é predominantemente lento, carregado e cadencial, no segundo ato a música dá uma guinada no movimento e o ritmo torna-se mais ameno, realçando uma sonoridade melódica. A tonalidade, em Ré menor com sétima tonal, ressoa uma sensação de alívio acompanhada dos versos: “Sempre gostei da morena/ é minha cor predileta/ da carreira em cancha reta,/ do truco numa carona/ de um churrasco de mamona,/ na sombra do arvoredor/ onde se oculta o segredo,/ num teclado de cordeona”. Nas linhas 17 ao 24, o personagem encontra-se em meio a um *flashback*. O retorno ao passado remete às doces lembranças do pago e da vida no rancho que povoam o imaginário do personagem. A visão apaziguadora caracteriza uma espécie de refúgio ao qual o gaúcho recorre para buscar forças e se recompor. As lembranças surgem em catarse, reconstruindo um cenário ideal. Nessa estrofe, o personagem redesenha sua personalidade, encontrando na música, na forma de vida que se leva no campo, na corrida de cavalos, no jogo de cartas, no churrasco e na morena, os antigos costumes que compõem seu mundo perfeito. O segundo ato revela a fuga. A busca incessante pela purificação. O encontro com a razão, onde o gaúcho se reserva à possibilidade de encontrar resquícios que digam respeito a sua verdadeira identidade.

No terceiro ato, composto pelos versos 25 ao 32, a dissonância das imagens retoma o lado amargo da jornada. O personagem cruza uma fronteira: “Cruzo a última cancela do campo pro corredor/e sinto um perfume de flor/ que brotou na primavera/ a noite linda que era/ banhada pelo luar/ tive ganas de chorar/ ao ver meu rancho tapera”. A porteira que o herói atravessa é imaginária e simboliza a linha entre o seu passado, sendo deixado para trás, e o caminho incógnito que o leva em direção ao seu “eu” desconhecido. O cheiro carrega a

essência da paisagem circundante de outrora. A noite se faz presente, novamente, fechando um ciclo temporal. A lua norteia e ilumina o que ainda resta da esperança do gaúcho. O teor melancólico dos versos revela o pesar da saudade em seu coração. O choro é a caracterização de que o poeta se dá conta dessa situação desencontrada. O rancho abandonado assemelha-se ao seu próprio desamparo e a sua obrigação de ter que partir e esquecer o que ficou lá atrás. A desvinculação física ganha nova nitidez, a partir de agora. Conformado a seguir em frente, o poeta sente-se obrigado a recondicionar seu destino, mas antes precisa aprender a domá-lo.

O quarto ato é o interlúdio que caracteriza o desapego como estado espiritual do eu-lírico: “Como é linda a liberdade/ sobre o lombo do cavalo/ e ouvir o canto do galo/ anunciando a madrugada/ dormir na beira estrada/ num sono largo e sereno/ e ver que o mundo é pequeno/ e que a vida não vale nada”. Do verso 33 até o 40, o distanciamento de tudo e de todos faz com que a consciência do poeta alcance uma nova perspectiva sobre o mundo exterior. O poeta sente que suas tristezas se apequenam em comparação ao universo. A fuga da realidade se transforma em transcendência comparada à sua própria natureza. O confronto com o destino dominador não pode se dar em um embate face a face, é necessário um recuo interno para compreender a força da vida. A pura revelação material se consome para dar espaço a uma compreensão subjetiva de que a liberdade está na possibilidade de escolha. Nesta estrofe, o seguir em frente ganha outro sentido. Observar o mundo circundante, para, a partir daí, compreender o verdadeiro valor das origens.

No quinto e sexto ato, a trajetória reconstrói a ideia de mundo do personagem que, quanto mais se afasta de sua redoma uterina, mais percebe a força e a grandeza do universo à sua volta: “O pingo tranqueava largo,/ na direção de um bolicho/ onde se ouvia o cochicho,/ de uma acordeona acordada/ era linda a madrugada,/ a estrela D’Alva saía/ no rastro das três maríás/ na volta grande da estrada” (versos 41 ao 48). O gaúcho, ao observar atento o bar à beira da estrada, se depara com uma nova melodia. A descrição sobre a beleza plástica da noite revela que a lua já não é mais solitária e está acompanhada das estrelas, é notável que a incerteza do caos e do mistério também escondem seus fascínios. A descoberta de quem viaja brilha aos olhos do herói. A intensidade da paisagem circundante se modifica e a visão do poeta sobre a extensão do mundo espalha-se pela estrada. A sequência seguinte dá vigor à renovação da vida: “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 carteadá”. Nos versos 49 e 56, a aproximação do personagem com os fatos que caracterizam a cultura da natureza humana, como o

casamento e o batizado, ameniza o tempo fugaz de sua vida e revelam uma nova forma de alegria, traduzida em uma nova perspectiva que justifica o sofrimento inicial de sua jornada.

O sétimo ato, que vai do verso 57 ao 64, declara a virada intuitiva e a redenção do eu-lírico. A ideia de destino se abre para uma percepção além dos seus próprios atos. O poeta encontra sua limitação interligada com a vida. “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”. Nesse ponto, a experiência revela-se como uma nova perspectiva ampliando seu horizonte particular. Sentindo-se preparado a decidir o próprio rumo, no fecho do poema, o personagem, agora consciente de sua identidade, decide voltar ao rancho de origem para assistir a vida findar. A transformação do medo em coragem é a recompensa do eu-lírico que se lança ao desconhecido no começo do poema para alcançar a superação dos conflitos internalizados nele mesmo. O mundo mítico do poema já é o mundo que o herói vivencia no centro de suas próprias experiências. O que vive o gaúcho de Vargas se aproxima da saga de Ulisses, herói da guerra que se sacrifica em uma jornada desafiadora, sonhando em conquistar o tão desejado retorno pacífico e glorioso, ou ainda, a aventura em busca da Ítaca, de Konstantinos Kavafis, que se torna, enfim, o verdadeiro e único tesouro: “[...] Ítaca não te iludiu, se a achas pobre. Tu te tornaste sábio, um homem de experiência, e agora sabes o que significam Ítacas¹⁴”. O pampa é a Ítaca perdida do poeta que agora consegue reconhecer o seu valor. O gaúcho faz parte do pampa e o pampa está presente na *milonga*. A *milonga* descreve o amor, a melancolia e a saudade daquele que parte, valorizando seu diálogo interno e a sua introspecção. Como gênero musical, a *milonga* expressa emocionalmente, por meio da canção, a cultura do gaúcho, na voz de Ramil e no som das cordas do violão, representando momentos históricos que descrevem o povo como uma gente livre, que luta pela liberdade e pelo direito de escolha. A canção popular possui uma força vital que se concentra dentro daquilo que se define como arte e gera um mundo de novos significados.

