

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

LUAN AUGUSTO LANGARO TEIXEIRA

***MILONGA SOLTA NO ESPAÇO: A MÚSICA EM TRÂNSITO A PARTIR DA
(DES)CONSTRUÇÃO DE UMA CULTURA EM RAMIL E DREXLER***

Brasília
2022

LUAN AUGUSTO LANGARO TEIXEIRA

***MILONGA SOLTA NO ESPAÇO: A MÚSICA EM TRÂNSITO A PARTIR DA
(DES)CONSTRUÇÃO DE UMA CULTURA EM RAMIL E DREXLER***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música, Instituto de Artes da Universidade de Brasília para obtenção do grau de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Processos de Criação em Música

Orientador: Beatriz Duarte Pereira de Magalhães Castro

BRASÍLIA
2023

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

LT266m Langaro Teixeira, Luan Augusto
Milonga solta no espaço: a música em trânsito a partir da
(des)construção de uma cultura em Ramil e Drexler / Luan
Augusto Langaro Teixeira; orientador Beatriz Duarte Pereira
de Magalhães Castro. -- Brasília, 2023.
193 p.

Dissertação (Mestrado em Música) -- Universidade de
Brasília, 2023.

1. Milonga . 2. Cultura. 3. Transformação. 4. Vitor
Ramil. 5. Jorge Drexler. I. Duarte Pereira de Magalhães
Castro, Beatriz, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP/DF), pela bolsa concedida, sem a qual não seria possível ter uma dedicação tão grande quanto a que eu reservei a esse trabalho e pelo apoio a pesquisa científica no Brasil, em tempos em que a busca pelo conhecimento e pelo fazer da ciência são inclusive fazeres políticos. Agradeço também a minha família, meus pais Sidval e Marivania, minha irmã Rafaela, minha namorada Marina, aos professores, ex-professores, alunos e ex-alunos, aos colegas de caminhada no meio da música e a todos que me ajudam a crer cada dia que a arte, a ciência e a educação, três pilares presentes na minha vida pessoal e profissional, são ferramentas para a transformação das pessoas e conseqüentemente do mundo.

Agradeço também aos professores que cruzaram a minha caminhada no mestrado, Delmary, Flávio, Sérgio, Antenor, Jéssica, e minha orientadora, prof. Beatriz, a qual me auxiliou muito a expandir minhas ideias a respeito da musicologia e a moldar o presente trabalho. E aproveito para mencionar meus colegas do PPG que também me auxiliaram na construção do trabalho e em todos os outros desafios dessa caminhada na pós-graduação.

*Apenas nos pusimos en dos pies
Comenzamos a migrar por la sabana
Siguiendo la manada de bisontes
Más allá del horizonte
A nuevas tierras, lejanas
Los niños a la espalda y expectantes
Los ojos en alerta, todo oídos
Olfateando aquel desconcertante
Paisaje nuevo, desconocido
Somos una especie en viaje
No tenemos pertenencias sino equipaje
Vamos con el polen en el viento
Estamos vivos porque estamos en movimiento
Nunca estamos quietos, somos trashumantes
Somos padres, hijos, nietos y bisnietos de inmigrantes
Es más mío lo que sueño que lo que toco
Yo no soy de aquí
Pero tú tampoco
Yo no soy de aquí
Pero tú tampoco
De ningún lado de todo, y
De todos lados un poco
[...]
Lo mismo con las canciones, los pájaros, los alfabetos
Si quieres que algo se muera
Déjalo quieto*

(DREXLER, 2017)

RESUMO

A presente pesquisa busca analisar a milonga e suas características dinâmicas na fronteira sul do Brasil, exemplificadas pelas obras de dois compositores, Vitor Ramil e Jorge Drexler. Baseado principalmente em autores dos campos da musicologia (Cook, 2001, Trotta, 2008) e estudos culturais (Canclini, 2008, Martin-Barbero, 1997, Grimson, 2011, Hall, 2006), levando em conta as transformações presentes no desenvolvimento do gênero e sua relação com o meio cultural, através das construções e desconstruções culturais e suas relativas dinâmicas estéticas, as quais são expressas nos exemplos musicais propostos. Sobre a milonga, é analisado o seu surgimento e sua inevitável transformação dentro da música popular, a partir da sua genealogia e sua relação com o espaço geográfico-cultural, bem como sua transformação em termos dos seus materiais musicais intrínsecos. Dessa forma, contextualiza-se o intercâmbio de sonoridades que fica inerente a esse processo e que transforma a milonga em um agente de significação estético-cultural dentro da obra dos compositores estudados. Com especial atenção ao território gaúcho e brasileiro, busco observar o desenvolvimento da cultura criada no Rio Grande do Sul e sua relação crítica e estética com o trabalho de Ramil, através principalmente da sua obra *A Estética do Frio*. Utilizo-me também de Drexler, uruguaio, para triangular esse processo e procurar a reverberação da mesma ideia cultural e musical em outro lado da fronteira, através do conceito de *Templadismo*, buscando exceder o limite geográfico e assim entender as relações de tempo e espaço que os autores descrevem em sua obra. Para tanto, além da aproximação conceitual, analiso algumas canções, apoiado em publicações já existentes sobre a obra musical dos compositores e transcrições próprias, utilizando-as como objeto de materialização dos conceitos apresentados.

Palavras chave: milonga, cultura, transformação, Vitor Ramil, Jorge Drexler.

ABSTRACT

This research seeks to analyze the milonga and its dynamic characteristics on the southern border of Brazil, exemplified by the works of two composers, Vitor Ramil and Jorge Drexler. Mainly based on authors from the fields of musicology (Cook, 2001, Trotta, 2008) and cultural studies (Canclini, 2008, Martin-Barbero, 1997, Grimson, 2011, Hall, 2006), taking into account the transformations present in the development of the genre and its relationship with the cultural environment, through cultural constructions and deconstructions and their relative aesthetic dynamics, which are expressed in the proposed musical examples. Regarding the milonga, its emergence and its inevitable transformation within popular music are analyzed, based on its genealogy and its relationship with the geographical-cultural space, as well as its transformation in terms of its intrinsic musical materials. In this way, the exchange of sounds that is inherent to this process and which transforms the milonga into an agent of aesthetic-cultural significance within the work of the composers studied is contextualized. With special attention to the Gaucho and Brazilian territory, I seek to observe the development of the culture created in Rio Grande do Sul and its critical and aesthetic relationship with Ramil's work, mainly through his work *A Estética do Frio*. I also use Drexler, a Uruguayan, to triangulate this process and look for the reverberation of the same cultural and musical idea on the other side of the border, through the concept of *Templadismo*, seeking to exceed the geographical limit and thus understand the relationships of time and space that the authors describe in their work. To this end, in addition to the conceptual approach, I analyze some songs, based on existing publications on the composers' musical work and their own transcriptions, using them as an object to materialize the concepts presented.

Keywords: milonga, culture, transformation, Vitor Ramil, Jorge Drexler.

RESÚMEN

Esta investigación busca analizar la milonga y sus características dinámicas en la frontera sur de Brasil, ejemplificadas por las obras de dos compositores, Vitor Ramil y Jorge Drexler. Basado principalmente en autores de los campos de la musicología (Cook, 2001, Trotta, 2008) y los estudios culturales (Canclini, 2008, Martin-Barbero, 1997, Grimson, 2011, Hall, 2006), teniendo en cuenta las transformaciones presentes en el desarrollo del género y su relación con el entorno cultural, a través de construcciones y deconstrucciones culturales y sus dinámicas estéticas relativas, que se expresan en los ejemplos musicales propuestos. Respecto a la milonga, se analiza su genealogía y su inevitable transformación dentro de la música popular, a partir de su génesis y su relación con el espacio geográfico-cultural, así como su transformación en cuanto a sus materiales musicales intrínsecos. De esta manera, se contextualiza el intercambio de sonidos que es inherente a este proceso y que transforma a la milonga en un agente de significación estético-cultural dentro de la obra de los compositores estudiados. Con especial atención al territorio gaucha y brasileño, busco observar el desarrollo de la cultura creada en Rio Grande do Sul y su relación crítica y estética con la obra de Ramil, principalmente a través de su obra *A Estética do Frio*. También utilizo a Drexler, un uruguayo, para triangular este proceso y buscar la reverberación de una misma idea cultural y musical al otro lado de la frontera, a través del concepto de Templadismo, buscando superar el límite geográfico y así entender las relaciones de tiempo y espacio que los autores describen en su obra. Para ello, además del enfoque conceptual, analizo algunas canciones, a partir de publicaciones existentes sobre la obra musical de los compositores y sus propias transcripciones, utilizándolas como objeto para materializar los conceptos presentados.

Palavras clave: milonga, cultura, transformación, Vitor Ramil, Jorge Drexler.

LISTA DE ABREVIATURAS

RS	–	RIO GRANDE DO SUL
RIO GRANDE	–	RIO GRANDE DO SUL
MPG	–	MÚSICA POPULAR GAÚCHA
CTG	–	CENTRO DE TRADIÇÕES GAÚCHAS

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cuenca de la Plata	9
Figura 2 - América do Sul com região de pampa em destaque	10
Figura 3 - <i>El Tambo Congo en 1820</i> , de Martín Boneo, mostrando um tradicional candombe	17
Figura 4 - Células Rítmicas da Habanera e da Milonga	25
Figura 5 - Síncope Característica	26
Figura 6 - Ritmo de habanera	26
Figura 7 - Tresillo	26
Figura 8 - Linha de baixo característica da milonga na tonalidade de Mi Menor	27
Figura 9 - Padrão de dedilhado de milonga	28
Figura 10 - Acentuação da milonga arrabaleira	29
Figura 11 - Exemplo de Milonga Arrabaleira	30
Figura 12 - Célula rítmica Milonga Corraleira	31
Figura 13 - Família Ramil nos anos 60, na praia do Laranjal, cidade de Pelotas/RS	67
Figura 14 - Vitor interpretando o Barão de Satolep em espetáculo do Tangos e Tragédias	70
Figura 15 - Capa e CD do álbum Ramilonga	75
Figura 16 - Vitor Ramil em 2022	77
Figura 17 - Família Drexler nos anos 70	80
Figura 18 - Capa e encarte do álbum Frontera	82
Figura 19 - Jorge Drexler e sua banda no <i>NPR Music Tiny Desk Concerts</i> , em 2018	86
Figura 20 - Jorge Drexler em 2022	87
Figura 21 - Dedilhado inicial da canção <i>Milonga</i> , notado em tablatura.	108
Figura 22 - Compassos 1 ao 4 da canção <i>Chimarrão</i> , com os dedilhados destacados	109

Figura 23 - Compassos 1, 2 e 11 da canção Indo ao Pampa, com os dedilhados destacados	110
Figura 24 - Compassos 1 ao 3 e 19 ao 23 da canção Invento	111
Figura 25 - Compassos 1 a 8 da canção Ramilonga	112
Figura 26 - Transcrição do violão na introdução de <i>Não é Céu</i>	113
Figura 27 - Linha de baixo de <i>Não é Céu</i>	113
Figura 28 - Acordes de <i>Montevideo</i>	116
Figura 29 - Dedilhados de <i>Montevideo</i>	116
Figura 30 - Comentário de Drexler sobre <i>Montevideo</i>	117
Figura 31 - Cifra sobre a letra de <i>Montevideo</i>	118
Figura 32 - Introdução de <i>Frontera</i> com marcações sobre a partitura	119
Figura 33 - Harmonia implícita no solo de <i>Frontera</i>	120
Figura 34 - Acordes e formas de tocar de <i>Frontera</i>	121
Figura 35 - Cifra sobre a letra de <i>Frontera</i>	122
Figura 36 - Linha melódica do contrabaixo característica da Milonga em Ré Maior	129
Figura 37 - Linha melódica do contrabaixo em Indo ao Pampa	129
Figura 38 - Acordes e primeiros compassos de Indo ao Pampa	131
Figura 39 - Transcrição da introdução de Indo ao Pampa	133
Figura 40 - Rítmica das frases vocais 1 ao 4 em Indo ao Pampa	135
Figura 41 - Rítmica das frases vocais 5 a 7 em Indo ao Pampa	136
Figura 42 - Estrutura frasal de uma rima em 'décima'	139
- Possibilidades de notação rítmica da frase vocal em Milonga del Moro Judío	
Judío	142
Figura 44 - Figura rítmica executada pelo violão em Milonga del Moro Judío, em partitura e tablatura	143
Figura 45 - Ritmo executado pela bateria em Milonga del Moro Judío	144

Figura 46 - Exemplo da linha melódia executada pelo contrabaixo em Milonga del Moro Judío	145
Figura 47 - Progressão de acordes no verso de Milonga del Moro Judío	146
Figura 48 - Progressão de acordes e linha de baixo no refrão de Milonga del Moro Judío	147

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Canções de Vitor Ramil com elementos de milonga	95
Tabela 2 - Canções de Jorge Drexler com elementos de milonga	100
Tabela 3 - Indicadores de uso de capotraste e mudança de afinação nas canções do songbook de Vitor Ramil	106
Tabela 4 - Parâmetros de <i>Não é Céu</i>	114
Tabela 5 - Comparação de parâmetros em Montevideo e Frontera	124
Tabela 6 - Influências em parâmetros de Indo ao Pampa	137
Tabela 7 - Influência nos parâmetros de Milonga del Moro Judío	148
Tabela 8 - Revisão de literatura: dissertações	171
Tabela 9 - Revisão de literatura: teses	172
Tabela 10 - Revisão de literatura: artigos	173
Tabela 11 - Revisão de literatura: livros	174

SUMÁRIO

PRELÚDIO	1
1 TERRITORIALIDADES E (DES)CONSTRUÇÕES	6
1.1 “Sobre as raízes levantadas” - a milonga e a pesquisa acadêmica	11
1.1.1 “Semeadura”: milonga e origens	13
1.1.2 “Todos a sus puestos”: milonga e forma	23
1.2 “La vida es más compleja de lo que parece”: reflexões sobre teorias, indivíduos e hibridismos	32
1.2.1 “Eco”: Sons, gêneros e significados	39
1.3 “Invento”: Esboços metodológicos	43
2 TEMPO, ESPAÇO E VOZES	47
2.1 “Querência”: O universo cultural e simbólico do pampa	47
2.1.2 Nativismo e festivais	56
2.1.3 Novas vozes	60
2.2 “ <i>Hacer canciones no es una ciencia exata</i> ”: os cantautores	61
2.3 Vitor Ramil	65
2.3.1 A Estética do Frio	71
2.4 Jorge Drexler	78
2.4.1 Templadismo	87
3 ANÁLISES	91
3.1 “Frontera” y “milonga”: a relação temática x território nas canções	91
3.1.1 Canções com elementos de milonga	94

3.2 As sete cidades da milonga no songbook de Vitor Ramil	104
3.2.1 Comentário sobre ‘Não é Céu’	113
3.3 “Como ser assim”: manifestações e procedimentos em “Montevideo” e “Frontera”, através do Cancionero de Jorge Drexler	114
3.4 Sonoridades	124
3.4.1 Eu, “hindu” ao pampa	124
3.4.2 Milonga – y décima – del moro judío	137
CODA: CONSIDERAÇÕES SOBRE TEMPO, ESPAÇO E MOVIMENTO	149
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	152
REFERÊNCIAS EM DIVULGAÇÃO DE MÍDIA	163
ANEXOS	165
APÊNDICES	171

PRELÚDIO

A escolha de um tema de pesquisa que abordasse principalmente três pilares, sendo eles os movimentos culturais do sul da América, a milonga e o os processos de transformação na música a partir da perspectiva de dois artistas parte de uma incursão pessoal a gostos e experiências que moldaram e ainda moldam a personalidade artística e visão de mundo que possuo atualmente. Sobre os movimentos culturais, destaco que a cultura gaúcha tem forte influência no que percebo como realidade cultural do Rio Grande do Sul hoje, influenciando assim também esse trabalho. Nessa realidade do RS, estado no qual nasci e cresci, a *tradição* é algo demasiadamente presente no cotidiano, principalmente em cidades do interior do estado. Tratada pela imensa maioria das pessoas como algo intocável, esse apelo a um código que define o que é gaúcho e o que não é, reflete-se inclusive em entidades que controlam regras criadas a ponto de definir o que é realmente *autêntico* do Rio Grande do Sul (ponto a ser melhor discutido mais à frente neste trabalho). Apesar de uma preservação histórica ser extremamente importante para a manutenção de uma cultura típica e de todos os códigos e conhecimentos gerados a partir daí, é percebido através do escopo bibliográfico e analítico deste trabalho, que o apego a tal tradição como sendo a única fonte de cultura e o distanciamento proposital de produtos culturais que carregam influências que mesclam o gaúcho e o não gaúcho – sob o pretexto de não preservação da cultura – não são a única maneira de preservar e difundir tais traços culturais. Assim, percebe-se no trabalho dos artistas analisados, que existe também uma realidade onde os bens culturais são produtos globalizados e que ajudam a dar visibilidade à essa própria manifestação em sua maneira mais *pura*.

Nascido em Tapejara, uma cidade de 20 mil habitantes no interior do Rio Grande do Sul, sempre estive em contato com a arte, mais especificamente a música e a poesia, principalmente através da minha família paterna. Meu avô, Atalábio Pinto Teixeira, foi um homem de muitas profissões, mas de uma paixão: a palavra. Através dela e em forma de poesia, expressava seu amor pela família, histórias da infância e seu apreço pela tradição gaúcha, através de ‘causos’ contados em poesia e com um linguajar muito típico do homem do campo do sul do Brasil, pautado por esse espaço cultural do Rio Grande, com forte influência castelhana.¹

¹Segundo o dicionário online *Oxford Languages*, o termo ‘castelhano’, no sul do Brasil, toma o sentido de “relativo à Argentina ou ao Uruguai, ou o que é seu natural ou habitante.” Disponível em: shorturl.at/ostLZ. Acesso em: 23/12/2022. Laytano (1981) ainda afirma que “a coleção de espanholismos, termos rio-platenses e os de ambas as procedências, mas modificados e adaptados ao português falado no Rio Grande do Sul, é realmente enorme” (p. 50). A tais espanholismos, os chama de castelhanos, referente à língua espanhola falada na região platina.

Além disso, minha família no geral sempre possuiu laços com o CTG (Centro de Tradições Gaúchas), apesar de eu próprio nunca ter sido tão ativo nesses centros. Neto de poeta e filho de pai músico, – como ele mesmo diz, ‘músico sem faculdade’ – e fã de Beatles, Queen, Iron Maiden e música *country* estadunidense, a mim sobrou a influência de uma música *pop* global, a vivência na tradição gaúcha e a globalização, com a descoberta de mundos sonoros novos distantes só talvez por um *download* mais lento. Assim, a distinção forte, quase dicotômica, entre o olhar bucólico da poesia gaúcha e a abordagem urbana e global das canções de *rock*, as mais presentes durante minha adolescência, sempre representaram um ponto conflitante para mim enquanto sujeito. Sempre tive uma ideia muito clara de que, para entender e relacionar-se culturalmente com uma dessas expressões, não é preciso necessariamente revogar a outra, da mesma maneira que para entender uma tradição, como a tradição musical gaúcha ou as estruturas formais das canções *pop*, não é preciso necessariamente aceitá-la sem uma posição crítica. Dessa forma, essa convergência de influências permeou-se em minha cabeça criando um imaginário em que a fusão entre diversos mundos sonoros a princípio distintos, era (e cada vez mais, é) plenamente possível.

A partir de tais influências, em certo ponto da adolescência, conheci o trabalho de Vitor Ramil. Essa descoberta por si só mudou o meu modo de me relacionar com a cultura e a música que retrata o Rio Grande do Sul, pois também trazia em si elementos que não a distanciam de outras culturas. Era uma música que soava urbana, porém rural ao mesmo tempo, tão consoante com temáticas tradicionais à música feita no RS, porém tão diferente das mesmas no seu modo de soar, apesar de ainda preservar traços rítmicos e harmônicos que a caracterizavam sem dúvida como milongas. Essa sonoridade parecia que havia sido projetada para sintetizar o meu próprio pensamento e objetivo em fazer música. Nasce daí em mim um dilema de pertencimento desse tipo de música, a qual encontrei em Estivalet (2017) algo consoante àquele pensamento que tive desde a primeira vez que ouvi a música de Vitor Ramil, quando afirma que “mesmo quando entendemos a música de Vitor Ramil como música popular urbana, na verdade soa como uma definição muito reducionista do que ela realmente é, já que ela possui elementos do que é considerado rural em sua região, bem como do que também não é entendido como popular.” (ESTIVALET, 2017, p. 15)

Além disso, o próprio ideário pessoal do compositor se mostra consoante com algo que eu já considerava como crítica em âmbito particular. Em manifestações pessoais² Vitor Ramil

² Suas manifestações são variadas ao longo de sua carreira, mas destaco essa entrevista dada ao canal *TRANSE*, em 16 de agosto de 2021, sob o título de *TRÍTONO #1: Vitor Ramil e a estética do frio*. Disponível em: https://youtu.be/W0pO6zh4_tg. Acesso em 13 de julho de 2022.

defende uma certa ótica individual ao olhar para a música produzida no Rio Grande do Sul. Ela se baseia resumidamente em uma ideia *anti-establishment* em relação à tradição gaúcha e a um discurso reforçado por governos positivistas³ do início do século XX, sendo expressa em entrevistas, ensaios e em sua estética sonora, revogando características estilísticas tradicionais e indo ao encontro de uma continuação da tradição a partir de uma experiência particular e pessoal, sem propriamente olhar para o tradicional de uma ótica exterior, porém partindo de vivências dentro da cultura em direção à uma estética dita global.

Pouco tempo depois, me aprofundei no trabalho de Jorge Drexler. Apesar de inicialmente perceber como uma música que servia a uma estética latina um pouco mais ampla, aos poucos a influência da milonga no trabalho do compositor foi chamando mais a minha atenção. Além das várias manifestações pessoais em favor da transformação inerente aos processos musicais que acontecem com o tempo e da conjugação de um lugar multicultural, o compositor demonstra através de seu trabalho uma inclinação forte para o hibridismo de gêneros e a criação de uma estética com o lugar geográfico e, como dito antes, multicultural.⁴ Assim, essas semelhanças entre os autores foram ficando cada vez mais explícitas, na escolha da milonga como ritmo matriz de uma manifestação, na transformação do gênero em processos compositivos que sofrem influência de outros gêneros e na percepção do imaginário dos pampas como uma diretiva para esses processos.

A partir da imersão no trabalho dos dois compositores/cantores, busco analisar nesse trabalho as dinâmicas do gênero milonga e modificações em seus padrões, tentando ultrapassar as pretensas barreiras limitadoras que todo gênero musical impõe através de parâmetros pré-estabelecidos para uma categorização da música a ser composta. Para isso, divido essa dissertação em três capítulos.

No primeiro, busco as informações disponível sobre o tema através de uma revisão de literatura que busca sanar alguns dos tópicos importantes para a compreensão da pesquisa. Como exemplo, apresento um panorama histórico a partir de uma revisão de literatura sobre o uso do termo milonga e uma breve caracterização sobre subgêneros, que se faz necessária para

³ Evaristo de Moraes Filho, no Dicionário de Ciências Sociais (SILVA, 1987, p. 944), mostrando a importância do positivismo no Estado, afirma que “o Rio Grande do Sul transformou-se no reduto mais radical e extremado do positivismo social e político no Brasil, com Constituição estadual (1891) bem próxima de seus princípios doutrinários e que em muitos pontos se chocava com a federal”.

⁴ Drexler fala sobre algumas influências de infância em lugar multicultural e diferenças geracionais que impactam em uma absorção de novas influências nessa entrevista ao jornalista Manuel Jabois, do jornal El País, da Espanha, em 17 de dezembro de 2022. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2022-12-17/jorge-drexler-o-senalas-con-el-dedo-desde-arriba-toda-esa-mierda-que-esta-pasando-ahora-o-intentas-que-los-jovenes-te-hagan-hueco.html>. Acesso em: 26 dez. 2022.

que se entenda o objeto em questão e mostre de onde parte o trabalho de conceituação do gênero. Além disso, busco em uma revisão de literatura um guia, ilustrado por uma tabela, de trabalhos que, direta ou indiretamente me ajudaram na própria concepção deste, como uma fonte não só de informações, mas também de fundamentação para que a presente pesquisa fosse realizada, onde a partir disso também procuro estabelecer critérios estritamente musicais relativos à milonga, esclarecendo algumas ideias sobre sua forma, linguagem, harmonia e desenhos melódicos característicos. Ainda, destaco que essa caracterização de aspectos formais e estruturais estabelece ligação com a própria formação do gênero e seu imaginário social, sendo esse o motivo para anexá-los ainda dentro desse primeiro capítulo, dessa maneira, podendo relacionar um processo com o outro. Após, busco explicar o referencial teórico abordado a partir dos materiais obtidos dentro da literatura e relacioná-lo com o tema principal de pesquisa. Dessa maneira, defino algumas questões metodológicas, baseado na revisão de literatura e do suporte teórico que elegi para realizar o trabalho, entendendo que a abordagem bibliográfica e a análise do texto musical foram as maneiras mais adequadas de se realizar a pesquisa.

No segundo capítulo procuro contextualizar a milonga e seus processos, pautado na sua relação com o território. Explico como se deu a criação de um imaginário social e simbólico que reflete nas temáticas milongueiras, através de uma abordagem historiográfica do território platino, buscando também a fixação do gênero na tradição pertencente a tal território. Além disso, estabeleço essa ligação com os dias de hoje, procurando novas formas de fazer milonga e novas expressões que se conectam mas ao mesmo tempo se desprendem das maneiras tradicionais. Ainda, em busca dessas novas formas e expressões dentro do gênero, analiso os compositores/cantores estudados neste trabalho, além de estabelecer o termo *cantautor* para defini-los. Faço uma breve análise da canção como objeto principal de estudo e de trabalho dos dois cantautores e depois busco um breve histórico de cada um. É importante estabelecer que a escolha específica por Vitor Ramil e Jorge Drexler, além de todo o trabalho despendido por ambos na carreira que é consonante à temática desta pesquisa, se deve ao fato de que os dois possuem elementos extramusicais que explicam e/ou definem suas ideias expressadas em música. Ramil expressa seu modo de fazer música e mais especificamente milonga através da Estética do Frio, ensaio publicado em 2004, e Drexler através de um termo que chamou de Templadismo⁵, que vai de encontro à Estética do Frio ao contrastar e fazer praticamente um trocadilho com o Tropicalismo brasileiro.

⁵ Tanto o Templadismo como as características da Estética do Frio são bastante discutidas no documentário 'A Linha Fria do Horizonte', lançado em 2014, que anda pela região do Rio da Prata que se estende por Brasil,

No terceiro e último capítulo, realizo as análises às quais me proponho, utilizando como exemplos a expressão da territorialidade na poesia presente como letras das canções dos artistas, a busca pelos atributos⁶ da milonga que Ramil dispõe na Estética do Frio e sua expressão dentro do texto musical baseado em seu songbook, procedimentos utilizados por Jorge Drexler através de transcrições de um *cancionero* do compositor lançado pelo *Taller Uruguayo de Música Popular*, no intuito de buscar em publicações já existentes esses subsídios para análise, e transcrevo várias partes de *Milonga del Moro Judío*, de Drexler, e *Indo ao Pampa*, de Ramil, onde procuro identificar os elementos pertencentes a outros gêneros presentes em cada atributo da canção (poesia, melodia, harmonia e ritmo), assim relacionando com essa produção de uma ‘milonga híbrida’, ou seja, com influência e elementos obtidos a partir de outros gêneros musicais. As análises das canções a serem realizadas acontecem como forma de isolar os parâmetros de cada canção, sendo eles a melodia, instrumentação, harmonia, poesia/letra e a sonoridade resultante da junção de cada um deles, demonstrando fora de um campo exclusivamente teórico esse movimento. Acredito que essa união de conceitos e métodos seja importante para que o trabalho esteja completo, não tratando somente de um aspecto musical, nem somente do seu contexto, sem um único exemplo de como ele acontece na prática, sempre de maneira a procurar resolver "as dificuldades de articulação das informações do contexto sócio-histórico com a análise musicológica do texto musical" (BAÍA, 2011, p. 181).

Também é necessário contextualizar que as obras dos dois artistas possuem elementos extramusicais que as legitimam como objeto das análises, mesmo que as análises sejam quase puramente musicais. Procuro a princípio separar a letra da música, entendendo sua dinâmica em um contexto somente textual. A seguir, analiso harmonia, melodia e instrumentação das obras em um contexto estritamente musical. Assim, faço a junção das análises e procuro estabelecer relações entre texto e música, buscando, a partir daí, apontar as diferenças dos modos tradicionais de se fazer milonga tratados no capítulo 2. Dessa forma, caracteriza-se como uma análise comparativa de materiais musicais, onde dilui-se a antítese/análise de dados.

Argentina e Uruguai, mostrando a relação entre a paisagem, o clima e a obra de diversos cancionistas oriundos desses locais.

⁶ Esses “atributos” são na verdade adjetivos, que Ramil define como parâmetros para que se construa a sonoridade da milonga através de seus elementos musicais. Abordo e defino-os de forma mais detalhada na seção 2.3.1.

1 TERRITORIALIDADES E (DES)CONSTRUÇÕES

*Só depois de muito chão
De galho em galho
De grão em grão
Degrau retalho
Quando larguei de mão
Qualquer atalho
Só então cheguei aqui
E descobri
Que sempre estive aqui*

(Bebeto Alves, 2014)

Os versos iniciais de *Milonga Orientao*, de Bebeto Alves, podem servir para representar *muito mais* do que supostamente o próprio autor quis dizer com eles (se é que aí realmente existe um sentido intencional direto, ou somente frases com alguma direção semântica e que acabam por rimar). Mesmo que, possivelmente atribuídos pelo autor a um processo de busca por uma identidade pessoal, podemos utilizá-los para fazer alusão a um esforço que busca apresentar um lado de uma cultura que, buscando a inovação, acaba por se encontrar nela mesma, como o próprio compositor comenta: “só então cheguei aqui, e descobri que sempre estive aqui”. Busca-se no movimento a própria linha de chegada, caracterizando o próprio processo de transformação como parte integrante de um produto, em um processo em que todas suas etapas interrelacionam-se. Para isso, a arte e, dentro das artes, a música, pode ser vista como protagonista nesses processos de dinâmicas culturais e estéticas intermitentes, como afirma Barraud (2005, p. 11):

A vida e o movimento se confundem. Na Arte, mais que em qualquer outra parte. Na Música, mais que em qualquer outra Arte. Não há um momento, na História da Música, que não se situe numa trajetória cuja origem não remonte ao mais distante passado e cujo fim não se perca num futuro incerto. (BARRAUD, 2005, p. 11)

O poeta curitibano Paulo Leminski, em um ato de quase rebelião pessoal, escreveu em um muro a famosa frase: *Sentado não tem sentido*. Explora aí uma dupla significação da palavra *sentido*, tanto como *significado* quanto como o verbo *sentir* conjugado na primeira pessoa. Segundo ele, é preciso movimentar-se. Através do *graffiti*, uma manifestação artística que tanto estimava e que considerava como o grito dos livros, buscou expressar a mensagem de que buscar-se, mover-se, é, ao mesmo tempo, encontrar-se. Em um paralelo com essa perspectiva polissêmica na exploração da palavra, nesse trabalho a busca é, justamente, pela exploração da milonga como um campo de significações em expressões que agem como um reflexo das transformações culturais, através das composições de Vitor Ramil e Jorge Drexler.

Ainda inspirado em Leminski, cuidando para que sua frase não vire motivacional para nenhum autointitulado *coach* da vida moderna, esse movimento e essa busca por novas ideias e ideais inspira quase uma perseguição por novas criações e debates sob novas perspectivas. O que é novo hoje será velho amanhã, e só em uma reinvenção cotidiana é possível ser original e manter velhos hábitos ainda originais em essência, porém adaptados a um mundo em mudança. E para manter esse olhar poético introdutório, é como dizia Belchior em um tal clichê que só é clichê porque é uma verdade que não se possui coragem, mesmo que possa haver argumentos (e se existem, não que eu os conheça), para refutá-la: “O passado é uma roupa que não nos serve mais [...] O que há algum tempo era jovem, novo, hoje é antigo, e precisamos todos rejuvenescer” (BELCHIOR, 1976).

A partir dessas ideias e buscando uma expressão que almeja tanto *construir* como *desconstruir* a cultura platina através da expressão de dois artistas, com especial foco na cultura gaúcha – do lado brasileiro da fronteira –, e num movimento similar a partir de uma perspectiva uruguaia, utilizo bastante esse termo: *platino(a)*. No entanto, essa adjetivação merece uma atenção especial no que tange ao seu significado.

O espaço definido como América Platina refere-se ao espaço banhado pelo Rio da Prata e seus principais afluentes, como o Rio Paraná, compreendendo as fronteiras entre Uruguai, Argentina, Paraguai e Brasil (em várias definições, exclui-se o Brasil da delimitação). Em outros países de língua hispânica, pode haver também a utilização do termo *Cuenca de la Plata*, usado para definir a bacia hidrográfica formada pelo Rio da Prata e afluentes. No entanto, neste trabalho, utilizo o adjetivo platino como forma de definir aquilo que é uma expressão cultural proveniente da região, mas não necessariamente de toda ela, tomando uma unidade cultural como representante do termo, e não um sentido estritamente geográfico. A milonga, por exemplo, é produto platino, porém com maior reverberação na Argentina, no Uruguai e no sul do Brasil. Apesar de não possuir reverberação significativa no Paraguai, utilizo o termo de maneira a localizar culturalmente o objeto a ser falado. Como disserta Panitz:

De fato, se dispõe de uma literatura vasta, das mais diversas áreas, científicas ou não, que se refere a uma unidade geográfica onde as fronteiras políticas, outrora móveis, deixaram marcas culturais que perduram até hoje em ambos os lados das nações que se formaram no século XIX. Esse espaço, enquanto quadro natural é representado pelo Pampa, os campos situados mais ao sul da Bacia do Rio da Prata, onde predominam relevos de planície (CHOMENKO, 2006). Esse espaço se encontra, também, num contexto em que se convencionou chamar historicamente de Região Platina, em função de sua formação social com raiz colonial, onde o caráter móvel da fronteira e, mais adiante, a própria cultura fronteiriça, se fizeram características bem marcantes. (PANITZ, 2010, p. 20)

Ao se tratar da inserção do Rio Grande do Sul e conseqüentemente do Brasil nesse contexto, a historiografia que discute essa formação territorial ocorrida na fronteira brasileira com a Argentina e o Uruguai apresenta alguns aspectos divergentes, mas que convergem ao tratar de uma integração tardia do território gaúcho ao resto do Brasil, onde, ao longo dessas trocas culturais, formou-se uma organização espacial nesse território sob as mesmas determinações históricas do restante da região platina (OSÓRIO, 1995, p. 112). Assim, é importante assinalar que, seguindo a posição majoritária na historiografia, existem “fortes relações do RS com o Prata”, inclusive sendo o RS então considerado parte indissociável da realidade geográfica platina, e não algo externo com o que se estabelece relações (JESUS, 2000, p. 2).

Destaca-se também o conceito apresentado pelas historiadoras Heloisa Reichel e Ieda Gutfreind, em sua obra ‘*As raízes históricas do Mercosul: a Região Platina colonial (1996)*’. Conforme as autoras, o território do Uruguai, do pampa argentino e da campanha sul-rio-grandense constituíam-se, na época colonial, em uma unidade econômica, social e cultural, denominada de *Região Platina*. Com o fim da era colonial, a expansão escravista no Rio Grande do Sul e a transição ao capitalismo em áreas de colonização espanhola, acentuado posteriormente pela criação dos novos Estados, a região platina acabou por fragmentar-se. Todavia, segundo as autoras, manteve-se a unidade em torno da cultura popular, com hábitos, costumes e valores comuns, tornando o uso do conceito de Região Platina pertinente, mesmo para períodos posteriores ao colonial. Além da manutenção destes elementos da cultura popular, o contato entre a população rio-grandense e rio-platense é mútuo e contínuo. (SCHEIDT, 2011, p. 1). Oliveira (2005a) também comenta sobre a inserção do território gaúcho no contexto platino:

A condição de fronteira do território sul rio-grandense e seus vínculos sócio-políticos com a região platina aparecem como fatores determinantes de uma identidade coletiva que pressupõe a inserção obrigatória da história do RS no contexto dos acontecimentos do Prata, num horizonte mais amplo e complexo do que o dos soberanos desígnios lusitanos. (OLIVEIRA, 2005a, p. 362).

Assim, o conceito de região a ser estudado rompe com a ideia dominante de separação geopolítica, procurando mostrar as trocas e contribuições mútuas, em vez da separação em torno de um limite de demarcações territoriais nacionais, que, apesar de existir em um contexto geopolítico, não opera dentro de um contexto cultural. Nesse espaço de fronteira, a hibridação cultural, naturalmente pertencente a um território com tais características, reforça também a ideia de um espaço musicalmente fértil, “entrecruzando diferentes matrizes sonoras que influenciam a cultura musical de três países distintos” (TROMBETTA; CARRARO, 2020).

Dessa forma, é comum encontrar a denominação *platina* como sendo referência tanto ao que é produzido nos demais países pertencentes à Bacia do Prata, quanto ao que é natural do sul do Brasil, especificamente do Rio Grande do Sul, devido à essa herança etimológica da palavra ligada à costumes culturais e uma história em comum, mesmo que não encontre significativa reverberação na geopolítica praticada atualmente. A essa produção *platina* no campo da música atribuo as milongas, como tratado nesse trabalho, mas não excluo outras manifestações, como o chamamé, a chacarera, a zamba, o tango, o candombe, entre outros. Cito que essas expressões musicais também podem ser consideradas platinas, mas devido ao escopo desse trabalho, destaco a milonga como produto musical platino e como objeto de estudo principal dessa pesquisa.

Em contraste, as composições que utilizo como objeto de análise do trabalho reverberam um contexto mais localizado no Uruguai e no Brasil, excluindo também, além do Paraguai, a delimitação argentina dos próprios objetos (mesmo que incorporem influências advindas do citado território). Mesmo assim, ainda cito autores e referências musicais argentinas, considerando que é um território de suma importância para o desenvolvimento da milonga como gênero. Essa “exclusão” se deve unicamente ao fato de que os artistas analisados são provenientes do Brasil e do Uruguai. Assim, utilizo-me do termo *platino* para adjetivar expressões que possuem um contexto menos localizado do que o objeto principal do trabalho (que trata somente de Brasil e Uruguai). Por exemplo, quando falo de um imaginário social, da influência dos *gauchos*⁷, ou de qualquer outra coisa que não se limite a essa fronteira brasileira e uruguaia, mas que ainda fique dentro da delimitação dos quatro países (ou, de pelo menos três deles) platinos, uso esse termo: *platino*. Para isso, incluo abaixo o mapa da Cuenca de la Plata, que remete à organização em torno do Rio da Prata, abarcando os quatro países citados acima.

⁷ Os *gauchos*, aqui sem acento mesmo, são definidos por Moríngio (1996) como “hombre de campo del Río de la Plata”, afirmando também que o termo nasceu da tríade Argentina - Uruguai - Brasil.

Figura 1 - Cuenca de la Plata



Fonte: Wikipedia⁸

Entretanto, quando falo sobre esse contexto mais localizado, que pode ser definido pela região de planícies que marca a fronteira entre os países com mais atenção desse trabalho, Brasil e Uruguai, um termo que pode ser utilizado para descrever essa região é o termo *pampeano*, referente a ‘o que é dos pampas’. Também falo sobre a *fronteira sul do Brasil*, outra maneira de referir-me ao espaço descrito pelos pampas. Para isso, o recorte que utilizo traça a seguinte linha geográfica, a partir de uma perspectiva da América do Sul:

⁸ Disponível em: [Cuenca del Plata - Wikipedia, la enciclopedia libre](#). Acesso em 04. dez. 2022.

Figura 2 - América do Sul com região de pampa em destaque



Fonte: Wikipedia⁹

É importante destacar que os pampas estendem-se também até a Argentina, porém, aqui utilizo por ser o bioma da região de fronteira predominante entre Brasil e Uruguai, já que a fronteira entre esses países não é cortada pelo Rio da Prata e esses países representam os países de origem dos dois compositores estudados, porém admitindo a importância de englobar a Argentina na delimitação pela influência cultural e natural pertencimento geopolítico nesse espaço em questão. Apesar de, como exemplificado, uma parte da literatura validar o uso do termo platino para a delimitação que exclui o Paraguai e leva em conta fronteiras móveis ao longo do tempo, é importante pautar a divisão também no espaço geopolítico, pois, o termo América Platina, por exemplo, não é comumente utilizado em países como o Uruguai.

⁹ Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Pampa#/media/Ficheiro:Map_for_the_Pampas_region.svg. Acesso em 04 dez. 2022.

1.1 “Sobre as raízes levantadas” - a milonga e a pesquisa acadêmica

A partir da observação do material disponível sobre o tema da presente pesquisa, é possível identificar uma quantidade razoável de artigos, dissertações, teses e livros que discorrem principalmente sobre dois pontos que são convergentes: a história da milonga, com o surgimento que se deu principalmente na Argentina e no Uruguai e que a relaciona muito com o tango, a *habanera* e as *payadas*, e o seu imaginário social, definido por um sentimento de quietude e solidão característico do pampa, como encontrados em autores como Rossi (1958), Ayestarán (1967), Sosa (2012), Vega (1998), Pérez-Fernández (1986), Araújo (2016), Carraro e Machado (2020), Moraes (2021), Moraes (2013), Cardoso (2006), Medeiros e Silva (2014) e Verona e Oliveira (2006), entre outros. Para isso, utilizo alguns critérios na escolha dos trabalhos catalogados e utilizados nessa dissertação. Os primeiros critérios abordam a temática dos trabalhos, onde busco uma base de conhecimento que auxilie na compreensão do surgimento dessa expressão musical, onde considero que o contexto histórico de surgimento e consequente desenvolvimento da expressão auxiliam a compreender suas dinâmicas dentro da concepção de Vitor Ramil e Jorge Drexler hoje. Além disso, procuro trabalhos que tratem de seu estabelecimento como gênero, com parâmetros musicais, tais como harmonia, ritmo, instrumentação e melodia parcialmente¹⁰ definidos, procurando auxiliar na análise do texto musical dos dois artistas que utilizo, fazendo um paralelo com maneiras tradicionais de fazer milonga e ressignificação do gênero a partir da produção desses dois artistas, relacionando texto musical e contexto cultural dentro de uma perspectiva histórica.

Observando os trabalhos escolhidos, essa interação entre os parâmetros musicais e seu contexto histórico revelam-se interdependentes à medida em que são, ambos, fatores geradores de uma cultura *milongueira*, como pré-condições para a milonga existir. Porém, é um pouco mais escassa a literatura quando o que está em foco é a utilização da milonga como produto gerado e reinventado dentro de perspectivas de músicos, poetas e agentes culturais, onde a música é uma ferramenta utilizada para dar voz a manifestações que ressignificam um contexto cultural localizado a partir de um caráter musical global, definindo uma contracultura¹¹ em

¹⁰ Cito que são “parcialmente” definidos porque, apesar de um estabelecimento de parâmetros ao longo do tempo, a utilização de todos parâmetros por parte dos artistas é uma escolha pessoal e que pode não seguir necessariamente todos os parâmetros que caracterizam a milonga como um gênero.

