

## **Imagem e imaginário na *Estética do Frio*: reflexões iniciais sobre duas gravações da milonga *Deixando o pago*<sup>1</sup>**

Gustavo NISHIDA<sup>2</sup>

Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, PR

### **Resumo**

Este trabalho tem o objetivo de apresentar os conceitos que embasam a conferência *A Estética do Frio* de Vitor Ramil e mostrar como a sua proposta de estética musical surge de um diálogo com a imagem e seus imaginários. Além disso, realiza-se uma análise ainda preliminar de duas versões da milonga *Deixando o pago*, dos discos Ramilonga (1997) e Delibab (2010), para ilustrar como a sua estética se consolida musicalmente no tempo.

**Palavras-chave:** estética do frio; vitor ramil; milonga; canção popular.

### **Introdução**

Em pesquisas da área da linguagem, numa perspectiva linguística, há uma certa “explosão” epistemológica de teorias que se propõem *multis*, plurais, transversais ou, simplesmente, de interface. No meu caso, não é diferente. Ao me deparar com as teorias que se amparam na concepção dos gêneros discursivos (Bakhtin, 1992), encontrei um arcabouço epistemológico no qual consigo justificar a minha ação pedagógica com canções em sala de aula. É claro que essa justificativa não podia pender só para a utilização da canção por fins lúdicos. Não que ele não seja relevante, é claro. A minha busca era para encontrar um arcabouço que sustentasse a sensibilidade promovida pela canção popular. Assim, a canção pode sim ser um objeto letrador. Em outras palavras, a canção pode figurar como protagonista em um ambiente sistematizador de conhecimento como a sala de aula.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação, Imagem e Imaginários do XVII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutor em Letras e professor do curso de Bacharelado em Comunicação Organizacional do Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação (DALIC), email: [nishida.utfpr@gmail.com](mailto:nishida.utfpr@gmail.com).

---

Nessa perspectiva dos Letramentos múltiplos (Rojo, 2009), ou Letramentos (que conjugam os vernaculares e os dominantes), acabam figurando em minha prática docente (e de pesquisa - e.g. Nishida; Sierakowski, 2016; Nishida, 2013) as relações que o acompanhamento da canção estabelece com a sua letra. Além disso, sempre procuro trabalhar com os aspectos puramente linguísticos como escolhas lexicais e o seu processamento textual. No entanto, é preciso explorar um pouco mais os aspectos estéticos que compõem tais obras artísticas; não se limitando exclusivamente aos aspectos linguísticos.

Um artista que sempre me pareceu interessante para esboçar reflexões sobre o assunto é Vitor Ramil. Isso justifica pelo fato de ele ter um projeto estético muito bem delimitado e popularizado através de sua conferência realizada em Genebra intitulada “A estética do frio” (Ramil, 1997). Esta não parece ser só a minha opinião. Por exemplo, para Luís Augusto Fischer (2013, p.7),

“[...] Vitor se movimenta esteticamente a partir de uma formação cultural não hegemônica, o sul do Brasil, mais precisamente uma cidade que na vida real se chama Pelotas, mas que em sua obra aparece revertida em Satolep. Não é um trocadilho pensado para fugir do imediato e óbvio reconhecimento, mas uma estratégia, talvez inconsciente, para pegar pela outra ponta, pela ponta oposta, a meada da criação artística, estratégia de quem não está no centro dominador, não pretende aderir a ele e, ao contrário, quer tomar a sua circunstância como um novo centro, o centro de um novo jeito de ler a vida”.

Diante disso, podemos dizer que a reflexão sobre sua própria estética nos faz entender seu processo criativo e, além disso, nos instigam novas reflexões como as relações que podem ser estabelecidas entre a imagem, o imaginário e a sua criação artística. É sobre isso que desenvolvo uma breve reflexão. O objetivo deste texto é apresentar os conceitos que embasam a conferência *A Estética do Frio* de Vitor Ramil e mostrar como a sua proposta de estética musical surge de um diálogo com a imagem e seu imaginário. Em seguida, realizo uma análise ainda preliminar de duas versões da milonga *Deixando o pago*, dos discos Ramilonga (1997) e Delibab (2010), para ilustrar como a sua estética se consolida musicalmente no tempo.