O tema delimitado nessa investigação, sobre a poesia de Vargas e a música de Ramil, é a questão identitária do homem do campo, ou seja, aquilo que diferencia o gaúcho dos homens de outras regiões do país, pelo seu caráter introspectivo e sua relação com o campo, com o clima e com o cavalo. Tal ponto de vista revela uma compreensão sobre a vida que se manifesta por meio do saber popular, criando uma aparência simbólica e artística sobre aquilo que se denomina por cultura. Mostra que a expressão do poeta do povo, constituída pelas suas

¹⁴ Acesso em: <http://www.org2.com.br/kavafis.htm>

experiências e pela sua forma particular de enxergar o mundo, demonstra que o conhecimento também é resultado da relação do sujeito com o contexto no qual está inserido, que passa a ser compreendido, na poesia, como uma paisagem concreta, como uma ideologia ou como uma representação de valores tradicionais que são aprendidos de geração em geração. Mesmo assim, é preciso dizer que essa análise não esgota o sentido e nem as interpretações deste poema, nem desta canção.

2.2 Jorge Luis Borges: a palavra do poeta erudito

A prodigiosa obra de Jorge Luis Borges realiza uma travessia labiríntica entre a razão e a paixão: sua arte vai do erudito ao cancionista popular, agregando temas de modo criativo e universal. Relendo seus escritos, é possível notar que os mesmos proferem tocantes conferências temáticas sobre conflitos existenciais que envolvem os dilemas comuns à natureza humana. Borges foi tradutor e leitor, suas obras preservam características intertextuais e dialogam com ideias de inúmeros autores da literatura canônica. Os textos do escritor argentino não se limitam a um gênero específico, e nem a uma só língua, tráfegando entre contos, poemas e letras de *milongas* que transpõem os limites físicos do papel para se estabelecerem na troca entre linguagens. A relação entre linguagens, que envolve a poesia de Borges e a música, por exemplo, é o ponto específico investigado nesta seção. Antes será feita uma breve abordagem sobre os aspectos biográficos envolvidos na composição artística desse autor.

Jorge Luis Borges marcou seu nome na história da cultura ocidental como um dos constituintes da literatura hispano-americana do século XX. Livros como *Labirintos* e *Ficções*, duas compilações de contos, publicados em 1962, nos Estados Unidos, chamaram a atenção dos leitores e da crítica literária, fazendo de Borges um autor mundialmente conhecido. Ainda que sua carreira como escritor tenha alvorecido muito antes, mais precisamente em 1907, quando aos sete anos de idade escreveu, em inglês, um ensaio sobre a mitologia grega e a narrativa infantil: *La visera fatal*, inspirada na obra de Don Quixote, de Cervantes. Esses textos serviram como prelúdio para sua primeira publicação, em 1909, uma versão castelhana para o conto *O príncipe Feliz*, de Oscar Wilde, no jornal de Buenos Aires *El país*. Essas notáveis façanhas ilustram a relação íntima que Borges mantinha com os livros e com a leitura desde a infância.

Na Argentina, Borges passou a ser reconhecido pela sua importância literária, em 1941, com *O jardim dos caminhos que se bifurcam*, obra que lhe rendeu indicação ao *Prêmio Nacional de Literatura*. Na vida pública, Jorge Luis Borges foi nomeado, em 1955, diretor da Biblioteca Pública Nacional de Buenos Aires e assumiu a disciplina de Literatura Inglesa, em 1956, na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. Na vida pessoal, o escritor conviveu com uma série de adversidades que exerceram marcante influência em seu estilo literário. Um dos fatos de maior impacto em sua trajetória artística, segundo o professor e crítico Harold Bloom, foi o acidente ocorrido em 1938, que traça uma linha transitória em sua composição escrita:

[...] o ponto de passagem foi um terrível acidente que lhe ocorreu perto do fim de 1938. Sempre sofrendo de vista ruim, escorregou numa escada mal iluminada e caiu, levando um sério ferimento na cabeça. Gravemente doente por duas semanas no hospital, teve pavorosos pesadelos e depois uma convalescença penosamente lenta, em que começou a duvidar de sua saúde mental e sua capacidade de escrever. E assim, aos trinta e nove anos, tentou compor uma história, para tranquilizar-se. A hilariante consequência disso foi ‘Pierre Menard, autor do Quixote’, precursora de ‘Tlôn, Uqbar, Orbis Tertius’ e de todas as outras brilhantes ficções curtas a que associamos seu nome. (BLOOM, 1995, p.443)

O destaque no relato de Bloom é a informação que evidencia a transição compositiva na obra do escritor. O trauma da cegueira causado pelo acidente modifica sua capacidade física, obrigando-o a ditar o conto sobre *Pierre Menard, Autor de Quixote* da cama de um hospital. A partir deste fato, Borges começa a depender de ajuda para exercer seu labor literário. Essa mudança, de certa forma, influencia o seu estado emotivo e, por consequência, sua criação literária, uma vez que o próprio autor relatou, em vida, a proximidade emocional que mantinha com seus textos. Em uma última entrevista¹⁵, concedida em 1985, ao jornalista Roberto D’Ávila, Borges revelou que toda sua obra era autobiográfica, não no sentido de realizar confissões emocionais, por meio de símbolos e fábulas, mas por cada página escrita ter origem em sua emoção. Borges foi o escritor da ficcionalidade fabulosa e, embora buscasse inspiração em suas emoções, sua obra não teria sido escrita não fosse a sua aguçada percepção, seu amplo conhecimento e sua grandiosa capacidade criativa.

O mundo imaginário e literário de Jorge Luis Borges teve como alicerce sua paixão pela leitura e o culto aos antepassados de sua família, que enfrentaram as guerras civis no território argentino. Conforme Bloom, Borges “voltado para a carreira literária, era obcecado

¹⁵ Acesso em: <http://www.revistabula.com/posts/entrevistas/a-ultima-entrevista-de-jorge-luis-borges>. “Não criei personagens. Tudo o que escrevo é autobiográfico. Porém, não expesso minhas emoções diretamente, mas por meio de fábulas e símbolos. Nunca fiz confissões. Mas cada página que escrevi teve origem em minha emoção.”