¹¹ Lima (2013) procura abordar a contracultura em uma perspectiva que compreenda esse fenômeno como resultado da dinâmica da própria cultura, sendo parte do necessário comportamento desviante que movimenta e transforma criativamente os cenários pelos quais as culturas se expressam, como parte integrante deles próprios. Apoiado em autores como Roszak (1972), Maciel (1985), Pereira (1985) e Bauman (1988; 2012), busca entender a conceituação da própria cultura e esboçar reflexões sobre o modo como vemos expressões que divergem em parte de um discurso dominante.

relação aos modos definidos como tradição dominantes nos pampas. Um dos principais trabalhos balizadores de uma nova forma de milonga, balizadora de novas ideias musicais e que se justifica justamente através desse imaginário social, é a “*Estética do Frio*”, de Vitor Ramil, um artista proeminente na ‘nova milonga’. Segundo Araújo (2016), Ramil conseguiu construir uma obra de caráter referencial para os gaúchos, pois recolocou a milonga no centro das atenções musicais sulistas. “Na verdade, fez mais do que um retorno às suas tradições: conseguiu dar à milonga uma sonoridade contemporânea” (ARAÚJO, 2016).

A publicação da “*Estética do Frio*” é um dos motivos pelos quais esse trabalho apoia-se em análises do trabalho de Vitor Ramil. A sua contribuição acontece não somente em âmbito musical, mas em âmbito literário, explicando o ‘como’ e ‘por que’ de sua obra através de um ensaio escrito, é possível entender a significação cultural do objeto musical com mais clareza.

A partir desses estudos preliminares, é comum encontrar em quantidade parecida os estudos feitos sobre a milonga por músicos, quanto por não-músicos, principalmente no campo da sociologia, geografia e linguística, que se utilizam muito bem desses fatores que sim, são essenciais à música, porém advém de um estudo anterior a ela, diferente de quando tomamos a música por um fato consumado e a estudamos a partir daí. Esse fato corrobora a escolha pelos critérios utilizados nessa revisão de literatura, anteriormente citados, onde procuram ser coerentes entre o contexto gerador de uma expressão musical e o modo de fazê-la, como comenta Laborde (2008):

a coerência, que todo etnomusicólogo se esforça em deslindar neste mundo da música, “se manifesta sob dois aspectos complementares – extrínsecos e intrínsecos – ordenados sobre dois níveis: o mais geral, social e cultural, é definido pela função (tal música está associada a tal circunstância) e pelas representações que os utilizadores se fazem dela” (AROM, 1991, p. 250), mas esta coerência da obra musical deve ser buscada também num segundo nível: ao nível da “estrutura do próprio objeto, quer dizer música enquanto sistema formal” (idem).

Buscando reunir e organizar os trabalhos que considere importantes ao abordar esses critérios, utilizei de uma pesquisa de catalogação bibliográfica em buscadores como o *Google Acadêmico*, o Portal de Teses e Dissertações da Capes e o buscador *online* do *Mendeley*, serviço de gerenciamento de referências bibliográficas, o qual fornece acesso também a publicações em língua estrangeira. Assim, busquei principalmente na fase incipiente desse trabalho, a partir de variados termos chave (os quais foram mudando com o tempo e com as necessidades da pesquisa), trabalhos que poderiam servir de referência, além de entender o que já havia sido escrito sobre o tema.

Desta maneira, cataloguei os trabalhos escolhidos obedecendo a sua tipificação em Teses, Dissertações, Artigos e Livros, sem necessariamente obedecer a uma ordem entre eles e nem especificar a quantidade de trabalhos encontrados. Essa seleção de trabalhos a partir da catalogação está anexada na seção de Apêndices, ao final desse trabalho.

É importante notar que não considero essa catalogação como algo definitivo dentro de um estado de conhecimento do assunto proposto, também devido ao fato de que a escrita de trabalhos com temáticas que se encaixam nos critérios utilizados nesse trabalho atualiza-se a cada dia. A maior tentativa que empreendi no âmbito de estabelecer um estado da arte sobre o tema aconteceu entre o final do ano de 2021 e o início de 2022, porém, quanto mais fui escrevendo, mais publicações novas foram aparecendo. Ao finalizar esse texto, em 2023, utilizei várias referências que nem sequer haviam sido publicadas durante a minha tentativa de estabelecer esse estado do conhecimento sobre o assunto, portanto é um tema que é atualizado a cada dia que passa.

Assim, procuro preencher as lacunas da minha atual pesquisa com o que está escrito sobre o tema até o presente momento. De início, volto ao objetivo principal desse trabalho que é analisar a milonga e seu papel acompanhando em uma transformação estética e cultural na música dos pampas através das obras dos compositores. Ao voltar uma atenção especial a esses processos, sublinho os principais trabalhos sob os quais firmo as bases de conhecimento sobre as origens do tema.

1.1.1 “Semeadura”: milonga e origens

*“o gênero ‘raiz’, é na verdade um híbrido,
produto da circulação transnacional das ideias musicais,
as comunidades não poderiam chamar
alguma música de tradicionalmente sua.
O tradicional é transnacional por natureza.”
(PIEADADE, 2011, p. 6)*

Nesse esforço de buscar bases de conhecimento sobre a milonga, destaco dois principais trabalhos, além, obviamente, dos outros contidos nessa seção. O primeiro é o do musicólogo uruguaio Lauro Ayestarán, em seu livro *El folklore Musical Uruguayo*, de 1967 (muitas vezes citado por suas reedições, como a de 1979). O trabalho de Ayestarán aparece como base em quase a totalidade dos trabalhos escolhidos para essa dissertação, sendo fruto de uma intensa pesquisa realizada pelo musicólogo. Nele, busca as origens do gênero e suas denominações. Após, destaco a bibliografia clássica de Vicente Rossi chamado *Cosas de negros: los orígenes del tango y otros aportes ao folklore rio-platense*, cuja primeira edição é de 1926 - mas muitas

vezes aparece citado por sua edição de 1958 - importante obra sobre a cultura afrodescendente no Rio da Prata e que trata da origem da milonga a partir de tal cultura.

Apesar de várias versões e um caminho provável, não há exatamente um consenso a respeito de como a Milonga originou-se. Nesse caminho histórico provável, é traçada uma linha de desenvolvimento que procura indícios na sua célula rítmica e harmonia, ambas oriundas de migrações populacionais. Porém o seu caráter estético e temático é desenvolvido em conexão com o lugar geográfico onde está inserida. Ou seja, a milonga, bem como a maioria dos gêneros musicais desenvolvidos em países colonizados, é produto *globalizado*¹², muito antes do próprio termo ser uma terminologia corrente na definição de produtos, culturais ou não.

Contudo, como e quando se deu essa união de características que resultaram no que hoje podemos sublinhar como fatores imprescindíveis para a caracterização do gênero? Nesse âmbito, Ayestarán tenta elaborar um norte para o estudo das origens da milonga, “através de recolha de melodias in loco, na linha de investigação folclórica da formação da nacionalidade uruguaia” (SOSA, 2012). Comprometido em um registro historiográfico das formas musicais, Ayestarán (1967, p. 67) concebe o decênio de 1870 como a década de nascimento da milonga enquanto gênero, após mais ou menos 20 anos do que chama de período de gestação:

Perto do ano 1870 já está presente no folclore musical uruguaio um tipo totalmente definido, que surge com nome próprio após 20 anos de gestação: a Milonga. A mesma música da Milonga cumpre três funções no final do século XIX: 1 – Acompanha uma dança de pares [...]; 2 – é uma *payada de contrapunto*; 3 – é uma canção crioula que se adapta às estrofes de quadras, sextilhas, oitavas e décimas¹³ (AYESTARÁN, 1967, p.67)

O fato é que, em um espaço tão conturbado política e culturalmente, é difícil de definir uma só corrente que leve em consideração o surgimento da milonga. A milonga só já aparece com essa característica híbrida, tanto da mescla de influências quanto da imprecisão sobre sua historicidade. Assim, os esforços teóricos estão muito mais centrados em desvelar uma possível data de batismo, ou de surgimento do termo milonga, do que da origem da música em si. Como afirma Ayestarán, é um gênero que migra dos subúrbios da cidade para o campo, ampliando suas significações para sobreviver até os dias atuais, surgindo com uma fluência natural, sem

¹² Segundo Castells (1996), a globalização refere-se ao processo complexo e interconectado de interações sociais, econômicas, políticas e culturais que transcendem fronteiras nacionais. Na perspectiva do autor, a globalização não é apenas um fenômeno econômico, mas também um fenômeno social e cultural que é moldado pelas tecnologias da informação e comunicação. Ele destaca a formação de uma "sociedade em rede" em que as relações sociais são mediadas e influenciadas pela tecnologia, possibilitando uma interconexão global.

¹³ Do original: “*Alrededor del año 1870, ya está presente en el folklore musical uruguayo una especie perfectamente definida que irrumpe con su nombre propio después de 20 años de gestación: la Milonga. La misma música de la Milonga, cumple tres funciones a fines del siglo XIX: 1) acompaña al incipiente baile de pareja toamada [...]; 2) es payada de contrapunto; 3) es canción criolla que se adapta a la estrofa de la cuarteta, de la sextina, de la octavilla y de la décima.*”

forçar teorias (ibid. 1967). Da mesma maneira, para Azevedo (2011), as origens da milonga são uma questão de batismo:

Há divergências quanto à origem remota da milonga, de qualquer forma, o autor Carlos Vega afastou a hipótese de que ela tenha sido “inventada” na segunda metade do século XIX, e sim que nesse período ela fora batizada, sendo que poderia ter existido anteriormente, mas sem tal denominação específica. (AZEVEDO, 2011, p. 41)

Além disso, hoje é um termo que pode possuir dois significados. Além da referência ao gênero musical, é comum encontrarmos principalmente na Argentina e no Uruguai *lugares* chamados de “Milongas”, que são clubes noturnos, onde se vai para ouvir e dançar tango, em uma clara referência à origem do próprio tango, que segundo autores, descende da milonga. Em conexão cultural com os antecedentes ibéricos apontados por Sosa (2012), Carraro e Machado (2018) apontam para uma possível matriz cultural árabe da milonga, principalmente devido à forte presença muçulmana na Península Ibérica que marca mais de setecentos anos, entre 711 e 1492. Os autores ainda mencionam Rossi (1958). Em um prefácio do livro, Horácio Jorge Becco, responsável pela introdução ao texto de Rossi, afirma que:

“a milonga é montevideana” [...] a difusão mais completa viria do periódico Martín Fierro, com um artigo chamado “Ascendência del tango” onde destaca a milonga: “Pragmatismos à parte, o argumento de Dom Vicente Rossi pode honestamente ser reduzido a esse silogismo: a milonga é Montevideana. A milonga é a origem do tango. A origem do tango é Montevideana. Aceito que a premissa menor é inabalável, por outro lado, não acredito na premissa maior e não conheço nenhum argumento válido que a fortaleça.” Algumas enumerações documentais refletem, por exemplo, que no *Cancioneiro Bonaerense*, de Ventura R. Lynch, a milonga aparece – datada de 1883 – muito popular nas danças nos subúrbios [...]. Esta é a contribuição que Rossi não possui, deixando-se levar até 1887, ignorando a milonga como dança.¹⁴ (BECCO *in* ROSSI, 1958, p. 23).

Assim, para Rossi (1958), a milonga tem suas raízes como *canção* em Montevideo e ele ainda afirma que, desde o início, está intrinsecamente ligada ao candombe. Segundo o autor, a forma canção se transforma em dança a partir do intercâmbio com Cuba, a partir das influências vindas desde o porto de Montevideu, ligando-se à *Danza* e à *Habanera*, e que através de mais intercâmbios comerciais, dessa vez com a Argentina, se espalham para os subúrbios de Buenos Aires. Oderigo (2008) concorda com Rossi ao afirmar que a milonga nasce “numa linha reta,

¹⁴ Do original: “la milonga es montevideana” [...] la difusión más completa la dará desde el periódico Martín Fierro, con un artículo titulado “ascendencia del tango” donde destaca sobre la milonga: “pragmatismos aparte, la argumentación de Don Vicente Rossi puede reducirse honradamente a este silogismo: la milonga es montevideana. La milonga es el origen del tango. El origen del tango es montevideano. Acepto que la premissa menor es inconvencible; em cambio, descreo de la mayor y no sé de ningún argumento válido que la fortaleza”. Algunas enumeraciones documentales reflejan por ejemplo que em el cancionero bonaerense de ventura R. Lynch, figura la milonga – datos de 1883 -divulgadísima em los bailecitos de médio pelo arrabal [...]. Este es el aporte que no retiene Rossi, dejándose llevar hasta el año 1887, desconociendo la milonga como danza.

ininterrupta e clara, que parte dos ritmos do Candombe” (ODERIGO, 2008, p. 211, *apud* MORAES, 2021, p. 28).

Figura 3 - *El Tambo Congo en 1820*, de Martín Boneo, mostrando um tradicional candombe



Fonte: Wikimedia Commons¹⁵

É importante ainda notar como Rossi (1958) estabelece que o tango é reflexo direto da milonga, assim consequentemente colocando o tango como ritmo de origens uruguaias. Assim, o autor também ressalta a influência africana nos gêneros musicais da região platina, algo completamente inovador para a época e que encontraria reverberação mais tarde em vários trabalhos sobre música e raça na Argentina, do outro lado da fronteira do Rio da Prata. Entre esses trabalhos destaque, de Matthew B. Karush, *Blackness in Argentina: Jazz, tango and race before Perón* (2012), o qual traça uma linha entre música, raça e a formação identitária argentina antes do período político conhecido como Peronismo, período de governo de Juan Domingo Perón, eleito pela primeira vez para presidente do país em 1946. Ainda cito trabalhos como ‘*The Afro-Argentines of Buenos Aires, 1800–1900*’ (1980), de George Reid Andrews; ‘*Negros’ y ‘blancos’ en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales*’ (2006), de Alejandro Frigerio, ‘*Identidades secretas: la negritud argentina*’ (2003), de Alejandro Solomianski e

15

Disponível

em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El Tambo Congo en 1820, by Mart%C3%ADn Boneo.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Tambo_Congo_en_1820,_by_Mart%C3%ADn_Boneo.jpg). Acesso em 24 set. 2023.

“*Los argentinos descendemos de los barcos*’: articulación racial de la identidad de clase media en Argentina (1920–1960)’ (2009), de Enrique Garguin.

Fazendo uma conexão da influência da população afrodescendente com as práticas culturais da região do Rio da Prata, Rossi afirma que na *banda oriental del Plata*, como era conhecido o Uruguai¹⁶, o termo *milongas* era usado para descrever as reuniões dos *payadores* e os versos declamados durante esses eventos. A partir do momento em que essas práticas começaram a utilizar um texto fixo, as canções passaram a ser chamadas de milongas. Quanto à sua etimologia:

Câmara Cascudo, citando Marcelo Soares, define: termo originário da língua bundocongolense, é o plural de mulonga, palavra. De todo modo, importa notar a história da forma a “payada de contrapunto”, espécie de prática de trova medieval, um duelo em versos, que remete a antecedentes ibéricos. Ayestarán (1979, p. 10) irá assim consignar: Una de las formas más típicas del folklore rural Del Uruguay es la Payada de Contrapunto, suerte de desafío, o disputa cantada en verso sobre la base melódica de la Milonga o la Cifra, entre dos cantores. La Payada, en pleno reverdecimiento en los tiempos actuales, puede ser “a ló humano”, cuando trata de asuntos profanos, o “a lo divino”, cuando se refiere a hechos transcendentales o sobrenaturales. El Payador tiene evidente prefiguración en los trovadores de La Edad Media europea, cuyo “joc parti” tiene gran similitud – como operación poético-musical – con la Payada de Contrapunto. (SOSA, 2012, p.84).

Sendo a palavra milonga um sinônimo de *palavra*, algumas direções aparecem em torno de uma origem do gênero, apesar de, pela falta de fontes históricas, ser algo atualmente muito difícil de se definir. Ainda, o fato de o gênero possuir esse histórico conturbado e ter vindo se adaptando a distintos contextos e novos ritmos, dificulta ainda mais a localização da sua origem. Porém, várias fontes, inclusive Ayestarán e Rossi, apontam para essa conexão com a *payada*. Moraes (2013, p. 46) define a *payada* como: forma de expressão artística onde os versos são declamados na companhia das notas tocadas ao violão. A *payada*, forma até hoje mantida como tradição no Rio Grande do Sul sob o nome informal de *trova*, corresponde a uma manifestação poética porém cantada em uma métrica e melodia definidas pelos *gauchos* do pampa. Ayestarán (1967) afirma que ao redor de 1880, o icônico *payador* passou a ser conhecido como milongueiro. Embora o ambiente, a forma do verso e o tema se modifiquem, a postura do *payador* ou *trovador* e do milongueiro permanece inalterada. (AYESTARÁN, 1967, p. 68). Nesse âmbito, Rossi (1958) aponta para uma influência da língua portuguesa nas origens do termo:

Os negros angolas foram o grupo mais numeroso importado para o Brasil e os únicos na América do Sul que conseguiram desenvolver uma linguagem própria, com

¹⁶ Referência geográfica que dá o nome oficial do país, República Oriental del Uruguay, sendo o país a leste do Rio da Prata.

reminiscências africanas e adaptações daquilo que seus parentes e os moro-lusitanos falavam. A essa linguagem deu-se o nome de *bunda*, que se tornou o idioma característico de todos os negros por excelência, pois dizer *bunda* era equivalente a dizer *boçal*, embora não tão *boçal* a ponto de não interessar aos filólogos nativos, devido à influência que teve em palavras da língua nacional brasileira.¹⁷ (ROSSI, 1958, p. 116, apud MORAES, 2021, p. 28).

De acordo com Moraes (2021), essa citação pode ser potencialmente confusa devido à interpretação do termo "boçal". Moraes explica que, conforme Almeida (2012) menciona, um "boçal" era um escravo que ainda não tinha conhecimento da língua portuguesa, enquanto um "ladino" era um escravo que já tinha domínio do idioma. Jorge Cardoso (2006) está de acordo com a hipótese levantada por Rossi:

Certamente, o termo tem origem africana. No Golfo da Guiné, existem palavras como *mulonga* e *melunga* que significam precisamente *palavra*; o plural é *milonga*, que se refere a discurso ou fala. Em Kikongo, há duas expressões relacionadas à nossa palavra, *n'longa* e *n-longa*. A primeira significa *conselho, sugestão* ou *recomendação verbal*, e seu plural é *malonga*. A segunda descreve a configuração coreográfica que envolve alinhamento em fila (por exemplo, homens e mulheres de frente), e seu plural é *milonga*.¹⁸ (CARDOSO, 2006, p. 344, apud MORAES, 2021, p. 28).

Além disso, Milonga é também o nome de uma cidade que pertenceu ao antigo Império Lunda, região que corresponde hoje a Angola e Congo, local de origem de muitos dos africanos que vieram escravizados para a Região do Prata. Sendo assim, tanto a origem do gênero quanto ao termo que se usa para defini-lo permanecem como sistemas de disputa entre teorias, não existindo um dado concreto que elucide todas as perguntas a respeito do seu surgimento, mesmo que apontem para uma direção. No que se refere às origens históricas e sociológicas da milonga, Marcos F. de Moraes (2013) buscou alguns importantes autores brasileiros e uruguaios que abordaram o tema. O autor afirma que apesar de a milonga poder ser executada na forma instrumental, sua sonoridade incorpora a tradição da palavra cantada na poesia gaúcha, ligada ao cancionero popular, nos quais os versos oralizados são acompanhados pelas notas tocadas ao violão. (MORAES, 2013, p. 39-40).

¹⁷ Do original: "Los negros angolas fueron los que en mayor número se importaron al Brasil, y los únicos en Sud-América que lograron formarse un lenguaje, con reminiscencias africanas y adaptación del que hablaban sus parientes e introductores los moro-lusitanos. A ese lenguaje se le llamó "bunda", y al de todos los negros por antonomasia, porque decir "bunda" equivale a "bozal", aunque no tan bozal que no interesara a los filólogos nativos, por la influencia que ha tenido en vocablos del idioma nacional Brasileiro."

¹⁸ Do original: "Seguramente el término es de origen africano. En el golfo de Guinea existen palabras tales como mulonga y melunga, que significan precisamente palabra; el plural es milonga, palabrerío. Kikongo existen dos expresiones afines a nuestra especie, n'longa y n-longa. La primera significa consejo, sugerencia, recomendación verbal, y su plural es malonga. La segunda nombra la figura coreográfica consistente en la disposición en línea, en fila (por ejemplo, hombres y mujeres enfrentados), y su plural es milonga."

Mateus P. de Moraes (2021), já citado acima, também faz uma busca interessante sobre as origens da milonga, buscando nos mesmos autores, como Ayestarán, Vega e Rossi, explicações sobre sua origem.¹⁹ Sobre uma classificação da milonga, Carlos Vega publica em 1944 o *Panorama de la Música Popular Argentina*, onde aborda o cancionero latino-americano dividindo-o em oriental e ocidental, onde considera Lima, no Peru, como centro do cancionero oriental, utilizando a *Zamacueca* como seu gênero expoente, enquanto cita o Rio de Janeiro como centralidade da região ocidental e encontra no *Lundu* a principal influência sobre a música feita na região. Segundo o autor, a milonga encontra-se na região que compreende este “cancioneiro ocidental” (VEGA, 1998), afirmando que “as pessoas do Rio da Prata que lêem essas melodias brasileiras vão acreditar que ouvem nossas milongas.”²⁰ (VEGA, 1998, p. 241). Da mesma maneira Vega “afirma que o gênero já é relatado em crônicas desde 1860, mas os primeiros registros com essa nomenclatura datam do final do século XIX”. (MORAES, 2021, p. 27). Porém, apesar da importância de Vega ser irrefutável nos estudos de musicologia da região platina e da América do Sul como um todo, também existem críticas que fazem referência a sua divisão dentro do cancionero proposto. O musicólogo cubano Pérez Fernández (1986) rebate o argentino com relação as suas classificações, as considerando racistas e fundadas apenas em bases rítmicas na dualidade de ritmos binários e ternários, assim, afirma que:

O citado musicólogo argentino dividiu a música sul-americana – excluindo a de ascendência indígena – nos dois grandes cancioneros, que chamou de cancionero ternário ocidental e cancionero binário oriental, baseado sobretudo no predomínio da subdivisão rítmica ternária ou binária existente neles. (...) Vega admite que o que propõe como área do cancionero binário oriental intitulado coincide com a área de maior população africana da América, mas seu inveterado preconceito racista o faz afirmar que tal coincidência é *perigosamente escorregadia*” (PEREZ FERNÁNDEZ, 1986, p. 9).²¹

¹⁹ As buscas dessa revisão de literatura e/ou referencial para as origens da milonga aconteceram direto nos livros dos autores. Porém, é importante citar alguns trabalhos como os citados aqui, de Moraes (2013), Sosa (2012), Carraro e Machado (2020), Moraes (2021). Esses trabalhos que já tratam sobre esse mesmo assunto constituem uma base de trabalhos acadêmicos os quais construíram pontes para que pudesse alcançar uma literatura já consagrada no assunto em questão. Dessa maneira, mesmo quando algumas citações que faço aqui já estejam citadas por esses autores de teses e dissertações, busco aporte no texto original dos livros como forma de entender todo o contexto da citação, portanto não utilizo *apud* sempre para citá-las, apenas onde julgo conveniente devido a maneira e a profundidade de acesso à informação da citação.

²⁰ Do original: “*los viejos del Plata que lean esas melodias brasileñas, creerán oír nuestras Milongas*”.

²¹ Do original: “*El citado musicólogo argentino dividió la música sudamericana – excluyendo la de ascendencia india – en los dos grandes cancioneros, a los que denominó cancionero ternario occidental y cancionero binario oriental en base sobre todo, al predominio de la subdivisión rítmica ternaria o binaria existente en ellos. (...) Vega admite que lo que él plantea como área del titulado cancionero binario oriental coincide con el área de mayor poblamento africano en América, pero su inveterado prejuicio misionista le hace afirmar que tal coincidencia es “perigosamente resbaladiza”.*”

De qualquer maneira, a milonga constitui-se em um objeto identificável dentro dos gêneros musicais platinos. Sobre as definições do termo, Alberto Juvenal de Oliveira (2005b, p. 180) estabelece um significado para a palavra milonga: “espécie de música platina dolente, em ritmo binário, cantada ao som do violão”. Essa definição está de acordo com a explicação dada por Cezimbra Jacques no livro ‘Assuntos do Rio Grande do Sul’, primeira edição de 1912, que a define como: “Milonga: Espécie de música *creoula* platina cantada ao som da guitarra (violão) e que está também, como a *meia-canha*, e o *pericón*, adaptada entre a gauchada riograndense da fronteira.” (JAQUES, 1979, p. 167). João Cezimbra Jacques é reconhecido como um dos pioneiros no Rio Grande do Sul a se envolver em investigações relacionadas à cultura do estado. No ano de 1883, lançou sua obra intitulada "Ensaio sobre os costumes do Rio Grande do Sul", e posteriormente, em 1912, publicou "Assuntos do Rio Grande do Sul"²². Ainda sobre o termo milonga, foram encontradas algumas outras definições:

- “Milonga: s. f. *Canto y danza popular de Argentina y Uruguay.*” (JIMÉNEZ GARCÍA, SÁNCHEZ HERNÁNDES, 2000);

- “Milonga: sf. Bras. RS. Certa música platina, dolente, cantada ao som do violão.” (FERREIRA, 2000).

- “Milonga: s. f.: 1. Música e dança populares nos arredores de Buenos Aires e de Montevideu, no final do século XIX, que, influenciadas pelo tango espanhol e pela habanera cubana, acabaram por influenciar o tango argentino atual.” “2. REG (RS), MÚS Toada dolente, de origem platina, cantada ao som do violão ou da guitarra.” (MICHAELIS, 2023, s.p.)²³

A definição de Ferreira e do Dicionário Michaelis vem de acordo com Jacques (1979) e Oliveira (2005b). Além disso, encontra-se também uma referência no *Diccionario de la Música*:

- Milonga: Canção popular muito comum nas repúblicas sul-americanas, que é cantada com acompanhamento de violão. É de origem espanhola, pois no fundo que constitui o repertório do gênero flamenco da Andaluzia, existe uma canção com este mesmo nome, cuja melodia tem alguma relação ou semelhança com a saeta. A milonga da América do Sul está em ritmo binário ou compasso 2/4, e tem algum ponto de contato com o ritmo da habanera. Seu

²² Além do lançamento dessas obras, desempenhou o papel de fundador do Grêmio Gaúcho, sediado em Porto Alegre, no ano de 1889. Esta instituição foi uma das precursoras dos Centros de Tradições Gaúchas (CTG), instituição imprescindível para o entendimento da cultura do estado e fortemente atuante até os dias de hoje.

²³ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/milonga/>. Acesso em 27/12/2022.

aspecto musical é o de uma canção sonolenta e de movimento lento, proveniente da forma rítmica de seu acompanhamento.²⁴ (BRENET, 1981, p. 321).

Essas referências tratam da milonga somente como música, o Dicionário Michaelis, versão online, ainda traz o plural ‘milongas’ significando “1 COLOQ Sagacidade para negociar e não se deixar enganar; astúcias, manhas; 2 Intrigas secretas; bisbilhotices, mexericos; 3 Desculpas enganosas e descabidas.” (2023, s.p). Dessa forma, relaciona-se com o conceito de que a palavra vem do próprio significado de ‘palavra’, reforçando a significação através de vocábulos que se relacionam com *falar* ou *falar muito*.

No ensaio A Estética do Frio, Ramil também fala sobre a etimologia e concorda com Câmara Cascudo (*apud* SOSA, 2012) quando afirma que o vocábulo milonga é de origem africana, plural de *mulonga*, que significa palavra. Acrescenta ainda que vê a milonga como “uma forma musical simples e concisa a serviço do pensamento e das palavras” (RAMIL, 2004, p. 22). Dessa maneira, as suas distintas significações se estabelecem ao longo dos anos no espaço gaúcho e platino fortalecendo as correntes historiográficas que a ligam com as *payadas* e com um movimento que sai do campo para as cidades. De acordo com Oliveira e Mello (2011):

Segundo Lauro Ayestarán, no Uruguai desse contexto (1870/80), a milonga se afirma definitivamente como gênero musical representando três aspectos culturais ligados à música [...] Entre esses dois últimos aspectos, a trova e a canção há uma diferença sutil que nos mostra que a ambivalência do termo – se denominava milongas às *payadas* – incorpora o movimento que divide localmente cidade e campo e permite que a urbana milonga trace um caminho de retorno. (OLIVEIRA & MELLO, 2011, p. 74).

Sobre essa abordagem urbana, Alfredo Zitarrosa, compositor uruguaio, apelida a milonga de ‘blues de Montevideo’, traçando uma aproximação simbólica entre o blues norte-americano e a milonga, através do seu surgimento em camadas mais populares e nos meios rurais, onde muitos de seus compositores e cantores não tinham domínio sobre algumas formas de linguagem formais, como a escrita e a leitura, “de modo que a canção muitas vezes era transmitida pela própria vivência em detrimento dos estudos tradicionais; e, como apontado por Graziano (2011), o blues nasce no Mississipi e a milonga no Rio da Prata”. (ARAÚJO, 2016, p. 137).

²⁴ Do original: Canto popular muy corriente en las repúblicas sudamericanas, que se canta con acompañamiento de guitarra. Es de origen español, pues entre el fondo, que constituye el repertorio del género flamenco de Andalucía, existe un canto con esta misma denominación, cuya tonada presenta alguna relación o parecido con la saeta. La milonga americana está en ritmo binario o compás 2/4, y tiene algún punto de contacto con el de la habanera. Su espectro musical es el de una canción somnolenta, de movimiento lento, proveniente de la forma rítmica de su acompañamiento.

Atahualpa Yupanqui, outro compositor de milongas, mas esse, argentino, deixava claro (in RAMIL, 2004, p. 22) que as formas possíveis da milonga seriam tantas quantas fossem as possíveis formas de tocá-la. Assim, assume algumas formas diferentes, podendo tanto associar-se mais ao tango e reunir elementos que a fazem ser executada em um andamento mais rápido, propícia a dança, quanto assumir um caráter lento e contemplativo na chamada milonga campeira, pampeana ou a milonga-canção, geralmente associada ao homem do campo, ao tipo *gaucho* característico da região platina, onde se transforma em um tipo de música mais melancólica, lírica, e está relacionada diretamente à voz e ao violão, ganhando características mais intimistas, normalmente executado em tonalidades menores e andamentos que correspondem ao *Adagio* ou *Andante*, adaptando-se os acentos característicos a cada forma a ser executada. Cabe ressaltar que essa milonga mais lenta é normalmente a matriz rítmica a ser usada por Vitor Ramil.

A partir dos parâmetros da milonga sendo definidos como de origens variadas, cito os processos da milonga como formadora de outras expressões, principalmente no trabalho de Maria Eugenia Domínguez, que realiza um estudo antropológico e etnográfico através de sua tese de doutorado chamada “*Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires.*” Apesar de utilizar-se também em um papel principal outros ritmos como a murga e o candombe, é analisada a influência da milonga na música presente na cena de Buenos Aires. Nesse mesmo trabalho, Domínguez aborda os diálogos entre esses matizes sonoros formadores de uma nova cultura e seus diálogos com a nova sonoridade oriunda da milonga, surgido principalmente a partir dos anos 70. Sobre essa convergência de influências:

São justamente essas relações e diálogos com músicos e músicas do passado que dão sentido às realizações do presente. A versão cria um novo contexto para a velha música e a matiza com novos significados. Essa transformação, porém, não desfaz as relações com a antiga forma da ‘mesma’ música. A metáfora do parentesco entre os gêneros rio-platenses também é elaborada através dessas versões, que fazem com que a mesma música se expresse em diferentes gêneros: a possibilidade de realizar esta aproximação e de que ela resulte familiar aos ouvidos do público local, a ‘grande compatibilidade’ entre os gêneros rio-platenses, é apresentada no discurso nativo como prova de que os gêneros são ‘parentes’. (DOMINGUEZ, 2009)

É importante, porém, lembrar que a milonga em questão é produto não só rítmico mas principalmente cultural, de um imaginário social próprio, não podendo ser definida apenas por uma célula rítmica, sendo assim necessária uma abordagem através de fatores que geram a música em uma sociedade. É preciso “considerar que não é um hipotético objeto natural ‘música’ que determina a conduta dos homens, mas que é, ao inverso, as suas práticas que

determinam a existência de uma música.” (LABORDE, 2008, p. 41). No entanto, é importante definir como a milonga se estrutura, para depois entender suas dinâmicas culturais.

1.1.2 “Todos a sus puestos”: milonga e forma

Nessa seção, seguindo o trajeto histórico da milonga e a catalogação da literatura importante para o gênero, procuro fazer uma análise sobre as características que se firmaram como principais para a sua caracterização, abrindo assim espaço para uma análise comparativa dos materiais obtidos na seção analítica do trabalho. Para isso, defino como três trabalhos como chave para essa caracterização, sendo eles, ‘Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul: ensaio dirigido ao violão (2006)’, de Valdir Verona e Sílvio de Oliveira e ‘*Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay (2006)*’, de Jorge Cardoso, além de Medeiros e Silva (2014), com o artigo ‘Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance’.

Jorge Cardoso (2006) faz uma introdução às tipificações da milonga, apresentando duas espécies da mesma, que chama de milonga e milonga *porteña*. O autor foca em aspectos da música e da dança para dividi-las em *Espécies Coreográficas* e *Espécies Líricas*. Para ele, a milonga faz parte do que chama de espécies líricas, enquanto a milonga *porteña* está classificada como uma dança de *pareja tomada*, nas espécies coreográficas (CARDOSO, 2006). A espécie lírica, para Cardoso, nasce na região da pampa sul-americana e posteriormente irradia para o sul do litoral, ao centro e oeste da Argentina e no Uruguai, onde o gênero foi mais difundido (*ibidem*, p. 344).

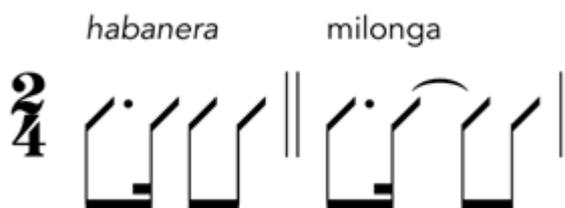
Por milonga se entiende una forma especial de acompañamiento que en forma de arpegios realiza la guitarra, ya sea en manos de los payadores para apoyar sus canciones, bien para acompañar una melodía punteada por otra guitarra o como preludios o interludios que ejecuta el cantante [...] Pero milonga es también una melodía vocal adaptada a un texto determinado o una pieza de carácter puramente instrumental que hay que separar de la milonga porteña³ [...]. (CARDOSO, 2006, p. 344)

Há que se destacar também que segundo Sánchez (*apud* VEGA, 2016, p. 68), as Milongas *nativas* eram chamadas de *criollas* no Uruguai, entretanto as argentinas eram conhecidas como *porteñas* (SÁNCHEZ *apud* VEGA, 2016, p. 68). Também, de acordo com Medeiros e Silva (2014, p. 149—154) a milonga desenvolve-se em vários subtipos, mudando principalmente seu caráter e andamento, podendo tanto associar-se esteticamente mais ao que se conhece hoje como tango e reunir elementos que a fazem ser executada em um andamento mais rápido, propícia a dança, quanto assumir um caráter lento e contemplativo. Os autores a dividem em três tipos a Milonga Pampeana (de andamento lento e, geralmente em

tonalidade menor), a Milonga Arrabaleira (de andamento mais rápido e, também, em sua maioria executada em tonalidade menor) e a Milonga Corraleira (de andamento rápido e raramente executada em tonalidade maior).

No que tange à sua célula rítmica, é tocada em compasso binário, caracterizada por uma colcheia pontuada + uma semicolcheia + duas colcheias, formando assim uma proporção de tempos que se agrupam da seguinte maneira: 3 + 3 + 2. É notável aí, a sua semelhança com a *habanera*. Indícios apontam para o surgimento da *habanera* em Cuba, advinda do intercâmbio com a África. Segundo Alvares (2007), sua célula rítmica já era encontrada desde o *Século X* entre mouros e árabes. Oliveira (2006), afirma que foi através de muitos intercâmbios culturais entre Europa e América que este ritmo saído de Havana chegou à Europa, e, posteriormente, retornou à América do Sul (TROMBETTA e CARRARO, 2020). Esse contexto indica que a *habanera*, não só através da milonga, teria importante influência nas modificações e evoluções rítmicas presentes na música popular atual produzida nesse espaço de fronteira. Em contraste com a rítmica característica da milonga, as células acontecem conforme a figura abaixo.

Figura 4 - Células Rítmicas da Habanera e da Milonga



Fonte: ROCHA, 2017²⁵

Carlos Sandroni (2002) faz uma análise sobre a evolução desse padrão rítmico e os antecedentes e/ou formadores das células rítmicas acima. Segundo ele, estudiosos dos gêneros de música sul e centro-americanas formados na segunda metade do século XIX, constataram a existência de um grupo de fórmulas rítmicas de grande difusão. Essas três fórmulas rítmicas que aponta são batizadas respectivamente como “síncope característica” – figura muito presente na música brasileira do século XIX e início do século XX, que foi o que levou Mário de Andrade a cunhar essa expressão para se referir a ela –, “ritmo de habanera” – um termo de certa forma enganoso por dar a entender que foi a habanera que introduziu este ritmo na música latino-

²⁵ Disponível em <https://prestopartituras.wordpress.com/2017/01/27/panorama-do-tango/>

americana, quando na verdade a habanera é apenas uma das manifestações em que esse ritmo aparece (SANDRONI, 1997, p. 140), e “*tresillo*” – que também levanta dúvidas sobre seu batismo pois a palavra *tresillo* significa *tercina* em espanhol, sendo assim –, também é conhecido como *tresillo cubano*. Quando observamos os escritos de diversos autores que abordaram essas fórmulas, notamos que elas são geralmente tratadas como se fossem essencialmente iguais ou variações de um mesmo padrão rítmico fundamental. Em diferentes contextos, uma ou outra versão é frequentemente considerada como a representativa típica. As unidades rítmicas mais comuns incluem:

Figura 5 - Síncope Característica



Fonte: SANDRONI (2002, p. 102)

Figura 6 - Ritmo de habanera



Fonte: SANDRONI (2002, p. 102)

Figura 7 - Tresillo



Fonte: SANDRONI (2002, p. 102)

Da mesma maneira, Aharonián (apud SANDRONI, p. 103) afirma que o *tresillo*, o qual chama de “três-três-dois latino-americano” trata-se de:

um conceito segundo o qual oito subdivisões são percebidas simultaneamente como agrupadas em duas metades de quatro subdivisões (digamos, duas semínimas) e em três terços desiguais de três, três e duas subdivisões (duas colcheias pontuadas seguidas de uma colcheia). Este conceito é encontrado fundamentalmente no Atlântico (a milonga do Rio da Prata e Rio Grande do Sul, no samba brasileiro, vários gêneros musicais caribenhos). [...] A vertente atlântica produz ao longo do século XX

gêneros mestiços comerciais tão fascinantes como o tango rioplatense (...), como o bolero, como a rumba, como a bossa-nova [...] (AHARÓNIAN, 1993 p. 50).

Dessa transformação e adaptação de células rítmicas, origina-se o que hoje é mais aceito como célula rítmica básica da milonga, apesar de haver algumas variações que serão tratadas ainda nessa seção.²⁶ Entre as diferentes formas da milonga, merece destaque a variante chamada de milonga pampeana ou oriental. Medeiros e Silva (2014) a consideram como a *forma original* da milonga, a qual muitas vezes é simplesmente chamada de "milonga tradicional". Assim, são consonantes à Bangel (1989), que, ao compilar uma lista de gêneros musicais que considera como típicos do Rio Grande do Sul, utiliza somente essa variante quando exemplifica a milonga. Além disso, ela é amplamente preferida e utilizada por Vitor Ramil, o qual a destaca como a forma mais proeminente desse gênero. A nomenclatura *pampeana* é de acordo com o que exemplifico na introdução desse trabalho, referindo-se aos pampas.

Sobre sua interpretação e características formais, podemos dizer que ela é tocada em andamento lento, nas fórmulas de compasso 4/4 ou 2/4 e, predominante, em tonalidade menor. A harmonia normalmente alterna-se entre os graus i (I) e V7. Há que se destacar o que se chama de *arremate*, que é “um tipo de estrutura cadencial apoiada comumente pelas seguintes sucessões: V7 – iv – III – V- i ou iv –III – V – i.” (MEDEIROS; SILVA, 2014: 150). O movimento melódico descrito pela voz mais grave, geralmente o contrabaixo em cima da harmonia de *arremate* pode utilizar o acorde de V que antecede o acorde de tônica em segunda inversão, utilizando-se do quinto grau do acorde dominante no baixo, fazendo assim um desenho melódico diatônico e descendente na voz mais grave, indo do quinto grau em direção ao primeiro. Outra parte que auxilia na compreensão do gênero é a figura melódica: I, VI e V, que na função dominante será V, II e I, tanto no modo maior, quanto no menor (CARDOSO, 2006, p. 346).

Resumindo em itens, a milonga pampeana, segundo Verona e Oliveira (2006) e Medeiros e Silva (2014)²⁷ teria como aspectos fundamentais e definidores de gênero:

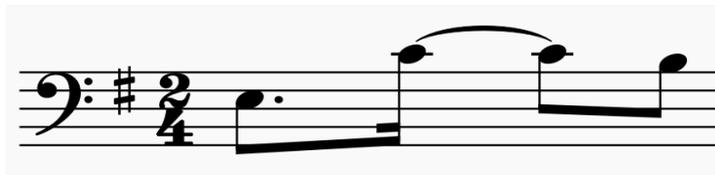
- Andamento lento;
- Compasso 4/4 ou 2/4;

²⁶ Para um histórico mais detalhado do processo de transformação de células rítmicas na América do Sul, ver :PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio. *La Binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. Havana: Ediciones Casa de las Americas, 1986.

²⁷ Autores que servem de referência para a conceituação formal de todos os tipos de milonga que trato aqui.

- Baixo ostinato característico, como explicitado abaixo, com o uso do 6º grau menor:

Figura 8 - Linha de baixo característica da milonga na tonalidade de Mi Menor

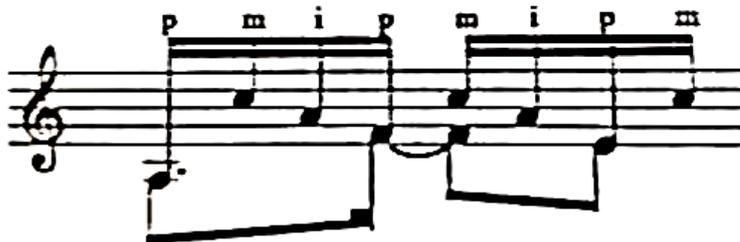


Fonte: do autor

- Tonalidade menor (também pode ocorrer em tonalidade maior, porém, em menor escala);
- Tanto nas tonalidades menores como nas maiores predomina a alternância entre os acordes i(I) – V7;
- Nos finais de frases, estrofes ou canções, geralmente surge um *arremate*, um tipo de estrutura cadencial apoiada comumente pela seguinte sucessão de acordes: V7– iv – III – V7/II – i.