Este trabalho, ainda em etapa inicial, não pretende questionar os conceitos de imaginário a fim de estabelecer um estado da arte sobre o tema. Pretendo tentar organizar as premissas da estética do frio de Ramil e tentar verificar como essas

relações entre a imagem e o imaginário presentes nas ideias do próprio artista acabam se tornando um objeto artístico musical.

### **A Estética do frio**

A *Estética do frio* foi uma conferência proferida por Vitor Ramil no dia 19 de junho de 2003, na cidade de Genebra, Suíça. Essa sua fala fez parte de uma programação do evento *Porto Alegre, un autre Brésil*. De acordo com o próprio autor, o texto foi escrito para a ocasião e vem sofrendo alterações constantes. Para ele, “[...] essa conferência é uma exposição de minhas reflexões acerca de minha própria produção artística e seu contexto cultural e social” (Ramil, 2004, p.8).

É interessante notar que a compreensão da sua proposta está intimamente relacionada à sua própria trajetória musical. Embora seja de Pelotas (Rio Grande do Sul), até a data da conferência, quase todos seus discos haviam sido gravados no Rio de Janeiro. E foi no mês de julho, no início do inverno, que ele acaba se encontrando com a seu distanciamento. Explico.

Em sua narrativa presente na conferência, há um momento no qual ele reconhece estar de fato *separado do Brasil*. Ramil descreve estar em pleno julho, mês no qual se inicia o inverno brasileiro, passando muito calor em seu apartamento no Rio de Janeiro. Embora o clima da Cidade Maravilhosa seja continuamente quente, Ramil mantinha hábitos da região sul, como tomar chimarrão. E foi nesse cenário de calor climático acompanhado pelo calor do mate, que ele assiste à televisão e nota a tranquilidade do âncora em veicular uma notícia de pessoas pulando carnaval “fora de época” em alguma cidade do nordeste brasileiro. Para Ramil, aquela situação não fazia parte de sua realidade. Ele relata isso da seguinte forma:

“Embora eu estivesse igualmente seminu e suando por causa do calor, não podia me imaginar atrás daquele caminhão como aquela gente, não me sentia motivado pelo espírito daquela festa” (Ramil, 2004, p. 9).

Em seguida a essa notícia transmitida com um tom de normalidade, foi noticiada, com tom de incredulidade, a chegada do frio na região sul. A postura do âncora na transmissão, ao descrever as imagens apresentadas, era de que se tratava de um outro

país, chegando a defini-las como “clima europeu”. Esse momento de epifania é o que movimenta a sua proposta de criar, não em termos normativos, uma estética do frio. Em suas palavras:

“Aquilo tudo causou em mim um forte estranhamento. Eu me senti isolado, distante. Não do Rio Grande do sul, que estava mesmo muito longe dali, mas distante de Copacabana, do Rio de Janeiro, do centro do país. Pela primeira vez eu me sentia um estranho, um estrangeiro em meu próprio território nacional; diferente, separado do Brasil. Eu era a comprovação de algo do qual não me julgara, até então, um exemplo: o sentimento de não ser ou não querer ser brasileiro tantas vezes manifesto pelos rio-grandenses, seja em situações triviais do cotidiano, seja na organização de movimentos separatistas” (Ramil, 2004, p.10).

Sem assumir uma posição separatista, xenófoba e estereotipada, Ramil inicia a sua reflexão por buscar elementos que pudessem criar essa estética do frio que também fosse brasileira; trata-se de uma proposta integradora. Para ele, claramente havia comportamentos que refletiam essa estética artística de um Brasil tropical, tal como as festas de rua, as roupas características das regiões de clima quente e estável e músicas com ritmo que eram um convite à festa e à diversão. Em sua visão, o frio era esse fenômeno natural que é comum a todos da região sul e que os faziam “os mais diferentes em país feito de diferenças” (Ramil, 2004, p.14).