pela glória militar que dominara as famílias de seu pai e de sua mãe. Herdando a vista ruim que impedira seu pai de tornar-se oficial, ele parece ter herdado também a fuga do pai para a biblioteca como um refúgio em que o sonho podia compensar uma impossível vida de ação” (1995, p.443). Em *O Aleph* (1949), Borges confirma seu entusiasmo pelas ações militares em relatos que descrevem um mundo fantástico de situações humanas envolvendo personagens guerreiros, cenários de batalhas e dilemas existenciais. No conto *História do guerreiro e da cativa*, Borges narra a morte do guerreiro bárbaro *Droctulft*, que sucumbe defendendo a cidade de Roma, que antes era alvo de seus ataques. O bárbaro morre, não como um traidor de sua nação, como revela o autor, mas como um convertido, pois teve uma lápide, símbolo de reconhecimento, já que traidores não inspiravam epitáfios. Em paralelo à história do guerreiro bárbaro, Jorge Luis Borges recorda o relato de sua avó inglesa, impressionada com os opostos extremos entre a fragilidade da vida e o embrutecimento humano gerado pelos conflitos e pela violência da guerra. Em 1872, as tropas comandadas pelo avô de Borges estavam em Junín; nesse local, sua avó de origem inglesa, comenta, em meio ao acampamento, em tom de brincadeira, que por ser inglesa sentia-se desterrada nesse fim de mundo. Alguém que ouvia a conversa decidiu lhe apresentar uma conterrânea, que vivia próximo daquela região, sob a mesma condição de exílio. A avó de Borges descreve uma jovem de olhos azulados e origem britânica, com a pele clara e os cabelos loiros, que teve os pais mortos em um ataque indígena e, mais tarde, casou-se com um capitão das tropas militares, com o qual teve dois filhos. Comovida com a situação de sua compatriota inglesa e em um esforço de livrá-la da vida sofrida, a mulher tenta amparar a menina, dizendo que tomaria conta dela e dos filhos, mas é surpreendida pela decisão da “índia”, que afirma ser feliz e acaba fugindo de volta à sua vida no deserto, em *O Aleph* (1949), Borges trabalha com a complexidade da transcendência territorial e temporal que influencia as transformações identitárias de seus personagens.

No conto *Biografia de Tadeo Isidoro Cruz*, Borges relata a história de um soldado desertor que, após ser preso por assassinato, pretende sufocar sua natureza de guerrilheiro. No entanto, ao se deparar com a figura simbólica do herói revolucionário gaúcho, *Martin Fierro*, Tadeo Isidoro Cruz reconhece sua própria identidade e volta a ser um refugiado militar. Cruz “compreendeu que um destino não é melhor que outro, mas que todo homem deve acatar aquele que traz consigo. Compreendeu que as divisas e o uniforme já o estorvavam. Compreendeu seu íntimo destino de lobo, não de cachorro gregário” (BORGES, 1949, p. 31). Em *O Aleph*, Borges faz referência à solidez das divisas, que provocam conflitos territoriais, em paradoxo com a transversalidade da vida, que promove a revisão dos dilemas humanos

provocados pela razão dos desígnios subjetivos, incontroláveis ou desconhecidos.

Dentre os inúmeros temas fantásticos e ficcionais que abordam os conflitos existenciais da humanidade, o escritor argentino dedicou-se, também, à poesia gauchesca, tratando do simbolismo mítico do gaúcho em relação à História e à Literatura. Em alguns contos de *O Aleph*, Borges recorre à proximidade de suas origens e descreve cenários que envolvem Montevideo, Buenos Aires e a mitologia sobre o pampa gaúcho. Em 1965, ao escrever *Para as Seis Cordas*, Borges aproxima sua essência poética à cultura do cancionero popular. Este é o ponto que define a relação direta entre sua poesia e a música. Borges gostaria que os poemas de *Para as seis cordas* fossem apreciados como se estivessem sendo interpretados pela música de um bardo dos pampas. Valendo-se dessa premissa, Borges faz referência a outras obras que exigem do receptor o exercício da abstração e a compreensão da arte pelo sentimento. O texto que introduz o livro situa o leitor diante da atmosfera pretendida pelo poeta:

Toda leitura envolve colaboração e quase cumplicidade. No Fausto devemos admitir que um gaúcho possa acompanhar o argumento de uma ópera cantada em um idioma que não conhece; no Fierro, um vaivém de bravatas e de queixumes justificados pelo propósito político da obra, mas inteiramente alheios à índole sofrida dos camponeses e às cautelosas maneiras do cantador. No caso modesto de minhas milongas, o leitor deve suprir a música ausente com a imagem de um homem que cantarola na entrada de seu vestibulo ou em um armazém, acompanhando-se à guitarra. A mão demora-se nas cordas e as palavras contam menos que os acordes. (1999, p.331).

Os poemas de *Para as seis cordas* foram musicados, em 1965, pela orquestra do músico e compositor argentino Astor Piazzolla e, mais recentemente, em 2010, serviram como temas para *Délibàb*, disco do compositor e músico gaúcho Vitor Ramil, que viajou à Buenos Aires para respirar os ares portenhos de Borges e gravar os poemas do escritor, em parceria com o violonista argentino Carlos Moscardini. As *milongas* literárias e populares de Borges mencionam temas que abarcam lutas de facas, personagens marginais e a questão da morte, cedendo ao disco um tom intimista que vai ao encontro da ideia conceitual do escritor: “[...] eu queria evitar o sentimentalismo do inconsolável "tango-canção" e o manejo sistemático do lunfardo, que infunde um ar artificioso às singelas coplas” (BORGES, 1999, p. 331). A atmosfera musical representada em *Délibàb* ressoa em tons de uma projeção espontânea, natural e humana, que permite imaginar, pelo som do violão dedilhado nas canções, um contador de causos sentado à entrada de um galpão rancheiro, que se põem a proferir versos. A textura sonora do disco amplifica a percepção melódica e intensifica a dramaticidade plástica dos poemas. A história musical interpretada pelo bardo Ramil é capaz

de sensibilizar até mesmo um estrangeiro alheio ao seu idioma, pois, ainda que a poesia floresça das raízes que brotam nos arrebaldes sul-americanos, as canções preservam a universalidade do sentimento como sua grande força espiritual. Precisamente com a intenção de caracterizar o diálogo estabelecido entre a arte de Borges e Ramil, concentrando-se na expressão poética e musical das canções, nesse momento, passa-se a uma análise específica sobre *Milonga de Albornoz*, poema do escritor argentino interpretado na voz e na sonoridade do compositor gaúcho.

Milonga de Albornoz é o tema que abre o disco *Délibàb*. O poema revela a dor de uma vida profana que, se fosse real, provavelmente permaneceria encoberta pelos registros da ciência histórica. A narrativa se detém a um fato ordinário, de um tempo remoto, quando as afrontas eram amaldiçoadas e submetidas ao julgamento da lâmina.