Cardoso (2006) aponta para um padrão largamente utilizado na execução da milonga pampeana ao violão:

Figura 9 - Padrão de dedilhado de milonga



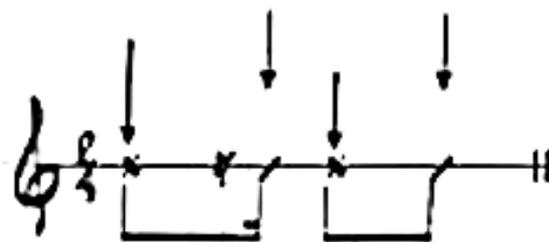
Fonte: CARDOSO, 2006, p. 345

Já a Milonga Arrabaleira possui características formais muito semelhantes com a pampeana, porém difere bastante na interpretação. Ao contrário da anterior, podemos dizer que a Arrabaleira é tocada em andamento rápido, mas ainda nas fórmulas de compasso 4/4 ou 2/4 e, predominante, em tonalidade menor, porém também utilizadas em tonalidade maior,

principalmente nos bailes do Rio Grande do Sul. A harmonia segue o mesmo padrão funcional, com a mesma observação da voz mais grave no arremate. No entanto, outra coisa que difere substancialmente é a levada do violão, agora tocada através do que pode se chamar de *rasgueos* ou *rasqueados*, que são golpes que acertam todas as cordas e que se utilizam muitas vezes de notas abafadas, que cortam o som das cordas, em vez de um dedilhado que arpeja os acordes e produz uma emissão de som contínua em todas as notas. Além disso, acontece uma acentuação também no segundo tempo do compasso, com a célula rítmica assemelhando-se à conhecida como *ritmo de habanera*, como apresenta Oliveira (2006):

Figura 10 - Acentuação da milonga arrabaleira

Ex. n° 01



Fonte: OLIVEIRA, 2006, p. 126

É nesta espécie de milonga que Cardoso faz a conexão com o candombe, afirmando que a primeira “lleva el mismo movimiento de los tamboriles de los candombes, por lo que su rasgueo es un intento simplificado de su reproducción.” (CARDOSO, 2006, p. 295, apud MORAES, 2021, p. 25). Moraes (ibid.) ainda adiciona que Sebastián Piana seria a figura mais importante do gênero, sendo responsável por parte de seu desenvolvimento. Resumidamente, ela apresenta as seguintes características gerais:

- geralmente em andamento rápido;
- compasso 2/4;
- tonalidade menor (também pode ocorrer em tonalidade maior, porém, em menor escala);
- tanto nas tonalidades menores como nas maiores predomina a alternância entre o i (I) – V7;

- nos finais de frases, estrofes ou canções, geralmente surge um arremate, apoiado comumente pelas seguintes sucessões: V7– iv – III – V – i ou iv – III – V43 – i em tonalidade menor; e V7– IV – iii – ii – I em tonalidade maior.

Abaixo, extraído de Silva (2010, p. 78) mais um exemplo de transcrição de uma milonga arrabaleira:

Figura 11 - Exemplo de Milonga Arrabaleira

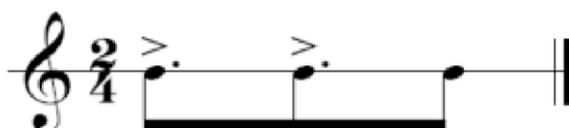
Fonte: SILVA, 2010, p. 78

Já o terceiro tipo de milonga apontada pelos autores é a milonga corraleira. Ela é praticamente uma mistura das duas anteriores, com andamento rápido mas ainda mantendo a característica do arpejo em vez dos *rasgueos* na forma de tocar. Apresenta as seguintes características gerais:

- geralmente em andamento rápido;
- compasso 2/4; tonalidade menor (raramente em tonalidade maior);
- tanto nas tonalidades menores como nas maiores predomina a alternância entre o i (I) – V7;
- nos finais de frases, estrofes ou canções, comumente surge um arremate, apoiado comumente pelas seguintes sucessões: V7– iv – III – V – i ou iv – III – V43 – i.

Silva (2010) aponta que a métrica 3-3-2 também não se modifica e aponta como padrão rítmico da milonga corraleira o seguinte:

Figura 12 - Célula rítmica Milonga Corraleira



Fonte: SILVA, 2010, p. 84

Além disso, o violão constantemente é acompanhado da voz (AYESTARÁN, 1967, p. 72). No que tange às características da melodia vocal, o autor uruguaio afirma que o evita-se *floreios* e melismas, utilizando uma nota por sílaba, e muitas vezes com versos mais ditados do que cantados, remetendo às suas origens nas *payadas*. Quando há melodias identificáveis, Bangel (1989, p. 29) afirma que normalmente são “simples, intuitivas, construídas por graus conjuntos e intervalos harmônicos, usando com frequência a escala descendente”.

Segundo Estivalet (2017, p. 59), além da importância da melodia, o timbre de voz também possui papel fundamental na caracterização da milonga. Elizabeth Lucas (1994, p. 141 *apud* ESTIVALET, p. 59) destaca um “estilo vocal marcado pela tensão (força) e intensidade (volume) da voz” (idem, *ibid.*). Este modo de cantar *gritado* é reconhecido no contexto dos festivais nativistas como mais *autêntico* por remeter à maneira como o gaúcho supostamente lida (ou doma) com a natureza. Cantar gritado “representa simbolicamente o homem da cultura pastoril – o peão, o ‘gaúcho’, o campeiro” (idem, p. 142). Segundo Lucas, “independente do timbre e da extensão vocal do intérprete-cantor”, o modo de cantar ajuda a criar aquilo que de maneira genérica chama-se ‘estilo musical’ e que no ambiente de festivais “dominado pelos cantores homens” as mulheres cantoras também reproduzam esse “tipo de emissão vocal” (LUCAS, 1994, p. 141, *apud* ESTIVALET, 2017, p. 60).

É possível observar que há uma série de elementos musicais que são compartilhadas pelas diferentes formas de realização da milonga, mas que há também uma dinâmica de utilização de outros materiais musicais, o que abre espaço para novas representações, ou novas e diferentes formas de milongas, ou seja, práticas que demonstram o caráter dinâmico de culturas musicais dentro de um contexto localizado.

Para Burke (2003, p. 14), “existe uma tendência global para a mistura e a hibridação, sendo os encontros culturais cada vez mais intensos”, assim, tais transformações, orgânicas à

um material musical (nesse caso, a instrumentação, a célula rítmica do *tresillo*, a harmonia característica, as melodias e o timbre de voz), ocorrem em concomitância com um processo de hibridização da cultura, forjando a adaptação desses ritmos à um imaginário social platino porém global. Assim, parte-se para uma abordagem teórica que se foca, a priori, no indivíduo. Tendo o material musical como definido pela literatura, busco assim entender as dinâmicas pessoais que buscam a contínua atualização da tradição milongueira.

1.2 “La vida es más compleja de lo que parece”: reflexões sobre teorias, indivíduos e hibridismos

*Hay gente que es de un lugar
No es mi caso
Yo estoy aquí
De paso*

(Jorge Drexler, 2010)

Em busca da ideia geral que norteia os pensamentos dos dois compositores em tratar as fronteiras e o caráter híbrido da milonga como chaves em seus trabalhos, busco compreender acima de tudo as reflexões acerca das práxis culturais em espaços culturais comuns a dois espaços geopolíticos distintos. Para isso, procuro conceitos em autores da área da antropologia que tratam primariamente de situações de fronteira, como Agier (2013; 2015) e Grimson (2011). Mais além, nos estudos culturais a mesma ideia se mantém com Hall (2006), a fim de gerar um referencial que consiga entender e explicar a condição de um sujeito²⁸ pertencente a um grupo ou uma cultura, mas que, a partir de uma descentralização ou desconstrução de hábitos e saberes culturais hegemônicos, busca em uma expressão musical típica com caráter transitório inerente uma forma de expressar esse movimento das culturas. Em uma transitoriedade das músicas, busco Canclini (2007; 2008) e Martin-Barbero (1997) antropólogos com especial foco em música.

Em princípio de tudo, é necessário entender a posição do homem em um espaço cultural transitório. Em “Migrações, descentramento e cosmopolitismo: uma antropologia das

²⁸ Ao abordar o conceito de sujeito, estou me referindo a um ser dotado de consciência e experiências singulares, ou a uma entidade que mantém uma relação com outra entidade que existe além de si mesma (comumente denominada "objeto"). O sujeito é caracterizado como um observador, enquanto o objeto é aquilo que está sendo observado. Essa ideia assume especial importância na filosofia continental, onde "o sujeito" desempenha um papel central nos debates relacionados à autonomia humana e à natureza do eu ou do ser. Descartes (1976, 1978) comentava que a nítida distinção entre sujeito e objeto corresponde à distinção entre o pensamento e a extensão, sendo que, para o autor, o pensamento (a subjetividade) era a essência da mente e que a extensão (a ocupação do espaço) era a essência da matéria.

fronteiras” (2015), o antropólogo francês Michael Agier procura um campo de trocas o qual define como o cosmopolitismo das situações. Para isso, desenvolve o conceito de “homens-fronteiras”, os quais acabam sendo submetidos a uma “desidentificação”, resultado do afastamento e da perda de laços, de bens e dos lugares que formam sua identidade. Em *La condition cosmopolite: l’anthropologie à l’épreuve du piège identitaire* (2013), ou *A Condição Cosmopolita: a antropologia posta à prova pela armadilha da identidade*, o autor apresenta quatro retratos-personagem dos homens de fronteira: errância como aventura (figura do sujeito *errante*); o pária (cuja estranheza aos olhos dos outros decorre mais da condição de *não-cidadão* do que de uma identidade étnica); o metic/méthéq (residente sem cidadania); o estrangeiro em seu labirinto (em uma situação de entre-culturas). Esses retratos que, na realidade, se entrelaçam, convidam a uma reflexão que mostra que a etnicidade nem sempre é uma parte integrante principal do sujeito. Porém, essa condição também não apaga totalmente os traços geográficos, ao contrário, parte da condição cosmopolita, presente em si mesma de forma mais empírica e mais difusa, levando a uma definição mais ampla da condição cosmopolita como “viver aqui e agora (localmente) com o mundo em mente, tanto o contexto quanto a projeção” (p. 97).

Essa condição *não* propõe (ao menos para os atores principais dessa pesquisa) uma definição de “não-habitante” ou “não-cultural”, excluindo totalmente o local geográfico da definição de uma proposta artística. Pelo contrário, a proposta artística a ser analisada é justamente usada por incluir-se no local citado. Mas esse “viver aqui e agora [...] com o mundo em mente” traduz em poucas palavras a colocação do indivíduo como ator na construção de uma identidade própria, que mistura características locais e globais, conferindo uma elasticidade maior ao conceito de “ser daqui”, como nesse caso “ser gaúcho”, “ser brasileiro”, “ser uruguaio”, “ser argentino” e etc, mesmo que a busca seja por uma representação localizada, através da fuga do *modus operandi* de uma cultura.

Esse surgimento de novos hábitos e novas representações culturais advém, a priori, de uma revolução muito mais profunda no âmbito pessoal, no sentido do indivíduo e suas representações identitárias, e da sua maneira de relação com o meio. Stuart Hall (2006), esboça sobre a evolução do ser e sua relação com o social até uma eventual descentralização de um todo social, ou seja, a reinterpretação de um contexto cultural a partir de uma perspectiva individualista, representando novas facetas culturais que não obedecem a uma ordem social predominante e mesclando-se em novas expressões. Dessa forma, introduz a questão no campo das identidades e suas representações, onde a partir dessa descentralização de um todo advinda

do indivíduo, acontece uma descentralização do que também é entendido por identidade cultural de uma nação, gerando novas representações culturais distintas do que é entendido como original.

Essa introdução ao que discute Hall em “A Identidade Cultural na Pós Modernidade” sintetiza um pensamento que se propõe a entender a construção de uma cultura e a sua reinvenção a partir de manifestações individuais, que a modificam, mas não por completo, continuando a gerar uma ideia de pertencimento, porém a partir de uma outra perspectiva. Ao tratar dessa reinvenção ou até adaptação a novos cenários em um contexto tão amplo quanto o que se denomina por cultura popular e identidade, em sentido contrário à sua formação histórica, em que centralizou-se todo tipo de conhecimento e hábito em uma ideia que seria unificadora de ideais, toma-se o caminho da *desconstrução* de códigos culturais, onde assumem um novo papel significativo ao gerar expressões artísticas que se diferem das que normalmente estão atrelados, porém sem perder o caráter identitário.

A perspectiva do desconstrutivismo²⁹, que parte do filósofo francês Jaques Derrida (1995, 2004) parte da ideia de que um pensamento “metafísico” atribui valor intrínseco aos elementos que compõem dualidades formadoras de qualquer objeto, estruturas que fundamentam a base da filosofia europeia. Todavia, Derrida não reconhece significado essencial nos elementos desses pares, negando qualquer verdade transcendental. Dessa forma, o uso do termo *desconstrução* atribui aos significados a condição de construções culturais que questionam a concepção de “centros unificadores do mundo” (TEIXEIRA, 1998, p. 34). Ou seja, qualquer desconstrução passa necessariamente por uma construção, e uma análise nesse sentido não tem o objetivo de mudar a estrutura no objeto, mas de o ressignificar a partir de “novas construções”. Nesse sentido, toda análise é uma desconstrução, onde os elementos formadores de um objeto são olhados a partir de um ponto que não obedeça a suas construções previamente implícitas.

Teixeira (1998, p. 36-37) analisa ideias de Bressler (1994) e Culler (1992), onde, utilizando-se do exemplo de textos literários, estabelecem algumas normas para a análise a partir da desconstrução:

- (1) descobrir as operações binárias que estruturam o texto; (2) comentar os valores, os conceitos e as ideias que subjazem a essas operações; (3) subverter as operações binárias existentes no texto; (4) desconstruir as concepções implícitas no texto; (5) a partir das novas relações binárias, admitir a hipótese de uma terceira saída e de outros

²⁹ Ver DERRIDA, Jaques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004; DERRIDA, Jaques. *A Escritura e a Diferença*. Trad.: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva, 1995.

níveis de significação; e (6) deixar em aberto a interpretação do texto, supondo-se o princípio de que o significado é sempre móvel, múltiplo e ilimitado. (1998, p. 36-37)

Ao utilizar essas normas para uma análise desconstrutivista em contextos culturais e musicais, nomeadamente na cultura platina e nas obras analisadas, separa-se os elementos que compõem esses contextos, analisa-se cada elemento de maneira separada e admite a hipótese de que esses processos aqui descritos são formas de ressignificação, de embates culturais que apresentam quebras de "estruturas discretas" e geram novas, dando continuidade assim a um processo natural da cultura.

A fim de entender as dinâmicas culturais presentes nessas manifestações e construções/desconstruções a quais chamarei de híbridas, é importante contextualizar o termo que escolho para definir essas expressões musicais. O antropólogo argentino Néstor García-Canclini, talvez um dos mais notórios pesquisadores adeptos do uso do termo "hibridismo" ou seu sinônimo "hibridação" define essas terminologias como "processos socioculturais nas quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (2008, p. 19). Nessas dinâmicas, o autor considera que não se trata de uma extinção ou criação de novas formas de representações, mas de movimentações nas já existentes, gerando subprodutos derivados delas, e não necessariamente novas manifestações. Tabet et al (2016, s.p.)³⁰, falando sobre Canclini, afirma que "é possível perceber a libertação, ainda da ação de homogeneização cultural na atualidade, libertação essa traduzida na riqueza da cultura resultante do hibridismo."

Esse processo de mistura de manifestações, o qual resulta no chamado hibridismo cultural, é também discutido pelo colombiano Martin-Barbero (1997), outro autor do campo da antropologia. Martin-Barbero utiliza-se do termo mestiçagem, onde utiliza-se especificamente do exemplo da América Latina e seus processos no campo da comunicação, os quais fundamentam-se em uma espécie de "mosaico de representações", onde mesclam-se traços de distintas épocas, lugares e classes. (MENDES, 2019, p. 42). Mesmo atualmente, o progresso cultural permanece intrinsecamente vinculado à indústria, especialmente no âmbito da música e da indústria fonográfica. Dessa forma, em algumas de suas manifestações, ainda reflete a manutenção de uma pseudo-hegemonia, pode-se afirmar que "nem toda a assimilação do hegemônico pelo subalterno é signo de submissão, assim como a mera recusa não o é de resistência, e que nem tudo que vem 'de cima' são valores da classe dominante, pois há coisas que, vindo de lá, respondem a outras lógicas que não são as de dominação" (MARTIN-

³⁰ Disponível em: <https://www.revistaespacios.com/a16v37n34/16373401.html>

BARBERO, 1997, p.114). Dessa forma, a cultura latino-americana, acaba por misturar-se também em traços que seriam a princípio contrastantes a partir dessa ideia de uma dominância cultural, mas que se perde no hibridismo ou na mestiçagem, como a dicotomia do rural x urbano, popular x elite, antigos x modernos e regionais x globalizados. Ou seja, essa *imposição* de uma cultura de massa não se apropria totalmente de uma cultura regional, pois essa cultura regional não desaparece em contato com uma cultura *dominante* ou de *massa*. O que acontece é, em uma perspectiva mais *foucaultiana*, um jogo de relações de poder, em que embates simbólicos são colocados em movimento por agentes de uma cena cultural – músicos, poetas, etc –, onde buscam representar determinado segmento artístico ou constituir a própria identidade através ou até mesmo a partir desses embates culturais.

Vargas (2007) também procura enfatizar esse caráter híbrido da colonização europeia na América Latina, inclusive incorrendo à mistura da cultura dos colonizadores com outras culturas, como a influência árabe nos países do Mediterrâneo, em um processo que é ainda anterior a chegada do processo colonizador nas Américas. Em uma relação com os conceitos apresentados por Martin-Barbero, considera sobre a cultura e a música popular e critica a análise binária que foi por muito tempo corrente nos estudos ocidentais:

A equação genérica da inclusão/exclusão, que aqui se encontrará revestida pelas dualidades nacional/estrangeiro, tradicional/experimental, puro/impuro, autêntico/bastardo, civilização/barbárie (sendo sempre o primeiro termo referente à inclusão ortodoxa nos padrões de tradição em questão e o segundo, a negação imediata desse padrão; formas potencializadas do esquema sim/não), não pode ter como escopo a análise de muitos produtos culturais e comunicacionais latino-americanos (em especial a música popular) porque não consegue dar conta das várias e criativas soluções híbridas inseridas no espaço que divide esses polos opostos (p.201)

Essa visão a partir de uma perspectiva latino-americana de processos culturais é também tratada por Canclini (2008), o qual afirma que:

Os países latino-americanos são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas [...], do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas. Apesar das tentativas de dar a cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais (CANCLINI, 2008, p. 216-217).

Essa formação híbrida descrita por Canclini (2008) denuncia a maior parte dos dilemas de povos moradores e nativos de países que sofreram com a colonização estrangeira, principalmente europeia. Após a colonização, há de um lado, uma tentativa de incorporação de ideais europeus, tanto na música quanto nas artes em geral, enquanto de outro busca-se a total independência e o autorreconhecimento de um povo como latino-americano. Assim, insisto em

usar o termo híbrido para descrever essa situação de mistura cultural, como forma de reafirmar que, apesar dessa mistura populacional e conseqüentemente cultural, ainda há um elemento de representação maior nessa mistura dentro da produção cultural dos dois artistas analisados, que é o elemento latino-americano, representado pela milonga. Além disso, apesar de utilizar esse termo, é necessário também que se explore os porquês dessas misturas e que características cada elemento distinto possui, para que se entenda o resultado desse hibridismo, a partir da ideia de desconstrução citada anteriormente.

Até aqui, o movimento sugerido a partir dessas representações teóricas busca entender os entrelugares da fronteira e as possíveis colocações de um sujeito nesse contexto, e, a partir daí, construir uma ideia de sujeito descentralizado a partir de um contexto cultural ‘híbrido’. Sobre esse sujeito descentralizado, retomo a breve conceituação feita anteriormente, onde o universo de subjetivação de cada sujeito é tratada independente do objeto (a milonga), gerando objetos (milongas) distintas a partir de cada um desses “universos” particulares e analisados aqui como “descentralizados” das tradições dominantes em um contexto. Dessa maneira, incluo os objetos de estudo da atual pesquisa na discussão e procuro através desse referencial entender como a dicotomia de definições entre o “ser ou não ser” gaúcho ou platino pode não abarcar todas as dinâmicas das definições estéticas propostas no trabalho dos artistas a serem estudados.

Homi K. Bhabha (1998, p. 19) define a atualidade como “momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão”. Com isso, dialoga com o conceito apresentado por Ramil, na letra da canção *Milonga de Sete Cidades*, de que “Milonga é feita solta no tempo, jamais milonga solta no espaço” (RAMIL, 1997), funcionando como uma alegoria à todo o trabalho despendido pelo compositor na forma de fazer milonga. Esse diálogo sustenta uma abordagem que depende da relação música x cultura:

Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica (BHABHA, 1998, p. 21).

Ao pesquisar a influência do espaço platino na música de artistas como Vitor Ramil, o geógrafo gaúcho Lucas Panitz (2010; 2017) faz um recorte de gênero na música, utilizando-a como parte imprescindível de seu trabalho, seguindo uma linha temática em que traça uma geografia da região platina através da música. Assim, adjetiva a milonga que estuda como

contemporânea, procurando diferenciá-la da milonga tradicional ou folclórica, tratando-se de um gênero processado dentro da música pop e popular mais ampla. Ela se mostra mais “uma raiz, um fundo”, do que propriamente um ritmo plenamente codificável (PANITZ, 2010, p. 119).

Essa raiz da milonga segue o histórico das fronteiras móveis na região, entre domínio castelhano e lusitano, entre os séculos XV e XIX. A milonga representaria a união dos dois lados da fronteira, de uma fronteira que inclusive continua sendo móvel, porém hoje, apenas culturalmente. “A milonga é territorializada nas cidades, nas praias, nos rios, nos meios de transporte e de comunicação, está solta no espaço platino” (PANITZ, 2010, p. 124). Essa concepção de fronteiras e territorialização discutida é importante para entender o caráter geral e característica inata da milonga como música, sendo esse fundo em comum que age com um caráter unificador da música platina. Porém, é importante pontuar que essa questão da *fronteira* é muito mais um *gerador* de conflito estético do que um produto do próprio conflito. A fronteira funciona praticamente como uma alegoria, não buscando nortear a música aqui analisada em um caráter reducionista geograficamente, mas em busca da observação de ideias musicais que expandam ainda mais fronteiras do que unicamente a representada pelo Rio do Prata.

Da mesma maneira, Ribas (2019) disserta sobre essa composição fronteira da milonga e sua influência em um caminho metodológico:

Nós diríamos que a milonga é um *sedimento*, apropriado e *configurado* na contemporaneidade de maneira diversa. E não daríamos tanta ênfase na territorialidade, pois Jorge Drexler, por exemplo, não vive mais no Prata há décadas e segue reconfigurando a milonga [...] correríamos o risco de reduzir a análise cultural a uma identificação essencialista, baseada na formação do território platino, de disputas fronteiriças entre Espanha e Portugal na região onde depois foram constituir-se o Uruguai, o nordeste da Argentina e a parte sul do Brasil. Este histórico é, sem dúvida, importante e influencia a produção dos músicos. Trata-se de *sedimento* cultural. No entanto, para compreender a contemporaneidade das canções, esta fonte de inspiração identitária é insuficiente. [RIBAS, 2019, p. 109]

Assim, procuro pensar essa desconstrução do saber cultural da milonga em camadas, pois há muito mais do que somente uma dita atualização da tradição musical, que se expressa especificamente em música. As análises musicais a serem realizadas nesse trabalho buscam observar como a música é ressignificada a partir de uma visão que parte do micro para o macro. ou seja, entendendo como o indivíduo (micro) se relaciona com seu contexto cultural (macro). Para isso, busco em primeiro lugar observar a criação de uma cultura gaúcha, olhando unicamente para o lado brasileiro da fronteira geográfica. Assim, ao se criar através de um imaginário social em comum com seus vizinhos platinos, procuro a reverberação desse

imaginário através do conceito de *Templadismo*, cunhado pelo próprio Drexler e por seu irmão, Daniel, em um trocadilho com o *Tropicalismo* brasileiro. Dessa maneira, a milonga, um ritmo já com características globais, como é expresso através de sua concepção histórica, quebra fronteiras no lugar em que se solidificou, justificando o fato de estar sempre em movimento, tanto estético, quanto temporal e geográfico.

Ribas (2019) ainda afirma que em vez de celebrar o gênero milonga como essência de um *Estado-Nação*, Drexler e Ramil revalorizam o próprio gênero em uma perspectiva de deslocamento, mesclando a referência local com outras latinas e principalmente brasileiras, principalmente na forma de cantar da MPB, e da música popular massiva (p. 110). Suas produções condizem com a máxima de que a identidade é um lugar que se assume, não uma essência ou substância a ser examinada (HALL, 2009, p. 26, *apud* RIBAS 2019, p. 110). Se entendermos que “toda identidade é uma representação e não um dado concreto que pode ser elucidado ou descoberto” (ORTIZ, 2015, p. 152), o imaginário social platino passa a ser parte da representação, porém sem representar o todo dela, não sendo o único fator de identificação com a música. O antropólogo argentino Alejandro Grimson (2011, p. 15) afirma que o problema da representação da identidade está na autonomia ou na falta dela por parte dos atores principais do discurso em questão, subjugando a sua obra às dinâmicas históricas ou procurando a partir daí uma autonomia da obra. Assim, afirma que:

Quando os dilemas surgem em termos de tradição *versus* modernidade, modernidade *versus* pós-modernidade, essência *versus* mestiçagem, ou qualquer uma das novas mercadorias intelectuais produzidas pela máquina de competição da inovação de ideias simplistas, a possibilidade dessa autonomia limita-se (GRIMSON, 2011, p. 15)

Grimson assim, atualiza ideias utilizadas correntemente para explicar o contexto cultural em que vivemos, a exemplo das noções de “invenção da tradição” e de “construção da identidade”³¹. Dessa forma, conceitos reducionistas como os que partem de uma ótica binária³², comentados anteriormente, se tornam insuficientes para dar conta de variados modos de percepção, significação e ação. As diferenças nas formas de viver e nas perspectivas individuais em relação a esses conceitos impedem a formulação de afirmações definitivas que excluam qualquer uma de suas complexidades, como os entrelugares e representações culturais

³¹ Ideias baseadas principalmente em Eric Hobsbawm (1984), no livro *A Invenção das Tradições*, com colaboração de Terence Ranger. No compêndio de textos, os autores desconstruem os mitos fundadores de variadas tradições e suas práxis, em busca de desmistificar a tradição e entender a real origem dessas práticas e ideais. Em uma de suas frases mais citadas, os autores afirmam que “*Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado*” (HOBSBAWM; RANGER, 1984, p. 10)

³² Como os que Vargas (2007, p. 201) cita: “nacional/estrangeiro, tradicional/experimental, puro/impuro [...]”

individuais que não obedecem a essa ótica binária. No entanto, a ideia de tradição, mesmo aquela que reproduz em suas práticas essa ótica binária, que trata produtos como puros/impuros, tradicionais/experimentais etc., não deixa de existir na percepção de alguns sujeitos, possuindo, para esses sujeitos, uma significativa importância cultural. Nesse sentido, pode ser percebida como uma construção sintetizada numa perspectiva mais ampla, mas não deixa de ser algo autêntico a nível do indivíduo.

Mesmo que a invenção das tradições seja um tema importante e principalmente interessante academicamente, também é preciso ter a visão ampla de que tudo na sociedade é construído. E se tradição, origem e pátria são conceitos que se inserem na vida das pessoas, nessas verdades individuais dentro das micro visões de sociedade forjadas a partir da experiência única de cada indivíduo, essas coisas não podem ser somente desconstruídas ao ponto de serem excluídas das análises culturais, ressignificando-se a partir da perspectiva individual de cada sujeito inserido dentro de um contexto cultural, tendo em vista que a maneira como as pessoas expressam sua compreensão de tradição, origem ou pátria não se limita a conceitos fixos, mas sim a narrativas, representações do que cada indivíduo ou grupo pensa sobre determinado assunto. Assim, as reflexões sobre a práxis cultural platina não devem caber em um referencial teórico homogêneo, sendo assim contrárias a qualquer definição pouco maleável quanto à sua delimitação.

Por exemplo, a percepção de um sujeito plenamente inserido em todas as práxis da tradição gaúcha existe e é verdadeira. É necessário considerar essas nuances que as vivências culturais permitem, pois, como expresso acima, as várias visões individuais se fundem em um imaginário coletivo, e essa visão, a partir do momento que é tomada como verdade, incute em um uma verdade absoluta tomada por um segmento social. Portanto, busco entender o início desse processo de construção e como a milonga hoje, globalizando-se, relaciona-se com esse processo inicial. Assim entendendo que, quando um grupo social percebe algo como imutável e padronizado, não significa que aquele produto não exista ou seja uma definição contrária de um produto maleável, mas sim, apenas mais uma das incontáveis formas de fazê-lo. Em suma, se a milonga é percebida por um setor conservacionista de uma ideia de tradição, ela não deixa de existir daquela maneira, mas pode existir também em outras formas.

1.2.1 “Eco”: Sons, gêneros e significados

A milonga tanto de Ramil quanto de Drexler carrega uma linguagem musical que comunica de forma simples, mas é repleta de significado intrínseco, que emerge de diferentes maneiras a partir da bagagem cultural prévia de quem a escuta. O musicólogo Nicholas Cook (2001) discorre em seu artigo intitulado *Theorizing Musical Meaning* sobre as dinâmicas do significado musical e os estudos que o investigam, separando esses estudos em duas vertentes, sendo elas *formalistas* e *construtivistas sociais*. Para o autor, o grupo das teorias formalistas engloba as abordagens focadas exclusivamente em aspectos intrínsecos à música, como os aspectos formais e estruturais (harmonia, melodia, forma etc.), enquanto o grupo das teorias construtivistas-sociais engloba as abordagens que aceitam a influência do meio social na construção do significado musical das obras. *Theorizing Musical Meaning*, ou *Teorizando O Significado Musical* busca propor um modelo que permita essa construção cultural que reconheça as dinâmicas e possíveis restrições que o significado musical pode conter sob diversas circunstâncias. Desta forma, empreende uma tentativa de preencher o vazio entre as abordagens existentes que entendem o significado musical como inerente ou socialmente construído e aquelas que levam em conta exclusivamente aspectos formais e estruturais (TEIXEIRA, 2023, p. 507).

Nesse sentido, o texto de Cook se apresenta como uma tentativa de abordar tanto a estrutura musical quanto a interação social sob a perspectiva do significado musical (OLIVEIRA, 2010, p. 38). Ele busca evitar a redução destes elementos a categorias teóricas estanques, preferindo enxergá-los como emergentes de uma interação dinâmica entre as obras musicais e seus ouvintes. Dessa forma, a teoria de Cook abraça a concepção de que a interpretação da obra pelo ouvinte é fluida, derivando de contextos específicos, não se limitando unicamente ao âmbito musical intrínseco, mas também mantendo uma ligação intrínseca com a forma musical. Como Cook destaca, "É incorreto afirmar que a música possui significados particulares; ao contrário, ela tem o potencial de gerar significados específicos em determinadas circunstâncias" (COOK, 2001, p. 180). Portanto, o processo de interpretação das nuances por parte do ouvinte está intrinsecamente ligado à sua bagagem cultural preexistente. A música, como forma de arte, é suscetível a uma multiplicidade de interpretações sob diversas influências sociais e culturais, não se restringindo a uma única classificação (TEIXEIRA, 2023, p. 507).

A pluralidade de significados a partir de um mesmo material é abordada por Leonard Meyer, que define o que considera como estilo musical e como ele se organiza a partir da relação com o sujeito. Meyer cita 'restrições' da mesma maneira que Cook, mas dessa vez quando comenta sobre a padronização na *criação* de algo, e não na sua *absorção*. Segundo ele

o estilo pode ser caracterizado como a “replicação de uma padronização, tanto no comportamento humano como pelos artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resultam de uma série de escolhas feitas dentro de algum conjunto de restrições.” (MEYER, 1989, p. 3). Essas restrições são nada mais do que um diálogo das ideias do compositor com seu contexto cultural, sendo essa interação criadora de sentido para a geração de um produto que carregue simbolicamente regras gerais de estilo. Esse conceito é endereçado por Beard e Clog (2005):

O conceito de estilo se refere à maneira ou modo de expressão, o meio o qual os gestos musicais são articulados. Neste sentido, pode ser relacionado ao conceito de identidade. Na música, o estilo requer a consideração de recursos técnicos, tais como melodia, textura, ritmo e harmonia, e diz respeito aos modos os quais estes recursos operam, independentemente ou em conjunção, ou como categorias, tais como o contraponto. Em seu sentido mais amplo, o estilo pode se referir à música como um estilo de arte, enquanto em seu sentido mais restrito, pode aplicar-se a uma única nota, a qual pode ter características estilísticas determinadas pela entoação, dinâmica, timbre e assim por diante. (BEARD; GLOAG, 2005, p. 128)

Ou seja, a interação dinâmica com o meio cultural a partir de uma identidade assumida possui influência na escolha por gestos técnicos musicais. Se formos fazer um paralelo, é possível citar como na linguagem falada as escolhas composicionais também são influenciadas pelas circunstâncias históricas e culturais em que indivíduos ou grupos estão imersos. (MEYER, 1989). Sobre uma análise musical a partir dessas delimitações culturais, até que ponto uma prática é reflexo inteiramente de uma inspiração artística e pode ser analisada como tal, sem preocupação com o contexto social em que ela foi produzida? E até que ponto a análise exagerada de um contexto pode ser prejudicial à análise de uma prática como música por si só? Contier (1988) utiliza do contexto da criação musical no Brasil durante o século XX para fazer a seguinte colocação:

A análise intrínseca de uma obra deve ser o primeiro "momento" para a compreensão do universo polissêmico que envolve o objeto artístico. [...] Reduzir, por exemplo, obras de Villa-Lobos ou de Ary Barroso à ideologia nacional-populista significa negar a obra de arte como objeto específico, passível de análise. Por outro lado, propor a autonomia absoluta desses compositores em face dos interesses dos segmentos sociais dominantes no Brasil, durante as décadas de 30 e 40, significa negar in totum a própria História. (p. 72)

Articulando os diferentes desdobramentos interpretativos possíveis a partir das canções com o material que a própria canção carrega, é possível afirmar que um é dependente do outro, seja através de um simbolismo explícito ritmicamente, melodicamente, harmonicamente, ou de qualquer outra maneira em que os materiais musicais utilizados na canção façam referência a um gênero, um movimento cultural, ou qualquer expressão identificável como *gênero*.

De acordo com Trotta (2008) as relações de um conjunto de características de *gênero* passam pela familiaridade com uma comunidade musical, através de uma associação imaginária e espontânea a essas características. Trotta ainda afirma que, para Fabbri (1982, p. 52), gênero musical é um "conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis), cujo curso é governado por um conjunto definido de regras abertamente aceitas socialmente" (*apud* TROTTA, 2008, p. 2). Essas regras seriam compostas de determinantes técnico-formais tais como melodia, harmonia e arranjo, entre outros. Acrescenta-se a isso determinantes "semióticos, comportamentais, sociais, ideológicos, econômicos e jurídicos" (TROTTA, 2008, p. 2) e estariam diretamente relacionadas a uma determinada "comunidade musical", que "não necessariamente coincide com aqueles presentes no momento em que os sons são ouvidos" (FABBRI, 1981, p. 59 *apud* TROTTA, 2008, p. 2). Giorgis (2014, p. 8) ainda acrescenta que isso ocorre principalmente a partir do ritmo, cujo reconhecimento a partir da audição é espontaneamente associado a um ambiente sócio-musical-afetivo, e também a partir da sonoridade, a partir de uma combinação de sons - instrumentos e vozes -, assim, transformando-se em um elemento identificador de gênero. No âmbito estudado aqui, da música conhecida como popular, Janotti Jr. (2004, p. 192) afirma que "as convenções de gênero são fundamentais para o processo de produção de sentido da música popular massiva". Ainda de acordo com o autor, essa produção de sentido passa também pela performance, que

[...] não é somente a apresentação ao vivo, já que escutar uma canção inclui a 'corporificação' da voz, ou seja, uma atuação, um modo especial de conduta, a 'personalização' de uma interpretação, um ato orientado para o processo comunicativo. Isso implica destacar os traços performativos como a entonação, o movimento, a situação e a ambientação em que a canção se apresenta. (JANOTTI JR., 2004, p. 194)

Ramil e Drexler apropriam-se de elementos que contribuem na busca pela afirmação de uma paisagem sonora produzida para provocar ou mesmo evocar determinadas sensações, sendo parte da performance e transportando o ouvinte/espectador a um determinado imaginário. Esse conceito de paisagem sonora inclusive é interessante para basear o trabalho dos dois artistas. Diferentemente da paisagem sonora³³ de Schafer³⁴, que considera o ambiente acústico a partir dos sons ouvidos *dentro* da paisagem, os compositores transformam a paisagem em

³³ Conceito de Schafer (2011) que Belisa Zoehler Giorgis (2014) relaciona a Jorge Drexler. Ver: GIORGIS, Belisa Zoehler. Os sons de Jorge Drexler: Produção de presença no álbum 'Cara B'. In: XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2014, Foz do Iguaçu. Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2014.

³⁴ Ver mais em: SCHAFFER, Murray A afinação do mundo. São Paulo: Unesp, 2011.

som, buscando quase um contraste através de um *som paisagístico*³⁵, muito mais do que uma *paisagem sonora*. Esses elementos de um som que evoque a paisagem são observados por Janotti Jr (2006) e Trotta (2008), onde estabelecem que a estética sonora tem a capacidade de representar um contexto sócio-musical-geográfico específico.

Nesse sentido, um conceito que auxilia na compreensão da obra dos artistas em questão é o de *sonoridade*. Sobre a sonoridade, Trotta (2008) afirma que se prestarmos atenção às discussões sobre música que ocorrem entre estudiosos, entusiastas e ouvintes de diferentes origens, nota-se uma ênfase nos aspectos sonoros (ou seja, nas regras técnicas e formais) como o ponto de partida fundamental para estabelecer as outras convenções e categorias relacionadas aos gêneros musicais. Ou seja, em geral, é o som que desempenha um papel central na criação do contexto simbólico inicial que molda as regras e as identificações musicais. É somente após ser ouvida que uma prática musical se transforma em uma experiência que, por sua vez, abre caminho para a classificação de gêneros, comparações e avaliações de qualquer tipo.

1.3 “Invento”: Esboços metodológicos

O enfoque principal dessa pesquisa encontra-se na análise dos processos de representação da cultura através das representações da milonga na obra de dois compositores, Vitor Ramil e Jorge Drexler. Com os exemplos das obras e suas dinâmicas estéticas que ocorrem em lados opostos de uma fronteira geográfica, mas buscando explorar características em comum de um espaço cultural, escolhi o Estudo de Caso como maneira de entender e salientar as semelhanças e diferenças, através do caso de cada um dos compositores e sua relação com as milongas. Para isso, faço uso de um referencial teórico diverso, baseado, além da Musicologia, principalmente nos Estudos Culturais e na Antropologia. Sob essas distintas perspectivas de análise na criação da proposta metodológica de análise, encontro no artigo *Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico* (2014), de Sylvie Fortin e Pierre Gosselin, uma definição que vem ao encontro da maneira que procuro trabalhar. Os autores fazem uso do termo *bricolagem metodológica*, indicando uma junção de métodos

35 Como “som paisagístico” me refiro ao fato de buscar elementos musicais que sejam capazes de representar uma paisagem, nesse caso, a paisagem do pampa. Essa representação é alcançada através da incorporação de elementos musicais que já estão intrinsecamente associados ao imaginário social do Pampa. A milonga, por exemplo, já se enraizou na consciência das pessoas como uma expressão sonoro-musical que encapsula a essência do pampa.

analíticos, necessários em uma pesquisa que se realiza a partir de uma metodologia pós-positivista. Sobre esse viés, os autores afirmam que

[...] um estudo no paradigma pós-positivista não tentará predizer um fenômeno ou buscar leis gerais. O paradigma pós-positivista /qualitativo postula a existência de múltiplas construções da realidade segundo os pontos de vista dos pesquisadores. Ele difere do paradigma positivista quanto à crença de que o conhecimento não pode ser separado do investigador (FORTIN & GOSSELIN, 2014, p. 3).

Além dessa definição, ainda apontam que a *bricolagem* abrange diferentes possibilidades dentro de uma estrutura conceitual (FORTIN & GOSSELIN, 2014, p. 16). Assim, diferentes abordagens como “etnografias, interpretativa, crítica, pós-moderna [...] podem inspirar uma bricolagem de métodos em termos de teorias, métodos, coleta de dados e estratégias de análise de dados” (FORTIN & GOSSELIN, 2014, p. 12). Outro tópico que se conecta à essa metodologia é o fato que “[...] práticas analíticas criativas se desenvolveram como reação a formas dominantes de fazer pesquisa, uma vez que várias questões de investigação não puderam ser resolvidas através de métodos padronizados de formatação de pesquisa [...]” (FORTIN & GOSSELIN, 2014, p. 15).

Essa pesquisa a pesquisa usará como dados empíricos materiais como álbuns, partituras e entrevistas em mídia, tanto escrita quando audiovisual, e como referenciais teóricos, tanto na fundamentação do tipo de análise quanto como materiais que fornecem informação para a análise desses dados, autores como Cook (2001), Jairazbhoy (1971), Charadeau (2013) e Tamlyn (1998). Assim, busco encontrar nas análises algo que possa corroborar essa ideia e que justifique as análises dentro da literatura sobre o tema, não buscando verdades absolutas, mas uma justificativa plausível para os pontos de vista dos sujeitos analisados, indo assim ao encontro da metodologia pós-positivista proposta por Fortin & Gosselin (2014).

Ainda sobre a escolha do tema, procuro em minha própria trajetória enquanto sujeito em forte contato com a cultura gaúcha, porém criando uma identidade musical baseada em outras referências a necessidade de realizar essa análise. Nesse processo coloco-me em uma posição em que já estou inserido na cultura a ser estudada, obviamente “contaminando” meu olhar a partir dessa posição e possuindo já pontos de vista pré-concebidos sobre o assunto. Encontro a mesma reflexão em autores como Alvares (2017) e Silveira (2016), onde, da mesma maneira que Alvares (2017), parafraseio a autora:

(...) porque sei que, no mundo acadêmico, nem sempre pesquisar o que vivemos é visto com bons olhos. Teme-se que a análise seja “contaminada” pela experiência pessoal e subjetiva. O mito da neutralidade científica ronda ainda os bancos da academia. Minha escrita pode parecer pouco “acadêmica”, visto meu envolvimento no assunto. [...] No momento em que “leio a dor do outro”, me reconheço nela. No

momento em que falo da doença do outro, acabo falando da minha (SILVEIRA, 2016, p.17, *apud* ALVARES, 2017, p. 23).