Diante disso, as questões iniciais dessas reflexões são: “como seria uma estética do frio? Por onde começar?” (Ramil, 2004, p.18). Para tentar achar essas respostas, o autor deixa sua imaginação lhe guiar e lhe surge a seguinte “imagem invernal”:

“[...] o céu claro sobre um extensa e verde planície sulista, onde um gaúcho solitário, abrigado por um poncho de lã, tomava seu chimarrão, pensativo, os olhos postos no horizonte. Pampa, gaúcho ... que curiosa associação! Eu fora acometido por um surto de estereótipo? Não. Pampa e gaúcho estavam ali porque eu me transportara ao fundo do meu imaginário, lá onde, tanto um como o outro, têm o seu lugar. O pampa pode ocupar uma área pequena do território do Rio Grande do Sul, pode, a rigor, nem existir, mas é um vasto fundo da nossa paisagem interior” (Ramil, 2004, p.19).

Para Ramil, essa imagem não era um reducionismo da paisagem do inverno sulista. Mas sim uma certa captura de uma atmosfera melancólica, introspectiva e com os elementos bem definidos: “a figura bem delineada do gaúcho, o céu límpido, o campo imenso de um verde regular, a linha reta do horizonte” (Ramil, 2004, p.20). Para ele, essa ausência de elementos fomentava as características estéticas que poderiam nutrir (“como ursos a hibernar”) um trabalho ao mesmo tempo casual e criterioso. Em outras palavras, é da

imagem, acessada pelo imaginário do autor, que brotam os elementos estéticos que configuram sua música e literatura:

“Minha busca de uma estética do frio, ao manifestar-se através de uma imagem visual, parecia reagir diretamente às imagens do carnaval tropical que eu via na televisão. Mas que música seria feita da mesma matéria de que era feita aquela imagem?” (Ramil, 2004, p. 21).

Em termos musicais, Ramil, até então, era notoriamente conhecido pelo seu “ecletismo”. Até decidir se dedicar à milonga, no álbum *Ramilonga - A estética do frio*, gênero musical tipicamente sulista (comum ao pampa do Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai), o artista transitava nos mais diferentes estilos musicais. Embora a milonga estivesse presente em sua trajetória musical desde sempre (sua primeira milonga, *Semeadura*, gravada pelos seus irmãos mais velhos Kleiton e Kledir e por Mercedes Sosa, foi composta aos 17 anos), tais canções pareciam deslocadas de seu repertório. Para ele, a milonga parecia não se inserir em seu repertório eclético, uma vez que

“Ela cobrava de mim um tratamento diferenciado. Se com outros gêneros meu impulso era forçar seus limites no sentido de transformá-los, com a milonga o movimento dava-se em sentido inverso, dos limites para o interior. Eu compunha milongas desde os dezessete anos, e cada vez mais minha tendência era sutilizar suas características, como se estivesse atrás de uma milonga das milongas, de uma milonga essencial, que seria sua única forma possível. Terminara reunindo-se à parte, como repertório paralelo” (Ramil, 2004, p.21).

Ao se adotar a milonga como objeto musical da sua estética, Ramil começa a pensar quais seriam as propriedades que fariam dela a materialização da imagem do frio. Como era de se esperar, as características foram propostas em forma de milonga na *Milonga de Sete Cidades*, gravada no disco *Ramilonga - A estética do Frio*, de 1997. Nessa canção, o compositor propõe que a milonga ocupa sete cidades: rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza e melancolia. Tais cidades seriam as propriedades que fazem parte dela. Mas que elementos musicais foram escolhidas para representar essas características?

Para defini-las, Ramil faz a sua primeira escolha. Ele decide perseguir a “milonga pampeana ou campeira” (Ramil, 2004, p.22) e não a milonga feita para dançar, que é tipicamente tocada com acordeom. Assim, ele sistematiza que a milonga pampeana (ou milonga-canção) é

“quase sempre em tom menor, simples e monótona, [...]; lenta, repetitiva, emocional; afeita à melancolia, à densidade, à reflexão; apropriada tanto aos voos épicos como aos líricos, tanto à tensão como à suavidade, e cuja espinha

dorsal são o violão e voz” (Ramil, 2004, p.22).

Tais características pareciam se adequar sistematicamente a uma estética oposta aos excessos e à redundância de um Brasil tropical, uma vez que, sendo as milongas “intensas e extensas”, tal qual a imagem invernal surgida em seu imaginário, haveria uma sugestão “ao monocromatismo, à horizontalidade”.