⁰¹ *Alguien ya contó los días.*
⁰² *Alguien ya sabe la hora.*
⁰³ *Alguien para quien no hay*
⁰⁴ *Ni premuras ni demora.*
⁰⁵ *Albornoz pasa silbando*
⁰⁶ *Una milonga entrerriana;*
⁰⁷ *Bajo el ala del chambergo*
⁰⁸ *Sus ojos ven la mañana.*

⁰⁹ *La mañana de este día*
¹⁰ *Del ochocientos noventa;*
¹¹ *En el bajo del retiro*
¹² *Ya le han perdido la cuenta*
¹³ *De amores y de trucadas*
¹⁴ *Hasta el alba y de entreveros*
¹⁵ *A fierro con los sargentos,*
¹⁶ *Con propios y forasteros.*

¹⁷ *Se la tienen bien jurada*
¹⁸ *Más de un taura y más de un pillo;*
¹⁹ *En una esquina del sur*
²⁰ *Lo está esperando un cuchillo.*
²¹ *No un cuchillo sino tres*
²² *Antes de clarear el día,*
²³ *Se le vinieron encima*
²⁴ *Y el hombre se defendía.*

²⁵ *Un acero entró en el pecho,*
²⁶ *Ni se le movió la cara;*
²⁷ *Alejo albornoz murió*
²⁸ *Como si no le importara.*
²⁹ *Pienso que le gustaría*
³⁰ *Saber que hoy anda su historia*
³¹ *En una milonga. El tiempo*
³² *Es olvido y es memória (Faixa 1)*

A canção inicia em uma cadência regular que delimita, pelas batidas secas e abafadas dos dedos, às cordas do violão, em *stacatto*, o andamento dos últimos passos de um homem marcado para morrer. Entre silêncios e ruídos, a voz de Ramil anuncia, nos versos 01 a 04: “Alguém já contou os dias./ Alguém já sabe a hora./ Alguém para quem não há./ Nenhuma pressa ou demora¹⁶”. A sentença impiedosa de Albornoz está tramada desde o início. A sequência introdutória da música tem como pano de fundo uma melodia cadenciada em ritmo binário, compassada em dois por quatro, que delimita os intervalos entre os atos que determinam a vida e a morte do personagem. Se o poema possui alguma característica temporal, nesta canção, ela se revela nos limites da demarcação musical e esse tempo se caracteriza como um processo mental, autônomo e particular, permitindo, na canção, que o tempo seja capaz de ser compartilhado entre os homens. “Um dos fins da música, psicologicamente falando, é dar ao indivíduo uma saída emocional mediante a experiência estética, que integra a totalidade do sujeito, envolvendo seu corpo, mente e emoções [...] Estimulando nossos movimentos psíquicos, a escuta musical pode evocar experiências pretéritas e ligar-se a estados em que o espaço e o tempo tomam outras dimensões, atuando em nível de psiquismo, propriamente dito” (SEKEFF, 2002, p.77).

Albornoz é apresentado sob o semblante de uma figura infame. Nada se sabe sobre seu surgimento na terra, pois sua curta biografia está concentrada apenas no seu último dia de vida e não permite que se conheça a complexidade geral de sua personalidade. Um dedilhado, semelhante ao ritmo característico do tradicional tango argentino, introduz os versos 05 ao 11 da canção, revelando o paradeiro do personagem principal: “Albornoz, que uma milonga/ De Entre Ríos assobia,/ Passa, e seus olhos debaixo/ Do chapéu olham o dia./ A manhã de um certo dia/ Do ano de noventa e tantos;/ Na baixada do Retiro”. Suas ações deixam rastros que concedem vestígios sobre sua figura. O que se pode dizer sobre Albornoz é que foi um jogador, que apostou com a sorte e jogou em consonância com suas próprias regras, enfrentando um destino trágico sob a lua, em uma madrugada de Buenos Aires. O bairro do Retiro, em que Albornoz passeia, é conhecido como ponto de passagem para imigrantes e expatriados que vieram e se instalaram na capital portenha. Conforme destacam os versos 12 ao 16 do poema, é neste local que “Perdeu-se a conta de quantos/ Foram seus amores, noites/ Só de jogo e enfrentamentos/ A ferro com seus vizinhos,/ forasteiros e sargentos”. Os motivos que levam Albornoz à desgraça são os mesmos que findaram a vida de muitos homens nas terras do sul e na história da humanidade. Esses assassinatos motivados pela ganância, pela

¹⁶ Traduzido por Nelson Ascher (1999, p.345).

cobiça e pela vingança são episódios recorrentes que fazem parte da formação cultural no ocidente. O jogo, a bebida e os amores proibidos são as cláusulas que regulam os acordos definitivos que levam os indivíduos até o seu cruel destino fatídico.

Albornoz despertara a ira de gente perigosa: desde militares até marginais e, em ambos os lados da lei, o de dentro e o de fora, espalham-se os riscos para quem anda equilibrando-se entre um e outro. “Jurou-o de morte gente Pilantra/ e gente velhaca;/ Espera, em alguma esquina Do Sul,/ por ele uma faca. Não uma faca, mas três,/ Antes de clarear o dia,/ Caíram em cima dele/ E o homem se defendia” (versos 17 ao 24). Uma emboscada fulminante, planejada pelos seus inimigos, não dá nenhuma chance de sobrevivência ao matreiro Albornoz. É nesse ponto, encaminhando-se para o desfecho da história, que se observa a inversão poética na canção. O ritmo modifica-se para uma pausa dramática e, diante do último suspiro do personagem, o narrador lhe dá um nome: “Um aço entrou no seu peito,/Nem se mexeu sua face;/ Alejo Albornoz morreu/ Como se não lhe importasse”. Nos versos 25 ao 28 percebe-se que Alejo Albornoz já estava morto desde o princípio. Conhecia seu destino e morre sem lamentar. Essa é sua grandeza: enfrentar a consequência de seus atos como um destemido, enfrentar seu curso amaldiçoado e não abandonar a fé pagã. O ataque covarde e a obsessão de vingança a qualquer custo, de seus inimigos, ameniza sua existência ordinária e faz de Albornoz um mártir.

Nos últimos quatro versos, 29 ao 32, uma previsão se realiza: “Penso que ele gostaria/ De saber que sua história/ Se tornou milonga./ O tempo é esquecimento e memória”. A poesia e a música na canção dissolvem as barreiras físicas e vencem a temporalidade estabelecida no mundo real, dando vida ao imaginário.

[...] A música popular, simples, direta, contribui particularmente para unir os homens entre si, exprimindo ideias da coletividade acessíveis a todos. [...] A música popular é, psicologicamente falando, sustentada pelo instinto gregário do homem, por sua vida catatímica, pela emoção musical propriamente dita e pelas forças indutoras e sugestionadoras do próprio povo (SEKEFF, 2002, p.81).