Essa aproximação pessoal ao tema parte primariamente de uma experiência a que, a princípio e em tom quase lúdico, decidi chamar de observador “quase” participante. No meu caso, a pesquisa musicológica toma um caminho inverso ao de Malinowski (1978)³⁶, por exemplo, e é feita muito mais ‘de dentro para fora’ do que ‘de fora para dentro’, buscando uma condição que Lemos (2018) define como ‘participante-observador’, com a devida paráfrase ao ‘observador-participante’. Dessa forma defende que “o pesquisador pode já estar imerso no objeto desde sempre [...] com ênfase na participação, pois o mesmo está dentro e não fora da organização”. (LEMOS, 2018). Embora essa pesquisa seja majoritariamente bibliográfica e parta de uma ideia de desconstrução cultural na qual existe uma lógica *decolonialista*³⁷, é com o devido cuidado que é possível observar nessa maneira de observação as ideias propostas por Lévi-Strauss (1989), onde o distanciamento do objeto de pesquisa ocorre apenas em uma utopia teórica, uma vez que o pesquisador entra em contato com o objeto pesquisado. Dessa maneira, a subjetividade do pesquisador está sempre atrelada às tomadas de decisão dentro da pesquisa, condicionando a análise a essas relações subjetivas, mesmo que se busque a neutralidade. Entretanto, a análise está fundamentada epistemologicamente nos autores, teorias e conceitos que elegi para discutir, e os quais discorro sobre.

Dessa forma, como nunca fui ativo em tais grupos sociais ‘tradicionalistas’ a ponto de tomar a cultura *milongueira* como parte frequente da minha prática musical e cultural, me identifico, mas também mantenho uma posição crítica a algo que impreterivelmente faço parte, mesmo que indiretamente. Assim, a fim de realizar as análises a que se propõe esse trabalho, partindo de uma perspectiva empirista na decisão do objeto a ser abordado, a metodologia de pesquisa definida foi a do estudo de caso, ao tratar-se de uma pesquisa exploratória, que, segundo Gil (2002, p.41) possui como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, procurando torná-lo mais explícito ou construir hipóteses. Em prol da realização dessa análise dentro do escopo de um estudo de caso, a decisão foi por uma abordagem

³⁶ Ver também: DURHAM, E, R. A reconstituição da realidade: um estudo sobre a obra etnográfica de Bronislaw Malinowski. Tese apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da USP. São Paulo, 1973.

³⁷ Utilizo o termo com a ideia de contrapor a ideia colonialista no texto de Levi-Strauss (1989), onde trata civilizações não europeias como “atrasadas” ou “primitivas”. Uma referência no significado que procuro expressar com o termo é o livro *Epistemologias do Sul*, com organização de Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses. A ideia aqui é “ que o colonialismo, para além de todas as dominações por que é conhecido, foi também uma dominação epistemológica, uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e/ou nações colonizados. As epistemologias do Sul são o conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam essa supressão, valorizam os saberes que resistiram com êxito e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos.” (SANTOS, 2006, *apud* SANTOS; MENESES, 2009, p. 13)

bibliográfica no que tange aos conceitos apresentados como base para a análise, buscando um aporte teórico consolidado em contraste com a subjetividade da vivência e da construção de saberes de modo empírico com o objeto, tendo sido adotada partindo do preceito que existe uma “relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, uma interdependência viva entre o sujeito e o objeto, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito” (CHIZOTTI, 1998, p.79).

O estudo de caso é comumente utilizado na abordagem de entidades bem definidas e com características de unidade, como um indivíduo, um grupo, um evento ou uma instituição (ALVES-MAZZOTTI, 2006). Portanto, ao abordar casos de dois indivíduos e suas devidas contribuições a partir de um referencial que o colocam em pauta sob aspectos culturais e estuda a suas singularidades dentro de um contexto, essa relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito descrita por Chizotti (1998) acontece de maneira indissociável dos fatos musicais. A partir dessa definição, é importante colocar a composição dentro de uma perspectiva que a permita ser lida sob uma interpretação dependente do ponto de vista do próprio intérprete. Através desse viés, Fonseca (2002) afirma que o estudo de caso procura:

Conhecer em profundidade o como e o porquê de uma determinada situação que se supõe ser única em muitos aspectos, procurando descobrir o que há nela de mais essencial e característico [...] O estudo de caso pode decorrer de acordo com uma perspectiva interpretativa, que procura compreender como é o mundo do ponto de vista dos participantes, ou uma perspectiva pragmática, que visa simplesmente apresentar uma perspectiva global, tanto quanto possível completa e coerente, do objeto de estudo do ponto de vista do investigador (FONSECA, 2002, p. 33).

Sobre a análise das composições que servirão como suporte do trabalho, busco transcrevê-las através da audição das mesmas. No caso de Ramil, utilizo o *songbook* do autor, editado e lançado pela editora Belas Letras, em 2013, com a transcrição e organização das partituras a cargo de Vagner Cunha e Fabrício Gambogi. Já no caso de Drexler, utilizo o Cancionero del TUMP transcrições, comentários e diagramas a cargo de Ney Peraza, Guilherme de Alencar Pinto e Guillermo Lamolle. No caso das canções que não estão em nenhum desses documentos, ou que trato de seções ou detalhes não explicitados nos mesmos, toda a transcrição é feita por mim, através de incontáveis audições e buscas em serviços de streaming de música, como o *Spotify*, e em pesquisas em buscadores *online* de vídeos como o *YouTube*, buscando ainda mais referências do que as versões gravadas em estúdio. A partir da obtenção desses dados e sua devida transcrição, apoiado em autores como Cook (2001), são analisados fatores como a representação lírica, a harmonia, rítmica e a instrumentação, e colocados em

pauta como tais representações musicais relacionam-se com as dinâmicas presentes no gênero milonga.

2 TEMPO, ESPAÇO E VOZES

Dedico essa parte a falar um pouco sobre as obras e os artistas envolvidos no processo criativo. De início, explano um pouco sobre o tema da canção como matriz principal dos artistas e forma mais utilizada de Milonga. Após, falo sobre o tema dos cantores-compositores e contextualizo o uso do termo cantautor para defini-los. Em conclusão e em adição à Revisão de Literatura, busco os termos e obras que os dois artistas propõe em seu trabalho para justificá-lo, termos esses que, por representarem uma justificativa da obra de maneira extramusical, justificam também a escolha dos dois artistas em questão para representarem esses processos.

2.1 “Querência”: O universo cultural e simbólico do pampa

*Las danzas y canciones populares
cabalgan por encima de los límites
geográficos y políticos.
Lauro Ayestarán*

A música e a cultura no sul do Brasil, principalmente no estado do Rio Grande do Sul, movimentam um mercado abrangente e com características locais muito fortes, porém não tão conhecidas por grandes centros, caracterizando-as como uma expressão única e com um nicho específico. O Rio Grande do Sul é o estado mais ao sul do Brasil, fazendo fronteira com Uruguai ao sul e Argentina a oeste, possui uma população estimada de 10.580.556 pessoas (IBGE, 2022). A música no estado movimenta um mercado dinâmico a partir do que aqui, chamarei de “música gaúcha”, por entender que é um termo mais abrangente para descrever essa “produção musical criada e/ou inspirada a partir dos principais fatores identitários do Rio Grande do Sul” (COUGO JUNIOR, 2012, p. 4), especialmente aqueles que se conectam com o contexto rural/agropastoril do interior do estado, que é “em termos rítmico-harmônicos, fortemente influenciado pelo contato direto com a cultura dos países platinos e pela imigração ítalo-germânica – além do estreito vínculo com as culturas indígena, africana e portuguesa.” (id. ibid.)

Esse tipo de música é uma expressão que denota a cultura e os sentimentos da figura mítica do gaúcho, descrita por uma literatura vasta, principalmente a partir do século XIX. Essa figura do homem sem lei, nômade dos campos e com um semblante forte, que leva como características a “franqueza nas atitudes e nas palavras, o narcisismo, a bravura quixotesca, a instantaneidade impulsiva das resoluções, a veemente vocação cívica, a altaneria, o bom humor, mesclado a irreprimíveis explosões sentimentais e fatalistas” (LESSA, 2008, p.54-55). É de fato

controverso o fato que o gaúcho possa ser um “homem sem lei”, mas que leva como uma de suas características a “vocação cívica”. Esse fato deve-se às mudanas de significado que o termo teve ao longo do tempo, a partir da mudana de característica do próprio sujeito o qual o termo descreve e das mudanas também de contexto cultural em que esse sujeito se encontra, a serem discutidos a seguir.

O processo de criao de uma identidade gaúcha, do lado brasileiro dessa fronteira platina, deriva diretamente da formao geográfica e histórica do território, que foi região de disputa entre espanhóis e portugueses durante um período considerável. Esse processo aqui será resumido, com o objetivo de fornecer um substrato suficiente que ajude na compreensão da pesquisa como um todo, entendendo que o escopo da pesquisa necessita desse campo teórico a ser explanado, mas que não tome o lugar central da discussão.

Franzen (2005, p. 142) aponta que a primeira expedio de colonizao nas regiões do sul do Brasil, liderada por Martim Afonso de Sousa entre 1530 e 1532, alcanou o Rio da Prata, com o capitão Pero Lopes de Sousa, irmão de Martim, explorando essa região. Investigaes astron micas conduzidas teriam revelado que aquelas terras estavam além dos limites estabelecidos pelo Tratado de Tordesilhas de 1494 (o qual deixava a totalidade do que é hoje o estado do Rio Grande do Sul sob domínio espanhol). A expedio, após um naufrágio onde hoje é o território do Uruguai retornou rumo ao norte e estabeleceu-se em São Vicente, o primeiro ponto, oficialmente, a ser colonizado na costa brasileira, no ano de 1532 . Porém, essa ideia de avanar sobre o Rio da Prata persiste, como é provado através de uma carta do embaixador espanhol na corte portuguesa ao seu soberano, o imperador Carlos V, em 11 de julho de 1535. Nela, relata a audiência que tivera com D. João III ao saber de uma expedio que estava sendo preparada em Lisboa e cujo destino seria o Rio da Prata. No entanto, D. João III reafirmou que a expedio se dirigia para o norte do Brasil, mas, que ele soubera que em Sevilha estava sendo preparada uma expedio para ir ao Rio da Prata. Essa expedio viria a ser a expedio de Pedro de Mendoza, que chegaria em terras platinas em 1536, e ali fundaria Buenos Aires (op. cit).

A fundao de Buenos Aires, juntamente com os centros comerciais nos territórios portugueses, correspondentes ao litoral do Brasil, principalmente onde hoje estão situadas as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, colocaram o território do RS em uma posio de passagem . Luvizotto (2009, p. 15), comenta que a “história da ocupao e do povoamento do estado do Rio Grande do Sul está demarcada pela questão fronteiria”. Essa região-limite entre dois impérios – nomeadamente o império espanhol, com sede em Buenos Aires, às

margens do Rio da Prata, e o português, com sede no Rio de Janeiro –, o chamado Continente de São Pedro do Rio Grande do Sul, desde o século XVII, foi permanentemente disputado pelas duas coroas ibéricas. Sua posição geográfica, fazia do território uma grande “terra de ninguém” (id. *ibid.*), que, mesmo que segundo o Tratado de Tordesilhas fosse um território pertencente à Coroa Espanhola, quem realmente demonstrava interesse em seu uso eram os portugueses. Portugal sempre buscou estabelecer como sua verdadeira fronteira e limite máximo de seu império na América do Sul não uma demarcação abstrata, mas sim a margem esquerda do Rio da Prata. Todos os conflitos entre o Brasil e seus vizinhos platinos surgiram como resultado dessas duas visões conflitantes sobre quais eram os marcos reais que os separavam (id. *ibid.*). Sendo assim, O Rio Grande do Sul foi, desde o início, uma “fronteira quente”, ou seja, um “local de disputa militar, de guerras e de arranjos diplomáticos, área conflituosa que se estendeu dos finais do século XVII até o XIX, quer dizer, por quase dois séculos” (LUVIZOTTO, 2005, p. 15-16). Ao longo dos anos 1600 e a partir da chegada e instalação das Missões Jesuíticas nesse território, mais disputas se iniciaram, tanto externas quanto internas, dos jesuítas espanhóis com índios nativos da região. No entanto, ao se referir ao Rio Grande do Sul e a região sulina como um todo, Darcy Ribeiro afirma que esta “surge à civilização pela mão dos jesuítas espanhóis, que fazem florescer no atual território gaúcho de missões a principal expressão de sua república cristã-guaraníca” (1995, p. 408).

Estivalet (2017, p. 31) comenta que o sucesso das atividades das companhias jesuíticas despertou o interesse tanto da metrópole europeia quanto dos mamelucos paulistas. Posteriormente, essas terras e os rebanhos de gado presentes nelas foram apropriados de maneira conflituosa por esses grupos. Os indígenas que não foram dizimados acabaram convertidos em escravos, e a região tornou-se fundamental para a expansão das fronteiras territoriais pelos portugueses. É importante destacar que esse processo também foi caracterizado por episódios de violência, como comenta Darcy Ribeiro:

[...] mais de uma vez se teve de apelar ao uso das armas para manter o Brasil sulino atado ao Brasil. Sendo o único núcleo populacional ponderável na imensa fronteira desabitada, portugueses e castelhanos ali se defrontaram ao longo de séculos [...] . O Brasil se viu diversas vezes envolvido nas guerras platinas. Em certas ocasiões, movidas por ambições expansionistas próprias; em outras, como partes que eram de um conjunto de nacionalidades em confronto no processo de autodiferenciação, unificação e fixação de suas fronteiras. (RIBEIRO, 1995, p. 411)

Em 1750, o Tratado de Madrid, firmado entre Portugal e Espanha, estipulou que a região das missões seria colocada sob administração portuguesa, porém esse processo também não foi pacífico. Antes do tratado, apesar dos esforços significativos dos jesuítas, as missões jesuíticas

foram desmontadas como parte do acordo. Contudo, elas deixaram um legado que influenciou a história dessa região: a criação de grandes rebanhos de bovinos e cavalos que pastavam livremente nas vastas pradarias gaúchas, ou seja, nos pampas. A presença desses rebanhos de gado foi o principal catalisador para a ocupação e estabelecimento de colonos portugueses em solo gaúcho. Para isso, a Coroa Portuguesa concedia aos imigrantes a propriedade de pequenas parcelas de terra, embora não fornecesse sustento direto. Assim, em 1770, um contingente de imigrantes açorianos chegou à província com o propósito de povoar a região anteriormente ocupada pelas missões jesuíticas. No entanto, devido às dificuldades de transporte, esse grupo se estabeleceu em uma área mais litorânea, que eventualmente se tornaria a cidade de Porto Alegre.

Oliven (1989) argumenta que, além dos conflitos por questões de fronteira, a região sul do Brasil experimentou uma integração tardia com o restante do país. Essa integração ocorreu no século XVII, principalmente devido à exportação de couro para a Europa. Somente no século seguinte é que terras foram distribuídas a tropeiros e militares, que estabeleceram estâncias e adotaram um estilo de vida mais fixo ao território. Em 1760, a região foi elevada à categoria de Capitania do Rio Grande de São Pedro, embora isso também não tenha garantido estabilidade nas questões de fronteira. Sendo uma área limítrofe do Brasil, ao longo dos séculos, ela "poderia tanto fazer parte do Brasil como de outros países, dependendo do resultado das forças históricas em jogo" (p. 1-2).

A partir disso, Estivalet (2017, p. 32) afirma que essa formação histórica carrega consigo uma composição étnica que é compartilhada com os demais gaúchos platinos, que habitam os países vizinhos. Isso significa, segundo Ribeiro (1995, p. 413), que essa população se originou da "mescla étnica das populações mestiças de homens espanhóis e portugueses com mulheres Guarani". De acordo com a perspectiva do autor, esses primeiros gaúchos podem ser considerados uma etnia emergente, uma vez que eles não se identificavam como portugueses, espanhóis ou indígenas. Além disso, Oliven (1989) complementa que, apesar de serem brasileiros, esses gaúchos pioneiros eram frequentemente distintos de outros grupos sociais do país, compartilhando, por vezes, mais semelhanças com seus homólogos da Argentina e do Uruguai do que com outros brasileiros (p. 2). Além disso, deve-se citar também que esse processo de colonização por parte dos ibéricos provocou um substancial apagamento das culturas indígenas nativas do estado.

De qualquer maneira, o povo gaúcho tem na *Revolução Farroupilha* um marco para a criação de uma figura dita heróica, auxiliando na compreensão da construção das tradições

gaúchas. A Revolução Farroupilha (ou Revolta dos Farrapos) teve início em 1835 e durou 10 anos, terminando em 1845. Foi um movimento de imperialistas contra republicanos, baseado teoricamente em ideias iluministas e liberais que resumiam-se em uma revolta da elite contra os altos impostos cobrados da região. Até os dias atuais desfruta de um amplo prestígio no Rio Grande do Sul, apesar de estudos críticos, como os de Juremir Machado da Silva (2010), que demonstram seu caráter escravagista e sua conexão com os interesses das classes dominantes da região à época. Além disso, resultou na declaração de independência do estado em relação ao restante do Brasil durante o período. Sobre essa revolução, Oliven destaca que

[...] a Revolução Farroupilha incorporou-se à simbologia rio-grandense, sendo rememorada e ritualizada anualmente através de uma semana que leva seu nome e que culmina com o feriado estadual de 20 de setembro na qual há grandes desfiles realizados por tropas da Brigada Estadual e pelos Centros de Tradições Gaúchas. (1989, p. 5).

No fim, a Revolução Farroupilha deixou um legado de nacionalismo à uma falsa pátria gaúcha, pois não chegou a estabilizar-se, trazendo como consequência movimentos separatistas a partir da “circunstância de viver apartada do resto do Brasil e submetida a influências intelectuais e políticas de centros urbanos culturalmente avançados, como Montevideu e Buenos Aires.” (RIBEIRO, 1995, p. 412).

Dessa maneira, a formação da identidade cultural e social do habitante do Rio Grande do Sul é resultante de um passado tumultuado, caracterizado por uma série de reviravoltas históricas que se desenrolaram em um curto período de tempo. A emblemática figura do gaúcho emerge como uma consequência direta desse contexto histórico, incorporando um imaginário que remonta aos costumes do final do século XIX, particularmente após a Revolução Farroupilha. Este imaginário é permeado por um sentimento de serenidade e solidão em meio a um cenário marcado por conflitos, manifestando-se tanto na língua portuguesa quanto na espanhola. Sobre essas características, Oliven (1989) afirma que

Dois aspectos são comuns àqueles que, a partir de perspectivas diversas, cultuam as tradições gaúchas: a presença do campo, mais especificamente da região da Campanha, localizada no sudoeste do Rio Grande do Sul, na fronteira com Argentina e Uruguai; e a figura do gaúcho, homem livre e errante, que vagueia soberano em seu cavalo, tendo como interlocutor privilegiado a natureza das vastas planícies dessa área pastoril (OLIVEN, 1989).

Esse imaginário social, enraizado na construção de uma identidade cultural distintiva, tem ajudado a impulsionar a produção cultural no estado do Rio Grande do Sul ao longo dos

anos, influenciando as expressões artísticas, literárias e culturais que perduram até os dias atuais.³⁸ Assim, quando falamos em imaginário social como agente principal na construção de uma identidade, falamos na construção identitária de um povo, que segundo Maria Eunice Maciel (2002, p. 191), deve ser pensada “como uma construção social que opera com representações sociais, articulando diferenças e semelhanças; estabelecendo fronteiras e denominadores comuns, balizando limites e ordenando relações entre os grupos sociais (étnicas, regionais, etc)”.

Tendo em vista que tal identidade é construída estabelecendo distinções e delimitando singularidades, ela serve tanto para incluir como para excluir – o que implica que ela se constrói e se define em relação entre o sujeito e o outro –, pelas trocas que possibilitam aos grupos formularem identidades, essas também não estáveis e sujeitas a mudanças de narrativas ao longo do tempo, mas que permitam reconhecerem-se e serem reconhecidos. “Pode-se afirmar, então, que o imaginário social, como sistema simbólico, é responsável pela manutenção da identidade de uma comunidade, mas construído socialmente, pois não advém de forma natural.” (AGOSTINI, 2005, p. 25). Ruben George Oliven (2002, p. 190), ao analisar os discursos políticos reivindicatórios dos sul-rio-grandenses e sua evolução ao longo do tempo em relação ao restante do Brasil, nota a presença recorrente de um conjunto de ideias, valores, crenças ou elementos culturais que não são diretamente mencionados nos discursos políticos, mas que exercem uma influência significativa sobre eles e que persistem ao longo do tempo, apesar das atualizações linguísticas e das mudanças de contexto. Dessa maneira, é possível verificar que:

[...] o gauchismo é um caso bem-sucedido de regionalismo na medida em que consegue veicular reivindicações políticas que seriam comuns a todo um estado. A continuidade e vigência desse discurso regionalista indicam que as duas significações produzidas por ele têm uma forte adequação às representações da identidade gaúcha. [OLIVEN, 2002, p. 190]

A consolidação desse sistema simbólico dentro das artes, principalmente dentro da literatura produzida no Rio Grande do Sul passa também pela criação de sociedades literárias, como o Grêmio Gaúcho, a União Gaúcha e a Sociedade Partenon Literário. Sobre o Partenon Literário, essa espécie de academia literária foi criada em 1868 como forma de estabelecer e

³⁸ Destaco que outros imaginários sociais também contribuem para produção artística do RS. Por exemplo, a região da Serra Gaúcha, que possui um vínculo muito estreito com os costumes oriundos da imigração italiana, o litoral e algumas áreas adjacentes, como por exemplo, nas cidades de Rio Grande, Pelotas, Mostarda, Tavares e Osório, onde praticam-se tradições quilombolas (PRASS, 2009) como o Maçambique, os Quincumbis e os Ensaio de Promessa, a tradição do carnaval fora de época de Uruguaiana, além de várias manifestações que podem ser encontradas no estado como um todo e que contribuem para uma pluralidade do imaginário social e cultural do estado.

divulgar um centro intelectual a partir do Rio Grande do Sul. Em seus ideais políticos, defenderam a abolição da escravatura e a instauração da República, e editaram, ao longo de dez anos, uma revista na qual expunham os seus ideais românticos, liberais, humanistas e republicanos. Para tornar clara a relevância do Partenon em torno da manutenção do mito regional, destaca-se um apontamento singularmente importante de Guilhermino Cesar (1956, p. 173-174), para quem

[...] o peão da estância, herdeiro do monarca das coxilhas, do herói dos tempos primevos, o peão que era já agora uma desbotada imagem da liberdade e ousadia do outro, passou a representar para os escritores, por efeito de uma transposição perdoável, o brio, a altivez e a coragem pessoal do antigo senhor das savanas. Ocupou, aqui, o lugar que coubera ao índio e ao negro na literatura liberal que desde Macedo enfartara as letras do centro e do norte do país. Para seu sofrimento, a sua resignação de pária em decadência, caminhou célere a imaginação dos nossos artistas. Fixaram-no de mil modos - nas fainas da vida campeira, nas rixas políticas, nas carnagens da luta externa, nimbado sempre por uma auréola de campeão medieval. Puro romantismo, animado por uma indiscutível autenticidade crioula. [CESAR, 1956, p. 173-174, *apud* AGOSTINI, 2005, p. 5]

Agostini (2005, p. 5) ainda comenta que esta afirmação é crucial para a compreensão da produção literária do Partenon como um projeto institucionalizado e autêntico, destinado a permitir que o gaúcho "se explique a si mesmo e ao Brasil". Ela marca o início do ciclo de uma literatura regionalista, resultante de uma atitude mental "necessariamente combativa". Mesmo com o iminente fim da sociedade em 1885 por desavenças políticas a partir de um cenário pré-republicano no país, Guilhermino Cesar (1956, p. 185 *apud* AGOSTINI, 2005, p. 5) comenta que "sua obra principal já estava concluída". A sociedade havia divulgado autores e livros, incentivado o trabalho individual e transformado os hábitos intelectuais no Rio Grande do Sul, desempenhando assim um papel singular na consolidação do mito do *gaúcho-herói*, dando vida a um imaginário que se tornaria uma fonte de inspiração para outras formas de expressão cultural que surgiram após sua extinção.

No entanto, é preciso atentar que nos movimentos em direção a essa *criação* da tradição local, essa figura de gaúcho não existia mais. A temática regional baseada na recém ocorrida Revolução Farroupilha e nos costumes dos povos gaúchos do campo foram resgatados por letrados da classe média branca, que não tinha necessariamente ligação com o campo ou contexto de que falava, mas que procurava exaltar ali um ideal regional. De qualquer forma:

Sedimenta-se ali o início da apologia de figuras heroicas, alçadas à condição de símbolos da grandeza do povo rio-grandense. Encontra-se na sedição farroupilha os paradigmas de honra, liberdade e igualdade que se tornariam inerentes ao futuro mito do gaúcho, dissolvendo-se os motivos econômicos e as diferenças entre as classes, existentes no conflito. A configuração dos heróis não era ainda a do gaúcho estilizado e 'glamourizado', mas o vetor encomiástico já se fazia presente. (GONZAGA *apud* OLIVEN, 1991, p. 41)

Essa expressão parte do processo de ressignificação do próprio termo gaúcho, “figura campeira que torna-se o epicentro da construção identitária de uma região atualmente bastante urbanizada” (ESTIVALET, 2017, p. 32). Segundo Oliven, o gaúcho:

não teve sempre o significado heroico que adquiriu na literatura e na historiografia regional. No período colonial o habitante do Rio Grande era chamado de guasca e depois de gaudério, este último termo possuindo um sentido pejorativo (...) Tratava-se de vagabundos errantes e contrabandistas de gado (...) No final do século XVII eles são chamados de gaúchos, vocábulo que tem a mesma conotação pejorativa até meados do século XIX quando, com a organização da estância, passa a significar o peão e o guerreiro com um sentido encomiástico (1989, p. 2-3)

Esse último significado, com uma conotação positiva, desempenhou um papel fundamental como a base para a criação daquilo que seria reconhecido tanto por gaúchos quanto por não-gaúchos como a cultura dominante do estado. Essa cultura está centrada em diferentes representações de uma figura masculina pastoril e guerreira³⁹, que é facilmente identificada na região por meio de monumentos históricos, manifestações artísticas e até mesmo na publicidade e na esfera política regional. (ESTIVALET, 2017, p. 33). Inclusive, a etimologia da palavra gaúcho é tratada por Maria Elizabeth Lucas (2000), onde afirma que o termo

se refere aos trabalhadores rurais de ranchos (peões) bem como os habitantes do estado. A etimologia da palavra inspirou acalorados debates e rebuscadas explicações. Uma hipótese avançou nos anos 1930 por propósitos da história local que deriva da combinação da palavra Guarani “*gauhú*”, que significa “cantar triste” com a palavra Quechua “*che*”, que significa povo. Eu ouvi essa explicação em muitas ocasiões durante meu trabalho de campo. Independente de ser precisa ou não, serve como um meio de legitimar as tradições musicais gaúchas” (p.46).

Conforme Maestri (2008 p. 137), “a explicação etimológica mais comum é que o gaúcho teria se originado da palavra quíchua, importante idioma andino, ‘*huachu*’ ou ‘*huakcho*’, com o significado de órfão, vagabundo, errante, sem raízes.” Além dessas teorias, algumas também ligam o termo ao termo de origem árabe *chaouch*, que faz referência a quem trabalha com animais, ou ao termo *gauche*, de origem francesa, que significa ‘à esquerda’, fazendo referência a alguém que não se encaixa exatamente em regras de sociedade.⁴⁰

³⁹ Existem várias publicações e manifestações atuais que procuram desconstruir essa figura masculina do centro do *gauchismo*. Entre elas, destaco ‘Gauchismo Líquido’, livro da musicóloga Clarissa Ferreira, que faz um trocadilho com a ‘modernidade líquida’ de Baumann e insere várias discussões nesse campo.

⁴⁰ Aqui uma manifestação pessoal: seria engraçado se essa teoria fosse realmente a verdadeira. A política no Rio Grande do Sul sempre foi “do contra”, nem de esquerda, nem de direita. Nos últimos anos vimos o estado posicionar-se muito à direita do campo político, ao contrário do que fez no final dos anos 90, onde era uma das maiores forças da esquerda do Brasil. É até cômico que essa característica de andar sempre contra a onda, parece que por pura teimosia, relacione-se tão bem com as origens suas etimológicas.

Já no século XX, acontece um movimento que acabaria por institucionalizar esse culto às tradições do estado. Em 1948, foi criado em Porto Alegre o primeiro Centro de Tradições Gaúchas – conhecido como 35 CTG, fazendo referência à Revolução de 1835 – por um grupo de estudantes da cidade de Porto Alegre, vindos quase em sua totalidade do interior do RS, mais especificamente da região da Campanha gaúcha. (OLIVEN, 1984, p. 57). Em 1954, os vários centros de tradições que se proliferaram a partir de 1948 se reúnem pela primeira vez num congresso, realizado em Santa Maria, para discutir o que passaria a ser a tese-matriz do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MENASCHE, 1993, p. 25)⁴¹. Oliven (*apud* MENASCHE, *ibid*) chama atenção para o fato do MTG ter-se originado em Porto Alegre, quando o Rio Grande do Sul já exibia um notável grau de industrialização e urbanização. Isso acontecia em um período em que a mecanização das fazendas vinha ocorrendo gradualmente, reduzindo a demanda por mão de obra e, conseqüentemente, causando o êxodo rural. Esse fenômeno resultou no despovoamento das áreas rurais, enquanto simultaneamente surgiram segmentos marginalizados nas áreas urbanas.

Os jovens - todos homens - passaram a se reunir nas tardes de sábado num galpão improvisado, na casa do pai de um deles. Tomavam mate e imitavam os hábitos do interior, entre eles o da charla que os peões costumam manter nos galpões das estâncias. [...] Queriam recriar o que imaginavam ser os costumes do campo e o ambiente das estâncias” (OLIVEN, 1991, p. 43-44).

Esses debates deram origem ao Movimento Tradicionalista Gaúcho. Em pouco tempo, o movimento conseguiu influência em todas as áreas da cultura, inclusive a música. Sob a liderança de Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, esse movimento desempenhou um papel preponderante na determinação da autenticidade do cancionário gaúcho, estabelecendo padrões e delineando suas características. Como figuras polêmicas e contraditórias, esses primeiros tradicionalistas souberam explorar eficazmente o emergente mercado brasileiro de produtos culturais e a indústria fonográfica em crescimento. Dessa maneira, surgem espaços para a divulgação e o incentivo de uma música “genuinamente” gaúcha, explícita por exemplo no primeiro disco do Conjunto Farroupilha, que possui um prefácio assinado por Aldo Taranto, onde comenta: “as melodias aqui interpretadas não têm sabor de produções urbanísticas; são

⁴¹ A autora faz uma interessante ligação com a invenção das tradições das Highlands na Escócia. Comenta que “os membros da Sociedade comprometeram-se [...] a se encontrarem [...] ‘vestidos com aqueles trajes tão famosos por terem sido a vestimenta de seus ancestrais [...] e, nas reuniões, pelo menos, falar a linguagem enfática, ouvir a deliciosa música, recitar a antiga poesia e observar os costumes específicos de sua terra’”. E segue: “Não é aos jovens que, em Porto Alegre, iniciaram o culto às tradições gaúchas a que se refere a citação acima, mas aos fundadores da Sociedade das Terras Altas (Highland Society), criada em 1778, em Londres, para ‘[...]incentivar as velhas virtudes das Terras Altas e preservar as antigas tradições das Terras Altas’ (MENASCHE, 1993, p. 26)

autênticos motivos colhidos pelos lídimos representantes do 35 – *Centro de Tradições Gaúchas*” (apud COUGO, 2012, p.36). Esta referência inaugura formalmente na produção fonográfica gaúcha, a intervenção direta do MTG, Movimento Tradicionalista Gaúcho.

Segundo Estivalet (2017, p. 37) a consolidação desse movimento também viabilizou o desenvolvimento de um mercado voltado para produtos culturais relacionados ao imaginário gauchesco, como destacados por Nilda Jacks (2003, p. 7), onde aponta a presença de programas de televisão e rádio, colunas jornalísticas, jornais e revistas especializados, editoras, livros, livrarias e feiras de livros regionais, propaganda que faz referência direta aos valores gaúchos, bailes, conjuntos musicais, cantores e discos, restaurantes típicos com shows de músicas e danças, lojas de roupas gauchescas, etc. No entanto, conforme apontado por Oliven (1984, p. 81), para os habitantes dos maiores centros urbanos, especialmente jovens de classe média, esse tipo de comportamento era frequentemente visto com o estigma de "grosseria", sendo esses produtos culturais consumidos mais pela camada rural da sociedade. Esse panorama começou a se transformar com o advento dos festivais nativistas, uma vez que algumas das canções e artistas participantes desses festivais adotaram uma abordagem progressista, o que contrastava com a visão conservadora que era prevalente entre parte dos tradicionalistas associados ao MTG.

2.1.2 Nativismo e festivais

A Califórnia da Canção Nativa, criada em 1971, talvez seja o festival pioneiro na promoção de uma renovação no cancionário gaúcho. Seu objetivo principal era criar um espaço para apresentação de músicas regionais, revitalizando a música gaúcha, introduzindo elementos poéticos, rítmicos e uma diversidade de movimentos musicais comprometidos com uma estética gaúcha mais sofisticada. Ao longo dos anos, o festival conquistou o status de um dos maiores da América Latina e desempenhou um papel fundamental no surgimento do movimento musical nativista. Esse movimento teve sua origem dentro do tradicionalismo, mas com o tempo ganhou autonomia e começou a almejar uma certa independência em relação a suas raízes tradicionalistas.

O movimento nativista surgiu como um fenômeno cultural em 1971, principalmente através da Califórnia. Embora inicialmente tenha sido percebido como um movimento artístico-musical, desde o início foi concebido para transcender o âmbito cultural estrito e expandir-se para os domínios dos costumes e do consumo. (LUCAS, 2004, p. 51-53) Isso permitiu uma

análise abrangente de todos os seus componentes e uma compreensão mais profunda. O movimento nativista foi notável por ser o primeiro movimento cultural no Rio Grande do Sul que conquistou uma considerável adesão da população urbana, em especial jovens de classe média, que passaram a se identificar com elementos da cultura gaúcha tradicionalmente enraizados em áreas afastadas dos centros urbanos, como o consumo de chimarrão, o uso de bombachas e a incorporação de expressões regionais na linguagem cotidiana, que ilustram a aceitação crescente dessa cultura regional por parte da classe média e, em particular, da juventude. (op. cit.)

No entanto, o nascimento do nativismo como movimento cultural divide opiniões em quem é ligado ao tradicionalismo, onde afirma-se que essa separação de ideias e divisão através das discussões nada mais é do que uma continuação do próprio tradicionalismo. Jacks (2003) comenta que “um dos criadores do MTG, Barbosa Lessa, admite que houve uma escolha feita pelos jovens entre o hippie e o gaúcho, o que impulsionou o nativismo, apontando que este movimento é basicamente um acréscimo ao tradicionalismo na questão musical (p. 46)”. Ainda segundo Jacks (2003): “Outro fundador do MTG, Paixão Côrtes, disse que o nativismo é uma corrente musical-poética-jornalística que surge em decorrência do tradicionalismo, dos hábitos e costumes que este movimento criou (p. 55)”. Paixão Côrtes faz também menção à essa população urbana, principalmente da capital, que gosta de vida noturna e toca em bares, tem influências musicais variadas, desde outros ritmos brasileiros como a bossa nova e o samba, até o rock e o jazz, participa de festivais e tocam música gaúcha com instrumentos “não tradicionais”, e se autodenominam nativos. Sendo assim, o nativismo é o tradicionalismo que se soltou das regras e se urbanizou e universalizou. Na mesma linha, Antônio Augusto Fagundes diz que “transformar sentimento num movimento é uma hipérbole literária inaceitável” (id. *ibid.*). Barbosa Lessa corrobora estas opiniões: “O Nativismo ‘está’ nativista na hora que prepara uma música, na hora de concorrer num festival, na hora da premiação e depois deixa de ser até o outro festival. [...] Se tirar o CTG do festival, desaparece o Nativismo” (idem p. 55-56).

Ainda dentro do tradicionalismo existem posturas distintas, Milton Souza diz haver “uma omissão dos CTGs, dos tradicionalistas, virando as costas para um Movimento que é uma realidade, que é esse Movimento artístico-musical do RS” (idem p. 56). Já Pereira Soares diz ser possível diferenciar tradicionalismo de nativismo, dizendo que “ambas correntes pretendem a mesma coisa, mas por vias diferentes” (op. cit). Colmar Duarte, um dos idealizadores da primeira Califórnia, acrescenta que “o tradicionalismo é um movimento radical onde só é

gaúcho quem usa bota e bombachas. O nativista é essa pessoa que se integrou ao movimento cultural despreocupado com os aspectos radicais” (op. cit).

Outro aspecto crucial da polêmica diz respeito aos ritmos e instrumentos que podem ou não ser empregados na música gaúcha. O tradicionalismo impõe várias restrições nesses dois aspectos da composição musical em nome da preservação das "raízes" da cultura gaúcha. No entanto, dentro do próprio tradicionalismo, existem indivíduos que não aderem a esse purismo e estão abertos às inovações tanto tecnológicas quanto estéticas. Mozart Pereira Soares afirma que “sempre fui a favor disso, da guitarra elétrica, do sintetizador” (op. cit.). Antônio Augusto Fagundes (op. cit.) complementa a discussão incluindo outro ponto: “a milonga nunca foi ritmo tradicional do RS”, e Luiz Carlos Borges complementa dizendo que “não se tem constatado um ritmo gaúcho. Não existe ritmo gaúcho, todos os ritmos que aqui se toca são alienígenas, que chegaram e se aculturaram através do tempo e são ditos ritmos gauchescos. Eu diria, estes são os ritmos mais tocados no RS, mas não do RS”. E complementa afirmando que os conservadores não admitem o uso de “contrabaixo eletrônico, nem da guitarra elétrica, tampouco da bateria, dizendo até, que tais, desnaturam os festivais. Os bailes de CTGs são ‘abrilhantados’ com conjuntos musicais que só usam tais instrumentos. A polêmica é um contra-senso” (op. cit). Jacks (2003, p. 57-58) ainda comenta sobre as afirmações de Rose Marie Garcia, em que concorda com os argumentos de Luiz Carlos Borges, dizendo que “são os novos ritmos, produtos de mescla feitos aqui e justamente por isso deveriam ser aceitos como produto de uma criação espontânea, de uma evolução musical dos nossos compositores e instrumentistas”. (id. ibid.).

Sobre as distinções entre tradicionalistas e nativistas, é válido mencionar as observações feitas por Oliven a respeito dos dois grupos. No que diz respeito aos tradicionalistas, o autor aponta que possuem uma certa dificuldade em delimitar e definir conceitos como cultura gaúcha, folclore, tradição, nativismo e fronteira, entre outros. Ele também argumenta que os tradicionalistas representam um grupo de intelectuais que utilizam seu conhecimento como uma forma de poder, detendo o monopólio da autoridade para determinar o significado desses conceitos e influenciando o mercado de bens simbólicos (OLIVEN, 2006, p. 167).

Quanto ao movimento nativista, Oliven reconhece sua existência e observa que seus membros não são dogmáticos, ou seja, não estão vinculados a critérios pré-estabelecidos como os tradicionalistas. No contexto da música, os nativistas demonstram um desejo de experimentar e criar, sem restrições ou preconceitos. Em relação às vestimentas, eles desejam vestir-se de

acordo com suas preferências, em oposição aos figurinos impostos pelos tradicionalistas (OLIVEN, 2006, p. 181-182). Consoante a essa posição, Marcon (2010 comenta que:

todo este debate sobre a qualidade estética introduzida pelos festivais nativistas na música regional gaúcha vai consolidar a polarização entre tradicionalismo e nativismo, fazendo da identidade gaúcha um importante “móvel de disputas”. [...] apesar dos contrastes entre os movimentos, havia um substrato comum em jogo: quem teria competência e legitimidade para afirmar o que é e o que não é “cultura gaúcha”. De um lado, o tradicionalismo dos CTGs e sua cartilha bastante consolidada – com regras de composição, figurino e execução – de outro, um movimento pautado em grandes festivais de música, interessado em inserir o seu formato de cultura gaúcha em canções de qualidade – com boas letras (incluindo temas mais “politizados” que falassem do êxodo rural, das questões latino-americanas, etc.), bons arranjos, bons instrumentistas e intérpretes. Também estava aí uma intenção de projetar elementos reconhecidos como folclóricos no RS e dar a eles uma feição universal. (MARCON, 2010, p.6)

Esse movimento consolidado a partir da Califórnia tem bases também na criação da mesma. Sobre sua nomenclatura, segundo o site oficial do evento, a palavra Califórnia já era conhecida no Rio Grande do Sul desde muito tempo. Em meados do século XIX foram famosas as Califórrias de Chico Pedro. Afirmam que Garci Rodríguez de Montalvo foi o criador da palavra, pelos anos 1500, quando escreveu a famosa novela *Las sergas de Esplandián*. Os eruditos ainda disputam sobre a etimologia da palavra, a Academia inclinada a propugnar como sendo derivado de Califa. Entre os gaúchos, o termo Califórnia evoluiu de conceito, significando a “carreira de que participam mais de dois parceiros”, segundo o Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul, de Zeno Cardoso Nunes e Rui Cardoso Nunes. Nessa acepção pode-se encontrar a seguinte passagem em Alcides Maia: “(...) Acabavam de correr uma ‘califórnia’: levava-a de pescoço um potrilho pangaré” (MAIA, 1910, *apud* CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA, s/p). Assim, afirmam que como o festival de música gaúcha era também uma disputa entre melhores, e por ser as ‘califórrias’ uma característica genuinamente gaúcha, por extensão, o festival ganhou essa nomenclatura. Essa definição em tom quase poético denota essa característica que o gaúcho tem de tentar ser épico e dramático em todas as expressões, de achar um lado e ser polêmico. Tanto é que, criado em meio a ditadura militar, o festival também foi voz para manifestações diversas contra o regime instaurado no Brasil, porém, obviamente, não sem escapar de polêmicas. Como qualquer certame cultural no país, as letras do festival também sofriam censura prévia. Conforme Cícero Galeno Lopes (2009, p. 31) Leopoldo Rassier driblou a censura ao cantar a música *Tema de marcação*, (poema de Luiz Coronel musicado por Marco Aurélio Vasconcellos), no festival de 1975, através de uma ambiguidade entre dois personagens históricos: o lunar de Sepé Tiaraju – guerreiro indígena que lutou contra o Tratado de Madrid e até hoje é personagem ímpar da cultura gaúcha – e a estrela de Che Guevara, já que ambos lutaram por liberdade, tinham “uma estrela na testa” e

foram “pra baixo desse chão”. Além de Rassier, que compunha militância no Partido Comunista Brasileiro, diversos membros do Movimento Tradicionalista Gaúcho consideravam-se *de esquerda* e compunham letras de crítica à Ditadura Militar Brasileira. Porém, nem sempre esse ideal espalhava-se por todo o movimento. Vitor Ramil comenta sobre sua apresentação com a milonga Semeadura, que compôs aos 17 anos em parceria com José Fogaça, na X Califórnia da Canção, em que ganhou o prêmio máximo, mas não sem escapar de vaias.

– Quando foi anunciado o prêmio, recebemos uma vaia antológica – lembra Vitor. – Éramos uma gurizada não muito a fim de seguir os padrões tradicionalistas, com roupas estilizadas e instrumentos como bandolim, piano, baixo elétrico e percussão. Éramos um corpo estranho. E tinha a questão de ser uma música politicamente engajada em plena ditadura. Dizem que teve briga no júri entre os que queriam nos dar primeiro lugar e os que diziam que não dava para premiar comunistas (risos). (AS HISTÓRIAS, 2013).