Ao se encaminhar para o fim da conferência, Ramil ainda discute a sua escolha pela milonga como objeto da sua estética. Ele se questiona se toda uma estética do frio se reduziria à milonga. Para ele, a resposta é não. Contudo, estando a milonga no imaginário rio-grandense, ela poderia ser esse elemento unificador do frio. Para ele, a milonga seria parte do imaginário gaudério pelo fato de presenciar um certo “estranho sentimento de patriotismo” (Ramil, 2004, p.23) nele e em outras pessoas que sempre viveram longe do interior, da vida campeira. Ele menciona que sempre viveu no litoral ou em grandes cidades e o simples fato de compor milongas já era um indício de que ela fazia parte de um imaginário pampeano.

Por fim, o artista retoma a sua proposta reforçando que a sua estética do frio não era uma reação ao Brasil tropical, das grandes cidades do sudeste nacional; tratava-se de uma proposta que busca integrar o frio à brasilidade:

“Para onde, antes de mais nada, dirigir esse meu olhar frio? Para o Brasil; afinal de contas, a busca de uma estética do frio era uma busca de definição e afirmação da minha brasilidade, questão original ainda por ser resolvida (eu não estava em luta não só contra o clichê de ser gaúcho, mas também contra o clichê de ser brasileiro)” (Ramil, 2004, p.24).

Tendo então apresentado os princípios básicos da estética do frio, passo à análise de duas versões da milonga *Deixando o Pago*, gravadas por Vitor Ramil. Pretendo com essa análise salientar os elementos da estética do frio e articular como as imagens presentes na letra e sugeridos pelos elementos musicais consolidam sua proposta.

### **As imagens, o imaginário e os elementos da estética do frio em *Deixando o pago***

Esta análise será conduzida em duas etapas. Primeiramente, apresento quais imagens são sugeridas pela letra da milonga *Deixando o pago*. Em seguida busco apresentar como os elementos musicais das versões gravadas em 1997 (no álbum *Ramilonga - A*



*estética do frio*<sup>3</sup>) e em 2010 (no álbum *Delibáb*<sup>4</sup>) consolidam as escolhas musicais que compõem a estética do frio.

<b>Deixando o pago</b>	
<b>Letra: João da Cunha Vargas / Música: Vitor Ramil</b>	
1. Alcei a perna no pingo	33. Como é linda a liberdade
2. E saí sem rumo certo	34. Sobre o lombo do cavalo
3. Olhei o pampa deserto	35. E ouvir o canto do galo
4. E o céu fíncado no chão	36. Anunciando a madrugada
5. Troquei as rédeas de mão	37. Dormir na beira da estrada
6. Mudei o pala de braço	38. Num sono largo e sereno
7. E vi a lua no espaço	39. E ver que o mundo é pequeno
8. Clareando todo o rincão	40. E que a vida não vale nada
9. E a trotezito no mais	41. O pingo tranqueava largo
10. Fui aumentando a distância	42. Na direção de um bolicho
11. Deixar o rancho da infância	43. Onde se ouvia o cochicho
12. Coberto pela neblina	44. De uma cordeona acordada
13. Nunca pensei que minha sina	45. Era linda a madrugada
14. Fosse andar longe do pago	46. A estrela d'alva saía
15. E trago na boca o amargo	47. No rastro das três marias
16. Dum doce beijo de china	48. Na volta grande da estrada
17. Sempre gostei da morena	49. Era um baile, um casamento
18. É a minha cor predileta	50. Quem sabe algum batizado
19. Da carreira em cancha reta	51. Eu não era convidado
20. Dum truco numa carona	52. Mas tava ali de cruzada
21. Dum churrasco de mamona	53. Bolicho em beira de estrada
22. Na sombra do arvoredo	54. Sempre tem um índio vago
23. Onde se oculta o segredo	55. Cachaça pra tomar um trago
24. Num teclado de cordeona	56. Carpeta pra uma carteadada
25. Cruzo a última cancela	57. Falam muito no destino
26. Do campo pro corredor	58. Até nem sei se acredito
27. E sinto um perfume de flor	59. Eu fui criado solito
28. Que brotou na primavera.	60. Mas sempre bem prevenido
29. À noite, linda que era,	61. Índio do queixo torcido
30. Banhada pelo luar	62. Que se amansou na experiência
31. Tive ganas de chorar	63. Eu vou voltar pra querência
32. Ao ver meu rancho tapera	64. Lugar onde fui parido