Albornoz é um personagem fictício, mas representa um retrato extraordinário de muitos homens que viveram às margens da história oficial da humanidade. A marginalidade do personagem compactua com a alma artística de Borges, o “[...] homem que se entregou à laboriosa empresa de sonhar outra realidade até conseguir sua instituição, a deslocação do cotidiano [...]” (BARNATÁN, 1989, p.74). O prazer da canção está em ouvir que certas coisas acontecem a tal homem. O que se caracteriza como arte não é a descrição da vida, mas a representação de como ela seria ou poderia ser. As composições artísticas se consomem em

um determinado tempo presente, em que cada movimento humano é autônomo e assume uma posição responsável pela sua perspectiva subjetiva do universo. Por esse motivo, manifestar-se na linguagem ou pela própria arte cumpre com uma função vital da humanidade, onde toda expressão poética, além de verbal, é também orgânica, intelectual e única. Os registros históricos oficiais se ligam ao geral dos acontecimentos e não especificam as singularidades humanas representadas na literatura. Borges costumava dizer que “os jornais fazem-se para o esquecimento, enquanto os livros são para a memória” (BORGES *apud* BARNATÁN, 1989, p.97). O diálogo entre a arte de Borges e Ramil projeta na *milonga* pontos que tocam a própria identidade humana, em algum espaço deste mundo sonoro e melódico. O desdobramento das canções realiza um culto à vida e aos poetas do povo, bem como ao mundo imaginário de personagens e histórias que fazem parte desta cultura do pampa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar em literatura e música como manifestações da linguagem artística é remeter a um legado que atravessa gerações, permitindo a reconstituição de elementos que aludem à história e aos aspectos formais do comportamento humano. A obra *Délibàb*, de Vitor Ramil, abordada neste estudo, evoca as características gauchescas da canção popular, resgatando registros culturais que se articulam harmonicamente entre a poesia e a música, sempre em conexão com o estrato social, sem que uma forma se sobreponha à outra, mas como representações simbólicas que se definem de acordo com os sentidos que a impressionam, seja pela leitura ou pelo som.

Toda manifestação da linguagem, seja ela artística ou conceitual, se estabelece como um fenômeno social capaz de representar as mais diversas culturas. Por meio dela, o indivíduo exterioriza sua consciência interna, construída pelos discursos e pelas ideias que circulam no meio ao qual habita, e constitui relações comunicativas com os outros seres humanos. No contexto social, a linguagem está sempre em sintonia com os indícios que sugerem e antecedem as transformações culturais. A representação artística diferente da linguagem conceitual, que se utiliza do conteúdo verbal expresso na língua para realizar a comunicação lógica e providenciar a troca informativa dentro do grupo social, consente ao ser humano a possibilidade de transparecer ideias de modo sintomático e imaginativo, utilizando-se da sensibilidade para manifestar o sentimento de estar vivo.

A música e a poesia, temas desta pesquisa, constituem símbolos e universos que a sintaxe verbal conceitual não permite articular e passam a impregnar de sentidos heterodoxos as diferentes épocas e as sociedades retratadas em suas formas. Neste contexto, considerar as múltiplas formas da expressão, em suas diferentes linguagens e plataformas, denota um exercício que coloca os assuntos referentes à vida sob uma perspectiva uniforme, evitando a coisificação do ser e a consideração valorativa que hierarquiza saberes. Ao longo do tempo, tais conhecimentos responsáveis pelo desenvolvimento da humanidade se ramificaram em distintas classificações, recebendo valores diferentes, como é o caso daquilo que se classifica por erudito e o que se denomina por popular.

Realizar a fusão entre essas duas formas de saber mostra-se como uma maneira de contemplar o ser humano por inteiro. A união entre esses conhecimentos, expresso nos temas das poesias de Jorge Luis Borges e João da Cunha Vargas e musicados por Vitor Ramil demonstram uma singularidade artística que retoma aspectos históricos e características do

povo do pampa, sempre como elementos fundamentais que compõem, em parte, a identidade do gaúcho.

A visão contemporânea e a releitura da vida do gaúcho, em seu modo introspectivo, seus amores e seus dilemas ajuda a entender questões que refletem elementos culturais revelando, talvez, uma miragem sobre quem realmente foram estes indivíduos. As *milongas*, do álbum *Délibàb*, de autoria de Ramil, redescobrem o passado e atualizam os poemas, justificando-se como uma releitura unificadora de linguagens, literatura e música, sem reduzir as formas artísticas a uma abordagem descontextualizada, mas de modo a complementar a própria ciência histórica, revelando certas especificidades do comportamento humano, relativas aos seus personagens, narrando atos particulares que não ficam explícitos às narrativas sobre os feitos que marcam uma determinada época. Por exemplo, os livros de história contam sobre as guerras civis, os crimes políticos, mas não focalizam as motivações particulares dos indivíduos envolvidos nessas tramas. A arte, pelo contrário, inspira diálogos sociais atemporais sobre o sentimento dos homens, suas tristezas, suas alegrias e seus devaneios, demonstrando que essas emoções dizem respeito a todos os indivíduos, seja ele um artista, um chefe de estado, um homem culto ou um sujeito iletrado. Sendo assim, conforme os objetivos propostos neste trabalho, observa-se que a música e a poesia, como meios de propagação de aspectos que simbolizam o contexto social e como representações de identidades culturais, parecem ser donas de uma autonomia figurativa em relação às peculiaridades individuais do ser.

Vitor Ramil, ainda que não tenha vivido na mesma época, nem nas mesmas condições de Jorge Luis Borges e de João da Cunha Vargas, absorve de forma musical e sentimental a poesia destes dois autores como um leitor cúmplice, aquele que recria a obra, cantando sobre o homem que habita a região do pampa, ou seja, o gaúcho, que no tempo de Ramil adquire outras características, mais modernas e urbanas, comprovando que o que está em evidência são os traços da personalidade destes sujeitos. As épocas mudam, mas o sentimento impregnado nas canções permanece atual, retratando assuntos como a solidão, a saudade, os conflitos existenciais e a própria morte. O enfoque deste tema, trabalhado pelo compositor Vitor Ramil, enriquece a compreensão sobre o mito do homem sul-americano, revelando-se como fonte de conhecimento de um tempo, de um espaço geográfico e dos personagens que ali convivem.

Na cultura nacional, a arte e o elemento humano estão presentes em um diálogo que se forma entre o erudito e popular. A gênese da canção popular que serviu de indício para as

primeiras expressões poéticas, no Rio Grande do Sul, por exemplo, mostra-se como contribuição fundamental para o desenvolvimento de obras que vieram a ser contempladas e analisadas pela chamada “elite intelectual” no período contemporâneo. A narrativa das canções demonstra uma necessidade recíproca que realiza o intermédio entre os diferentes conhecimentos e permite que se estabeleçam novas composições artísticas, evidenciando a formação cultural do Brasil. É válido colocar que este estudo não esgota as possibilidades das representações na arte popular, mas apenas contribui com reflexões anteriores, acerca das relações entre as distintas manifestações artísticas e sobre a construção simbólica que, independente do gênero, revelam a arte como meio capaz de sensibilizar, na mesma dimensão que exige a percepção racional dos indivíduos.