A canção que criticava o regime militar posteriormente foi gravada por ele no álbum “A Paixão de V segundo ele próprio” (1984), pelos irmãos Kleiton & Kledir e por Mercedes Sosa. Segundo ele, para a gravação de 1984, mudou o arranjo e retirou a introdução da canção “que tinha um texto recitado bem no clima revolucionário” (AS HISTÓRIAS, 2013). Esse contexto da música regional feita do lado brasileiro da região platina impulsiona a produção musical que visa modificar os padrões estabelecidos pelos tradicionalistas. A transformação da maneira de fazer música a partir desses nomes como Vitor Ramil não se configura como um movimento exclusivamente musical, mas também político. Dessa maneira, empreende-se essa tentativa de análise dessas narrativas, que, a partir de discursos musicais, políticos e/ou estéticos, procuram impor significados distintos.

2.1.3 Novas vozes

A música gaúcha proveniente do movimento nativista também trouxe grandes avanços no campo instrumental. Vários instrumentistas destacaram-se a partir do nativismo e avançaram suas carreiras para outros campos, agregando conhecimentos ao estilo gaúcho e juntando estilos como a bossa nova, o choro e o jazz. Essa evolução musical trouxe avanços também à própria música cantada e apresentou uma nova leva de músicos e intérpretes que possuem uma sonoridade tipicamente gaúcha, porém com elementos exteriores a essa estética e voltada a novos públicos, tentando unir-se ainda mais com o resto da produção musical brasileira, para cada vez mais unir culturas em torno da música. Além de Vitor Ramil, assunto principal desse trabalho, outro nome a ser citado na música cantada é o de Pirisca Grecco. Pirisca é natural da cidade de Uruguaiana, mas se estabeleceu em Santa Maria, no centro do estado, como ele

mesmo se denomina, um “cantautor” e instrumentista. Sua obra apresenta-se quase como uma resposta aos anseios de atualização da música regional através da união de elementos de gêneros distintos. Não tão encaixada dentro de parâmetros nem tão acadêmica⁴² e rigorosa como a obra de Vitor Ramil, mas uma obra com a típica característica gaúcha de um tipo social ainda gaúcho em todos seus gestos, porém suavizando alguns parâmetros, como a empostação da voz, a instrumentação e sequências harmônicas que partem de um universo ‘nem tão gaúcho assim’. Seu grupo, a ‘Comparsa Elétrica’, é composto por bateria, guitarra, contrabaixo, acordeon e flauta, tendo inclusive na característica tímbrica (principalmente na flauta, tocada por Texo Cabral), uma aproximação a uma música mais universal.

Outro grupo, com um pouco menos de mídia em nível nacional e até regional, porém com grandes contribuições à uma atualização da música tradicional, é o trio intitulado Rédea Solta. Como eles mesmo se intitulam na caracterização de sua música: “a união da simplicidade do sotaque de campo com a completa liberdade de criação da música contemporânea.”. Essa mente universal já se inicia na própria concepção do grupo formado no interior do estado vizinho de Santa Catarina, e se institui principalmente no segundo álbum, intitulado “Efrata”, com arranjos de sopro estilisticamente muito influenciados no jazz das *big bands* estadunidenses, e com algumas coisas incomuns à música gaúcha, como canções inteiras fazendo uso de compassos em 7/8 (na faixa Vicissitudes), por exemplo. Além disso, singles com a participação de ensemble de sopros e cordas trazem uma complexidade musical e uma estética sonora diferentes e inspiradoras à uma estética linguística tradicional.

No campo instrumental, não faltam nomes para simbolizar um incrível domínio da técnica em favor de uma estética típica, porém universal. A escola de guitarras (ou de violões) tem em Lúcio Yanel, um argentino, como um dos principais e primeiros expoentes de uma forma típica de tocar. O raspar das unhas nas cordas e uma certa “agressividade” quase percussiva caracterizaram-no e influenciaram grandes nomes como Yamandu Costa e Daniel Sá. O acordeom é muito bem representado, desde os anos 80, por Renato Borghetti (também conhecido como Borghettinho). Borghettinho, aos 21 anos de idade, viu seu primeiro disco já ganhar um disco de ouro, e assim, se tornando o primeiro disco de música instrumental brasileira a conseguir tal feito. Após isso, excursionou pelo mundo inteiro, fazendo turnês com nomes como Hermeto Pascoal e Ron Carter, e expondo uma música gaúcha na essência, porém totalmente jazzística na forma e clássica na técnica, inclusive tocando em vários festivais de

⁴² Destaco que considero a obra de Ramil “acadêmica” por parte da sua produção se basear em um ensaio escrito pelo próprio autor, o qual já comentei e disserto mais a seguir.

jazz ao redor do mundo e também como solista convidado de várias orquestras. Ele é talvez o maior expoente de música gaúcha instrumental, até por fazer uso da *gaita-ponto*, um acordeon diatônico que é um instrumento típico da região platina. Uma experiência pessoal que tive em um dos seus concertos foi, escutar um músico experiente que não era gaúcho e pouco conhecia de todo esse mundo da música regional, com quem eu conversei após o concerto, falar que foi talvez o melhor concerto que ele já esteve, em que apesar de complexos, seus temas possuíam uma simplicidade sonora capaz de fazer o mais leigo em música entendê-los, além da mistura entre técnica e simplicidade ser perfeita. Para finalizar, disse que parecia que estava ouvindo “Pat Metheny tocando música gaúcha”.

Outros grupos a fazer esse tipo de música com algum destaque são o Quartchêto e o Instrumental Picumã, que também reúnem alguns dos músicos mais conceituados do estado, além do Quarteto Gauderiano, que em sua gênese teve integrantes que mais tarde vieram a fazer parte desses outros grupos citados, ou que viraram músicos de apoio de artistas como Pirisca Grecco, por exemplo, como é o caso de Rafael Bisogno, que além de tocar com Pirisca, é baterista da banda de Humberto Gessinger, um dos maiores nomes do rock brasileiro, demonstrando assim a liberdade e diversidade de influências na música gaúcha hoje.

2.2 “*Hacer canciones no es una ciencia exata*”: os cantautores

*Já filosofei com Kant
Poetizei com Shakespeare
Tangueei com Gardel
Bebi de várias fontes
E acumulando horizontes
Me desprendo e me desfaço
Daquilo que já fui antes*

*Sucessão de alterações
Vicissitudes necessárias
Andar por vários caminhos
Provar o doce e o amargo
Ver a verdade do outro lado
(Arthur Boscato, Felipe Silveira, 2017)*

Busco aqui mostrar um pouco do caminho de cada compositor, através de uma breve biografia que permita relacioná-los, a partir de seu background pessoal e artístico, com as dinâmicas de interesse dessa pesquisa. Reforço que não intento fazer uma biografia de cada um, trabalho esse já despendido, parcial ou completamente por alguns autores. Para isso, dentro de uma perspectiva sul-americana, os defino como cantautores.

O termo cantautor é, como já dá a entender, proveniente de um neologismo⁴³ entre as palavras cantor e autor, onde a utilização do termo faz “determinar um tipo particular de fazer canção, tanto como matriz criativa quanto como estilo de performance, com origens no trovadorismo medieval” (RIBAS, 2019, p. 22). Uma referência mundial neste âmbito de cantor-compositor (que é como a Academia Brasileira de Letras trata o cantor que compõe suas próprias canções), ou de *singer-songwriter* é Bob Dylan, o primeiro músico ganhador de um prêmio Nobel de literatura, no ano de 2016. O uso desse termo é comum principalmente na América Latina, por isso cito a perspectiva sul-americana.

Fazendo uma relação com os trovadores medievais, Ribas (2019, p. 23) cita que a noção de cantautor faz referência à *nueva canción*, resultado do desenvolvimento dessa tradição trovadoresca em uma expressão latina, primeiro em Cuba, mas depois estendendo-se à quase todo o continente latino-americano. Dessa maneira, define que o significado do termo é

É a provocação de uma terceira coisa: música e texto, ambos códigos inter-relacionados compõem um produto particular no âmbito da cultura popular, sob o signo de cada localidade, de defesa da identidade cultural, para mostrar estruturas sociais, poéticas e econômicas, mudanças culturais e autodefesa latino-americana como razão de ser. (BARZUNA, 1993, p. 48, *apud* RIBAS, 2019, p. 23)⁴⁴

Apesar de alguns autores como Martín Graziano (2011) preferirem a definição *cancionista* quando se trata do trabalho de canção-composição localizado na região platina, principalmente entre Argentina e Uruguai, esse uso do termo *cantautor* na América Latina é de comum uso entre os próprios cantores-compositores, usando o termo em autorreferências. A tradição do uso se deve também a uma ideia que se desvincula geograficamente do Sul e busca referências na hibridação de gêneros e transformação da cultura midiática representada no posicionamento político contra regimes ditatoriais e injustiças sociais principalmente na década de 1960 e 1970. A canção como sinônimo de protesto, tanto na sua forma e letra quanto nos seus modos de fazer, acontece de forma concomitante com os regimes ditatoriais em grande parte dos países latino-americanos e com o que Jesús Peris Llorca (2016, p. 142 *apud* RIBAS, 2019, p. 23), define como a emergência de um cantautor elétrico no século XX, como adaptação do rock a outros gestos culturais: “Por um lado, e desde a eletrificação do *folk* (com Bob Dylan

⁴³ Segundo a Wikipedia: “Neologismo é um fenômeno linguístico que consiste na criação de uma palavra ou expressão nova, ou na atribuição de um novo sentido a uma palavra já existente. Pode ser fruto de um comportamento espontâneo, próprio do ser humano e da linguagem, ou artificial, para fins pejorativos ou não.” Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Neologismo>. Acesso em 25 dez. 2022.

⁴⁴ “Es la provocación de una tercera cosa: música y texto, ambos códigos interrelacionados conforman un producto particular dentro del ámbito de la cultura popular, bajo el signo en cada pueblo de defensa de la identidad cultural, de mostrar las estructuras sociales poéticas y económicas, los cambios culturales y la autodefensa de latinoamericana como razón de ser” (BARZUNA, 1993, p. 48).

em Newport como um elemento autoral), havia se vinculado à tradição do letrista *folk*, do trovador errante, uma versão cantada do poeta comprometido”⁴⁵. Buscando essa referência em paralelismos históricos em contextos multilocalizados, a *auto poesia* é assumida pelos cantautores como uma ferramenta de afirmação de identidades se mostra como uma força motriz da produção musical popular a partir da metade do século XX.

Partindo para a contextualização da obra dos cantautores, de Vitor Ramil, objeto dessa primeira seção de conceituações, destaco principalmente o esforço feito por Juarez Fonseca na seção introdutória do songbook de Ramil lançado em 2013, buscando relatos pessoais do próprio autor, onde Fonseca consegue traçar uma linha que relaciona a vida pessoal com a carreira e as práticas composicionais do artista.

Além disso, alguns textos que tratam da carreira de Vitor acabam por descrever uma breve biografia, da mesma maneira que tento fazer aqui, em busca de um aporte na própria vida pessoal para buscar o reflexo disso no trabalho e na estética proposta em sua carreira. Nesse âmbito, destaco o trabalho de Felipe Estivalet, intitulado “Além da Estética do Frio – As dinâmicas culturais das canções de Vitor Ramil” (2017), dissertação de mestrado em que trata das dinâmicas culturais baseadas na etnografia da performance, termo cunhado por Seeger (2008). Além disso, destaco também os livros “Vitor Ramil: Nascer leva tempo” de Luís Rubira (2015), e a coletânea de entrevistas dispostas em um livro chamado “Viver de Música: Diálogos com artistas brasileiros”, de Benjamin Taubkin (2011), o qual dispõe de uma série de conversas com dezoito artistas brasileiros, entre eles Vitor Ramil, que discorre sobre a carreira e desafios para construir uma história dentro da música popular brasileira. É preciso ainda pontuar que há textos que falam de Ramil, dentro ou fora da academia, que não utilizei para essa seção biográfica do trabalho, mas foram citados e/ou revistos em outras seções desta dissertação.

Em um segundo momento, onde me dedico à contextualização da obra de Jorge Drexler, a primeira referência que destaco é uma referência não-acadêmica. Equiparando-se em importância pessoal para a concepção desse trabalho com o songbook de Vitor Ramil, citado acima, está uma curta palestra de Jorge Drexler no TedTalks, da mesma maneira já tratado anteriormente, que funcionou como uma força motriz para que eu me interessasse e procurasse saber mais do compositor, muito antes disso se tornar um tema de dissertação de mestrado. A fala intitulada *Poetry, music and identity* ou no original *Poesía, música e identidad*, discorre

⁴⁵ “Por un lado, y desde la electrización del folk (con Bob Dylan en Newport como elemento autoral), había enlazado con la tradición del letrista folk, del trovador errante, versión cantada del poeta comprometido” (LLORCA, 2016, p. 142).

sobre o processo de criação de *Milonga del Moro Judío*, canção a ser analisada mais à frente, mas passando por temas que perpassam a canção e a sua própria trajetória como músico e sujeito localizado em contextos multiculturais. O tema central é mostrar que as identidades de qualquer coisa são fluidas. Nada é puramente de um lugar somente, pois as influências que fazem um objeto ser único, são igualmente diversas. Como a canção resultado desse processo é baseada em um tema autobiográfico, entende-se, em partes, como Drexler percebe essa descentralização do sujeito⁴⁶ e a construção de uma estética sonora baseada nisso.

A partir daí, destaco também alguns trabalhos variados que tratam da obra de Drexler. Em primeiro lugar, coloco a seção biográfica do website do cantautor⁴⁷, onde, com uma curadoria do mesmo, fala brevemente sobre sua carreira. Após, cito o artigo “*En la puerta giratoria: la visibilidad de Jorge Drexler en la prensa española*”, de Marita Fornaro (2019), onde analisa a visibilidade do cantautor na Espanha mas tratando também de aspectos que passam por sua vida pessoal e carreira, além da visão da academia sobre o mesmo e trabalhos publicados dentro dessa temática.

Também cito o trabalho das argentinas María Clara Lucifora e María Inés Lucifora, intitulado “Aproximaciones semióticas al álbum *Bailar en la cueva*” (2017), onde as autoras enfatizam a história familiar de Drexler, “as vicissitudes da migração e exílio de sua família judia, as tradições compartilhadas em sua casa, o impacto desses aspectos na música e a atividade extra-musical do artista, a quem caracterizam como um “militante da mediação”. (FORNARO, 2019, p. 189)⁴⁸. Da mesma maneira que destaquei antes, não busco aqui mostrar toda a diversidade de trabalhos que tratam sobre Drexler, trabalhos que passam até por um trabalho estatístico de um engenheiro de computação com estatísticas sobre as canções⁴⁹. A diversidade é natural devido aos processos desenvolvidos pelo artista e através da sua obra serem variados. Procuro assim mostrar os trabalhos que serviram de guia na construção dessa seção do trabalho, sendo os outros citados e/ou revistos em outras partes desta dissertação.

⁴⁶ Uso o termo “descentralização” baseado em Hall (2006).

⁴⁷ Disponível em <https://www.jorgedrexlerweb.com/#biografia>. Acesso em 25 dez. 2022.

⁴⁸ “los avatares de migración y exilio de su familia judía, las tradiciones compartidas en su hogar, la repercusión de estos aspectos en la música y la actividad extra-musical del artista, a quien caracterizan como “militante de la mediación” (FORNARO, 2019, p. 189)

⁴⁹ Ver: IINGBERG, Alex. *Un análisis inmersivo en el universo de Jorge Drexler a través de la exploración estadística de su música y letra*. 2018. Disponível em: <https://medium.com/datos-y-ciencia/data-data-b82201ec1cf4>. Acesso em 28/12/2022.

2.3 Vitor Ramil

*Joquim era o mais novo
Antes dele havia seis irmãos
Cresceu o filho bizarro
Com o bizarro dom da invenção*
(*Joquim*, Bob Dylan/ Jacques Levy, versão: Vitor Ramil)

A cidade de Pelotas, o antigo porto no Canal São Gonçalo e seus casarões que remontam ao auge das charqueadas no século XIX são o cenário onde nasceu, se criou, e posteriormente voltou a residir Vitor Hugo Alves Ramil. Nascido no dia 7 de abril de 1962, o caçula de seis irmãos, filho de pai uruguaio e mãe brasileira e neto de avô espanhol, conviveu desde sempre com a música dentro de casa. Apesar da profissão de seus pais, seu pai era engenheiro, inclusive responsável por algumas praças e jardins da cidade de Pelotas, e sua mãe, alfabetizadora, a prática musical sempre foi atividade corrente na velha casa da Rua Dr. Amarante.

Fonseca (2013, p. 17) fala que “os cinco irmãos começaram a estudar um instrumento aos seis anos, então a casa tinha música o tempo todo. Kléber compunha e tocava acordeon e violão, Kleiton distribuía as vozes, todos cantavam, Vitor brincava com o violão e ‘observava’, só foi estudar aos onze”. Inclusive, seus irmãos Kleiton Ramil e Kledir Ramil formaram o grupo Os Almôndegas, além de uma dupla que, a partir da metade da década de 1970, fez um sucesso que extrapolou os limites do estado e influenciou muito na música considerada urbana feita no Rio Grande do Sul, situando-se num processo que Faria (2012) intitula como a “gênese da canção moderna porto-alegrense”.

No entanto, voltando a Pelotas, Vitor iniciava seus estudos de violão clássico com o professor Luiz Hadê, enquanto aprendia harmonia a partir de canções populares com seu irmão Kleiton em aulas esporádicas, quando seu irmão voltava da capital Porto Alegre, onde estudava, para visitar a família.

Além disso, desde a infância até quando as aulas com o irmão eram esparsas demais, Vitor aprendeu a aprender por si só. Segundo ele, lá pelos seis ou sete anos, recorda dos baixos e trilha de jazz dos desenhos animados, principalmente da trilha sonora do desenho Tom & Jerry, o qual assistia no Cine-Rádio Pelotense, e da emoção em “ouvir o carnaval de rua de Pelotas, aquela batucada ecoando na Rua XV de Novembro.” (FONSECA, 2013, p.19). Mais tarde, já iniciado os estudos em violão, aprendia com “a música que rolava no toca-discos da casa, principalmente, velhos tangos trazidos pelo pai, e álbuns de artistas como Piazzolla,

Beatles, Caetano, Chico, Gismonti, trazido pelos irmãos.” (p. 17). O tango inclusive tem uma característica especial na sua formação musical:

Meu pai era uruguaio, e o tango o emocionava muito. Ele sempre pedia para cantarem um tango. Eu não, porque era pequeno, mas os meus irmãos cantavam...e ele sempre começava a cantar e sempre parava no meio porque chorava. (In TAUBKIN, 2011,p.114)

Através desses tangos que emocionavam o pai, Vitor acredita que criou uma relação de emoção profunda com o gênero, a qual carrega até hoje.

Figura 13 - Família Ramil nos anos 60, na praia do Laranjal, cidade de Pelotas/RS



Fonte: Gaúcha ZH⁵⁰

A partir desse background, ainda destacam-se na sua formação músicos como John Lennon, o qual afirmou ser seu “compositor popular favorito” (FONSECA, 2013, p. 21). Além disso, ainda cita Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento e Egberto Gismonti como suas principais influências dentro da Música Popular Brasileira. Ele afirma que com Chico aprendeu a escrever letras (RUBIRA, 2015, p. 33, *apud* ESTIVALET, 2017, p. 42), enquanto com Caetano indica que aprendeu a pensar sobre o que se cria, de questionar a tradição mas ao

⁵⁰ Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2018/03/show-vai-reunir-sete-membros-da-familia-ramil-saiba-quem-sao-cjesuw4ti03bo01p43ytcng1c.html>

mesmo tempo a se relacionar com ela, em suma, a buscar tornar-se o que ele acredita ser “um homem de ideias” (TAUBKIN, 2011, p.125, *apud* ESTIVALET, 2017, p. 42).

Sobre Egberto, Vitor destaca que inclusive possuiu um violão o qual deu o nome de Egberto e que comprava todos os discos e lançamentos sem nem escutar antes:

Um disco marcante para mim, quase determinante, foi o *Água e Vinho*, do Egberto (...). É um disco que escuto até hoje (...). Eu queria aquela qualidade imensa, aquele mundo harmônico, tinha sensação de que aquilo fluía. Parecia que os acordes nunca paravam de se suceder, como depois eu ouvi em Wagner, por exemplo, ou no Milton Nascimento de *Minas* e *Milagre dos Peixes*... é aquela coisa que se movimenta, como num fluxo. Eu ouvia e não conseguia reproduzir. Mas isso me levou a buscar coisas semelhantes (...). Eram vias tortas, mas eram minhas. (In TAUBKIN, 2011, p.116 *apud* ESTIVALET, 2017, p. 43)

Já a influência de Milton Nascimento é percebida principalmente na maneira de cantar dos seus primeiros discos, inclusive sendo percebido assim pela crítica especializada na recepção do seu disco de estreia, *Estrela, Estrela*, lançado em 1981 pela PolyGram, com arranjos do ídolo Egberto Gismonti, de Wagner Tiso e do irmão Kleiton, além de músicos como Robertinho Silva, entre vários outros, e participações vocais de Zizi Possi, Tetê Espíndola e do irmão Kleiton. Sobre a recepção e a comparação com Milton, Ramil afirma que:

Meu primeiro disco é marcadamente o de um discípulo de Milton. Quando eu tinha treze anos e ouvi o disco *Minas*, fiquei muito impactado. Eu ia *pro* corredor da casa, com o violão, e cantava pensando na voz dele. Lembro bem do momento em que consegui colocar a voz, impostar, como ele. Meu professor de canto foi o Milton, e custei a me livrar dele. (In FONSECA, 2013, p. 24)

A partir do primeiro disco, ‘*Estrela-Estrela*’ (1981) Vitor passou a produzir cada vez mais. No encarte do seu segundo álbum, ‘*A paixão de V segundo ele próprio*’ (1984), que foi relançado em 1998 em formato CD, ele comenta que sempre quis compor canções e desenvolver uma linguagem muito pessoal, posicionando-se criticamente: “Querida algo que não embarcasse nos procedimentos convencionais da MPB nem nas facilidades do mercado da música em geral, e que não fosse o estereótipo do gauchismo que colocava o imaginário regional em uma redoma” (RUBIRA, 2015, p. 65). Fugindo dessas facilidades, Vitor dificulta o fato de definir seu trabalho em gêneros: “Gosto de milonga, rock e MPB, mas não sou um regionalista, nem um roqueiro ou um emepibista” (RUBIRA, 2015, p. 249). Do ponto de vista cultural, é reconhecido que Vitor Ramil, com seus discos e seus livros, faz parte do seleto grupo dos artistas que não apenas tiveram sucesso na linguagem escolhida, mas que também conseguiram em sua obra sintetizar tensões, questões, problemas, dilemas culturalmente relevantes, alguns dos quais nem eram visíveis antes de sua obra se materializar e se articular,

e que receberam nela uma abordagem esteticamente cuidadosa, reconhecida já em seu próprio tempo (FISCHER, 2015, p. 9 *apud* RIBAS, 2019, p. 171).

A 'Paixão de V Segundo Ele Próprio' é um álbum controverso e repleto de experimentações. Produzido por Kleiton e Kledir, seus irmãos mais velhos, contou com a participação de renomados músicos da MPB, bem como o álbum anterior. O álbum inclui vinte e duas canções, divididas em 11 pequenas cantigas e 11 canções maiores, com uma ampla gama de estilos musicais que vão desde música medieval até carnaval de rua, de arranjos com orquestras completas a instrumentos de brinquedo, da música eletrônica e dodecafônica ao violão milongueiro. As letras constituem uma mistura de regionalismo, poesia, surrealismo e humor. Já morando no Rio de Janeiro, em 1987, Vitor lança 'Tango', seu terceiro álbum de estúdio. Nessa época, a partir de sucessos comerciais como o Rock in Rio, a indústria fonográfica voltava-se para o rock. Apesar de não ser cem por cento compatível com a ideia, Vitor assinou com a EMI e enviou uma "demo com as coisas aparentemente mais roqueiras" para a gravadora (FONSECA, 2013, p. 29), e que, ironicamente, veio a ser nomeado como Tango. Fonseca (id. *ibid.*) ainda comenta que o primeiro impulso de Vitor era nomear o disco de "Sapatos em Copacabana", que soava mais moderno e potencialmente mais comercial. No entanto, ele hesitou e acabou não usando esse nome, pois temia que em Porto Alegre o acusassem de ter *se vendido*, assim como haviam dito sobre seus irmãos quando foram morar no Rio de Janeiro.

A situação piorou quando os executivos da gravadora EMI ouviram o disco completo. Eles ficaram surpresos e preocupados, pois o álbum tinha pouco a ver com rock, tinha até influências do jazz e experimentações, como a faixa "Virida" e a música instrumental "Nino Rota no Sobrado". Nem mesmo o fato de ter o nome de Bob Dylan no álbum impediu que eles detestassem a faixa "Joquim", que Vitor Ramil não havia mostrado previamente. Um amigo da gravadora revelou a Vitor que, durante uma reunião interna para ouvir o disco, alguém comentou: "O que faremos com essa faixa de oito minutos que nunca tocará no rádio?". No entanto, duas coisas aconteceram depois disso: "Joquim" se tornou um sucesso em Porto Alegre, tornando-se uma das músicas mais pedidas na história da Rádio Ipanema, e no mesmo ano, 1987, a banda Legião Urbana, da mesma gravadora EMI, fez sucesso em todo o Brasil com a música "Faroeste Caboclo", que também tinha uma estrutura narrativa longa semelhante à de "Joquim" (op. cit.)

O disco, lançado em 1987, contava com Vitor tocando violão e piano em algumas faixas, onde assina os arranjos com a banda, que tinha músicos como Carlos Bala e Nico Assumpção.

Os anos 90 foram de uma tentativa de volta a música regional e a mistura com o mundo pop, rock e *new wave*, marcado por movimentos paralelos no resto do Brasil, como o Manguebeat de Chico Science e Nação Zumbi e a produção do também pernambucano Lenine. Sobre essas misturas, Fischer comenta:

Há, no estado sulino, quem faça samba como um carioca e quem faça milonga como um uruguaio; mas até o aparecimento de Ramil praticamente não havia, nem no universo da canção e nem no do romance, quem tentasse encontrar os nós, as articulações entre esses dois grandes universos culturais. Depois dele e em grande medida por causa dele, essa condição veio a tornar-se mais comum, mais compreensível, de parte a parte. O rock nunca foi a praia preferencial de sua expressão, ainda que o tenha frequentado e até tenha revelado boa intimidade com algumas variantes do gênero, como se pode ouvir no disco ‘A beça’. [...] Vitor, que chegou a estudar música na universidade e, portanto, adquiriu certa intimidade com os meandros da composição erudita contemporânea, sempre esteve mais para Bob Dylan, um pé no rock e outro no folclore, ou para Caetano Veloso, um pé na ousadia e outro na tradição, e sempre se notabilizou por letras muito consistentes, de interesse maior do que ocorre na média de sua geração. (FISCHER in RAMIL, 2013)

Em 1987 também criou o ‘Barão de Satolep’, personagem idealizado para o espetáculo teatral/musical ‘Tangos e Tragédias’, de Nico Nicolaiewsky e Hique Gomez, mas que, com sua corcunda, capa preta e cara pintada de branco com fundas olheiras, ganhou vida extra no ano seguinte e acabou entrando no show *Midnight Satolep*, no qual cantava músicas de humor negro, escatológicas, compostas especialmente para ele e nunca gravadas. Em entrevista, Vitor comenta que eram anos pós-ditadura e que a vazão de tudo que fosse “politicamente incorreto” era da “ordem do dia”, além de que dizer que nessa época “tudo que vinha antes, de repente, soou velho”, então entrou nessa onda com o personagem.

Figura 14 - Vitor interpretando o Barão de Satolep em espetáculo do Tangos e Tragédias



Já nos anos 90, o álbum 'À beça', lançado em 1995 é o que considero o mais *pop* dos álbuns de Vitor, mesmo sendo o primeiro lançado após a ideia inicial da Estética do Frio, e assim o primeiro que já possuía alguma reverberação do conceito nas práticas composicionais do próprio artista. Porém, apesar dessa sonoridade um pouco mais distante do que viria a apresentar mais tarde, Vitor conseguiu inserir algumas ideias da Estética do Frio no álbum, principalmente através de 'Foi no mês que vem' e 'Não é Céu'. A banda de base do álbum "é o grupo Cheiro de Vida, que começou a carreira simultaneamente com Vitor, em Porto Alegre, e depois se mudou para o Rio. Além de André Gomes (baixo, guitarra, sitar, programação de ritmo), tem Carlos Martau (guitarras, violão) e Alexandre Fonseca (bateria, tabla). Vitor faz violões e arranjos para sax, trompete e flauta - que nunca aparecem juntos." (FONSECA, 2013, p. 42). Vitor comenta que o disco tem uma importância especial para ele:

Me reaproximou das canções de formato 'normal', das quais minhas obsessões formais tinham me afastado. Minha criatividade explodiu, me senti livre das armadilhas conceituais e deixei claro para quem acompanhava o meu trabalho que eu era um sujeito livre e disposto a correr riscos. Aí também passei a cantar com a voz mais solta, torneada nos shows. Talvez a ideia do *À beça* tenha sido superior à sua realização, mas mesmo assim considero-o um disco-chave, pois abriu as portas para o que eu viria a fazer na sequência.

Lançado simultaneamente com a novela *Pequod*, saiu apenas como edição especial, em tiragem limitada, por uma revista de música de Porto Alegre. *Pequod* é um romance que se passa em Montevideu e na fictícia Satolep. Foi recebido pela imprensa como a revelação de um escritor, recebendo críticas como essa de Paulo Betancur: "Trata-se da mais surpreendente ficção publicada no RS nesta década". Ainda despertou comentários como "Vitor é capaz de peças de requintada engenharia estilística. (...) Uma obra de simetria que só as aranhas sabem realizar.", de Jerônimo Teixeira e "Se eu fosse prefeito de Montevideu, faria um monumento a Vitor Ramil: nenhum estrangeiro falou com tanta emoção da capital uruguaia. Em *Pequod*, o compositor de Satolep mostra que também é um grande escritor.", do escritor Moacyr Scliar. Além da edição brasileira, *Pequod* seria traduzido e publicado na França, em 2003, pela editora L'Harmattan.

Aqui divido a carreira de Vitor e volto a tratar dela na subseção *A Estética do Frio*. Entendo que a partir da publicação do ensaio, a produção do artista voltou-se para expressar

⁵¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KkIHFtke37Q&t=298s>

justamente os valores propostos na estética, claro que com algumas exceções. Porém, o álbum *Ramilonga – A Estética do Frio*, lançado em 1997 inaugura em música essa percepção, a qual se estende durante a trajetória de Ramil daí para frente.

2.3.1 A Estética do Frio

As canções de Vitor Ramil já reuniam elementos cosmopolitas desde a década de 80, mesclando o regional e o brasileiro com o universal: "Vitor parece conseguir atualmente a melhor síntese entre o gauchismo e o cosmopolitismo [...]. Ele foi sem dúvidas o primeiro compositor gaúcho que estabeleceu um verdadeiro diálogo com o que vem de fora" (FISCHER, 1992, p.114-115). No entanto, a partir do início dos anos 90, o compositor chega à conclusão de que seu processo de criação resulta em um "ecletismo infrutífero", em que faltava um certo rigor que unisse todas as manifestações plurais que utilizava. Essa inquietude sobre a própria produção o levou a uma reflexão de cunho teórico sobre sua música (RASSIER, 2009, p. 109). Para isso, escreve uma manifestação escrita, corroborando sua produção musical. A 'Estética do Frio' é um ensaio escrito em 1992, reformulado com os anos e apresentado pelo próprio compositor/autor Vitor Ramil. Na introdução do texto impresso pela editora Satolep Livros, do próprio Vitor, em 2004, ele comenta: "Apresentei A Estética do frio em francês no *Théâtre Saint-Gervais* em Genebra, Suíça, no dia 19 de junho de 2003, como parte da programação *Porto Alegre, un autre Brésil*. O texto foi escrito para a ocasião. De lá para cá mudou um pouco. Que futuramente continue nunca sendo o mesmo". (RAMIL, 2004, p. 5).

Se, em um exercício comparativo, formos definir uma característica de cada estado brasileiro para ser representante do estado, de maneira que consiga o distinguir do resto do país, é provável e plausível que a característica escolhida para o Rio Grande do Sul seja o frio. Em um Brasil marcado pela tropicalidade, suas temperaturas médias anuais acima dos 20 graus, cores quentes e formas marcadas pela sinuosidade de curvas e praias, o extremo sul do país convive com o contrário de todas essas formas. É verdade que no verão também se faz calor, e muito, mas o clima subtropical, o vento Minuano⁵² e a geografia marcada por planícies e pampas e propiciam uma estética marcada pelo frio e por formas retilíneas e rígidas,

⁵² Souza (1939, p 257), define-o como "Minuano: nome de um vento frio e seco, vindo do sudoeste, e que sopra violentamente no inverno. É oriundo dos Andes, e, por passar na região primitivamente habitada pelos ameríndios minuanos, tomou esta designação". Ainda, "esse vento é quase sempre sinal de bom tempo, pois só costuma soprar depois de muitas chuvas e temporais nos meses de julho e agosto. Recebido de frente, nas coxilhas e escampados, o minuano é navalhante, cruelmente frio". (CALLAGE, 1931, *apud* SOUZA, 1939)

contrastando quase na sua totalidade com a imagética estereotipada atrelada ao Brasil como um todo.

Essa reflexão leva Ramil a explicar a escolha do frio e o momento em que decidiu cunhar esse termo da *Estética do Frio*:

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, no Nordeste, região em que faz calor o ano inteiro (o carnaval brasileiro é uma festa de rua que acontece em todo o país durante o verão). As imagens mostravam um caminhão de som que reunia à sua volta milhares de pessoas seminuas a dançar, cantar e suar sob sol forte. O âncora do jornal, falando para todo o país de um estúdio localizado ali no Rio de Janeiro, descrevia a cena com um tom de absoluta normalidade, como se fosse natural que aquilo acontecesse em junho, como se o fato fizesse parte do dia-a-dia de todo brasileiro. 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. 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, crianças escrevendo com o dedo no gelo depositado nos vidros dos carros, homens de poncho (um grosso agasalho de lã) andando de bicicleta, águas congeladas, a expectativa de neve na serra, um chimarrão fumegando tal qual o meu. Seminu e suando, reconheci imediatamente o lugar como meu, e desejei estar não em Copacabana, mas num avião rumo a Porto Alegre. O âncora, por sua vez, adotara um tom de quase incredulidade, descrevendo aquelas imagens do frio como se retratassem outro país (chegou a defini-las como de “clima europeu”). 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. (RAMIL, 2004, p. 9-10)

[...] Se minha identidade, de repente, era uma incerteza, por outro lado, ao presenciar as imagens do frio serem transmitidas como algo verdadeiramente estranho àquele contexto tropical (atenção: o telejornal era transmitido para todo o país) uma obviedade se impunha como certeza significativa: 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. Por ser emblema de um clima de estações bem definidas – e de nossas próprias, íntimas estações; por determinar nossa cultura, nossos hábitos, ou movimentar nossa economia; por estar identificado com a nossa paisagem; por ambientar tanto o gaúcho existência-quase-romanesca, como também o rio-grandense e tudo o que não lhe é estranho; por isso tudo é que o frio, independente de não ser exclusivamente nosso, nos distingue das outras regiões do Brasil. O frio, fenômeno natural sempre presente na pauta da mídia nacional e, ao mesmo tempo, metáfora capaz de falar de nós de forma abrangente e definidora, simboliza o Rio Grande do Sul e é simbolizado por ele. (RAMIL, 2004, p. 13-14)

Assim, Ramil define o frio como parâmetro de diferença para toda a porção do Brasil que fica ao norte do Rio Grande do Sul (ou seja, o resto do país inteiro). Apesar disso, a definição de um elemento que a princípio é de exclusão, acaba sendo elemento agregador de influências, com Ramil tratando o frio como parte *integrante* do Brasil, *somando-se* ao calor, ao sol e a toda paisagem tropical. Isso fica nítido não só no ensaio escrito, mas em manifestos pessoais e através de sua obra como músico, com parcerias com nomes como Marcos Suzano,

Chico César, Milton Nascimento, entre muitos outros artistas representantes de uma forma de brasilidade, que mesmo distinta da proposta de Ramil para representar o sul do Brasil, permanecem tão brasileiras quanto. O próprio autor/compositor comenta, no documentário *A Linha Fria do Horizonte*:

Pra mim, a estética do frio é um esforço de aproximação do Brasil, do Brasil tropical, do Brasil central, do Brasil norte, do Brasil nordeste. Pra vocês, também de alguma maneira, é uma aproximação do Brasil. Mas tem muita gente de outros lugares, ou até daqui mesmo, que acha que quando fala de estética do frio é uma tentativa de afastamento do Brasil, de uma reação ao tropicalismo. [...] Quando eu pensei numa estética do frio, eu vivia no Rio de Janeiro e eu me dei conta, no momento, que eu não me permitia compor coisas que fossem muito brasileiras, entre aspás. Até que eu me dei conta: peraí, mas eu sou brasileiro, porque que eu penso assim? (A LINHA, 2013).

Sobre essa afirmação, Ramil ainda comenta dentro do próprio ensaio que pensa que deve haver uma tentativa de aproximação dessa expressão particular gaúcha com o resto do estereótipo brasileiro, reafirmando uma expressão de união. Para isso, comenta: “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” (RAMIL, 2004, p. 24), e complementa “a tradição brasileira é minha, é natural que fale através da minha canção! Era o momento de dar adeus àquele sentimento de não ser brasileiro, dar adeus ao Rio Grande do Sul separado” (RAMIL, 2004, p. 25). Ainda cita Jorge Luis Borges, famoso poeta e escritor argentino, quando diz que Borges afirmava que “ao escrever não necessitava *tentar* ser argentino, porque já era. Se *tentasse* soaria artificial”. Sobre essa afirmação, Vitor comenta: “Perfeito. O *tentar* ser é caricatura. Não *tentar* ser gaúcho, nem *tentar* ser brasileiro” (id. ibid.)

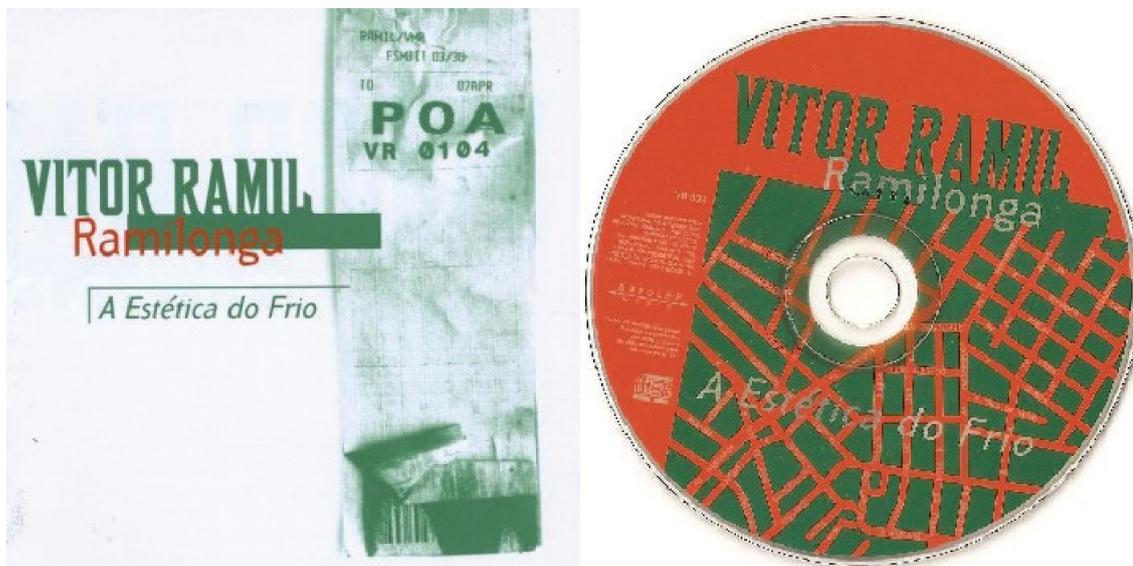
A estética do frio parte também de uma ideia visual, iconográfica. Vitor extrai da paisagem dos pampas os elementos a serem usados em suas músicas. Essas imagens são sintetizadas pelo autor da seguinte maneira:

E me veio a imagem de um gaúcho solitário, tomando seu chimarrão, olhando a imensidão fria do pampa sob o céu cristalino da manhã. [...] Uma composição expressiva com poucos elementos: a silhueta imóvel e nítida do gaúcho, o céu claro, o verde regular, a linha reta do pampa no horizonte. E palavras como rigor, precisão, concisão, sutileza, me vieram (RAMIL, 1992, p.266).

Para ele, a adaptação dessa linguagem seria feita pela milonga, uma composição musical própria da cultura gaúcha – e cuja forma ideal corresponderia a esses fundamentos de uma concepção “fria”, principalmente o rigor, pois segundo ele “uma milonga só seria eficaz quando todos seus elementos estivessem sob controle” (RASSIER, 2009, p. 110). Nessa síntese em

termos musicais, o álbum *Ramilonga*, lançado em 1997 destaca-se por propor, além do texto escrito, uma nova estética do gênero milonga, o qual Ramil define como gênero matriz dessa estética do sul proposta por ele. O próprio nome do disco já faz esse trocadilho com milonga e Ramil, uma milonga particular, uma Ramilonga. Na composição *Milonga de Sete Cidades (A estética do Frio)* o compositor transforma em música e poesia essa proposta definida em *A Estética do Frio* (op. cit.). Nessa canção, propõe que a milonga ocupe sete *idades*: rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza e melancolia. Essas *idades*, as quais na verdade são adjetivos, funcionam como parâmetros para que a milonga seja composta, ou propriedades que fazem parte dela. Além disso, afirma na mesma canção que “Milonga é feita solta no tempo, jamais milonga solta no espaço” (RAMIL, 1997). Sobre o mesmo tema, Panitz, afirma: “Para ele, a milonga enquanto ritmo-síntese de sua proposta musical nunca está solta no espaço, somente no tempo, pois ela perdura através das gerações. As cidades “frias” são atributos estéticos e conceituais por onde o artista filtra sua criação musical” (PANITZ, 2017).

Figura 15 - Capa e CD do álbum Ramilonga



Fonte: COELHO; SERAFIM, 2020, p. 13

A partir dessa proposta de unir as regionalidades com as universalidades escreve um texto de introdução ao álbum, colocado no encarte. O texto serve como uma introdução ao álbum, retomando as ideias da Estética do Frio, de maneira concisa, descrevendo uma colagem de imagens que definem essa estética. Diante disso, percebe-se essa união de elementos pertencentes a imaginários distintos.