A primeira questão que devemos nos perguntar é *por que analisar a milonga Deixando o pago?* Prefiro deixar as escolhas pessoais de lado<sup>5</sup> e focalizar nas decisões mais racionais e metódicas. Essa milonga é interessante porque ela era originalmente um poema<sup>6</sup> e foi musicado em forma de milonga para o disco *Ramilonga - A estética do frio* (de 1997). Esse álbum é a primeira realização consciente de Ramil em busca de uma estética do frio. Além disso, essa é a única milonga que é regravada no álbum *Délibáb*

<sup>3</sup> Para ouvir a versão de *Deixando o pago* do disco *Ramilonga - A estética do frio*, acesse: <https://open.spotify.com/track/0kPafKqSdB062GqTfSOxJJ>.

<sup>4</sup> Para ouvir a versão de *Deixando o pago* do disco *Délibáb*, acesse: <https://open.spotify.com/track/14UnWEQY6otiRbum8TvHMG>.

<sup>5</sup> *Deixando o pago* foi a primeira canção de Vitor Ramil que ouvi. É sem sombra de dúvidas uma das canções de que eu mais gosto.

<sup>6</sup> Não vou me deter às discussões sobre a ontologia das milongas, se elas são poemas ou canções. Para essas discussões, consultar Marques (2016). Neste trabalho, trato tais produções artísticas como milongas ou canções (milonga-canção).

(2010), seu segundo trabalho só de milongas. Como se pode notar, a presença dessa milonga em dois trabalhos, com 13 anos de distanciamento temporal, pode revelar um certo amadurecimento da proposta da estética do frio.

A letra da milonga *Deixando o pago* apresenta uma narrativa de uma pessoa que deixa o seu lugar de nascimento (*o pago, o rancho da infância*). Seu primeiro verso mostra a sua saída à cavalo “sem rumo certo”. É interessante notar que a primeira imagem que surge na canção é a desse sujeito à cavalo olhando “o pampa deserto e o céu fincado no chão”. Essa imagem não nos é familiar? Certamente sim. É a partir de uma imagem parecida com essa que Ramil começa a traçar as bases da sua estética do frio. Trata-se também da imagem que o autor diz fazer parte do imaginário gaudério. Seria essa canção uma materialização das imagens e do imaginário que orientam sua proposta estética? Ao nosso ver, sim. Uma vez que, de acordo com Tolin (2016, p.4),

“O imaginário parece ser o sentir sobre o viver. Sentir como percepção por meio dos sentidos, como sensação. Uma sensação sobre a experiência. Sensação sobre a experiência que adquire um espectro. Espectro que mobiliza para o concreto conduzindo o ser a novas experiências”.

Em outras palavras, ao acessar a imagem do gaúcho no pampa, Ramil acessa seu imaginário uma vez que ele sente a sua distância de Copacabana a partir da sua experiência de ver a naturalidade do âncora em transmitir o Carnaval fora de época. Ainda, podemos pensar numa expansão do imaginário acessado pelas imagens presentes nas suas milongas, uma vez que a recepção dessas canções promovem relatos de as pessoas reconhecerem uma certa nostalgia do sul do país, mesmo não conhecendo a região:

“[...] mais tarde ele receberia um *e-mail* de uma paulista que tinha comprado o CD e contava ter sentido um aperto no peito, uma espécie de nostalgia do Rio Grande do Sul (que ela não conhecia), saudade de algo que não vivera” (Fonseca, 2013, p.39).

Seguindo com a letra da canção, notamos que o sujeito da canção continua a sua trajetória de se distanciar do seu local de nascimento, mas sempre mantendo um certo saudosismo e tristeza. É essa melancolia (uma das bases da milonga) que segue por toda a cavalgada da canção. Contudo, há uma pequena quebra dessa imagem entristecida, mas ainda melancólica, na estrofe seguinte. Nela há a colocação de seus gostos (mulher morena, churrasco na sombra de um arvoredo e ouvir o acordeom) que versam sobre a



---

vida livre perambulando pelo pampa no lombo do cavalo.