Nessa perspectiva, o estudo deixa, às futuras leituras, uma proposta que repensa os distanciamentos entre o que se caracteriza por conhecimento erudito e popular e evidencia a relevância das interpretações, que se caracterizam como releituras, estabelecendo por meio de novos registros observações atentas dos leitores, como Vitor Ramil, que manifesta, por meio da comunicabilidade da arte, um mundo onde o saber não se encontra cristalizado ou centralizado, mas é um complexo maleável formado por conceitos que podem surgir dos mais diversos espaços, não tradicionais, podendo ser explorado em uma ampla visão sobre o horizonte social. É fato que possibilita uma compreensão ainda mais profunda sobre o ser humano e o seu comportamento ao longo do tempo.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *O Gaúcho*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1998.
- AYESTARÁN, Lauro. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca, 1979.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo; Martin Claret, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 12ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.
- _____, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 14ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- _____, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1981.
- BARNATÁN, Marcos R. *Conhecer Borges e a Sua Obra*. Lisboa, Portugal: Ulisseia, 1989.
- BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Editora Record. 1986.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- BERTUSSI, Lisana. *Literatura Gauchesca: do cancionero popular à modernidade*. Caxias do Sul: Educ's Caxias do Sul, 1997.
- BEZERRA, Paulo. *Polifonia*. In: Beth Brait. Bakhtin: conceitos-chave. São Paulo: Editora Contexto, 2008. p.190-200
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda, 1995.
- BORGES, Jorge Luís. *Para as seis cordas*. In: Jorge Luís Borges. *Obras completas - Volume II*. São Paulo: Globo S/A, 1999.
- _____, Jorge Luís. *Obras completas – Volume I*. Buenos Aires: Emecé Editores S.A. 1989.
- _____, Jorge Luís. *Obras completas – Volume II*. Buenos Aires: Emecé Editores S.A. 1989.
- _____, Jorge Luís. *Obras completas – Volume IV*. Buenos Aires: Emecé Editores S.A. 1989.

_____, Jorge Luís. *O Aleph*. São Paulo: Editora Globo S.A., 1949.

_____, Jorge Luís; GUERRERO, Margarita. *O “Martín Fierro”*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 9ªed. São Paulo: Global, 2000.

CHARTIER, Roger. *Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico*. Rio de Janeiro: Revista Estudos Históricos, v.8, n.16, 1995, p. 179-192.

Disponível em: <<http://www.ebah.com.br/content/ABAAAaZaIAL/cultura-popular-roger-chartier>> Acesso em: 23 jan. 2013.

CHEUCHE, Alcy. *Com Sabor de Terra*. Porto Alegre: LP&M, 2011.

CÔRTEZ, J. C. Paixão. *Falando em Tradição & Folclore Gaúcho*. Porto Alegre: GRAFOSUL, 1981.

DUARTE JÚNIOR, Francisco. *Fundamentos estéticos da educação*. São Paulo: Papyrus, 2008.

_____, Francisco. *Por que arte educação?* São Paulo: Papyrus, 1985.

DOMINGUES, Petrônio. *Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica*. São Paulo: Revista História, v.30, n.2, ago/dez 2011, p. 401-419, ago/dez 2011 ISSN 1980-4369.

Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v30n2/a19v30n2.pdf>

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo S. A., 1969.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Revista ALEA, v. 10, n.1. jan/jun 2008, p. 29-53.

Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v10n1/v10n1a03.pdf>

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática S.A, 1985.

GROVE, George. *Dicionário Grove de música*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S.A., 1980.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 20ª.ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix LTDA, 2005.

_____, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva S.A., 1970.

KAVAFIS, Konstantinos. *Ítaca*. Disponível em: <www.org2.com.br/kavafis.htm>. Acesso em: 02 dez. 2012.

- LEITE, Carlos Willian. *Revista Bula: a última entrevista de Jorge Luís Borges*. Disponível em: www.revistabula.com/posts/entrevistas/a-ultima-entrevista-de-jorge-luis-borges. Acesso em: 02 dez. 2012.
- LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LESSA, Luís Carlos Barbosa. *Rodeio dos Ventos*. Porto Alegre: RBS/Globo, 1978.
- NETO, João Simões Lopes. *Contos Gauchescos*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1998.
- OLIVEIRA, Alberto Juvenal de. *Dicionário Gaúcho*. 3^a. ed. Porto Alegre: AGE, 2005.
- PESSOA, Fernando. *Cancioneiro*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- RAMIL, Vitor. *A estética do frio: conferência de Genebra*. Porto Alegre: Satolep, 2009.
- _____, Vitor. *Pequod*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1995.
- _____, Vitor. *Satolep*. São Paulo: Cossac Naify, 2008.
- _____, Vitor. *Site oficial*. Disponível em: <http://www.vitorramil.com.br/> Acesso em: 05 fev. 2013.
- ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSC, 2003.
- ROSSI, Vicente. *LA milonga – La academia – El tango*. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/6887186/Vicente-Rossi-La-milonga-La-academia-El-tango>. Acesso em: 05 nov. 2011.
- URBIM, Carlos. *Rio Grande do sul: um século de história*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- SANTI, Álvaro. *Do Partenon à Califórnia: O Nativismo Gaúcho e suas Origens*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.
- SEKEFF, Maria de Lourdes. *Da música: seus usos e recursos*. São Paulo: UNESP, 2002.
- STELLA, Paulo Rogério. *Palavra*. In: Beth Brait. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2008, p.177-190.
- VARGAS, João da Cunha. *Deixando o pago: poemas xucros*. Porto Alegre: Habitasul. 1981.
- WEITZEL, Antônio Henrique. *Folclore literário e lingüístico*. 2^a.ed. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 1995.

WERLANG, Géron Luís. *A música na obra de Érico Veríssimo: polifonia, crítica social e humanismo*. Passo Fundo: Méritos, 2011.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2ª.ed. São Paulo: Schwarcz Ltda, 1999.

_____, José Miguel. *Iluminações profanas (poetas, profetas e drogados)*. In: Aduino Novaes. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 283-300.

ZILBERMAN, Regina. *A Literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

DISCOGRAFIA E FILMOGRAFIA

RAMIL, Vitor. *A paixão de V segundo ele próprio*. Brasil: Satolep Discos, 1994/1998. 1cd.