Dançar um tango [...] O gelado Minuano limpando o céu, purificando o ar, secando o caminho, definindo a paisagem [...] João Gilberto sussurrando Prenda Minha em um quarto ventilado do Hotel Majestic [...] Nenhuma tentativa de ser, de soar gaúcho [...] Nenhum separatismo, mas nenhum berimbau costurado a uma cordeona no centro de uma bandeira [...] um tango chamado Florianópolis; a lua do Itaimbezinho sobre os desfiladeiros de Copacabana [...] A intensidade portenha e a delicadeza da canção brasileira [...] O frio, símbolo do RS; o frio que inventa em nós uma contrapartida para cada característica definidora dos “brasileiros” [...] O frio definidor do gaúcho, que é muito mais brasileiro do que pensa. (RAMIL, 1997, texto de introdução)

Esses imaginários distintos são conjugados também na sonoridade do álbum, onde observa-se essa mesma ideia na construção dos arranjos e instrumentos utilizados, pois em lugar do acordeon e do bombo *leguero* por exemplo, instrumentos que seriam comuns para as milongas, Vitor Ramil opta pelo baixo acústico, pela tabla e pelo sitar. Ao citar essa mudança na sonoridade do álbum, Celso Loureiro Chaves (*apud* RASSIER, 2009, p. 112) afirma que no álbum se ouve muito mais do que se ouviu sempre em milongas. A sua singularidade reside, por exemplo, na incorporação desses instrumentos indianos, que não transformam a milonga em algo indiano, mas que são *amilongados* por ela, tornando-se tão naturais quanto o violão, por exemplo. Outro fator que denota um certo fator de hibridismo com outros estilos de arte são os poemas musicados por Vitor. Ele afirma que:

[...] o texto também me leva à música. A música popular tem sempre um sentido de urgência, um vínculo muito grande com o momento. Já a literatura parece aspirar um arco de tempo muito grande. Eu busco compor canções que correspondam ao momento, mas meu sentimento mais profundo em relação a elas é o mesmo que tenho em relação ao que escrevo. Talvez por isso eu nunca seja um compositor facilmente assimilável pelo mercado da música. A presença de poetas em meu repertório é bastante justificada depois dessa minha observação, não é? E fico feliz em saber que muita gente descobriu coisas da prosa e da poesia através da minha canção. Às vezes começo a ler um poema e imediatamente começo a musicá-lo. É uma forma de lê-lo mais profundamente e de nunca mais esquecê-lo (RASSIER, 2004, p.213).

Essa inspiração de Vitor a partir do *Ramilonga* é a característica mais marcante da sua carreira até então. Corroborando essa mistura de elementos que resultam em milongas com uma sonoridade mais moderna no álbum *Tambong* (2000) Ramil convida músicos como Lenine, Egberto Gismonti, Chico César e João Barone para fazerem parte do álbum, além de ser produzido por Pedro Aznar, nome importantíssimo na música popular argentina, onde formou o grupo Serú Girán, por exemplo, além de ser músico da banda de Pat Metheny nos anos 80. O próximo álbum, *Longes* (2004) é comentado em entrevista por Luís Rubira, que entende que “é um disco não somente com uma alta densidade existencial, mas também aquele que fecha um percurso na trajetória do artista, um momento no qual a ‘estética do frio’ já comparece nas canções de forma natural, entranhada na musicalidade” (JUNGES, 2015, s.p).

Satolep Sambatown (2007) já demonstra no próprio nome a própria sonoridade. Satolep, anagrama de Pelotas, não é só uma *milongatown*, pode ser uma *sambatown* também. Para isso, conta com a parceria do percussionista Marcos Suzano, para quem o álbum também é creditado, não sendo somente uma participação. A sutileza da canção *fria* de Ramil e a percussão *quente* de Suzano se misturam em sambas, milongas e outros passeios por gêneros que seria pretensão demais tentar categorizar. Em 2010, corroborando a estética do frio e uma proposta baseada em imagens, Ramil lança um álbum chamado *Délibàb*. A palavra é um conceito retirado da língua húngara, relativo a um fenômeno visual que significa *miragem*. Para Vitor, esse fenômeno se parece com os do sul do continente americano, observado nas planícies em dias de céu limpo. Dessa maneira, ficam claras as variadas referências ao clima e as imagens naturais desse espaço geográfico no álbum, que é, desde Ramilonga, o primeiro composto somente por milongas, em parceria com o violonista argentino Carlos Moscardini, que participa em todas as faixas, além de Caetano Veloso, que canta em Milonga de los Morenos, poema de Jorge Luis Borges, musicado por Ramil. Em 2013, lança Foi no mês que vem, um álbum somente de regravações em caráter, digamos, mais intimista, com um violão e algumas vezes alguns poucos instrumentos a mais. Foi no mês que vem é um álbum duplo, que conta com 32 canções no total e novamente muitas participações, dentre as quais se destacam Ney Matogrosso, Fito Páez, Jorge Drexler, Santiago Vázquez e os já citados Carlos Moscardini e Pedro Aznar.

Em 2017 lança Campos Neutrais, álbum conceitual que simbolicamente fala sobre os campos neutrais, nome dado pelo Tratado de Santo Ildefonso, em 1777, a uma faixa de terra então desabitada que ficava entre os domínios espanhóis e portugueses. Esse espaço, onde hoje é o extremo sul do Rio Grande do Sul, era uma zona neutra, em que na época, ninguém poderia fixar acampamento e ninguém detinha reais poderes sobre, servindo apenas como zona de passagem das tropas. Destaco os arranjos do álbum, que contam novamente com a percussão do argentino Santiago Vázquez e com os metais do Quinteto Porto Alegre.

Figura 16 - Vitor Ramil em 2022



Fonte: divulgação⁵³

Mais recentemente, Vitor lançou *Avenida Angélica* (2022), álbum em que musicou poemas da também pelotense Angélica Freitas, além de *Casa Ramil* (2023), que é um álbum da família Ramil gravado ao vivo no Teatro São Pedro, em Porto Alegre. Conta com a participação no palco de Vitor, seus irmãos Kleiton e Kledir, o filho Ian e os sobrinhos Thiago, João e Gutcha, todos músicos, além de vários outros membros da família que trabalharam na produção do espetáculo. O álbum conta com canções inéditas e novos arranjos da carreira de cada um.

2.4 Jorge Drexler

*“Vengo de un prado vacío
Un país con el nombre de un río
[...]
Un sueño y un pasaporte
Como las aves buscamos el norte
[...]
Como me cuesta quedarme
Me cuesta quedarme
Me cuesta olvidar”*

(Un País Con El Nombre De Un Río, Drexler, 2001)

Na cidade de Montevideú, no Uruguai, no dia 21 de setembro de 1964, nasceu Jorge Abner Drexler Prada. Neto de um judeu polonês, que havia fugido da Segunda Guerra Mundial, filho de um judeu que também havia fugido da Alemanha nazista e de uma uruguaia nativa, a influência multi-cultural na vida de Jorge é presente a partir de histórias que vem desde antes

⁵³ Disponível em: <https://www.vitorramil.com.br/>

dele mesmo nascer, estendendo-se através da sua vida. Em 1979, com 14 anos, Drexler, seguindo a família em uma sina de fugir de guerras e regimes autoritários, muda-se para Israel, ficando um ano entre as cidades de Kiryat Ono e Jerusalém, escapando da ditadura militar no Uruguai, num período em que os regimes militares infelizmente tornaram-se comuns na América do Sul. Ele inclusive diz ter escrito sua primeira canção em hebraico, idioma que ainda fala hoje, em 2023, mesmo que sem a fluência daqueles tempos.

A família também o influencia muito na música, ele conta (CANAL BRASIL, 2019) que seu pai trazia consigo uma tradição da música clássica alemã, do que ele chama de “cabaré berlinense entreguerras”, e conta que ele ouvia de jazz até Monteverdi de volta aos Beatles, inclusive que possuía todos os discos dos Beatles, sempre com os ouvidos e mente muito abertos ao que era conhecido como música contemporânea. Ainda cita que o pai era muito ligado na questão da psicodelia dos anos 60, que possuía vários discos dessa vertente e ao mesmo tempo transitava entre eles, os artistas citados anteriormente e outros como Johann Sebastian Bach e Comedian Harmonists⁵⁴, expressando um lado musical também multifacetado e cosmopolita. Sobre a mãe, conta que era muito ligada ao folclore, que escutava Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti e Los Olimareños, nomes importantes da cena da música uruguaia que tinham como uma de suas matrizes musicais principais, a milonga. Sobre essas influências múltiplas, afirma à revista Emequis, em 15 de abril de 2013, que sempre foi consciente da diversidade e da efemeridade da vida: “Graças a minha família nunca me dei bem com os *absolutos*. Desde pequeno sempre fui muito consciente da diversidade e da efemeridade das coisas. Nada é permanente”.⁵⁵ Ainda, em entrevistas e manifestações à mídia, afirma que suas canções abordam suas preocupações centrais como a ânsia de liberdade, a urgência de vagar pelo mundo sem destino fixo, a aventura de viver à deriva. Sobre esses temas, escreve a canção *De amor y de casualidad*, feita para seu primeiro filho, Pablo. Nela, fala sobre os encontros e diferenças desse emaranhado multinacional na família. Na letra fala:

*Mi madre tiene sangre holandesa,
Yo tengo el pelo sefardí,
Somos la mezcla de tus abuelos,
Y tú, mitad de ella y mitad de mí
El padre de tu madre es de Cádiz
Mi padre se escapó de Berlín
Yo vengo de una noche de enero
Tu vienes de una siesta en Madrid
Tu madre vino a aquí desde Suecia
La mía se crió en Libertad*

*Tu madre y yo somos una mezcla
Igual que tú, de amor y de casualidad [...]
Tu madre tiene los ojos claros
Yo un tatarabuelo de Brasil,
Yo soy del sur de Montevideo,
Y tú, mitad de allá y mitad de aquí
En este mundo tan separado,
No hay que ocultar de donde se es
Pero todos somos de todos lados
Hay que entenderlo de una buena vez*

⁵⁴ Um grupo vocal berlinense do período entre guerras.

⁵⁵ Do original: “*Gracias a mi familia nunca me llevé muy bien con los absolutos. Desde chico fui muy consciente de la diversidad y de lo efímero que es todo. Nada es permanente.*”

*Tu madre se crió en Estocolmo
La mía al sur de Tacuarembó
Tu madre y yo vinimos al mundo
Igual que tú, porque así lo quiso el amor [...]*

*Tu madre vino a aquí desde Suecia
La mía se crió en Libertad
Tu madre y yo somos una mezcla
Igual que tú, de amor y de casualidad*

Percebe-se que a música na vida de Jorge aparece desde sempre como uma ferramenta discursiva pessoal, tanto para falar de ideias, quanto de experiências e temas cotidianos. Nesse âmbito, a facilidade de exprimir em música certos temas aparece desde que era pequeno. Ainda em Montevideú, aos cinco anos de idade começa seus estudos de piano, e, aos onze, inicia os estudos de violão clássico, complementando-o com aulas de linguagem musical, harmonia, composição e técnica vocal.

Figura 17 - Família Drexler nos anos 70



Fonte: entrevista com Daniel Drexler⁵⁶

A característica de contar histórias ou falar de experiências pessoais aparece em 1987, já aos 23 anos, quando escreve seus primeiros contos, e dois anos depois, em 1989 quando começa a escrever canções. Em 1992 conclui a faculdade de medicina e lança seu primeiro álbum, chamado *La luz que sabe robar*. Percebe-se que nas dez faixas que compõem o primeiro trabalho, o compositor está experimentando ao misturar candombes, milongas e chamamés com elementos do jazz e da música brasileira. Os anos seguintes são cruciais na vida e na carreira de Jorge, onde começa a ter um nome reconhecido dentro da música. Em 1993, recebe o prêmio

⁵⁶ <https://www.semanariohebreojai.com/articulo/1203/fondo+conversando+musico+daniel+drexler>

Revelação no gênero violão acústico na primeira entrega dos Prêmios Fabini, que leva o nome de Eduardo Fabini, violinista que é talvez o maior nome da música erudita uruguaia. Ainda no mesmo ano, é convidado por Rubén Olivera a tocar com ele na abertura dos shows de Caetano Veloso no Uruguai, da turnê “Circuladô ao vivo”. Caetano inclusive é uma influência clara no trabalho de Drexler, desde antes dos shows de 1993. Em entrevista ao jornal O Globo, Drexler comenta que:

A primeira vez que vi Caetano Veloso foi no ano de 1985, durante o carnaval de Salvador da Bahia. Em traje de banho, e em meio a uma compacta massa de corpos banhados pela chuva, o suor e a cerveja, descia eu pela Rua Carlos Gomes atrás de um trio elétrico e a caminho da Praça Castro Alves quando, ao olhar pra cima, vi uma imagem do Caetano printada em uma faixa de rua que atravessava de um lado ao outro da avenida. [...] Acho que foi a primeira vez que entendi profundamente o que a música podia significar em uma sociedade, assim como o papel que poderia chegar a ter na minha própria vida. Compreendi também que existia um outro mundo além daquele opressivo e cinza dos tempos da ditadura no Uruguai, onde eu tinha crescido. Um mundo onde eu tinha algo a fazer: canções. (JORGE DREXLER, 2022)

As canções de fato encontraram seu lugar na vida do músico uruguaio. Em dezembro de 1994, lança *Radar*, um álbum que recebe uma resposta muito boa da crítica local e que o impulsiona para o que se tornaria sua carreira logo após. Ainda em 1994, com uma boa repercussão do álbum, é convidado por Joaquín Sabina⁵⁷, cantor e compositor espanhol, a mudar-se para Madrid. Mais tarde, em 2017, Jorge viria a lançar uma canção que conta esse momento de mudança na sua vida pessoal, onde através dessa canção agradece Sabina pelo convite feito lá em 1994 e pelas oportunidades em terras europeias. A canção, chamada *Pongamos que hablo de Martínez*, disfarça de certa forma o nome de Sabina, mesmo sendo explícita a homenagem a ele, mesmo porque seu nome completo é Joaquín Ramón Martínez Sabina. Seguindo os rastros biográficos deixados em composições, a letra da canção é a seguinte:

*Fuimos cerrando uno a uno cuatro bares
Montevideo, ya hacía rato, amanecía
Vos me augurabas oropeles y ultramares
Y al regresar del baño
¿quién no te creería?
Desorientado y confundiendo vocaciones
Yo estaba preso en mi alegría diletante
Me fuí a Madrid con mi guitarra y mis canciones
Haciendo caso a tu consejo delirante
Y hoy que pasaron 22 diciembre ya
De aquella noche loca que selló mi suerte
Esta canción, más vale tarde que jamás*

*La escribo para agradecerte
Y aunque sé bien que con tu empaque de alariste
Te da pudor la confesión de borrachera
Creo que sabes que el regalo que me hiciste
Me cambió la vida entera
Te quiero mucho más de lo que te lo cuento
Te veo mucho menos de lo que quisiera
Y como yo, una jauría de sedientos
Que fuiste recogiendo por la carretera
Te debo la Milonga del moro judío
Y otra turne por el Madrid de los excesos
Donde aprendí a domar más de 100 desvaríos*

⁵⁷ A obra de Sabina, embora pouco difundida no Brasil, é estudada por Josely Teixeira Carlos, Pós-Doutora em Letras e Música (Paris X) e Doutora em Letras (USP/Sorbonne). Carlos reúne dados de pesquisa onde faz uma comparação da obra de Sabina com a de Belchior no Brasil, divulgando-os no livro “Joaquín Sabina: o artista espanhol que você precisa conhecer”, lançado pela editora Discos & Discursos, no ano de 2022.

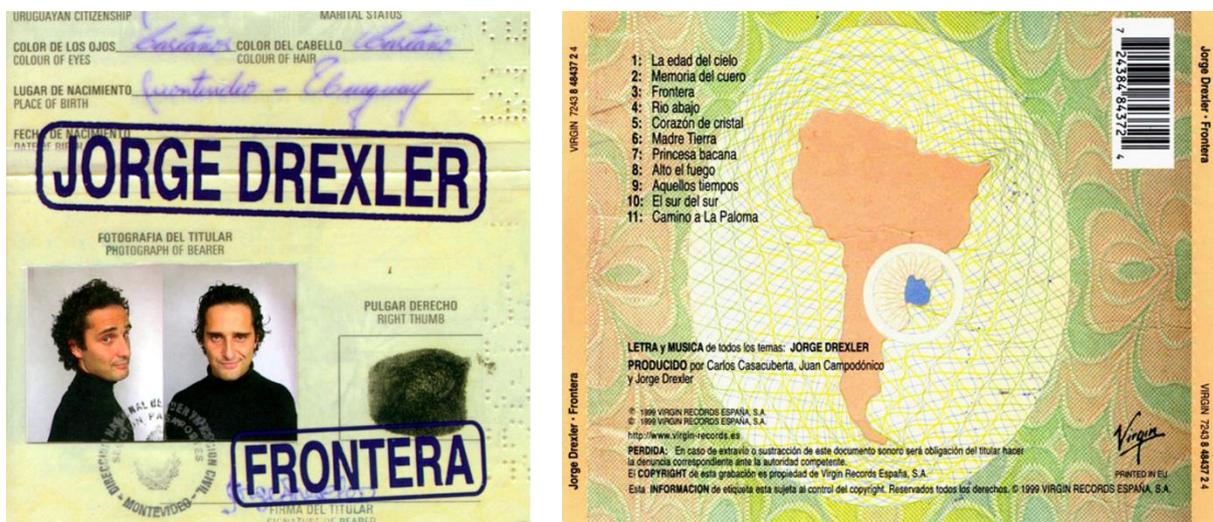
*Y a robar más de mil besos
Tengo el detalle de camuflar tu apellido
Y quien lo quiera adivinar, que lo adivine
Para nombrar a quien estoy agradecido
Pongamos que hablo de Martínez
Y aunque sé bien que con tu empaque de alatraste*

*Te da pudor la confesión de borrachera
Creo que sabes que el regalo que me hiciste
Me cambió la vida entera
Creo que sabes que el regalo que me hiciste
Me cambió la vida entera*

Já em terras madrilenhas, Jorge lança seu terceiro disco em 1996, chamado *Vaivén*. O álbum é composto de 8 faixas inéditas e 5 regravações dos álbuns anteriores e é produzido pela Virgin Records. Fixamo-nos ao fato de que esse é o primeiro álbum do compositor em terras europeias, e que ele mesmo afirma que “a distância é um catalisador da identidade regional” (A LINHA, 2013). Dessa forma, podemos concluir que, fazer um álbum longe do Uruguai, da região platina, o faz trazer à tona temáticas mais uruguaias de quando ainda estava na América do Sul. Podemos identificar nas novas composições musicais essas influências da música platina. Miranda (2014, p. 27) aponta que em "*Luna Negra*", uma versão estilizada de um candombe, é retratada uma mulher que permanece na memória do narrador enquanto este observa as constelações das Três Marias e do Cruzeiro do Sul. O fato de o Cruzeiro do Sul só ser visível no Hemisfério Sul sugere que a inspiração para essa música não se originou na Espanha ou, pelo menos, não foi predominantemente influenciada por ela. Em "*Zamba del Olvido*", o próprio título sugere uma ligação profunda com as raízes culturais do Rio da Prata, já que "*zamba*" é um estilo musical típico da região. Em "*Un lugar en tu almohada*", menciona-se a cidade de Tacuarembó, no Uruguai, bem como o jacarandá, uma árvore nativa originalmente encontrada no Uruguai, Argentina e Brasil, o que reforça ainda mais a conexão com a cultura platina.

Em *Llueve*, de 1998, o artista reforça esse sentimento de “não-pertencer”. Se está no Uruguai, a saudade é da Espanha, se está na Espanha, a saudade é do Uruguai. Nesse álbum aparece uma canção importantíssima para analisar a carreira de Drexler, que é *Montevideo*. Em *Frontera*, de 1999, reforça novamente esse diálogo entre os sentimentos de pertencer e não-pertencer. O próprio título do trabalho demonstra que o artista se sente na fronteira, não sendo de lugar algum, e que também aparece como sendo uma alegoria a um momento de passagem em sua carreira, enquanto ainda utilizava de gêneros sul-americanos, mas adotando uma sonoridade mais pop, com elementos eletrônicos. Dessa forma, transita entre o candombe, a zamba, a milonga e o pop com uma fluidez que não o permite se fixar em lugar nenhum, corroborando também poeticamente, nesse esforço para afirmar que não possui um lar.

Figura 18 - Capa e encarte do álbum Frontera



Fonte: adaptado pelo autor de Amazon Music⁵⁸

De *Frontera*, destacam-se *La edad del cielo*, que posteriormente ganhou uma versão em português cantada por Paulinho Moska, Simone e Zélia Duncan, *Memória del Cuero*, que é um candombe que faz uma relação da chegada do candombe à América do Sul nos navios negreiros e da chegada do seu avô a América do Sul, também em um navio vindo da Alemanha, visto que era um judeu refugiado da segunda guerra mundial, e *El sur del sur*, uma milonga que mescla elementos tradicionais da milonga com sonoridades contemporâneas, além da tradicional voz suave de Jorge. Além dessas, destaca-se também a faixa título, *Frontera*.

O álbum *Sea*, de 2001, abre com uma canção chamada *El pianista del gueto de Varsóvia*, baseado nos relatos de Wladislaw Szpilman, judeu polonês que sobreviveu à segunda guerra. A letra é composta do ponto de vista do neto do sobrevivente, ao passo que Drexler também é neto de um judeu fugitivo da guerra.

*Dos generaciones menos
 Dos generaciones más
 Fechas, tan solo fechas
 Yo estoy aquí, tú estabas allá*

*El pico y la pala, el hielo en los dedos
 Te estás jugando las manos
 El mundo se muere y tú sigues vivo
 Porque recuerdas tu piano*

*Compás por compás en el frío del gueto
 Vas repasando el nocturno
 Un Do sostenido menor de Chopin*

*En tu memoria
 Si fueras tu nieto y yo fuera mi abuelo
 Quizás, tu contarías mi historia
 Yo tengo tus mismas manos
 Yo tengo tu misma historia
 Yo pude haber sido el pianista
 Del gueto de Varsovia*

*Dos generaciones menos
 Dos generaciones más
 Fechas, tan solo fechas
 Yo estoy aquí, tú estabas allá*

⁵⁸ Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Frontera/dp/B000059XDN>. Acesso em: 14 ago. 2023

*Y el mundo no aprende nada, es analfabeto
Hoy suena tu piano solo que, en otros guetos*

*Si yo estoy afuera y tú estabas adentro
Fue solo cuestión de lugar y de momento [...]*

Apesar de temas recorrentes, é interessante perceber como os relatos do compositor são sempre a partir de um ponto de vista muito pessoal, em que canta em primeira pessoa, contando sua história ou outras histórias a partir do seu ponto de vista. Sobre esse fato, comenta em entrevista para o site Montevideo Portal, em 2004, que gostava de falar do que conhece, que não gosta de dizer a outras pessoas o que tem ou não tem que fazer (MIRANDA, 2014, p. 27). Além disso, percebe-se também a recorrência de elementos sonoros eletrônicos nas canções do álbum.

Eco (2004), seu sétimo álbum de estúdio, contém menos elementos eletrônicos do que os dois anteriores, focando em uma sonoridade um pouco mais orgânica, mas não significando que esses elementos tenham sido abandonados. É nele que está talvez a canção mais famosa do compositor, *Todo se Transforma*, que, pelo nome, percebe-se que também trata da impermanência das coisas. Além dela, contém outras canções que fixaram lugar no repertório de shows da carreira do artista até os dias de hoje, como *Guitarra y vos* e *Salvapantallas*, além de *Milonga del Moro Judío*, que será analisada mais a fundo nas próximas seções desse trabalho. Em 2005, relançou o álbum sob o nome de Eco², onde inclui um DVD com *making-of*, clipes e uma apresentação ao vivo em Montevideú, além da inclusão de mais três canções, sendo *Ode al Tomate* e *El monte y el río* compostas em cima de poemas de Pablo Neruda, em homenagem ao poeta, e *Al otro lado del río*, canção composta originalmente para o cinema e ganhadora do Oscar de melhor canção original no filme *Diários de Motocicleta*.

Al otro lado del río foi a segunda canção em *língua estrangeira*⁵⁹ a ganhar esse prêmio e a primeira em língua espanhola. A cerimônia de premiação do Oscar em 2005, ao apresentar as canções finalistas, colocou como intérpretes da canção o ator Antonio Banderas e o guitarrista Carlos Santana, considerando Drexler como alguém ‘desconhecido’. Ao receber o prêmio, em vez de um discurso agradecendo, o compositor cantou a canção *a capella*, como forma de protesto.

No ano seguinte, lança *12 segundos de oscuridad* (2006), trabalho que o aproxima mais ainda de Ramil, que já conhecia há alguns anos. A composição que dá nome ao disco é uma parceria dos dois. Segundo Drexler (A LINHA, 2011, s/p), Vitor é quem determinou todo o clima desse disco. Além dessa parceria, ainda tem outras fortes ligações com a música popular brasileira. Conta com a participação de Paulinho Moska em *Quien quiera que seas*, regrava

⁵⁹ O Oscar considera língua estrangeira tudo que não é em língua inglesa.

Disneylândia, originalmente um punk/grunge lançado pelos Titãs em 1993, mas que agora ganha a voz suave, os elementos eletrônicos e as sonoridades contemporâneas de Jorge, e também chama Maria Rita para cantar junto com ele em *Soledad*. Ele comenta, em entrevista ao jornal Gazeta do Povo, em 2006, que gosta “muito da interação, de fazer uma versão de Radiohead como milonga com violão solo”, como em *High and dry*, uma “versão tranquila de canção de Titãs, gritada e distorcida na versão original, e uma *bagualla* do folclore do sul da América cantada por uma cantora de bossa nova e jazz muito sofisticada” (GAZETA DO POVO, 2006, s/p).

Seu próximo álbum, *Cara B* (2008) é um álbum gravado ao vivo em vários shows no ano de 2007, além de gravações dentro de um quarto de hotel. A junção de todos esses elementos deu origem a um álbum duplo, em que o primeiro CD se chama *Cara B*, igual ao nome do projeto como um todo, e o segundo CD se chama *Cara C*. O corpus do disco é composto por covers e regravações da própria carreira que totalizam 31 canções. Além disso, são feitas versões que utilizam o violão e a voz como base e instrumentos não convencionais na música pop, como o *theremin* em *Lontano, lontano*, um serrote como elemento percussivo na canção que dá nome ao álbum, *Cara B*, e em *Dance me to the end of love*, além de sachês de açúcar de um quarto de hotel como elemento percussivo em *Gracias*, além de colagens com falas e trechos de várias canções sobrepostas. Esses elementos compõem um adereço à canção e sua matriz, que é a voz, o violão e a poesia, não sobrepondo-os em nenhum momento, auxiliando apenas na construção de sonoridade, em que Giorgis (2014) trata como ‘produção de presença’, falando especificamente sobre o caso de *Cara B*.

Amar la trama (2010) também é um álbum gravado ao vivo, dessa vez com canções inéditas e com uma instrumentação maior do que costumava até então, saindo somente dos tradicionais, como violão, baixo, piano, bateria e alguns elementos eletrônicos, para incorporar um *ensemble* de sopros, percussões, harmônica, órgão e uma marimba. Em janeiro de 2013, colaborou com uma empresa de telefonia para desenvolver um sistema chamado N, um projeto interativo destinado a *smartphones*, realizado através de um aplicativo. Esse projeto permitia aos usuários ouvirem uma música, escolherem e personalizarem a voz do artista e as frases cantadas de acordo com suas preferências. Dentro desse sistema, os usuários tinham acesso a várias versões de uma única canção, escolhidas em tempo real pelo usuário. Para esse experimento, gravou 3 canções inéditas que possuem vozes e versos de vários cantores ao redor do mundo, as quais não possuem uma versão definitiva, modificando-se a partir da ideia de cada usuário do sistema.

Em 2014 volta aos álbuns gravados em estúdio para lançar *Bailar em la Cueva*. Gravado parte em Madrid e parte em Bogotá, é um disco composto a partir da dança, como diz o próprio nome. O cantor atribui esse desejo de criar um disco a partir do movimento do corpo a uma tentativa pessoal de compensar uma juventude vivida em meio à ditadura, cercado pela repressão e pelas vivências de uma família tradicional de esquerda que era vigiada pelos militares, e que, assim, não pôde experimentar momentos cotidianos de diversão. Para isso, conta com a participação da chilena Ana Tijoux, em *Universos Paralelos* e de Caetano Veloso e seu filho Moreno Veloso em *Bolívia*, uma *cumbia* com berimbau e arranjos de cordas e sopros que lembram os arranjos da tropicália brasileira, falando como o país sul-americano foi um refúgio para quem fugia do regime nazista rumo às Américas.

Três anos depois, lança *Salvavidas de Hielo* (2017), trabalho que sintetiza muito da sua carreira até então. Conta com a participação de três nomes da canção latino-americana contemporânea, sendo Julieta Venegas, Mon Laferte e Natália Lafourcade. Nesse disco, constrói as sonoridades unicamente e simbolicamente somente através do violão. Todos os sons do álbum foram gravados através do violão e suas possibilidades, tanto harmônicas e melódicas quanto percussivas, através de adaptações feitas no instrumento para atingir os timbres desejados.

Figura 19 - Jorge Drexler e sua banda no *NPR Music Tiny Desk Concerts*, em 2018



Fonte: YouTube⁶⁰

Na imagem, retirada da apresentação ao vivo no Tiny Desk, percebe-se que inclusive o percussionista Borja Barrueta, no canto esquerdo, possui um set de percussão somente com

⁶⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qn6rgisZm1M>. Acesso em: 14 ago. 2023

violões, e que varia o timbre do que necessita através de preparações nos instrumentos e uso de baquetas distintas, além de percutir também com a mão.

Já em 2022, no seu último álbum até a data de escrita desse trabalho, Jorge lança *Tinta y Tiempo*, um álbum com variadas temáticas, mas que mantém a coesão de um trabalho conceitual que trata do próprio processo de composição, utilizando-se de temas atuais, como os algoritmos e a crise compositiva, tratada na faixa título. Sobre sua sonoridade, é mais uma vez uma síntese de tudo que já lançou, cada vez mais refinando uma identidade sonora e a tornando única, dessa vez com participações variadas, como em *El plan Maestro*, que conta com Rúben Blades, importante cantor e político panamenho relacionado à “*Nueva Trova Cubana*”, movimento musical de canções de protesto dos anos 1960. Além dele, participam Martín Buscaglia, cantor uruguaio, em “*Bendito Desconcierto*”, e, representando uma nova geração da música global, a cantora pop e rapper israelense Noga Erez, com quem compôs “*¡Oh, Algoritmo!*” e o rapper, trapper e cantor de reggaeton espanhol C. Tangana, que auxiliou na composição e produziu a faixa “*Tocarte*”, fazendo assim Drexler se aventurar em sonoridades que até então eram de certa forma distantes do que já fazia, mas também se atualizando dentro da música pop, coisa que sempre fez.

Figura 20 - Jorge Drexler em 2022



Fonte: divulgação⁶¹

⁶¹ Disponível em: <https://www.jorgedrexlerweb.com/>

2.4.1 Templadismo

Dentro desse processo de significar suas canções, do outro lado da fronteira sul do Brasil, reverberando a Estética do Frio e procurando mais uma expressão que possa definir o espaço platino como um todo através de seu imaginário cultural, e considerando fatores geográficos - principalmente o clima - cria-se o termo *templadismo*, que corresponde, em suma, à versão platina do tropicalismo. De acordo com Panitz (2017) os músicos uruguaios Daniel e Jorge Drexler cunharam o termo para evidenciar as características gêmeas presentes no território platino fronteiriço. O termo criado por Drexler pressupõe uma estética em uníssono, proveniente dos países temperados do sul da América do sul.

Daniel Drexler, irmão de Jorge, afirma que o *templadismo* forma uma espécie de corrente musical do sul da América Latina, que se caracteriza pelo não excesso, onde predominam sons, cores e climas calmos. Segundo ele, nesta corrente podemos incluir, por exemplo, Kevin Johansen, ou, claro, Jorge Drexler⁶² (HOY, 2007 *apud* PANITZ, 2019) Sobre a denominação explica que:

(...) surgiu de uma dessas longas e frequentes conversas que temos com Jorge. Estávamos falando sobre o tropicalismo, a antropofagia e o livro ‘A estética do frio’ de Vitor Ramil e me ocorreu quase como brincadeira projetar um ‘tropicalismo dos pampas’ dos climas temperados. E bem, me ocorreu a palavra *templadismo*. Acho que Jorge levou um pouco mais a sério que eu e começou a mencioná-lo em entrevistas. Se tivesse que definir o *templadismo* em poucas palavras, diria que é uma espécie de marco teórico para a criação (no meu caso, de canções) que vem da bacia do Rio da Prata. (ibid.)⁶³

Além disso, Daniel também fala ao jornal argentino Página 12, onde, apesar do tom informal da matéria, o Templadismo é apresentado como sendo um desencadeamento direto da Estética do Frio; e, da mesma maneira que Ramil, o próprio termo se contrapõe diretamente ao Tropicalismo ou à ideia de “país tropical”. Para Daniel Drexler, a criação do termo que deriva do termo em espanhol *templado* – que refere-se ao clima temperado da região – seria uma espécie de tropicalismo do sul latino-americano ou uma “alternativa cultural frente ao tropicalismo” (DREXLER e MICHELETTO, 2006, s/p, *apud* ARAÚJO, 2017, p 142)

⁶² “*El templadismo forma una especie de corriente musical del sur latinoamericano, que se caracteriza por el no exceso, donde reinan colores, sonidos y climas calmos.*”

⁶³ “*surgió de una de esas largas y frecuentes charlas que tenemos con Jorge. Estábamos hablando sobre el tropicalismo, la antropofagia y el libro ‘La estética del frío’ de Vitor Ramil y a mí se me ocurrió un tanto en broma plantear un ‘tropicalismo de las pampas’ de los climas templados. Y bueno, se me ocurrió la palabra ‘templadismo’. Creo que Jorge se lo tomó un poco más en serio que yo y empezó a mencionarlo en entrevistas. Si tuviera que definir el templadismo en pocas palabras, te diría que es una especie de marco teórico para la creación (en mi caso de canciones) desde la cuenca del Río de la Plata*”

A partir desse momento, "Templadismo" passou a ser o termo adotado para descrever o movimento musical que estava começando a surgir no Uruguai. Dentro desse grupo, outros artistas, de forma semelhante aos mencionados anteriormente, compartilhavam uma ampla variedade de influências musicais. Isso não ocorria apenas devido à proximidade geográfica, mas também devido ao tipo de trabalho que desenvolviam. Essa situação acabou por intensificar as interações e experiências entre os músicos da região. Ao definir melhor o termo, Daniel Drexler ainda explica que “não chega a ser um movimento, mas sim uma ferramenta de agitação cultural” (idem, p. 143), e complementa dizendo que a geografia os faz soar de uma determinada maneira. Segundo ele, se Björk canta sobre o gelo e Carlinhos Brown sobre o calor, a planície induz uma certa “suavidade” (id. *ibid.*)

Araújo (2017, p. 144) comenta que o que Daniel Drexler fala sobre o templadismo está diretamente relacionado ao que Ramil diz quando afirma que o clima da região é “determinante” no comportamento dos gaúchos. “Assim como o frio é uma representação simbólica para Ramil, a planície dos pampas ‘induz’ a um tipo de canção carregada de suavidade, segundo a concepção de Daniel Drexler.” (id. *ibid.*) Portanto, o clima e a paisagem, conceitos geográficos, aparecem como o ponto de partida da reflexão de ambos compositores.

Dessa maneira, percebe-se como a Estética do Frio influenciou essas manifestações nos países do Prata, e, ao mesmo tempo, acabaram ajudando a legitimar o discurso de Ramil dentro do próprio Brasil. A concepção inicial do Templadismo ainda carece de um propósito claramente definido, não por descuido dos criadores do termo, mas propositalmente, chamando a atenção principalmente devido à sua intencionalidade, em vez de se destacar pela complexidade das questões abordadas. Isso ocorre porque o termo está diretamente associado ao pensamento de Ramil e não incorpora um ensaio escrito, como o de Ramil, ou uma análise aprofundada sobre qual o seu propósito para além de adjetivar um modo de fazer música. E está bem assim. Portanto, podemos considerá-lo mais como uma vertente de pensamento originária do Uruguai inspirada na estética do frio do que como uma reflexão aprofundada sobre a música uruguaia **em si** (ARAÚJO, 2017, p. 144).

Sobre algumas definições, Lucas Panitz (2008) afirma que:

Templadismo poderia ser traduzido como Subtropicalismo, Temperalismo ou Temperália. De fato no bojo dessa concepção, assim como na estética do frio, está uma característica que acompanha o espaço vivido – o clima e suas estações bem definidas, a presença de verões e primaveras, mas também de outonos e de invernos, e suas respectivas imagens e sensações criadas – como a melancolia, por exemplo (PANITZ, 2008, p. 7-8).

Nesse contexto, a contribuição do Templadismo reside em fortalecer e legitimar ainda mais as discussões iniciadas por Ramil. Ao perceber a repercussão de "A estética do frio" no Uruguai, Ramil encontra a confirmação de que suas reflexões não eram isoladas, validando sua suposição de que ele não estava à margem de um centro, mas sim no centro de uma outra história (RAMIL, 2004, p. 28). A partir desse ponto, as colaborações e a troca de ideias ganham um novo vigor e proximidade, intensificando os intercâmbios musicais. O resultado dessa colaboração passa a apresentar características que permitem integrar essa produção em um repertório musical unificado. (ARAÚJO, 2017, p. 145). Zilio (2015, p. 65) ainda comenta que:

A Estética do Frio e o Templadismo se constituem, pois, como leituras contemporâneas da identidade sócio-espacial *gaucha* a partir de grandes centros urbanos difusores de cultura e informação. Muito além da concepção estatal de integração da região através do Mercado Comum do Sul (MERCOSUL), tais artistas trabalham com uma convergência identitária do sul da América do Sul, transfronteirizando suas ideias e sua produção. Temos em curso, portanto, a construção de uma leitura revigorada da identidade sócio-espacial na região transnacional gaucha, densa de geograficidade e expondo o problema da divisão do espaço em Estados. (ZILIO, 2015, p. 65)

Para pensar as relações contemporâneas que compositores e artistas detêm com o pampa a partir de uma ótica musical é interessante olhar para como essas relações são expressas no texto musical. Se Ramil e Drexler nos trazem uma ideia musical e uma ótica da paisagem temperada do sul da América do Sul, essas ideias, apesar de corroboradas por manifestos extramusicais, são expressas em parâmetros contidos nas canções, como a letra, a harmonia, a melodia e a instrumentação escolhida para o arranjo. Assim, a geografia e as relações culturais que os artistas possuem são ponto de partida para a materialização dessas ideias em música. A partir dessa introdução, percebe-se que o termo e suas implicações influenciam a materialização da criação artística de Drexler, da mesma forma que a Estética do Frio influencia a criação artística de Ramil.

3 ANÁLISES

Através de uma análise comparativa de materiais musicais, dedico esse capítulo à análise das canções propostas. Para isso, utilizo-me dos conceitos e teorias abordados anteriormente, fazendo sempre uma relação com os processos culturais que levaram à tais dinâmicas composicionais propostas pelos próprios compositores. Abordo separadamente os parâmetros contidos nas canções, nomeadamente a letra, harmonia, instrumentação e melodia, fazendo uma análise comparativa com a linguagem e estrutura da milonga disposta anteriormente e contextualizando as mudanças para essa através das dinâmicas culturais.

Desta maneira, abordando diferentes parâmetros de análise, volto atenção especial à análise aplicada dentro dos processos de interpretação e execução das canções, como técnicas a serem usadas nos instrumentos e sua relação com a expressão da obra como um todo. Procuro entender essas dinâmicas de maneira com que a análise não se situe somente em um campo subjetivo com relação à canção, mas ajude também a compreender formas de execução das canções. Isso é corroborado também pelos materiais que escolhi para basear algumas das análises, como as publicações de *songbook* ou *cancionero* dos compositores. Como os dois têm uma preferência pelo violão como seu instrumento principal, é natural que as publicações que falem do texto musical em sua obra foquem em aspectos relativos ao violão, e é natural que, ao usá-las como um dos materiais bibliográficos no qual essas análises são baseadas, elas também serão influenciadas por algumas facetas um pouco mais idiomáticas do instrumento.

De qualquer maneira, apesar desses fatores, esclareço que o olhar para o repertório não busca restringir quaisquer características encontradas ao uso exclusivo desses instrumentos. Por exemplo, as mesmas características encontradas na execução de algum repertório desses ao violão podem ser transcritas para qualquer instrumento harmônico, observando-se as dinâmicas idiomáticas necessárias, mas mantendo-se a ideia principal de **sonoridade** dentro dos exemplos escolhidos, enfatizando que a técnica dentro de um idiomatismo específico serve, nesse caso, para a construção dessa sonoridade e de toda relação cultural que se possa fazer a partir dela, sendo assim essa construção de sonoridade o ponto principal dessa análise.

3.1 “Frontera” y “milonga”: a relação temática x território nas canções

Nessas dinâmicas de criação musical ligada a um espaço em comum, encontra-se também uma relação familiar que liga os dois cantautores estudados ao território geopolítico além-fronteira. Enquanto Ramil é filho de uruguaio e busca através do pai uma ligação com o

país vizinho e seus tangos e candombes, Drexler cresceu ouvindo músicas infantis brasileiras cantadas pelo avô, o qual nasceu e trabalhou em *Tacuarembó*, cidade uruguaia que fica 100 quilômetros distante da fronteira com o Brasil e onde trabalhava como professor. Com essa proximidade, trazia forte influência da música e idioma brasileiros, elementos que Jorge utiliza em suas músicas até hoje e, no documentário *A Linha Fria do Horizonte*, afirma que “eu nunca entendia de onde vinham, e eram da fronteira” (2014).

Nesse jogo de particularidades semelhantes e também contrastantes, Drexler (2014) afirma que Vitor é um híbrido típico da região platina, que combina uma maneira de tocar anglo-saxã (proveniente dos anos que Vitor estudou violão clássico na infância), uma harmonia que vem da bossa nova e do samba e a mescla disso tudo em uma construção de identidade a partir da milonga. “Vitor é mais brasileiro do que acha que é. Ao mesmo tempo, é muito menos brasileiro do que as pessoas acham que é ser brasileiro. Quando na verdade ser brasileiro é muito complexo” (op. cit.). Já quando o próprio Ramil descreve Drexler, entende que é possível dizer que Drexler é um compositor brasileiro nascido no Uruguai e que os dois aproximam-se muito através da milonga como fator comum. Também afirma: “eu acho inclusive que ele é mais brasileiro do que eu, ele busca mais a brasilidade do que eu [...] e eu busco mais a *platinidade* do que ele” (op. cit.).

Nessa busca pela constituição das identidades através da condição de fronteira, as abordagens utilizadas pelos dois cantatores são distintas. Sobre Ramil, não só a música, mas a poesia o liga muito ao território, seja ele usado como pano de fundo para uma narrativa, ou como objeto da própria narrativa. Em *Joquim*, uma criação a partir da canção *Joey*⁶⁴ - conhecida através de Bob Dylan -, mas baseado em figuras como Graciliano Ramos e Joaquim da Costa Fonseca Filho⁶⁵, descreve a jornada do sujeito chamado *Joquim* enquanto morador da cidade de Pelotas, revolucionário político e injustiçado por ditaduras. A canção não apresenta elementos musicais frequentemente relacionados a uma milonga, auxiliando em uma construção de identidade musical que não parta somente do território platino, porém a temática lírica é necessariamente ligada ao território.

Em citações mais diretas de objetos territorializados nas canções de Ramil, pode-se citar *Ramilonga*, canção que trata, com o lirismo e o sotaque melancólico⁶⁶ característico das canções

⁶⁴ A canção original possui letra de Jacques Levy e música de Bob Dylan.