Na estrofe seguinte, a tristeza ganha força novamente a medida que o distanciamento com o *pago* aumenta (“Cruzo a última cancela do campo pro corredor”). Nos versos seguintes, não fica claro se ele ainda consegue avistar seu rancho ou, ao visualizar o seu “rancho tapera”, e com isso sente o choro vir à tona.

Mais uma vez, há certa quebra na tristeza e só permanece o tom melancólico. Há predomínio de verbos no tempo presente, sugerindo um estado de coisas, uma habitualidade, tal como a vida campeira presente nas imagens do cavalgar no “lombo do cavalo” e do cantar do galo “anunciando a madrugada”.

Em seguida, a viagem à cavalo continua (“o pingo tranqueava largo”). As descrições apresentam elementos que encaminham a narrativa para um encontro, deixando a viagem solitária de lado; há o “cochico” de um acordeom, mostrando uma festa ao longe (bolicho). Mais uma vez, os elementos da natureza (a Estrela d’alva, as três Marias, a madrugada) aparecem.

Na penúltima estrofe, esse sujeito deixa de ficar sozinho e descreve a sua presença inesperada (pois “não era convidado”). Não há um tom melancólico, talvez promovido pela companhia das pessoas nessa festa (*baile, casamento. Quem sabe algum batizado*). Além disso, há imagens comumente associadas à diversão como a bebida (“cachaça pra tomar um trago”) e o jogo de cartas (“carpeta pra uma carteada”).

Por fim, na última estrofe há o predomínio do tom melancólico novamente. Há uma certa divagação, quase metafísica, sobre a vida e o destino. Nesse trecho, o sujeito inicia o retorno ao seu *pago*. Ele sugere que a vida o deixou mais sereno (“índio do queixo torcido que se amansou na experiência”) e decide voltar para casa (“eu vou voltar pra querência, lugar onde fui parido”).

De maneira geral, na letra da canção, há o predomínio de imagens da vida campeira. Essas imagens parecem formar uma narrativa de um sujeito que vive solitariamente perambulando pelo campo, vivendo em contato direto com a natureza e lembrando das coisas da própria vida, como seus gostos e acontecimentos. Embora essas imagens retomem aquelas descritas por Ramil em sua estética, são os elementos musicais que nos parecem mais interessantes de se explorar aqui, uma vez que a canção é um gênero

discursivo híbrido, no qual a intersemiose entre letra e acompanhamento (elementos musicais) produz seu sentido. A partir de agora, realizaremos a descrição e a comparação das duas gravações da milonga *Deixando o pago*.

As duas gravações seguem a mesma estrutura: iniciam-se com o soar de uma acorde menor e imediatamente em seguida surge o canto limpo e direto de Ramil; há basicamente voz e violões; as pausas e os momentos em que a voz é dobrada pela melodia do violão ocorrem nos mesmos lugares; o tom é o mesmo e as modulações ocorrem nos mesmo locais, mantendo a *melancolia*. É esse *rigor* (uma das características da milonga) que faz o ouvinte (ou leitor) dessa canção, num primeiro momento, não se dar conta que as gravações apresentam elementos musicais distintos que, de certa forma, podem sugerir imagens com colorações distintas.

Primeiramente, é preciso salientar que a versão de 1997 é mais rápida que a de 2010. Enquanto aquela tem 3 minutos e quarenta e dois segundos, esta tem quatro 4 minutos e quinze. Além disso, o andamento parece ser mais acentuado na primeira versão ao notarmos que há um pulso constante (tempo a tempo) durante toda a canção. Na segunda versão, há dois pulsos por compasso; promovendo uma “desaceleração” do andamento. Podemos dizer que a versão de 2010 tem mais *leveza*; permanecendo mais simples, com mais *concisão*. Como as imagens sugeridas pela letra são a de um cavalgar constante, essa diminuição do andamento pode materializar musicalmente o andar à cavalo mais contemplativo do sujeito; fortalecendo a imagem do gaúcho encarando a imensidão do horizonte.