_____. *Délibáb*. Argentina: Circo Beat; Papet Groove! 2010. 1CD.

_____. *Estrela, Estrela*. Brasil: Polydor, 1981. 1LP.

_____. *Longes*. Brasil: Satolep Music, 2004. 1CD.

_____. *Ramilonga: a estética do frio*. Brasil: Satolep Music, 1997. 1CD.

_____. *Satolep Sambatown*. Brasil: Universal Music, 2007. 1CD.

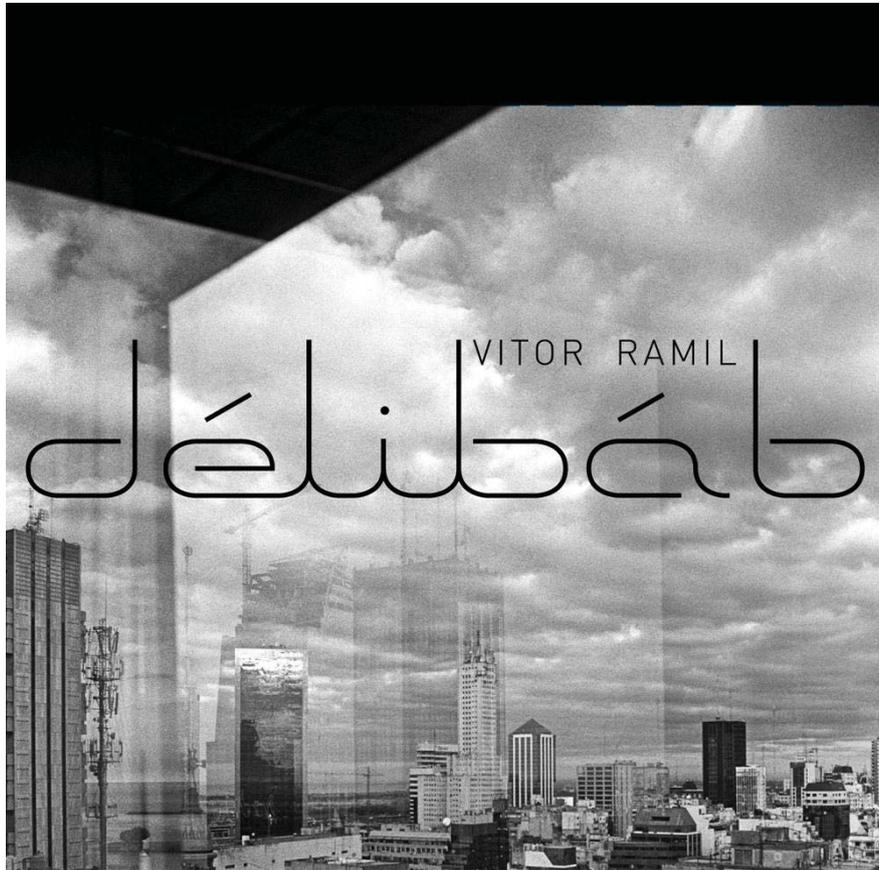
_____. *Tambong*. Brasil: Satolep Music, 2000. 1CD.

_____. *Tango*. Satolep Music, 1987. 1CD.

DELIBÁB. Direção: César Custódio. Buenos Aires, Argentina: Pulso Postproducción. 2010. 1DVD.

ANEXO I

ANEXO I
Capa CD e DVD *Délibáb* 2010



ANEXO II

ANEXO II
Faixas do CD *Délibàb* 2010

1. MILONGA DE ALBORNOZ

poema: *Jorge Luís Borges*

música: *Vitor Ramil*

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,

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 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.

un acero entró en el pecho
ni se le movió la cara
alejo albornoz murió
como si no le importara.

pienso que le gustaría
saber que hoy anda su historia
en una milonga. el tiempo
es olvido y es memoria.

2. CHIMARRÃO

poema: *João da Cunha Vargas*

música: *Vitor Ramil*

velho porongo crioulo
te conheci no galpão
trazendo meu chimarrão
com cheirinho de fumaça
bebida amarga da raça
que adoça o meu coração

bomba de prata cravada
junto ao açude do pago
quanta china ou índio vago
da água a seu pensamento
de alegria sofrimento
de desengano ou afago

te vejo na lata de erva
toda coberta de poeira
na mão da china faceira
ou derredor do fogão
debruçado num tição
ou recostado à chaleira

me acotovelo no joelho
me sento sobre o garrão
ao pé do fogo de chão
vou repassando a memória
e não encontro na história
quem te inventou chimarrão

foi índio do pêlo duro
quando pisou neste pago
louco pra tomar um trago
trazia seca a garganta
provando a folha da planta
foi quem te fez mate amargo

foste bebida selvagem
e hoje és tradição
e só tu, meu chimarrão
que o gaúcho não despreza
porque és o livro de reza
que rezo junto ao fogão

embora frio ou lavado
ou que teu topete desande
minha alegria se expande
ao ver-te assim, meu troféu
quem te inventou foi pro céu
e te deixou pro rio grande

3. MILONGA DE LOS MORENOS

poema: *Jorge Luis Borges*

música: *Vitor Ramil*

alta la voz y animosa
como si cantara flor,
hoy, caballeros, le canto
a la gente de color.

marfil negro los llamaban
los ingleses y holandeses
que aquí los desembarcaron
al cabo de largos meses.

en el barrio del retiro
hubo mercado de esclavos;
de buena disposición
y muchos salieron bravos.

de su tierra de leones
se olvidaran como niños
y aquí los aquerenciaron
la costumbre y los cariños.

cuando la patria nació
una mañana de mayo,
el gaucho solo sabía
hacer la guerra a caballo.

alguien pensó que los negros
no eran ni zurdos ni ajenos
y se formó el regimiento
de pardos y de morenos.

el sufrido regimiento
que llevó el número seis
y del que dijo ascasubi:
“más bravo que gallo inglés”.

y así fue que en la otra banda
esa morenada, al grito
de soler, atropelló
en la carga del cerrito.

martín fierro mató un negro
y es casi como si hubiera
matado a todos. sé de uno
que murió por la bandera.

de tarde en tarde en el sur
me mira un rostro moreno,
trabajado por los años

y a la vez triste y sereno.

¿a qué cielo de tambores
y siestas largas se han ido?
se los ha llevado el tiempo,
el tiempo que es el olvido.