⁶⁵ Ver: PERES, S. Uma história de invenções: memória, narrativa e biografia em Joaquim Fonseca (2009)

⁶⁶ Ver: MIRANDA, L. R. M. O Sotaque Melancólico nas canções de Vitor Ramil e Jorge Drexler (2014). Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/132334>. Acesso em 27 abril 2023.

de Ramil, a cidade de Porto Alegre e sua típica paisagem em um dia de chuva.⁶⁷. Em *Indo ao Pampa*, canção que apresenta tematicamente, o encontro do homem do ano 2000 com os farrapos de 1838 ressaltando a atemporalidade da identidade do gaúcho e que será analisada mais a fundo na seção 4.3 desse trabalho, a letra descreve uma paisagem definida e detalhadamente explicitada, conjugando o conceito estático de um *imaginário* da milonga: "Vou num carro são/ Sigo essa frente fria/ Pampa a dentro e através/ Desde o que é Libres sigo livre/ E me espalho sob o céu/ Que estende tanta luz/ No campo verde a meus pés [...] Eu indo ao pampa, o pampa indo em mim" (RAMIL, 1997). Indo ao Pampa também apresenta configurações harmônicas e melódicas bem menos tradicionais para uma milonga, bem como faz uso de instrumentos como o *sitar* e *tablas*. Já *Satolep*, um anagrama criado por Ramil para a sua própria versão da cidade de Pelotas, dá nome a outra canção que levou anos para ser escrita, sempre descrevendo coisas cotidianas e objetos ligados à essa territorialidade, como o corredor da casa de infância de Vitor, uma reunião de família na sala, o caminho pelas ruas no frio, com a cidade e esse imaginário platino como pano de fundo.

Já Drexler expressa essa ligação com o território de maneira não menos explícita, mas muito menos fixa a um território. Enquanto Vitor, em âmbito pessoal muda-se para o Rio de Janeiro e depois volta para Pelotas, onde mora até hoje, ano de 2023, na mesma casa em que morava desde os quatro anos de idade, Jorge sai de Montevideu e da região platina em 1995 para fixar residência em Madrid. Assim, fala do *templadismo* e desse sedimento cultural platino a partir de uma perspectiva exterior, ao menos no sentido geográfico. Drexler afirma que "a distância é um catalisador da identidade regional" (A LINHA, 2013) e que foi em Madrid que surgiram as primeiras milongas. Segundo ele, no Uruguai as milongas já aconteciam, portanto quando ainda estava lá queria soar como Bob Marley e The Police, mas ao chegar na Espanha, lhe interessava soar como Zitarrosa (Alfredo Zitarrosa, compositor argentino de milongas). Afirma ainda que achava interessante a maneira como era visto quando chegou na Espanha, em que mostrava-se um interesse por sua maneira de tocar músicas do folclore uruguaio, como as milongas. Jorge afirma que "tinha vergonha de tocar folclore, não porque não gostasse, mas porque conhecia o Quarteto de Violões de Zitarrosa, o tinha visto ao vivo e considerava que isso não estava ao meu alcance, que era uma espécie de blasfêmia tocar isso" (op cit.). Porém, assim se dá conta que essa *falta de respeito* é o que impulsiona o folclore para frente, é a transformação e a incorporação de novas influências que fazem a música tratada como

⁶⁷ Ver: PITT, C. P. Ramilonga: A modernidade da proposta estética regional de Vitor Ramil (2012). Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/download/24712/22158/135384>. Acesso em 26 abril 2023.

tradicional resistir ao tempo, afirmando que “o folclore que eu gosto é uma entidade viva, uma entidade tratada com o maior dos amores desrespeitosos” (op. cit.).

Também em suas canções descreve sujeitos multiculturais e com dilemas de pertencimento tanto culturais quanto religiosos como em *Milonga del Moro Judío*. Também é evidente a descentralização de uma identidade em *Frontera*: “*Yo no sé de dónde soy, mi casa está en la frontera, y las fronteras se mueven, como las banderas*” (DREXLER, 1999). Nessa canção, Drexler se afirma em um lugar sem limites geográficos definidos, desconhecendo sua própria identidade nacional. Outra canção que trata dessa descentralização geográfica é *Movimiento*, onde fala sobre movimentos migratórios e a capacidade do ser humano de se apropriar de culturas diversas, formando-se uma amálgama de fragmentos culturais multi-localizados: “*Nunca estamos quietos, somos trashumantes, somos padres, hijos, nietos y bisnietos de inmigrantes. Es más mío lo que sueño que lo que toco. Yo no soy de aquí, pero tú tampoco [...] De ningún lado del todo y de todos lados un poco*” (DREXLER, 2017). Ainda acaba uma canção com uma referência à sua maneira de enxergar o folclore: “*Los mismo con las canciones, los pájaros, los alfabetos: Si quieres que algo se muera, déjalo quieto*” (op. cit.). Dessa forma, conjuga suas referências a partir do conceito de *templadismo* e da influência da milonga de maneira distinta da de Ramil, não utilizando o território fixo e estático como objeto principal da composição.

3.1.1 Canções com elementos de milonga

Ainda dentro de uma busca baseada nas canções da discografia de cada um, procuro nas gravações de estúdio dos dois, todas as canções que possam ter elementos que remetem ao gênero milonga e as disponho na Tabela 1, abaixo. É importante reforçar que as canções descritas na tabela não são necessariamente milongas com todas as características que os autores citados nesse trabalho consideram com preponderantes para a definição do gênero, mas possuem obrigatoriamente algum traço musical que remete ao gênero, consoantes aos dispostos na seção 1.1.2. Assim, não busco comprovar se as milongas dos artistas são milongas verdadeiras ou não, procuro compreender qual tipo de milonga os artistas se propõem a fazer, que elementos utilizam e como elas se relacionam com o contexto cultural exemplificado. Ou seja, penso no significado de milonga como um resultado efêmero que as narrativas sobre a milonga a partir da visão particular dos artistas apresentam.

Esse traço pode estar na canção dentro de quaisquer de seus parâmetros, como melodia, harmonia, ritmo, timbre ou instrumentação. Não me proponho a transcrever e analisar a fundo todas as canções dispostas na tabela, mas, a partir das canções utilizadas como exemplo nos dois artistas, busco padrões que são replicados nas outras canções.

Para analisar essas canções exemplo, volto aos conceitos e teorias abordados anteriormente, fazendo sempre uma relação com os processos culturais que levaram à tais dinâmicas composicionais propostas pelos próprios compositores. Abordo separadamente os parâmetros musicais contidos nas obras, nomeadamente a letra, harmonia, timbre, instrumentação e melodia, fazendo uma análise comparativa com a linguagem e estrutura da milonga disposta anteriormente e contextualizando as mudanças para essa através das dinâmicas criativas. Destaco também que, apesar de estudar parâmetros separados de cada composição, não pretendo separá-los em subitens, diluindo-os no texto escrito, buscando uma melhor fluidez de leitura e de conexão das ideias contidas no texto.

Tabela 1 - Canções de Vitor Ramil com elementos de milonga

<i>CANÇÕES DE VITOR RAMIL COM ELEMENTOS DE MILONGA</i>			
Título	Álbum	Ano	Traço de milonga
Tribo	Estrela, Estrela	1981	Acentuações rítmicas do violão na seção inicial
Noite e dia	Estrela, Estrela	1981	Células rítmicas
Estrela, Estrela	Estrela, Estrela	1981	Melodia
Satolep	A Paixão de V segundo ele próprio	1984	Acentuações rítmicas dos instrumentos harmônicos em certas seções
Milonga de Manuel Flores	A Paixão de V segundo ele próprio	1984	Movimentos melódicos e harmônicos, temática, instrumentação. Sonoridade como um todo

Semeadura	A Paixão de V segundo ele próprio	1984	Movimentos melódicos e harmônicos, temática, instrumentação. Sonoridade como um todo
Poemita	A Paixão de V segundo ele próprio	1984	Movimentos melódicos e harmônicos, temática, instrumentação. Sonoridade como um todo
Fragmento de Milonga	A Paixão de V segundo ele próprio	1984	Movimentos melódicos e harmônicos, temática, instrumentação. Sonoridade como um todo
Virida	Tango	1987	Célula rítmica
Não é céu	À beça	1995	Linha melódica do contrabaixo, harmonia
Deixa eu me perder	À beça	1995	Acentos rítmicos violão
Foi no mês que vem	À beça	1995	Melodia, células rítmicas
À beça	À beça	1995	Células rítmicas.
Ramilonga	Ramilonga - A estética do frio	1997	Instrumentação, melodia, célula rítmica, temática. Sonoridade caracterizada como um todo
Indo ao Pampa	Ramilonga - A estética do frio	1997	Células rítmicas, temática, harmonia. Sonoridade caracterizada como um todo
Noite de São João	Ramilonga - A estética do frio	1997	Células rítmicas, instrumentação;
Causo Farrapo	Ramilonga - A estética do frio	1997	Melodia, célula rítmica, temática.

Milonga de sete cidades	Ramilonga - A estética do frio	1997	Melodia, células rítmicas do violão e contrabaixo, temática.
Gaudério	Ramilonga - A estética do frio	1997	Temática, melodia.
Milonga	Ramilonga - A estética do frio	1997	Células rítmicas, harmonia, temática lírica
Deixando o pago	Ramilonga - A estética do frio	1997	Harmonia, melodia, rítmica, temática. Sonoridade como um todo
No manantial	Ramilonga - A estética do frio	1997	Temática, rítmica, melodias do violão.
Memórias dos bardos das ramadas	Ramilonga - A estética do frio	1997	Rítmica, temática, harmonia, melodia. Sonoridade como um todo.
Último pedido	Ramilonga - A estética do frio	1997	Melodia, temática, dedilhado do violão.
Foi no mês que vem (part. Egberto Gismonti)	Tambong	2000	Melodia, célula rítmica, harmonia
O Velho León e Natália em Coyoacán	Tambong	2000	Células rítmicas e melodias, principalmente do baixo.
Á beça	Tambong	2000	Células rítmicas.
Noa Noa	Longes	2004	Célula rítmica, linha melódica do contrabaixo.

Querência	Longes	2004	Parte da instrumentação, temática, células rítmicas, melodias, harmonia. Sonoridade como um todo.
Livros no quintal	Longes	2004	Linha melódica do violão, harmonia que lembra de outras milongas do compositor.
Que horas não são (part. Marcos Suzano e Katia B)	Satolep Sambatown	2007	Linha do violão, células rítmicas, harmonia.
12 segundos de oscuridad	Satolep Sambatown	2007	Melodia, linha do violão, células rítmicas, temática
Astronauta Lírico	Satolep Sambatown	2007	Melodia, linha melódica do violão e contrabaixo, células rítmicas.
Milonga de Albornoz [Jorge Luis Borges] (part. Carlos Moscardini)	Délibàb	2010	Célula rítmica, instrumentação, temática melodia, harmonia. Sonoridade como um todo.
Chimarrão (part. Carlos Moscardini)	Délibàb	2010	Célula rítmica, instrumentação, temática melodia, harmonia. Sonoridade como um todo.
Milonga de los morenos (part. Caetano Veloso & Carlos Moscardini)	Délibàb	2010	Célula rítmica, instrumentação, temática melodia, harmonia. Sonoridade como um todo.
Mango (part. Carlos Moscardini)	Délibàb	2010	Célula rítmica, instrumentação, temática melodia, harmonia. Sonoridade como um todo.
Milonga de dos Hermanos (part. Carlos Moscardini)	Délibàb	2010	Célula rítmica, instrumentação, temática melodia, harmonia. Sonoridade como um todo.
Tapera (part. Carlos Moscardini)	Délibàb	2010	Célula rítmica, instrumentação, temática melodia, harmonia. Sonoridade como um todo.

Um Cuchillo en el Norte (part. Carlos Moscardini)	Délibàb	2010	Célula rítmica, instrumentação, temática melodia, harmonia. Sonoridade como um todo.
Deixando o pago (part. Carlos Moscardini)	Délibàb	2010	Célula rítmica, instrumentação, temática melodia, harmonia. Sonoridade como um todo.
Milonga de Manuel Flores (part. Carlos Moscardini)	Délibàb	2010	Célula rítmica, instrumentação, temática melodia, harmonia. Sonoridade como um todo.
Pé de espora (part. Carlos Moscardini)	Délibàb	2010	Célula rítmica, instrumentação, temática melodia. Sonoridade como um todo.
Milonga para los Orientales [Jorge Luis Borges] (part. Carlos Moscardini)	Délibàb	2010	Célula rítmica, instrumentação, temática melodia, harmonia. Sonoridade como um todo.
Pingo à sogá (part. Carlos Moscardini)	Délibàb	2010	Célula rítmica, instrumentação, temática melodia. Sonoridade como um todo.
Foi no mês que vem	Foi no mês que vem	2013	Melodia, célula rítmica, temática.
À beça (part. Pedro Aznar)	Foi no mês que vem	2013	Células rítmicas, instrumentação, sonoridade como um todo.
Loucos de cara	Foi no mês que vem	2013	Células rítmicas, instrumentação, sonoridade como um todo.
Ramilonga (part. Carlos Moscardini)	Foi no mês que vem	2013	Instrumentação, melodia, célula rítmica, temática. Sonoridade caracterizada como um todo
Astronauta Lírico	Foi no mês que vem	2013	Melodia, linha melódica do violão e contrabaixo, células rítmicas.
Que horas não são? (part. Ney Matogrosso & Santiago Vazquez)	Foi no mês que vem	2013	Linha do violão, células rítmicas, harmonia.

Deixando o pago (part. Carlos Moscardini)	Foi no mês que vem	2013	Harmonia, melodia, rítmica, temática. Sonoridade como um todo
Noite de São João (part. Carlos Moscardini, Kleiton & Kledir & Orquestra de Câmara do Teatro São Pedro)	Foi no mês que vem	2013	Células rítmicas, instrumentação;
Milonga de sete cidades	Foi no mês que vem	2013	Melodia, células rítmicas do violão e contrabaixo, temática.
Tango da independência	Foi no mês que vem	2013	Melodias
Satolep (part. Santiago Vazquez)	Foi no mês que vem	2013	Células rítmicas, temática
Satolep Fields Forever	Campos Neutrais	2017	Células rítmicas do violão e contrabaixo
Duerme, Montevideo	Campos Neutrais	2017	Temática, violão, contrabaixo, melodia. Sonoridade como um todo.
A mina de ouro de minha mãe e minha tia [Angélica Freitas, Vitor Ramil]	Avenida Angélica	2022	Célula rítmica do violão.
Vida Aérea [Angélica Freitas, Vitor Ramil]	Avenida Angélica	2022	Célula rítmica do violão, harmonia.
Milongamango	Milongamango (<i>single</i>)	2022	Células rítmicas, temática lírica, harmonia, melodia, referências através de colagens

Tabela 2 - Canções de Jorge Drexler com elementos de milonga

<i>CANÇÕES DE JORGE DREXLER COM ELEMENTOS DE MILONGA</i>			
Título	Álbum	Ano	Traço de milonga
Equipaje	La luz que sabe robar	1992	Melodia, instrumentação, melodia do violão, sonoridade como um todo
La luna del cabo	La luz que sabe robar	1992	Células rítmicas do violão
Caiguá	Radar	1994	Melodia, sonoridade como um todo
730 días	Vaivén	1996	Instrumentação, melodia, rítmica, sonoridade
Milonga Paraguaya	Llueve	1998	Temática, instrumentação
Montevideo	Llueve	1998	Ritmo e melodia violão, temática, sonoridade
Frontera	Frontera	1999	Harmonia, células rítmicas, temática, melodia
Princesa bacana	Frontera	1999	Célula rítmica
El sur del sur	Frontera	1999	Ritmo e melodia violão, temática, melodia, sonoridade como um todo
Eco	Eco	2004	Célula rítmica

Salvapantallas	Eco	2004	Célula rítmica violão, instrumentação
Milonga del Moro Judío	Eco	2004	Temática, célula rítmica, melodia
Se va, se va, se fue	Eco	2004	Algumas passagens melódicas e arranjos que remetem ao tango/milonga
12 segundos de oscuridad	12 segundos de oscuridad	2006	Temática, melodia
La vida es más compleja de lo que parece	12 segundos de oscuridad	2006	Célula rítmica
High and dry [Radiohead]	12 segundos de oscuridad	2006	Melodia e ritmo violão, instrumentação
Sanar	12 segundos de oscuridad	2006	Célula rítmica
El fuego y el combustible	12 segundos de oscuridad	2006	Ritmo, melodia, sonoridade
Milonga de ojos dorados [Alfredo Zitarrosa]	Cara B	2008	Melodia, instrumentação, harmonia, melodia do violão, sonoridade como um todo
Toíto cái lo traigo andao [Javier Ruibal]	Cara B	2008	Melodia, instrumentação, harmonia, melodia do violão, sonoridade como um todo

Milonga Paraguaya	Cara B	2008	Temática, instrumentação
Dance me to the end of love	Cara B	2008	Harmonia, movimento melódico do baixo, instrumentação, melodia, sonoridade como um todo
Sanar	Cara B	2008	Harmonia, célula rítmica, melodia, instrumentação
Sea	Cara B	2008	Célula rítmica, instrumentação, sonoridade
Stay	Cara B	2008	Célula rítmica, instrumentação, sonoridade
730 días	Cara B	2008	Célula rítmica, instrumentação, sonoridade, melodia
Equipaje	Cara B	2008	Movimento melódico do baixo, célula rítmica do violão, melodia, sonoridade
La vida es más compleja de lo que parece	Cara B	2008	Célula rítmica do violão, melodias do baixo
Toque de queda	Amar la trama	2010	Sonoridade, melodias, célula rítmica
Noctiluca	Amar la trama	2010	Célula rítmica e melódica
Todos a sus puestos	Amar la trama	2010	Ritmo e melodia do contrabaixo, harmonia (consideráveis variações, mas mantém a mesma ideia de movimento)

Movimiento	Salvavidas de hielo	2017	Melodia, célula rítmica
Pongamos que hablo de Martínez	Salvavidas de hielo	2017	Movimento melódico contrabaixo, célula rítmica, melodia
Salvavidas de hielo	Salvavidas de hielo	2017	Melodia violão, sonoridade

Além de ter lançado mais álbuns do que Drexler e de ter uma carreira com pelo menos 10 anos a mais, Ramil tem registros completos dedicados exclusivamente às milongas, algo que o uruguaio não faz. Ramil também dedica-se a regravar mais de uma vez a mesma canção, porém com arranjos diferentes. Um exemplo é o álbum "Foi No Mês Que Vem" (2013), que consiste inteiramente em reinterpretações, várias delas *amilongadas*, ou seja, com alguns parâmetros que antes não remetiam à milonga, mas em uma regravação podem remeter. Canções que anteriormente não tinham uma forte característica de milonga, como "Loucos de Cara", são apresentadas neste álbum de 2013 sob uma roupagem de milonga, demonstrando a habilidade de Ramil em reconfigurar o trabalho e o significado de uma canção em sua obra. Algumas músicas, como "À Beça", aparecem três vezes em sua discografia, em álbuns diferentes, cada uma com arranjos distintos, mas mantendo sua essência milongueira. Também no álbum *À Beça*, em *Deixa eu me perder*, percebe-se a primeira aparição do que viraria uma característica marcante na sonoridade da milonga de Ramil, que é o uso de instrumentos característicos orientais, como a *tabla* e o *sitar*.

3.2 As sete cidades da milonga no songbook de Vitor Ramil⁶⁸

Fiz a milonga em sete cidades
Rigor, Profundidade, Clareza

⁶⁸ Essa seção é um extrato do artigo publicado por mim na revista *Vórtex*, chamado 'A Estética do Frio e seus idiomatismos violonísticos: uma análise do songbook de Vitor Ramil', em parceria com a Prof. Dra. Beatriz Magalhães Castro. A ideia do artigo veio a partir dessa seção da dissertação, porém desenvolveu-se com vida própria para o artigo, e 'retornou' à dissertação com espaço para novas discussões que são empreendidas na sequência do texto.

Em Concisão, Pureza, Leveza e Melancolia
Milonga é feita solta no tempo
Jamais milonga solta no espaço
Sete cidades frias são sua morada
Em Clareza o pampa infinito e exato me fez andar
Em Rigor eu me entreguei aos caminhos mais sutis
Em Profundidade a minha alma eu encontrei
E me vi em mim [...]
Concissão tem pátios pequenos onde o universo eu vi
Em Pureza fui sonhar
Em Leveza o céu se abriu
Em Melancolia a minha alma me sorriu
E eu me vi feliz
(RAMIL, 1997)

O songbook do autor, lançado em 2013 junto com o álbum de regravações *Foi no mês que vem*, traz na edição da editora gaúcha Belas Letras um ensaio de Luís Augusto Fischer sobre a caminhada de Ramil, um perfil biográfico assinado por Juarez Fonseca e um artigo de Celso Loureiro Chaves tratando de aspectos líricos das canções. As transcrições e escolhas de escrita das partituras das 62 canções escolhidas ficaram a cargo de Vágner Cunha e Fabrício Gambogi. Dessa forma, o songbook não trata só de canções ou escolhas harmônicas e melódicas, agindo como uma cópia transcrita da música para o papel, ele fornece contexto e um aporte para que se entenda as transcrições como partes de um contexto, fornecendo dados para uma melhor compreensão da música e seu contexto de criação, e não apenas do texto musical.

Dessa maneira, busca-se no texto musical elementos que corroborem os elementos extramusicais da carreira de compositor de Ramil. O músico Fabrício Gambogi, eleito responsável pelas transcrições, utiliza a tablatura como forma de notação do violão e a partitura ao transcrever as melodias da voz. Gambogi comenta que, segundo ele e Vágner Cunha, idealizador do *songbook*, a opção do uso da tablatura de forma a complementar a partitura deve-se ao fato de que poderia ser um facilitador para o leitor ao apontar elementos marcantes de gravações e arranjos significativos do repertório selecionado (GAMBOGI in RAMIL, 2013, p. 78). Assim, afirma que “as tablaturas têm o propósito de integrar o violão de Vitor às suas canções, estabelecendo seu estilo bastante pessoal de tocar e arranjar ao violão como um elemento fundamental em sua obra” (idem, ibidem). É importante notar que a partitura também pode cumprir esse papel, mas a decisão pela tablatura é uma decisão de edição justificada pelo próprio transcritor. As transcrições do violão são escritas em tablaturas com indicações rítmicas, buscando uma melhor adaptação dos arranjos gravados na tentativa de elencar elementos marcantes do repertório selecionado, como “os arpejos do disco *Délibàb*; a linha de baixo de *Não é céu*; os harmônicos naturais em *Invento*; o arranjo em *chord-melody* de *Sem dizer*” (idem,

ibidem).

Na busca por uma sonoridade **marcante** de sua obra, Vitor inaugura o primeiro conceito/adjetivo citado como parâmetro para a construção de sua obra a partir da estética do frio, o *rigor*. A partir de uma análise comparativa entre elementos de performance, são encontrados alguns parâmetros recorrentes entre a gravação de estúdio das obras e as performances ao vivo (sejam gravadas em vídeo e acessadas via internet, ou mesmo assistidas ao vivo e *in loco*). O rigor explicitado nas suas canções é assim notável para além da composição, mas também partir de pequenos elementos, como os vibratos em certas notas, o *voicing* dos acordes e as nuances de dinâmica da canção, sendo esses parâmetros inalterados entre o momento da gravação da música e as suas performances⁶⁹. Nessa busca da expressão de uma identidade Ramil não deixa de usar ferramentas que o auxiliem a chegar no resultado sonoro desejado, utilizando principalmente capotrastes, para que não perca um *voicing* de acorde específico, e afinações alternativas, onde, utilizando o violão de aço em vez do de nylon, explora o uso de cordas soltas como notas-pedal e notas ocasionais, sem estar preso apenas às possibilidades harmônicas da afinação tradicional do violão. Sobre as afinações, configuram-se 11 possibilidades diferentes utilizadas no repertório do songbook, que vão desde afinações mais difundidas, como DADGAD, até afinações bastante peculiares, como, por exemplo, FGDGCF. Sobre a utilização desses recursos e as opções de transcrição e edição utilizadas, Gambogi explica:

Vitor se vale desses recursos para criar ambientes harmônicos, muitas vezes ambíguas em relação às fundamentais dos acordes ou às suas funções tonais. As dissonâncias são tratadas como adições estáveis nos acordes e as tríades são muitas vezes apresentadas como acordes com 4ª suspensa ou 3ª omitida. Buscamos uma cifragem de acordes que facilitasse a leitura e a compreensão dos acordes para músicos de diferentes instrumentos e práticas musicais. (in RAMIL, 2004, p. 78-79)

Para isso, criei uma tabela que abrange todas as canções do songbook, procurando indicar os recursos utilizados nas canções e suas especificidades, pensando nesses recursos como preparações a serem feitas no violão antes da execução das canções, tendo como base um violão em afinação *standard*, ou seja, EADGBE :

⁶⁹ Como exemplo, deixo a canção *Loucos de Cara*. No primeiro link, a gravação de estúdio referente ao álbum *Foi no mês que vem*, de 2013. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-5Es_Gab07o, acesso em 15 ago. 2023. Além disso, também uma gravação realizada em vídeo, em show realizado em 2017, Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=qotgf_5klWM, acesso em 15 ago. 2023.

Tabela 3 - Indicadores de uso de capotraste e mudança de afinação nas canções do songbook de Vitor Ramil

Uso de capotraste	Afinação Padrão	Mudança de Afinação / Afinação utilizada
<i>Sem capotraste</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Milonga de Albornoz • Milonga de los morenos • Mango • Tapera • Un cuchillo en el Norte • Milonga de Manuel Flores • Milonga para los orientales • Que horas não são? • Neve de papel • Noturno • Espaço • A ilusão da casa • Ramilonga • Noite de São João • Deixando o pago • Não é céu • Grama verde • Café da manhã • Virda • Tango da independência • Satolep • Semeadura • Clarisser • Ibicuí da armada • Assim, assim 	<ul style="list-style-type: none"> • Chimarrão - DADGCD • Causo farrapo - DADGCD • Milonga de sete cidades - DADGCD • Milonga - DADGCD • À beça - DADGCD • Pingo à sogá - EACGBC • Invento - EACGAC • Livros no quintal - DADGAE • Sem dizer - EACGBC • Indo ao pampa - DGDGCD • Último pedido - DGDGBD • A resposta - FGDGCF • Namorada não é noiva - EGDGCF • A paixão de V segundo ele próprio - EADGBD • Astronauta lírico - DADGAD
<i>Capotraste na 2ª casa</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Milonga de dos hermanos • Livro aberto • Viajei • O primeiro dia • Perdão • De banda • Querência • Adiós, goodbye • Subte • Quiet music • Joquim • Loucos de cara 	<ul style="list-style-type: none"> • Noa Noa - EACGBC

	<ul style="list-style-type: none"> • Estrela, estrela 	
<i>Capotraste na 3ª casa</i>	<ul style="list-style-type: none"> • 12 segundos de obscuridad • Foi no mês que vem • Sapatos em Copacabana 	<ul style="list-style-type: none"> • Pé de espora - DADGCD
<i>Capotraste na 4ª casa até a 5ª corda (6ª corda solta)</i>		<ul style="list-style-type: none"> • Longe de você - EACGBC
<i>Capotraste na 4ª casa</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Passageiro 	
<i>Capotraste na 6ª casa</i>	<ul style="list-style-type: none"> • A zero por hora 	
<i>Capotraste na 7ª casa</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Valérie 	

Fonte: do autor

A utilização de afinações diversas auxilia o compositor na busca por um aspecto muito importante do seu trabalho ao violão, a ressonância. O fato de utilizar-se de o que Gambogi (2013) define como notas ocasionais ou notas pedal nos acordes, permite que o instrumentista adicione uma camada sonora estática sobre um acorde arpejado, criando uma maior gama de frequências em ressonância e, conseqüentemente, camadas sonoras, as quais são compostas pela nota pedal e pelas notas de ressonância. Essas chamadas notas de ressonância correspondem ao arpejo do acorde sobre uma nota pedal, sem abafar nenhuma das notas tocadas, outorgando assim uma dimensão de profundidade em certos trechos, resultante dessa sobreposição de camadas sonoras. O trecho a seguir refere-se a canção Milonga, com melodia e acompanhamento compostos por Vitor em cima de uma poesia do folclore uruguaio, de autor desconhecido. Essa seção corresponde a introdução da música, onde ainda não ocorre nenhuma melodia vocal, que estaria indicada na partitura superior, já que na pauta abaixo, indica-se através da tablatura o dedilhado inicial da canção. Nota-se que essa canção possui a afinação DADGCD.

Figura 21 - Dedilhado inicial da canção *Milonga*, notado em tablatura.

$\text{♩} = \text{ca. 148}$
 Dm7 C(add2)/D B \flat (add2)/D Am(add4)/D

T
 A
 B

p a i p a i p m

Fonte: RAMIL, 2013, p. 189. Transcrição do autor

Percebe-se no trecho acima que a primeira, a segunda e a sexta corda são tocadas sempre soltas, gerando uma sonoridade contínua a partir das notas D e C, com um intervalo de sétima menor ou segunda maior, dependendo de qual D tomamos por referência. Na mesma canção pode-se retirar mais alguns dos parâmetros estéticos buscados, um deles é a *clareza*. Verifica-se que a clareza do que se toca - apesar da ressonância de camadas de som obtida através das notas pedal - é identificável desde o momento da escolha de indicação de dedilhado utilizado comumente por Ramil e indicado pelos transcritores, até momentos em que se explicita as posições que os acordes devem ser feitos, corroborando com o rigor citado anteriormente. Além disso, busca-se uma clareza principalmente de som, um som limpo, com poucas notas abafadas, pouca coisa acontecendo ao mesmo tempo nos arranjos e o que informalmente chamamos de notas *limpas*, ou seja, um rigor na execução para que a nota seja executada de forma clara e sem interferências na sua emissão de som. Essa estética sonora, mais facilmente vista em performances das canções, conversa com um recurso iconográfico usado por Ramil, que é a imagem do pampa. Como já citado, o compositor buscando referências no campo visual, principalmente ao nomear seu nono álbum de estúdio de *Délibàb*, sobre o qual comenta:

O *délibàb* é um fenômeno extraordinário da planície húngara, tão semelhante às planícies do sul do nosso continente. Único em seu gênero, este tipo de espelhismo transporta paisagens muito distantes a horizontes quase desérticos, reproduzindo ante os olhos maravilhados do observador, em dias de calor, o desenvolvimento de cenas distantes. [...] Quadros curiosíssimos que cobrem o horizonte em enormes projeções. E suas imagens são planas, nunca invertidas, nítidas, claríssimas. (*Vitor Ramil*, 2010)

A busca por conceito que converse tematicamente com a estética clara e nítida da pampa criada pelo compositor explicita essa busca incessante por uma imagem que se transforma em som. Da mesma maneira, utiliza-se do conceito de *concisão* para completar a *clareza*, afinal, se

algo é conciso é preciso, e se possui precisão, é claro em seu objetivo. A ideia de concisão é expressa no violão através principalmente do uso de poucos movimentos da mão na troca de acordes, procurando uma sequência harmônica que faça uso de notas próximas umas às outras, e, em alguns casos, o uso de poucos dedos da mão esquerda para a formação dos acordes, como também pode ser verificado na Figura 21, acima. Nela, percebe-se o uso de somente dois dedos na formação dos acordes, bem como na Figura 22, referente a um trecho da canção *Chimarrão*⁷⁰. Já em *Indo ao Pampa*, na Figura 23, há duas seções exemplificadas, uma em que são utilizados dois dedos alternando-se na mesma corda e outra em que é utilizado apenas um dedo.

Figura 22 - Compassos 1 ao 4 da canção *Chimarrão*, com os dedilhados destacados

♩ = ca.130

Gm(add4) D7sus4/G Gm(add4) D7(add4)

p m a p m a p i

10 5 10 5 9 5 9 7 5 7 5 6 5 6 5

12 12 5 12 8 8 5 5 7

5 5 5 5

Dois dedos

Fonte: do autor

⁷⁰ Nessa canção, há a utilização do capotraste na 5ª casa

Figura 23 - Compassos 1, 2 e 11 da canção Indo ao Pampa, com os dedilhados destacados

♩ = ca.138

D7(sus4) (4x)

Dois dedos

Gsus4

Um dedo

Fonte: do autor

Nota-se que na milonga, o movimento do baixo feito com o polegar costuma ser mais fiel ao ritmo do que aos graus harmônicos, assim podendo ser encontrado arpejos delineados por combinações variadas dos graus da escala, com uma predominância da tônica marcando o primeiro tempo do compasso e uso da quinta justa em outras notas do baixo ostinato. No caso específico de Vitor Ramil, além do compositor procurar variar as tonalidades fazendo uso das afinações alternativas e o uso do capotraste, o compositor recorre ao modo maior, bem como modifica os intervalos do baixo ostinato, como visto em *Indo ao Pampa*, onde o quinto grau aparece onde normalmente apareceria o sexto grau menor. Além disso, outro fator é que o dedo polegar é ora complementado pelo indicador e médio, ora transcendendo os registros das cordas mais graves atacando a terceira e segunda cordas do violão. (ESTIVALET, 2017, p. 59)

Além disso, a canção *Invento* retoma o uso da concisão com o uso de apenas um dedo da mão esquerda em alguns trechos e com o uso de harmônicos naturais em quase toda a canção, como mostra a Figura 24 abaixo.

a milonga como “toada dolente, crioula, de procedência argentina, cantada ao som do violão ou da guitarra”. “Ou seja, esse é o ritmo ideal para traduzir o frio.” (MIRANDA, 2014, p. 67).

Na própria canção Ramilonga o sotaque melancólico da canção aparece tanto no violão, com a célula rítmica da milonga e a execução em modo menor, quanto na letra, que auxilia nessa construção de sentido. Em consonância com os conceitos apresentados anteriormente, também vale-se de outros parâmetros para exprimir um sentimento melancólico através do violão.

Figura 25 - Compassos 1 a 8 da canção Ramilonga

The image shows a musical score for the first 8 measures of the song 'Ramilonga'. It consists of two systems. The first system covers measures 1-4, with guitar chords Em, B7, and Em. The second system covers measures 5-8, with the lyrics 'Cho - ve na tar - de fri - a de Por-to/A le gre'. The score includes a vocal line and a guitar tablature line with fret numbers and a rhythmic diagram below it.

Fonte: RAMIL, 2013, p. 172

É também importante destacar a função da poesia na construção de sentido de uma linguagem musical melancólica, como na já citada *Joquim*, por exemplo, que através da temática da vida triste do sujeito retratado, ajuda a caracterizar as outras canções e a criar um ambiente que, através do sentimento de melancolia, reveste a obra de Vitor Ramil como um todo. Além de Joquim, ainda cito Estrela, Estrela, canção do primeiro álbum do compositor e que já traz esse traço *melancólico* em sua poesia, como no verso “Estrela, estrela / Como ser assim / Tão só, tão só / E nunca sofrer / Brilhar, brilhar / Quase sem querer / Deixar, deixar / Ser o que se é”, onde o compositor se pergunta como fazer para ser “tão só e nunca sofrer”, denunciando assim características compositivas que o acompanham ao longo da carreira.

baixo permanece semelhante. Isso revela a intenção de incorporar a sonoridade da milonga à canção. Além disso, na série de apresentações ao vivo, Ramil discute como a milonga não está necessariamente em destaque, mas atua como uma base subjacente fundamental para o processo criativo. O compositor falou sobre a composição dela em uma *live*, em 2020:

Eu compus ela como se fosse uma bossa, bem “joão Gilbertiana”. Só que na verdade ela não era uma bossa, era uma música... ela tinha três acordes, era uma música bem repetitiva... Ela tinha muitas qualidades “joão Gilbertianas”, no sentido de ser uma coisa bem rigorosa, o tipo de delicadeza, de sutileza harmônica, harmonia com a melodia [...] Eu lembro que eu liguei pro André e falei: ‘olha, eu fiz uma música que é uma bossa, se eu toco assim no violão ela é uma bossa. Mas eu queria te propor pra gente se juntar e buscar pra ela uma sessão rítmica ou alguma coisa que tire ela desse lugar da bossa’. (RAMIL, 2020)

Essas características que tiram uma música de uma definição clara do seu estilo não são necessariamente *muito* explícitas. Em alguns casos, percebe-se através da célula rítmica, em outros através da instrumentação ou através da harmonia. A milonga aparece muito mais como “uma raiz, um fundo, do que propriamente um ritmo plenamente codificável” (PANITZ, 2010, p. 119).

Tabela 4 - Parâmetros de *Não é Céu*

	Não é Céu
Gênero identificável	Bossa/milonga
Tipo de milonga	-----
Referência à milonga	Célula Rítmica do contrabaixo

Nota-se assim que as milongas de Ramil, junto com canções que utilizam elementos exteriores a milonga, são escritas partindo de um pressuposto muito específico e sempre partindo de um impulso composicional que busca uma estética que passa por rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza e melancolia. Assim, na transcrição de um recorte desse repertório, é possível perceber traços que confirmam essa ideia geral, expressos na carreira do compositor como um todo.

3.3 “Como ser assim”: manifestações e procedimentos em “Montevideo” e “Frontera”, através do Cancionero de Jorge Drexler

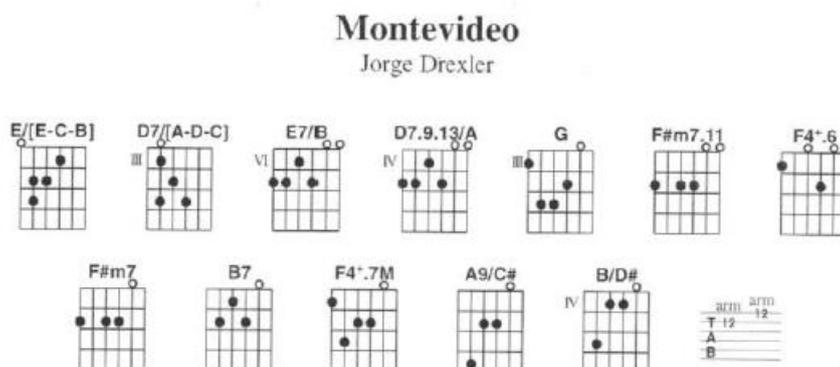
Sobre algum documento semelhante ao *songbook*, no caso de Jorge Drexler, foi encontrada somente uma publicação, do ano de 2002, contendo somente canções lançadas até aquele ano, ou seja, até o álbum *Frontera*, de 1999, já que o próximo, *Eco*, só seria lançado em 2004. O Cancionero para Guitarra - Jorge Drexler é uma série de livros publicados pela TUMP, Taller Uruguayo de Música Popular (PERAZA et al, 2002) que buscou transcrever o trabalho de variados artistas da música popular uruguaia. Nesse caso, o compositor participa da elaboração do livro com comentários sobre as canções, fato que auxilia na compreensão de algumas escolhas técnicas para as mesmas. No livro, as canções são por vezes notadas através da partitura e por vezes através de cifras com diagramas esquemáticos para a interpretação rítmica no violão. Esse material é utilizado como forma de demonstrar alguns recursos utilizados nas canções e já documentados por outros autores, mas reconhecendo a limitação do escopo do material devido ao ano em que foi lançado e a quantidade de canções lançadas por Drexler após a publicação do mesmo.

A partir do *Cancionero del TUMP* de Jorge Drexler, extraí trechos de duas canções, *Montevideo* e *Frontera*, para falar um pouco sobre as escolhas e como elas remetem a esses processos de hibridismo na milonga do compositor. A primeira, chamada *Montevideo*, relaciona-se com o comentado anteriormente sobre as territorialidades de Drexler, denunciando as dinâmicas da criação artística dos compositores. Na letra da canção, o eu lírico faz uma clara referência a ser nativo de Montevideú, no Uruguai, estabelecendo uma relação explícita e clara com um território definido, característica essa que é mais comum nas canções de Ramil do que Drexler, por exemplo. Essa relação já fica clara nos primeiros versos: “*Yo tengo pintada em la piel, la lágrima de esta ciudad*”. No entanto, no resto da canção o eu lírico expressa um desejo de mudança a partir das experiências vividas, do conhecimento de sua história e da sua cidade. Como resultado, ele elabora um discurso que enaltece o momento presente e rompe com o passado. O cerne da questão é a legitimidade de uma nova maneira de viver, de uma nova perspectiva de mundo. (NORONHA, 2016, p. 83)

A partir dessa escolha temática, o uso de uma matriz de milonga na composição é o caminho mais óbvio para o arranjo. É perceptível no arranjo referente ao álbum *Llueve*, que a célula rítmica executada pelo violão remete à milonga, porém a harmonia, executada por acordes de piano com uma característica que remete muito ao *jazz*, principalmente através de adições aos acordes, saindo da harmonia tradicional da milonga. O *Cancionero del TUMP*

descreve os acordes seguintes a serem usados:

Figura 28 - Acordes de *Montevideo*



Fonte: PERAZA et al, 2002, p. 36

As várias adições e inversões nos acordes, principalmente quando executadas pelo piano provocam essa ideia que remete ao *jazz*. Pode-se notar também que nos diagramas de alguns acordes estão escritas mais de uma nota a serem executadas na mesma corda. Essa forma de notação faz referência ao dedilhado característico da milonga e ao movimento das notas mais graves no violão, também característico do gênero. As notas escritas entre colchetes ao lado dos acordes correspondem ao desenho melódico do baixo, sempre utilizando o ritmo de tresillo. O acorde de E, primeiro a ser escrito, descreve o desenho tradicional do baixo na milonga, passando pela nota fundamental, sexta menor e quinta justa. Já o arpejo no acorde de D7 começa em segunda inversão, a partir da quinta justa, passa pela fundamental e pelo sétimo grau menor, alterando essas características. Os dedilhados são descritos como os seguintes.

Figura 29 - Dedilhados de *Montevideo*



Fonte: PERAZA et al, 2002, p. 36

Nota-se que são descritos três padrões de dedilhados, para três seções diferentes da canção. As seções em que cada dedilhado é utilizado são colocadas no fim da página com algumas explicações extras, da mesma forma que um comentário de Drexler sobre a própria

canção.

Figura 30 - Comentário de Drexler sobre *Montevideo*

Ya la tenía escrita en Vaivén pero no le encontramos su lugar en el disco con Gonzalo Lasheras, el productor. En Lluve al fin dimos con su puesta de escena. Como me queda bastante aguda, no suelo cantarla mucho en vivo.

Fuente: Lluve



El RAS A va en los acordes E/[E-C-B] y D7/[A-D-C]. El RAS B es el básico. El RAS C va en la secuencia F#m7 - B7.

Fonte: PERAZA et al, 2002, p. 36

Além da notação de violão, destaca-se também a forma e alguns elementos extras da canção em sua versão original de 1997. A faixa tem uma duração de 7 minutos e 29 segundos, porém o que está transcrito e é considerado como a canção **em si** acaba aos 2 minutos e 38 segundos. Daí até os 6:42 a faixa fica em silêncio para voltar com alguns sons provenientes de um processo de colagem, com alguns compassos de violão e percussão executando um ritmo em 4/4, uma voz de mulher, um choro de criança e alguns compassos de uma levada de violão em 3/4. Não vou aqui tentar desvelar o significado de cada uma dessas coisas, mas destacar o procedimento utilizado, muito comum em músicas de vanguarda do século XX e pouco comum na gravação de músicas que partem de um gênero com características folclóricas.