Outro aspecto interessante para se especular com relação à diminuição do andamento da milonga na segunda versão, é que na primeira, os elementos da estética do frio não estavam tão claros assim para Ramil. Estaria o compositor ainda com pressa de compor as milongas? Estaria ele ainda influenciado pela velocidade da vida urbana? De uma estética tropical? São perguntas difíceis. Contudo, podemos dizer que essa desaceleração dá mais *profundidade* à versão; uma vez que o cantar de Ramil ganha mais articulação às melodias, dando espaços às palavras, aos sons e ao silêncio. Tais espaços podem ser uma maneira de expressar musicalmente os poucos elementos que compõem a paisagem campeira visualizada na imagem imaginada por Ramil: o gaúcho,

o cavalo, o frio, o gramado e o céu azul limpo. Ao meu ver, trata-se de uma certo “amadurecimento” na interpretação da canção; mostrando consolidação na proposta da estética do frio.

Pensando ainda nas *sete cidades da milonga*, é preciso ainda pensar na *pureza* e na *clareza*. Com relação à primeira, podemos dizer que Ramil tende cada vez mais explorar as estruturas básicas da milonga. Em sua conferência há o relato de que, em meio ao seu ecletismo, a milonga lhe cobrava o caminho inverso: não o de lhe explorar o limite dessa canção, mas sim dar um passo atrás e buscar a interioridade do gênero. Nessas duas gravações é visível o quanto Ramil “economiza” os elementos musicais a fim de nos fazer saltar aos ouvidos a estrutura da milonga: melodia simples; bem articulada; cantar limpo, com uma única voz; e poucos instrumentos de apoio.

Desta forma, ao pensar nos instrumentos de apoio, é preciso frisar essa diferença nas gravações. Enquanto na primeira há um predomínio de (pelo menos) dois violões, ambos com cordas de aço - e isso promove uma certa mistura harmônica do acompanhamento; a segunda tem apenas dois violões bem delimitados: um de aço (contínuo, repleto de cordas soltas, e bem brilhante) e outro de nylon (mais melodioso, funcionando com um contracanto da voz principal). Essa diferença marca muito bem uma imagem brilhante da primeira gravação; talvez seja uma tentativa de trazer as imagens nítidas evocadas na epifania da estética do frio. Contudo, esse acompanhamento traz brilho, não promove *clareza*. A clareza da segunda gravação é evidenciada pelo distanciamento entre os violões que acompanham a melodia e a voz narrativa da milonga: o acompanhamento brilhante do violão de aço traz luminescências à imagem do pampa; mas é o violão de nylon que parece trazer o aconchego, a familiaridade, uma voz mais grave, aveludada, que não canta ao mesmo tempo (pois os contracantos dessa voz quase sempre não dobram a melodia principal), quase como uma voz “ancestral” que nos remete ao imaginário pampeano, primordial. Essa clareza nas vozes abrem mais possibilidades de produção de sentido, deixando de ser apenas um acompanhamento: elas deixam rastros de cores, ainda que sejam tons de um monocromatismo; afinal, são elementos da milonga mais bem delimitados.

Para finalizar esta análise preliminar dessas duas gravações da milonga *Deixando o*

*pago*, é preciso mencionar um aspecto que o leitor atento às nuances da linguagem musical pode reconhecer: sendo uma das propriedades da milonga a *melancolia*, por que há trechos em tom maior nessas milongas? Uma análise apressada poderia sugerir que isso é uma falta de rigor no processo de composição. Para opor essa opinião superficial é preciso considerar dois aspectos.

Primeiramente, é preciso desvincular a noção de que o tom maior é sempre *feliz*. Embora os acordes desses trechos sejam típicos de uma cadência de tom maior, as curvas melódicas são descendentes, i.e., elas não sobem melodicamente. Seria possível traçar alguma semelhança entre a melodia e harmonia desse refrão com o refrão de uma canção como *A Banda* de Chico Buarque? Imagino que não. Na canção de Chico Buarque há nitidamente um convite à rua, à alegria (tanto melódica, rítmica e tematicamente).