4. **MANGO**

poema: *João da Cunha Vargas*

música: *Vitor Ramil*

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

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

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 camperaço
me lembro um potro picaço
corcoveando num repecho
sem uma corda no queixo

que derrubei a mangaço

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

5. MILONGA DE DOS HERMANOS

poema: *Jorge Luís Borges*

música: *Vitor Ramil*

traiga cuentos la guitarra
de cuando el fierro brillaba,
cuentos de truco y de taba,
de cuadreras y de copas,
cuentos de la costa brava
y el camino de las tropas.

venga una historia de ayer
que apreciarán los más lerdos;
el destino no hace acuerdos
y nadie se lo reprocheya
estoy viendo que esta noche
vienen del sur los recuerdos.

velay, señores, la historia
de los hermanos iberra,
hombres de amor y de guerra
y en el peligro primeros,
la flor de los cuchilleros
y ahora los tapa la tierra.

suelen al hombre perder
la soberbia o la codicia:
también el coraje envicia
a quien le da noche y día
que era menor debía
más muertes a la justicia.

quando juan iberra vio
que el menor lo aventajaba,
la paciencia se le acaba
y le armó no sé qué lazo
le dio muerte de un balazo,
allá por la costa brava.

sin demora y sin apuro
lo fue tendiendo en la vía
para que el tren lo pisara.

el tren lo dejó sin cara,
que es lo que el mayor quería.

así de manera fiel
conté la historia hasta el fin;
es la historia de caín
que sigue matando a Abel

6. **TAPERA**

poema: *João da Cunha Vargas*
música: *Vitor Ramil*

rancho de barro caído
num canto à beira da estrada
algum tempo foi morada
do velho guasca tropeiro
foi pouso de carreteiro
e do índio da pá virada

se vê o sinal do palanque
do pára-peito e cercado
e um pé de umbú bem criado
onde se dormia a sesta
braço curvado na testa
sonhando com o passado

deixei gravado na casca
a data marcando a era!
gravar de novo eu quisera
o que deixei no rincão
e tirar de riba do chão
a cicatriz da tapera

se vê a estrada da pipa
sinal do forno, a figueira
e o tronco de uma tronqueira
que se quebrou numa lida
a casa grande caída
e o quadro onde foi mangueira

pedaço triste do pago
quando a noite vem chegando
e o gado vem farejando
procurando uma pousada
lambendo a guincha esfiapada
que o tempo vai derrubando

quando ali passa o gaudério
de noite com tempo feio
quase sempre tem receio
que ali exista um assombro

atira o poncho no ombro
e levanta o pingo no freio

7. **UN CUCHILLO EN EL NORTE**

poema: *Jorge Luís Borges*

música: *Vitor Ramil*

allá por el maldonado,
que hoy corre escondido y ciego,
allá por el barrio gris
que cantó el pobre carriego,

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

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.

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.

8. **DEIXANDO O PAGO**

poema: *João da Cunha Vargas*

música: *Vitor Ramil*

alcei a perna no pingo
e saí sem rumbo 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

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

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

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

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

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 carteada

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

9. MILONGA DE MANUEL FLORES

poema: *Jorge Luís Borges*

música: *Vitor Ramil*

manuel flores va a morir.
eso es moneda corriente;
morir es una costumbre
que sabe tener la gente.

vendrán los cuatro balazos
y con los cuatro el olvido;
lo dijo el sabio merlín:
morir es haber nacido.

y sin embargo me duele
decirle adiós a la vida,
esa cosa tan de siempre,
tan dulce y tan conocida.

miro en el alba mis manos,
miro en las manos las venas;
con extrañeza las miro
como si fueran ajenas.

¡cuánta cosa en su camino
estos ojos habrán visto!
quién sabe lo que verán
después que me juzgue cristo.

manuel flores va a morir.
eso es moneda corriente;
morir es una costumbre
que sabe tener la gente.

10. PÉ DE ESPORA

poema: *João da Cunha Vargas*

música: *Vitor Ramil*

eu sei que tu tens saudades
da outra tua companheira
pra resmungar na mangueira
tomar cachaça em bolicho
ou esporear num bochincho
alguma china maneira

chilena velha de ferro
atada junto ao garrão
roseta picando o chão
numa festa ou entrevero
na fosca luz do candeeiro
sapateando no galpão

cortou paletas de potros
riscou as canchas de tava
qualquer parada topava
viesse de culo ou olada
e cansou de pedir bolada
do quebra que corcoveava

não foste mais ao rodeio
baile, doma, marcação
te desatei do garrão
por falta da companheira
e abandonaste a mangueira
vivendo pra tradição

o tempo te envelheceu
te atirou ao abandono
perdeste noites de sono
rondando tropas no pampa
ouvindo estalar de guampa
e a cochichar com teu dono

querida espora gaúcha
dizendo assim eu não erro
não ouço mais o teu berro
nem ouço mais teu barulho
de ser teu dono me orgulho
bendito traste de ferro

11. MILONGA PARA LOS ORIENTALES

poema: *Jorge Luís Borges*

música: *Vitor Ramil*

milonga que este porteño
dedica a los orientales
agradeciendo memorias
de tardes y de ceibales.

el sabor de lo oriental
con estas palabras pinto;
es el sabor de lo que es
igual y un poco distinto.

milonga de tantas cosas
que se van quedando lejos;
la quinta con mirador
y el zócalo de azulejos.

en tu banda sale el sol
apagando a la farola
del cerro y dando alegría
a la arena y a la ola.

milonga de los troperos
que hartos de tierra y camino
pitaban tabaco negro
en el paso del molino.

a orillas del uruguay,
me acuerdo de aquel matrero
que lo atravesó, prendido
de la cola de su overo.

milonga del primer tango
que se quebró, nos da igual,
en las casas de junín
o en las casas de yerbal.

como los tientos de un lazo
se entrevera nuestra historia
esa historia de a caballo
que huele a sangre y a gloria.

milonga de aquel gauchaje
que arremetió con denuedo
en la pampa, que es pareja,
o en la cuchilla de haedo.

¿quién dirá de quiénes fueron
esas lanzas enemigas
que irá desgastando el tiempo,
si de ramírez o artigas?

para pelear como hermanos
era buena cualquier cancha;

que lo digan los que vieron
su último sol en cagancha.

hombro a hombro o pecho a pecho,
cuántas veces combatimos.
¡cuántas veces nos corrieron,
cuántas veces los corrimos!

milonga del olvidado
que muere y que no se queja;
milonga de la garganta
tajeada de oreja a oreja.

milonga del domador
de potros de casco duro
y de la plata que alegra
el apero del oscuro.

milonga de la milonga
a la sombra del ombú,
milonga del otro hernández
que se batió en paysandú.

milonga para que el tiempo
vaya borrando fronteras;
por algo tienen los mismos
colores las dos banderas.

12. **PINGO À SOGA**

poema: *João da Cunha Vargas*

música: *Vitor Ramil*

quando penso em ti, rincão querido,
deixo estirado o maneador na estaca
e me recordo daquela indiada taca
e de muitas mágoas que tenho sofrido.

à tardinha., quando o sol se esconde,
vem a saudade me mudar de pasto.
eu a cabresto vou deixando o rastro
e fico pensando sem saber aonde.

lusque-fusque, vejo o fogo no galpão
ouço a cordeona num soluçar tristonho
longe do pago me representa um sonho
e sinto bater forte no peito o coração.

ouço o cincerro da velha égua-madrinha,
quero-quero gritando lá no baixo.
fico alegre quando alguém me quebra o cacho
e vou ver a china linda que foi minha.

de madrugada, ao romper da aurora,
cheio de pranto que meu peito afoga,
tenho vontade de rebentar a soga
e ir relinchando pela estrada afora.