The image shows a musical score for the song 'Deixando o pago'. It consists of four staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are written below the notes. Red rectangular boxes are drawn around specific melodic phrases in each staff, highlighting their descending nature. The lyrics are: 'Sem-pregos-tei da mo - re - na É a mi-nha cor pre-di-le - ta Da car - rei-ra em can - chare - ta Dum tru-co nu - ma ca - ro - na Dum chur - ras-co de ma - mo - na Na som-bra do ar - vo-re - do On - de se o - cul - ta o se-gre - do Num te - cla-do decor - de-o - na'.

Figura 1 - Trecho da partitura de *Deixando o pago* (Ramil, 2013, p.193).

Na figura 1 acima, é possível notar que ao fim de cada verso desse trecho que é executado em tom maior, há melodias descendentes (marcadas pelos retângulos vermelhos), seguindo a intensidade e acentuação das palavras do português brasileiro:

as palavras “*morena, predileta, reta, carona, mamona, arvoredos, segredo e cordeona*” são paroxítonas e carregam melodias descendentes entre a sílaba tônica e a sua átona final; conferindo um tom melancólico ou nostálgico ao trecho. Esse padrão é seguido rigorosamente nessas estrofes tocadas em tom maior.

O segundo aspecto a se considerar é quais são as narrativas desses momentos em tom maior. Esses trechos, quase sempre, indicam um momento em que o gaúcho deixa de ser solitário e acaba “encontrando” algo ou alguém. Esses encontros podem ser com a sua memória, seus gostos (“*Sempre gostei da morena*”), como o pampa (“*Como é linda a liberdade*”) e com pessoas (“*Era um baile, um casamento*”). Essa ideia pode ser reforçada pelo fato de a canção terminar com um acorde maior. Esse acorde maior é apresentado logo após a narrativa indicar um retorno ao “*lugar onde fui parido*”; ou seja, é onde ocorre mais um reencontro e ele indica isso com um acorde maior.

### **Considerações finais**

O objetivo deste trabalho é apresentar os princípios da Estética do Frio de Vitor Ramil e mostrar como a sua proposta surge a partir de noções acerca da imagem e do imaginário da região do pampa. Além de expor os princípios da estética do frio, a pesquisa contou com a análise da música e da letra de duas gravações da milonga *Deixando o pago*; nessas análises tento mostrar como as bases de sua estética (rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza e melancolia) se apresentam de maneira distinta no tempo. Tais diferenças apresentam um certo amadurecimento da sua estética.

Como esta ainda é uma pesquisa preliminar, pretendo avançar nas análises musicais da sua obra, salientando, principalmente, as possíveis relações entre as curvas melódicas da milonga, sua harmonia (ou acompanhamento) e o conteúdo das letras.

### **Referências bibliográficas**

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FISCHER, Luís Augusto. Nesta rua passa o universo. RAMIL, Vitor. **Vitor Ramil - Songbook**. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2013.

FONSECA, Juarez. Casa, milonga, livro, canção, tempo, Satolep. RAMIL, Vitor. **Vitor Ramil - Songbook**. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2013.

MARQUES, José Geraldo. Délibáb: dos poemas de Borges e Cunha Vargas às milongas de Ramil. **Revista Letras**, Curitiba, n.93. p. 92-108, jan-jun. 2016.

NISHIDA, Gustavo . Molinos de viento: Mago de Oz, La Leyenda de la Mancha e formação de leitores. **Anais do I Congresso Internacional de Estudos do Rock**, Cascavel, 2013.

NISHIDA, Gustavo; SIERAKOWSKI, Ana Paula de Castro. Por outros textos em sala de aula: Me lembra muito Pink Floyd, de João Leopoldo. **Revista do Gel**, São Paulo, v. 13, n. 3, p. 203-218, 2016.

RAMIL, Vitor. **A estética do frio: conferência de Genebra**. Porto Alegre: Satolep, 2004.

RAMIL, Vitor. **Vitor Ramil - Songbook**. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2013.

ROJO, R. **Letramentos múltiplos, escola e inclusão social**. São Paulo: Parábola, 2009.

TOLIN, Juliana. Comunicação, Imaginário e Tecnologia. **Anais do Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – São Paulo, 2016.

## **Discografia**

RAMIL, Vitor. **Ramilonga - A estética do frio**. Satolep, 1997.

RAMIL, Vitor. **Délibáb**. Satolep, 2010.