Voltando para a primeira parte, a publicação também destaca ao centro da página, como parte principal, a letra da canção, juntamente com os acordes a serem executados, os relacionando com a letra propriamente dita. É importante notar que na música popular essa prática é muito mais comum do que a transcrição ou notação através de um sistema que possa explicitar o tempo de cada acorde. Apesar das tablaturas conterem algumas informações implícitas sobre a subdivisão das notas no compasso, a grande maioria de músicos populares executa canções através de cifras as relacionando com as letras, precisando assim de um conhecimento prévio da melodia para executar os acordes de acordo com a melodia e com o ritmo proposto da canção.

Figura 31 - Cifra sobre a letra de *Montevideo*

<p>Intro: [E/[E-B-C-B] D7/[A-D-C]] (x 5) [E7/B D7.9.13/A] (x 3)</p> <p>E7/B D7.9.13/A Yo tengo pintada en la piel</p> <p>E7/B D7.9.13/A la lágrima de esta ciudad,</p> <p>G F#m7.11 la misma que da de beber,</p> <p>F4+.6 F#m7 - B7 la misma te hará naufragar.</p> <p>Yo tengo en la piel su sabor, un leve resabio de sal, que nunca he sabido esconder, que nunca he sabido mirar.</p> <p>E7/B D7.9.13/A Si deajo elegir a mis pies</p> <p>G F4+.7M me llevan camino del mar,</p> <p>F#m7 B7 me llevan camino del mar,</p> <p>A9/C# B/D# me llevan camino del mar.</p>	<p>Interludio: E7/B D7.9.13/A E7/B D7.9.13/A</p> <p>El mar que me trajo hasta aquí, el puerto en que habré de zarpar, un día pensando en volver, un día volviendo a escapar.</p> <p>Un día cualquiera me iré dejando su lágrima atrás la pena que me haga partir la misma me hará regresar.</p> <p>[Si deajo elegir a mis pies...] (x 3)</p> <p>Final: E7/B TAB</p>
--	--

Fonte: PERAZA et al, 2002, p. 36

Logo na sequência do *Cancionero*, aparece a canção *Frontera*. Ela é uma das canções com as informações mais completas dispostas no documento, com três páginas, onde a primeira página é ocupada pela transcrição da introdução da canção executada ao violão por Drexler – utilizando a partitura como forma de notação –, a segunda página é dividida entre a transcrição do solo, também executado por Drexler e de informações *pré-textuais*⁷³ como acordes a serem usados e *rasgueos* de mão direita, enquanto a terceira é ocupada pela cifra da canção disposta sobre a letra da mesma. Aqui destaco a primeira página:

⁷³ Considero elementos pré-textuais alguns elementos necessários para uma execução musical antes da execução propriamente dita, como tonalidade, ritmo etc.

Figura 32 - Introdução de *Frontera* com marcações sobre a partitura

Frontera
Jorge Drexler

Intervalos de 8^a
Intervalos de 6^a

⑥ = D Afinação

INTRO

Fonte: PERAZA et al, 2002, p. 37

O primeiro elemento a se destacar é a afinação da sexta corda, que está na nota Ré, configurando uma afinação DADGBE, normalmente conhecida informalmente como *drop D*. Dessa maneira, a melodia é dobrada pela sexta e quarta corda, que possuem a mesma afinação, com a diferença de uma oitava. Nota-se também que a melodia da introdução inteira é tocada com intervalos harmônicos de 8^a e 6^a. Na segunda página é transcrito o solo da canção, executado por Jorge. Sobre o solo e a introdução, editores comentam que a transcrição baseia-se no que Drexler faz quando toca sozinho no violão, pois na gravação o arranjo é feito otimizado para se tocar com uma banda. Ainda complementam comentando que “No interlúdio,

além da guitarra base, uma guitarra repete a *intro* (a primeira metade no primeiro Interlúdio, e toda a *intro* no segundo). O RAS (*rasgueo*) A e o B são duas possibilidades de acompanhamento”⁷⁴ (PERAZA et al, p. 39)

Figura 33 - Harmonia implícita no solo de *Frontera*

The image displays three systems of musical notation for a guitar solo. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Below the staff is a guitar tablature with strings T, A, and B labeled. Chord labels are written in red text below the tablature.

- System 1:** Labeled "SOLO" in the top left. It consists of three measures. The first measure is labeled "Arpejo G", the second "Arpejo D9", and the third "Arpejo G". A bracket above the second measure is labeled "1/2 BX".
- System 2:** Consists of three measures. The first measure has four chords labeled "D", "C", "Bm", and "Am" with red arrows pointing to specific notes on the staff. The second measure is labeled "G" and the third "D".
- System 3:** Consists of two measures. The first measure is labeled "G". The second measure has four chords labeled "D", "C", "Bm", and "Am". Above the second measure, there are four bracketed sections labeled "1/2 BX", "1/2 BVIII", "1/2 BVII", and "1/2 BV".

Fonte: PERAZA et al, 2002, p. 38

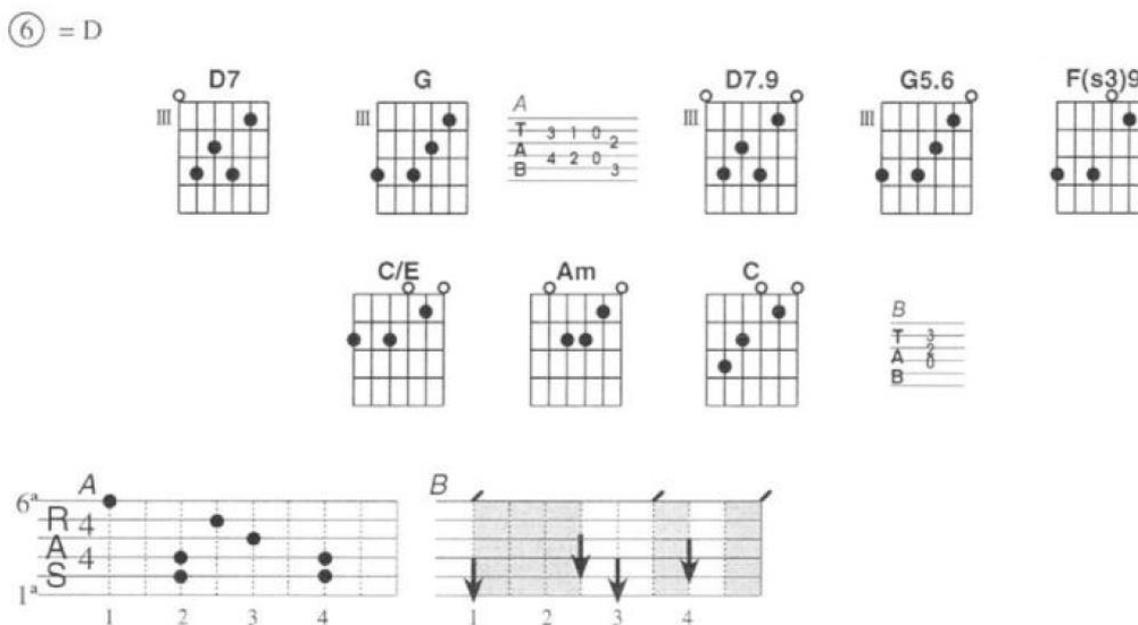
Percebe-se que o solo é bastante baseado nas tríades da base harmônica da canção. A melodia sublinha essas tríades, inclusive utilizando-se de intervalos harmônicos a partir da segunda metade do solo. Sobre o acorde de D9 no segundo compasso, destaco que a nota mi que corresponde a esse intervalo de 9ª maior é uma nota de passagem, porém, decido incluir na harmonia pois é uma nota de tensão comumente utilizada em acordes com função de dominante, que é a função do D nesse caso, mesmo que no solo não apareça o 7º grau. Nota-se através da

⁷⁴ Do original: “La transcripción está basada en lo que hace Drexler cuando toca solo con la guitarra. En la grabación hay un entramado hecho para tocar con banda. En el Interludio, aparte de la guitarra base, una guitarra repite la Intro (la primera mitad en el primer Interludio, la Intro entera en el segundo). Los RAS A y B son dos posibilidades de acompañamiento”

harmonia do solo que ela é a mesma que é colocada como sendo a mais utilizada na milonga na seção 1.1.2, passando pelos acordes de tônica e dominante e pelo tradicional *arremate*, uma passagem diatônica do acorde do quinto grau até o primeiro.

Os acordes a serem utilizados são dispostos no *Cancionero* da seguinte maneira, juntamente com a indicação rítmica da mão direita no violão.⁷⁵

Figura 34 - Acordes e formas de tocar de *Frontera*



Fonte: PERAZA et al, 2002, p. 38

A utilização de outros acordes que não estão dispostos na relação harmônica tradicional da milonga devem-se a uma parte da canção que podemos chamar de *ponte*. É interessante pensar que, além de ser a única seção com uma harmonia que difere do resto, ela aparece logo depois de Drexler comparar a sua terra natal aos dois primeiros acordes que aprendeu na guitarra (no videoclipe da canção, aparece Drexler com um quadro negro mostrando diagramas dos acordes de Ré e Sol, os mais utilizados na canção, e provavelmente os primeiros que aprendeu a tocar). Logo após, pode-se entender como uma alegoria para a abertura de fronteiras na vida pessoal, como se o eu lírico saindo de sua terra natal e aprendesse outros acordes, relacionando com o sentido de sair da zona de conforto e ter novas experiências.

⁷⁵ Acho importante mencionar que a maneira que *eu* julgo mais fácil de escrever o ritmo da canção seria em 2/4, devido a velocidade de execução das figuras, no entanto, os autores da publicação julgaram melhor escrevê-la em 4/4.

É possível enfatizar que o uso da forma verbal na primeira pessoa do singular alude à identidade do narrador Jorge Drexler, revelando assim uma canção de caráter autobiográfico.

Isso fica evidente nesse próximo verso, sublinhado por essa harmonia que foge da tradicional, no qual o cantor se refere a si mesmo como "*soy hijo de un desterrado*" devido à sua ascendência judaica, e descreve sua mãe, uruguaia, como "*una flor de la tierra*", evocando uma característica geográfica e cultural diversa na sua construção como pessoa.

A letra da canção com a harmonia sobreposta conforme está na publicação é a seguinte:

Figura 35 - Cifra sobre a letra de *Frontera*

Intro: PART

Yo no sé de dónde soy, **D7**
 mi casa está en la frontera, **G**
 Yo no sé de dónde soy, **D7**
 mi casa está en la frontera, **G**
 y las fronteras se mueven, **D7**
 como las banderas. **G**
 y las fronteras se mueven, **TAB A**
 como las banderas. **G**
 Mi patria es un rinconcito, **D7.9**
 el canto de una cigarra, **G6**
 Mi patria es un rinconcito, **D7.9**
 el canto de una cigarra, **G6**
 los dos primeros acordes **D7.9**
 que yo supe en la guitarra. **G6**
 los dos primeros acordes **TAB A**
 que yo supe en la guitarra. **G**
 Soy hijo de un forastero **F(s3)9**
 y de una estrella del alba, **C/E**
 que si hay amor, me dijeron, **Am**
 que si hay amor, me dijeron, **C TAB B**
 toda distancia se salva. **G6**

Interludio: D7.9 G6 TAB A

No tengo muchas verdades,
 prefiero no dar consejos.
 No tengo muchas verdades,
 prefiero no dar consejos,
 cada cual por su camino,
 igual va a aprender de viejo.
 cada cual por su camino,
 igual va a aprender de viejo.
 Que el mundo está como está
 por causa de las certezas,
 Que el mundo está como está
 por causa de las certezas,
 la guerra y la vanidad
 comen en la misma mesa.
 la guerra y la vanidad
 en la misma mesa.

Soy hijo de un desterrado
 y de una flor de la tierra,
 y de chico me enseñaron
 las pocas cosas que sé
 del amor y de la guerra.

Interludio x 2

Solo: PART

Soy hijo de un forastero ...

/ **G6** **D7.9** / (Yo no sé de donde soy)
 uó oó

G6
 mi casa está en la frontera

oó oó / (Yo no sé de donde soy)

TAB A
 mi casa está en la frontera] (*x n veces, fade-out*)

Em complemento, a canção expressa um discurso de fluidez, de transição, que retrata uma vida sem fronteiras geográficas claramente definidas. Ela pinta o retrato de um homem que não se encontra amarrado a verdades absolutas, alguém que *desconhece* sua própria identidade nacional e não se fixa em nenhum lugar específico. Essa ideia surge desde o título da canção, o qual sugere um espaço intermediário, uma conexão, uma travessia, um local de encontros e desencontros culturais, que abre caminho para novas margens e lugares, promovendo uma sensação de hibridismo. (NORONHA, 2016, p. 87). Dessa forma, remete ao que Homi Bhabha afirma sobre o "local da cultura."

É outro lugar de enunciação, híbrido, 'inadequado', outro lócus de inscrição e intervenção das lutas de identificações: raça, gênero, vinculação institucional, orientação sexual, localidade geopolítica, língua, habilidades e competências, dentre outras. A cultura é fronteira, passagem, travessia, (des)encontros de vozes dissonantes. (BHABHA, 2013, p. 51, *apud* NORONHA, 2016, p. 87)

Noronha (2016, p. 87) ainda comenta que, ao declarar "*Yo no sé de dónde soy, mi casa está en la frontera*", o sujeito se encaixa na classificação pós-moderna de Hall (2006), também comentada na seção 1.2 dessa dissertação. Envolto a uma "crise de identidade", esse sujeito se percebe deslocado, sem uma identificação plenamente unificada, segura, mas móvel, pois sua casa está na fronteira. Assim, conjuga para si uma característica que é inata ao próprio gênero milonga enquanto produto cultural, reconhecendo nessas características alguém/algo que não possui um território fixo. Sobre essas dinâmicas, o compositor comenta no próprio *Cancionero*:

Eu vejo uma contradição nesta espécie de *chimarrita amilongada*. A letra fala de desenraizamento e a música é uma das mais claramente uruguaias que tenho. Contém influências diversas na minha opinião, de El Sabalero a Zitarrosa. O riff de guitarra e piano no início (*charán-chan-cháran, charán-chan-chan*) é baseado no tipo de coisa que minha mãe ou meu avô assobiavam quando estavam distraídos. (PERAZA et al, p. 39)⁷⁶

Drexler afirma aí que vê o gênero da canção como uma *chimarrita amilongada*, ou seja, uma *chimarrita* com cara de milonga. A *chimarrita* ou *chamarrita* é um tipo de dança e música que carrega várias semelhanças com a milonga arrabaleira, como alguns acentos rítmicos e o caráter dançante, mas normalmente é tocada em modo maior (como no caso de *Frontera*).

⁷⁶ Do original: *Yo veo una contradicción en esta suerte de chamarrita amilongada. La letra habla del desarraigo y la música es de las más claramente uruguayas de las que tengo. Contiene influencias diversas a mi entender, desde El Sabalero hasta Zitarrosa. El riff de guitarra y piano del comienzo (charán-chan-cháran, charán-chan-chan) está basado en el tipo de cosas que mi madre o mi abuelo silbaban cuando estaban distraídos.*

Destaco que nessa seção tratei de duas canções, *Montevideo* e *Frontera*, mas utilizo este espaço para também incorporar a canção tratada anteriormente, *Não é Céu*, de Vitor Ramil, na discussão. Cada uma possui uma característica específica que se relaciona com a matriz da milonga de uma maneira. *Não é Céu* é um típico híbrido de milonga e outro gênero, nesse caso a bossa nova, utilizando de alguns recursos de um e outros do outro, como visto na Tabela 4. Já *Montevideo* é uma milonga com procedimentos utilizados da música de vanguarda do século XX e uma harmonia que remete ao jazz, enquanto *Frontera* é uma milonga arrabaleira misturada com uma chimarrita, indiscutivelmente com uma característica típica uruguaia e harmonia de milonga mas que, além de também possuir referência a outro gênero em sua sonoridade, denota também o trânsito geográfico em sua letra, como sintetizo na Tabela 5.

Tabela 5 - Comparação de parâmetros em *Montevideo* e *Frontera*

	Montevideo	Frontera
Gênero identificável	Milonga	Chimarrita/milonga
Tipo de milonga	Pampeana	Arrabaleira
Referência à milonga	Dedilhado do violão e temática lírica	<i>Rasgueos</i> do violão, harmonia

3.4 Sonoridades

Aqui, separo as análises baseadas inteiramente nas publicações e analiso uma canção de cada compositor, buscando transcrever elementos musicais necessários para essa análise e entender como se constitui a sonoridade baseado em pontos de partida que não são necessariamente a técnica do instrumento. Escolho as duas canções com base no destaque que os próprios compositores dão a elas ao longo de sua carreira, mas com base também em um olhar pessoal, procurando elementos que possam não só corroborar essa pesquisa de modo geral, mas que possam auxiliar na compreensão de conceitos abordados e discutidos durante essa dissertação.

De Vitor Ramil, escolhi *Indo ao Pampa*, uma canção que expressa e sintetiza muito bem a mistura de sonoridades que ocorre na milonga e que é recorrente em seu trabalho,

pensando no arranjo como parte fundamental dela. Porém, vários outros fatores presentes na canção corroboram essa construção de sonoridade de uma milonga com elementos orientais, u com traços sonoros que se relacionem com os elementos propostos pelo próprio compositor como base para a construção de sua sonoridade própria dentro do gênero, detalhados nas seções acima.

Já do repertório de Jorge Drexler, escolhi *Milonga del Moro Judío*, pensando principalmente na carga semiótica que o próprio autor coloca na canção, expressa em várias manifestações, mas principalmente em uma que já citei e que falarei mais sobre na seção 3.4.2, que é uma fala no evento *TED Talks*, em 2017, a qual disponho a transcrição na íntegra na seção de anexos. Além disso, entendo que a construção de sonoridade da canção também é enfática ao tratar-se de uma milonga que se processa dentro de um contexto global, abarcando influências exteriores ao território platino. Dessa maneira, também possui essa confluência de fatores que contribuem para a construção de sentido da música em si e da milonga como gênero.

3.4.1 Eu, “hindu” ao pampa

*A minha milonga é isso.
É uma milonga de alguém que ouviu Beatles a vida inteira.
Que gostava de música indiana.
Que gostava de Miles Davis, de música brasileira.
E que gostava também da milonga, dessa música simples [...] (RAMIL, 2014, p.....)*

Indo ao Pampa é a segunda faixa do álbum *Ramilonga - A Estética do Frio*, lançado em 1997, e possui uma duração de 4 minutos e 33 segundos. Sobre sua colocação como segunda faixa do disco, Ramil comenta que, quando foi decidir a ordem do disco, ficou muito tempo em dúvida, pois achava que pela sua sonoridade e abrangência dos conceitos apresentados no álbum, ela seria uma faixa de abertura mais impactante que *Ramilonga*, que acabou sendo escolhida pelo seu simbolismo, inclusive através do próprio nome da canção. Mas considera que acha que fez uma boa opção, que *Ramilonga* é “uma preparação pra vir aquela *marreta* depois” (TRANSE, 2019, s/p). Além da importância da representação de sonoridades em *Indo ao Pampa*, o próprio processo de composição da canção é interessante e reflete a escolha dela como exemplo dessa pesquisa. Em uma conversa com o campo visual e iconográfico, tão presente no trabalho de artistas que lidam com conceitos geográficos para justificar suas obras musicais, a letra dessa canção foi composta através de uma descrição visual de cenas que ocorreram na gravação do filme *Anahí de las Misiones*. Sobre isso, Ramil comenta que:

Indo ao Pampa foi uma coisa única na minha vida, porque eu tinha feito umas músicas pro filme *Anahí de las Misiones*, eu estava acompanhando as filmagens... tudo aquilo que eu canto eu estou vendo. Eu vi na minha frente, eu estava no campo vendo um carroção, aquele monte de gaúcho [...] então ela é uma descrição de uma cena. [...] Claro, aí eu brinco, vou num *carro são*, eu não falo um *carroção*, eu faço um trocadilho, [...] eu fico jogando com passado e futuro [...] Eu estava de certa forma indo ao pampa mesmo, conceitualmente, emocionalmente... e o pampa indo em mim, ou seja, tudo aquilo que já existe desse imaginário que está presente em mim eu estava carregando comigo naquele momento (TRANSE, 2019, s/p, grifos do autor)

A canção possui uma forma que pode ser definida como ABABAB, sendo a parte A correspondente ao que podemos também chamar de verso, com a harmonia que transita entre os acordes de D⁷sus⁴ e G⁷sus⁴. e a parte B correspondendo ao refrão, em que utiliza-se os acordes de E⁷sus⁴ e F⁷sus⁴. A única mudança na forma e número de compassos de cada seção acontece na primeira vez da seção A, em que, antes da melodia vocal aparecer, existe um solo de sitar, no que podemos também chamar de introdução da canção. A letra da canção está disposta abaixo e é importante notar que a parte B corresponde somente à parte da letra em que Ramil fala “Eu indo ao pampa, o pampa indo em mim”, assim sublinhando fortemente essa frase através dos acordes utilizados e da ênfase dada dentro da canção como um todo.

*Vou num carroção
Sigo essa frente fria, pampa a dentro e
através
Desde o que é liberes sigo livre
E me espalho sob o céu
Que estende tanta luz no campo verde a
meus pés
O que vejo lá?
Mata nativa instiga o olho que só visa me
levar
Sobe fumaça branca e a pupila se abre pra
avisar
Se há fumaça, há farrapos por lá
Eu acho que é bem
Eu indo ao pampa
O pampa indo em mim
Eu indo ao pampa
O pampa indo em mim
Quase ano 2000
Mas de repente avanço a 1838
Eu digo avanço porque é claro que os
homens por ali
Estão pra lá dos homens do ano 2000
Oigalê, que tal
Sou o futuro imperfeito de um passado sem
lugar
Com a missão de olhar pra tudo e em tudo
viajar*

*Pra não ser só um cego num espaço sem
ar
Eu acho que é bem
Eu indo ao pampa
O pampa indo em mim
Eu indo ao pampa
O pampa indo em mim
Diz um capitão
Seja bem vindo, homem, nosso tempo é
todo teu
Tempo de morte, dor e fome, mas tempo de
pelear
Onde as ideias não são cegas sem ar
Só vou te pedir
A montaria, exausta, não consegue mais
andar
Que a partir de agora seja nosso o carro
em que estás
Pois só um carroção nos pode levar
E lá vamos nós
Seguindo a frente fria, pampa a dentro e
através
Séculos 19 e 21 fundidos sob o céu
Que estende tanta luz no campo rubro a
meus pés
Eu acho que é bem, é
Eu indo ao pampa
O pampa indo em mim*

Eu indo ao pampa
O pampa indo em mim

Eu indo ao pampa
O pampa indo em mim
Eu indo ao pampa

Em uma primeira análise da letra da canção é possível perceber que, tematicamente, apresenta o encontro do homem do ano 2000 com os farrapos de 1838, representando a atemporalidade da identidade do gaúcho (RASSIER, 2009) e assim conjugando também a afirmação de que a “milonga é feita no tempo” (RAMIL, 1997). Da mesma maneira, a letra descreve a apreciação de uma paisagem definida e detalhadamente explicitada, conjugando um *imaginário* da milonga, com o eu lírico se encontrando na paisagem ao mesmo tempo que a paisagem se encontra nele: "Vou num carro são/ Sigo essa frente fria/ Pampa a dentro e através/ Desde o que é *Libres*⁷⁷ sigo livre/ E me espalho sob o céu/ Que estende tanta luz/ No campo verde a meus pés [...] Eu indo ao pampa, o pampa indo em mim”.

Podemos considerar que o caminho conceitual em que Ramil embarcou ao escrever *Indo ao Pampa* é conjugada entre tempo e espaço. Ao observar as gravações do filme, transporta-se para um lugar específico, mas em um tempo distinto, misturando os conceitos que se enredam na composição da canção, que se revelam também nas opções de sonoridade do arranjo gravado em *Ramilonga*, e da própria milonga como gênero. Essa viagem no tempo/espaço pode ser encontrada em algumas frases como: “Sou o futuro imperfeito de um passado sem lugar / Com a missão de olhar pra tudo e em tudo viajar / Pra não ser só um cego num espaço sem ar [...] Seguindo a frente fria, pampa adentro e através / Séculos 19 e 21 fundidos sob o céu / Que estende tanta luz no campo rubro a meus pés”. Nota-se que o diálogo é com o passado, Vitor conta uma história como se tivesse voltado no tempo com um *carroção* (ou um carro são?), ou seja, um meio de transporte, e se encontra ali em 1838 com os farrapos, em pleno processo de Revolução Farroupilha – que durou de 1835 a 1845 –. Nessa volta, encontra-se com o capitão de um pelotão dos farrapos, que pede ajuda: “Só vou te pedir / A montaria, exausta, não consegue mais andar / Que a partir de agora seja nosso o carro em que estás / Pois só um carroção (ou carro são?) nos pode levar”. Nessa ajuda, a modernidade traz vantagens, pois a partir do “carro” do eu lírico, o “campo verde” do início da letra se mancha com sangue, tornando-se um “campo rubro” no final.

Assim, Coelho e Serafim (2020, p. 13) comentam que, a partir dessa viagem ao passado num veículo moderno, ele entra nessa espécie de cápsula do tempo, já que a viagem ultrapassa o espaço para chegar ao “passado sem lugar”, à “fumaça branca” que recobre os soldados

⁷⁷ Aqui o compositor faz um trocadilho referindo-se a cidade de *Paso de los Libres*, na Argentina. A cidade fica na fronteira com o Brasil, separada somente por uma ponte da cidade de Uruguaiiana, no Rio Grande do Sul.

farroupilhas, rompendo os limites de uma história em linha reta: “Diz um capitão:/ Seja bem-vindo homem/ Nosso tempo é todo teu/ Tempo de morte, dor e fome/ Mas tempo de pelear/ Onde as ideias/ Não são cegas sem ar”. Passado e futuro, “séculos XIX e XXI fundidos sob o céu”, embarcam nessa viagem, “seguindo a frente fria/ Pampa adentro e através”. Alexander (2008, p. 144-145) conclui afirmando que:

Por mais que se queira recuperar o tempo ancestral e seus jeitos de ser, a modernidade acaba deslocando e apagando o passado. O motorista se vê como o futuro “de um passado sem lugar”, enquanto o próprio capitão dos Farrapos reconhece que “nosso tempo é todo teu”: não há mais nem espaço, nem tempo para aquele mundo heróico e pré-moderno. A missão do motorista, que se propõe como uma busca da autenticidade do pampa e do passado, na verdade tem o efeito contrário: é uma imposição de uma visão urbana e moderna no mundo dos homens de 1838, e a sua incorporação num mito que serve aos interesses do presente. Como se reconhece no refrão, não é simplesmente “eu indo ao pampa”, mas também “o pampa indo em mim”. Assim, o pampa não é um espaço autônomo em que se entra e onde se encontra uma verdade, e sim uma imagem que o homem da cidade leva consigo, um espaço mítico que pode enriquecer a experiência concreta mas não depende dela. Não é a autenticidade que se encontra nessa busca, mas o próprio mito que se leva consigo. (2008, p. 144-145)

A sonoridade escolhida para comunicar essa viagem entre tempo e espaço também brinca com esses conceitos. A milonga aparece como gênero identificável logo de cara, a partir dos acentos rítmicos, do andamento da música e do dedilhado executado pelo violão, a caracterizando como uma milonga canção ou pampeana. A partir desses parâmetros, encontra-se com a milonga feita por muito tempo, dentro dessas características “tradicionais”. Por outro lado, a milonga é executada por instrumentos como a cítara, tabla, harmonium e vina, que remontam à música indiana, também voltando ao passado e trabalhando de forma original a ideia histórica de “províncias orientais” do sul. (COELHO; SERAFIM, 2020, p. 14).

Da mesma forma ocorre na maneira como a voz de Ramil (que muitas vezes evoca a de Caetano Veloso, em vez da entonação dos cantores tradicionalistas, caracterizada pelo sotaque regional gaúcho), estende as sílabas, assemelhando-se a alguns tipos de música oriundos de tradições orientais. No entanto, essa “influência oriental”, a qual faz parte da análise musical e que explicarei mais a frente, também remete à música dos Beatles, que já incorporavam a cítara nos anos 60 e ao próprio álbum anterior de Ramil que já possuía alguns arranjos com sitar e tabla, mas de maneira mais sutil. Vitor se autodenomina “um compositor de milongas que cresceu ouvindo Beatles” (A LINHA, 2014), o que se manifesta nos arranjos experimentais e nas melodias, além também de citar Miles Davis e a própria música indiana como influência: “Eu comecei a incorporar isso nas minhas milongas. Eu comecei a alterar a afinação do violão. Comecei a criar todo um mundo, no meu instrumento, muito pessoal.” (RAMIL, 2014).

Além dos instrumentos, a harmonia da música - a qual transforma-se a partir de uma modificação no padrão intervalar executado pelo contrabaixo em relação ao que é característico da milonga – também é fator importante na canção, bem como a instrumentação, que utiliza, por exemplo, instrumentos de origem indiana, em vez do tradicional acordeom. Essas transformações no caráter instrumental funcionam como alegorias para afirmar a questão identitária e temporal proposta na canção e o ideal estético proposto pelo compositor, sendo possível tratá-las como uma representação não só da desconstrução de uma ideia musical sobre a milonga, mas também da construção de uma nova maneira de fazê-la, a partir de manifestações variadas sob um mesmo pretexto cultural, acompanhando em termos musicais a transformação identitária de uma cultura. Por exemplo, ao olhar para a linha melódica tocada pelo contrabaixo acústico, notamos uma alteração nos intervalos em relação ao padrão que é comumente utilizado na milonga, o qual corresponde, dentro dos graus de uma escala, à: 1ª – 6m – 5J, vide figura abaixo, a qual está escrita na tonalidade de Ré Maior, tonalidade do exemplo musical em questão:

Figura 36 - Linha melódica do contrabaixo característica da Milonga em Ré Maior



Fonte: do autor

No entanto, em “Indo ao Pampa”, a melodia pontuada pelo contrabaixo é executada com os intervalos em relação à tônica diminuídos em um semitom, transformando-se em uma relação de: 1ª – 5J – 5dim. O exemplo abaixo é a transcrição da linha inicial tocada pelo contrabaixo:

Figura 37 - Linha melódica do contrabaixo em Indo ao Pampa



Fonte: do autor

A harmonia dos versos em um modo geral parece exercer uma relação entre Tônica e Subdominante, algo não tão característico da milonga, que utiliza o acorde com função de dominante intercalado com a Tônica. Porém, todos os acordes são indicados com sétima menor, ou comumente chamados de *sétima da dominante*. Essa relação, que não se encaixa em um

campo harmônico tonal nem modal (ao menos os que possuem uma escala heptatônica como matriz), é muito utilizada no blues, que se caracteriza pelo uso dos graus I7 (i7) – IV7 – V7, todos com sétimas menores. No blues, é comum também o uso da chamada *blue note*, que é uma nota de passagem entre o quarto e quinto grau da tônica, ou seja, um intervalo de 4ªaug ou 5ªdim. Além disso, o blues também pode conter acordes que não possuem um terceiro grau definido, podendo ser tanto maior quanto menor. Por exemplo, ao improvisar sobre uma harmonia *blues*, normalmente utiliza-se uma escala conhecida como *pentablues*, maior ou menor a partir da nota da tônica. Essa escala contém a blue note, utilizada normalmente como nota de passagem, como já comentado, e é uma preferência de muitos músicos a executarem em modo menor, apesar de alguns temas serem compostos em modo maior. Isso se dá, pois, a terça menor da tônica equivale à sétima menor do acorde de subdominante, não soando assim dissonante e criando uma ambivalência de modos entre maior e menor. Dessa maneira, os acordes utilizados ainda obedecem a uma estrutura de campo harmônico geral, mesmo que esse campo harmônico organize-se a partir da própria estrutura interna desses acordes, e não de uma relação em comum entre eles. *Indo ao Pampa* invoca algumas dessas características em sua harmonia. A relação entre o D^{7sus4} e o G^{7sus4} remonta à relação entre os acordes de tônica e subdominante no *blues*. A nota F#, que é a terça maior de D, utilizada na melodia, o transforma em um D7(add4), deixando de ser um acorde suspenso. No entanto, se mantém uma ambivalência, pois ao tocar o G^{7sus4}, o F# se transforma em Fá natural, característico do modo menor de D. Além disso, o próprio uso de uma sétima menor em todos os acordes da progressão já remonta ao blues, reforçado pelo uso do 5º grau diminuto (ou 4ªaug), a *blue note*, dentro da progressão do acorde com função de tônica.

Além disso, percebe-se que a harmonia possui menos mudanças de acorde do que habitualmente nas milongas, fixando-se durante seções inteiras, como a introdução, em um acorde só. Essa característica é encontrada também na música hindu, do norte da Índia, onde, diferentemente da maioria da música ocidental onde a complexidade estrutural e seu centro tonal estão baseados na harmonia, a música do norte indiano é focada na melodia e no ritmo, utilizando o mesmo acorde durante uma peça inteira (BHARUCHA *et al*, 1984, p. 395). Assim, a partir desse background harmônico distante geograficamente do *lugar* da milonga, sua harmonia característica começa a apresentar modificações do seu padrão habitual. Além dos acordes de Gsus⁴ e D^{7sus4}, o *songbook* de Vitor Ramil (2013) apresenta mais dois a serem utilizados na canção, sendo eles E^{7sus4} e F^{7sus4}, vide figura abaixo:

Figura 38 - Acordes e primeiros compassos de Indo ao Pampa

Indo ao pampa

Afinação DGDGCD Vitor Ramil

D⁷sus⁴

Gsus⁴

E⁷sus⁴

F⁷sus⁴

♩ = ca.138

D⁷sus⁴ (4x)

Vou num car-ro são Si-go es-sa

p a m p i m p p

fren-te fri - a Pam-pa a den-tro e a-tra-vés Des-de o que é Li-bres si-go li-vre E me es-

Gsus⁴ D⁷sus⁴

A escala utilizada para a melodia do vocal e da sitar utiliza as notas D-F#-G-A-C, constituindo-se em uma escala pentatônica, com os graus I – III – IV – V – iv a partir da nota D. Essa escala pentatônica é retirada do modo mixolídio, que caracteriza-se como uma escala maior mas com o sétimo grau menor. A partir daí e da óbvia conexão com a *sitar*, é possível notar uma certa semelhança a estruturas encontradas na música *hindu*. A intenção aqui não é entrar em profundidade na música hindu, por falta de espaço para tratar de todas as convenções que diferem da chamada *música ocidental*, porém é importante delinear muito brevemente algumas questões⁷⁸ para que se entenda de onde vem as comparações que faço. A primeira trata do termo conhecido por *rāg*. O termo *rāg* não possui equivalência na teoria musical ocidental. Seu conceito é baseado na ideia de que certos padrões característicos de notas evocam um “estado elevado de emoção”, inclusive com sua etimologia partindo do sânscrito *ranj* ou *raj*, que significa colorir ou tingir, nesse caso, com emoções. Apesar disso, são padrões que podem ser confundidos erroneamente com escalas da música ocidental. A diferença é que esses padrões de notas são uma fusão de elementos escalares e melódicos, e cada *rāg* pode ser descrito a partir

⁷⁸ As ideias que tratam da música hindu foram retiradas do livro *The Rāgs of North Indian Music: Their structure and evolution*, primeira edição de 1971, do musicólogo hindu-britânico Nazir Ali Jairazbhoy.

de suas linhas ascendentes e descendentes, variações de um mesmo grupo de notas que criam figuras melódicas características nas quais certos intervalos são enfatizados e a atenção é focada em notas específicas. Existem mais de duzentos *rāgs* e cada um é uma base melódica para composição e improvisação. A maioria dos *rāgs* existe há vários séculos e evoluiu para a sua forma atual como resultado de sucessivas interpretações por gerações de músicos. (JAIRAZBHOY, 1971, p. 28). Na música do norte da Índia, esses *rāgs* são classificados em grupos de acordo com as escalas que cada um utiliza. Essas escalas são chamadas de *thāt*s. Segundo o musicólogo Nazir Jairazbhoy, o termo *thāt* aplica-se somente àquelas escalas que possuem certas características. Entre essas características, cita que um *thāt* deve ter obrigatoriamente sete notas, não deve possuir linhas melódicas ascendentes e descendentes distintas (como os *rāgs*), e não possuem “qualidade emocional”, em contraste aos *rāgs*, que por definição tem o poder de “instigar emoções” (1971, p. 46).

Ao analisar a escala pentatônica tocada pela sitar em *Indo ao Pampa* notamos que parte do que conhecemos como modo mixolídio, omitindo o segundo e o sexto graus. Na música hindu, o *rāg* que utiliza uma escala que corresponda ao mixolídio é o *rāg Khamāj*, que, por sua vez, utiliza a *thāt Khamāj* como matriz melódica. Jairazbhoy (1971, p. 128), ao falar sobre as possibilidades melódicas dos *rāgs* a partir de omissões de notas nas escalas, trata sobre as omissões no *thāt Khamāj*, dentro do que chama de “*transilient scales*”, ou, em tradução livre, “escalas transitórias”. Baseando-se na formação de tetracordes dentro da escala, e tentando “balancear” a escala, define quais notas podem ser omitidas de cada *thāt* heptatônico, para que possa se tornar pentatônico. No caso específico do *thāt Khamāj*, demonstra alguns padrões que podem ser omitidos, e entre eles está a omissão do segundo e sexto grau da escala, obtendo, em uma transcrição para notação ocidental, os graus *I – III – IV – V – iv*, exatamente o que acontece em *Indo ao Pampa*. Não tento afirmar aqui que a gravação da sitar ou a composição da linha vocal foi deliberadamente baseada em conceitos da teoria musical hindu, apesar de provavelmente possuir alguma relação, mas chama a atenção a maneira como eles se relacionam com os aspectos sonoros da canção, saindo do campo exclusivamente do *timbre* para entrar também no campo *melódico*.

No entanto, é importante notar que, como não se trata de uma música da cultura hindu e sim uma adaptação ocidental dela (apesar de todas as possíveis barreiras sendo quebradas no campo conceitual, e que estão sendo tratadas aqui neste trabalho), é difícil afirmar que está sendo usado um *rāg*, já que o *rāg* significa muito mais do que propriamente uma escala. Outra composição famosa da música popular ocidental que podemos citar que utiliza um princípio do

mesmo *rāg*, o Khamāj, é *Within You Without You*, dos Beatles, que também faz essa referência à música hindu e a essa organização de notas a partir de uma escala mixolídia, e que é influência também clara de Ramil. Dessa maneira, transcrevo a seção introdutória de *Indo ao Pampa*, em que a sitar se destaca. A transcrição da linha executada pelo violão acústico de Ramil foi escrita a partir do songbook do autor, enquanto os outros instrumentos são uma transcrição livre minha, a partir da audição da obra.

Figura 39 - Transcrição da introdução de Indo ao Pampa

Indo ao Pampa

Ramilonga - 1997

Vitor Ramil
Transcrição: Luan Teixeira

$\text{♩} = 135$
Afinação: DGDGCD

The musical score is presented in five systems, each with five staves. The instruments are Violão acústico, Baixo elétrico fretless, Sitar, Tabla, and Voz. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as $\text{♩} = 135$ and the tuning is DGDGCD. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (1, 4, 7). The first system includes dynamics *mp* and *f*. The second system includes *mf*. The Sitar and Tabla parts feature triplets and other rhythmic patterns.

Fonte: do autor

A partir da análise da melodia executada pelo vocal no verso da canção, percebe-se a influência que a palavra tem na métrica da própria melodia. A letra da canção sobrepõe-se à padronização de figuras rítmicas, sendo que as figuras são modificadas principalmente a partir da formação de quiáteras, para que as palavras caibam no compasso e não percam em sentido tendo que modificar uma sílaba tônica por exemplo, recurso muitas vezes utilizados por

compositores, mas que aqui é claro a preferência pelo seu *não uso*. O próprio ciclo de compassos em que uma frase é colocada é incomum, sendo um ciclo de 13 compassos, divididos em 6+7 a partir dos desenhos harmônicos e melódicos. Esses ciclos de 13 compassos acontecem 7 vezes durante a canção, dois antes do primeiro refrão, dois antes do segundo e três antes do terceiro. Dessas 7 repetições, a rítmica da melodia não se repete em nenhuma, apesar da ideia rítmica e melódica em um olhar macro permanecer a mesma, na transcrição percebem-se as sutilezas e modificações nas figuras para que as palavras encaixem, como dito acima.

Figura 40 - Rítmica das frases vocais 1 ao 4 em Indo ao Pampa

Frase 1

The musical notation for Frase 1 consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a forte (*f*) dynamic and contains several eighth notes, followed by a triplet of eighth notes. The middle staff is also in treble clef and contains a triplet of eighth notes followed by a series of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a series of eighth notes, with a triplet of eighth notes at the end.

Frase 2

The musical notation for Frase 2 consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It begins with a forte (*f*) dynamic and contains several eighth notes, followed by a triplet of eighth notes. The middle staff is also in treble clef and contains a triplet of eighth notes followed by a series of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a series of eighth notes, with a quintuplet of eighth notes at the end.

Frase 3

The musical notation for Frase 3 consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It begins with a forte (*f*) dynamic and contains several eighth notes, followed by a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes. The middle staff is also in treble clef and contains a triplet of eighth notes followed by a series of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a series of eighth notes, with a quintuplet of eighth notes at the end.

Frase 4

The musical notation for Frase 4 consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It begins with a forte (*f*) dynamic and contains several eighth notes, followed by a triplet of eighth notes. The middle staff is also in treble clef and contains a triplet of eighth notes followed by a series of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a series of eighth notes, with a triplet of eighth notes at the end.

Fonte: do autor

Figura 41 - Rítmica das frases vocais 5 a 7 em Indo ao Pampa

Frase 5



Frase 6



Frase 7



Fonte: do autor

Dessa maneira, Indo ao Pampa se constitui em uma canção que, através de uma sonoridade distinta, consegue chamar a atenção para a poesia e a construção textual de sua letra, a colocando em primeiro plano. É interessante notar também como todas essas outras influências se juntam. Essa foi uma das canções escolhidas para análise justamente por essa confluência de fatores que a compõem. É uma milonga com uma sonoridade que remete à música hindu, traços harmônicos que podem ser comparados ao blues. Um ritmo de milonga mas com uma cara distinta ao ser tocado através da tabla, contribuindo para essas várias variáveis nos fatores que a identificam como gênero, constituindo-se assim em uma milonga híbrida, ou seja, com uma maior participação dos fatores que a levam a ser milonga, mas com características importadas de outros gêneros, através de um trânsito geográfico. De qualquer maneira, esse trânsito geográfico é restrito apenas aos lugares das culturas em que se encontra

essas influências, pois o texto da letra da canção deixa claro como Ramil representa as temáticas gaúchas. E, ao ser um produto que se relaciona com essa temática localizada, é produto de outros lugares também, pois não existe tal coisa como a pureza. A milonga, ao se criar do jeito que é e assumir a forma que tem, também decorreu de um trânsito geográfico, cultural e conceitual, caminho que Ramil volta a trilhar em *Indo ao Pampa*.

De ningún lado de todo, de todos lados um poco.

Tabela 6 - Influências em parâmetros de Indo ao Pampa

Melodia	Harmonia	Instrumentação	Rítmica	Temática	Sonoridade
Híbrida: milonga e música hindu	Híbrida: milonga, blues e música hindu	Híbrida: milonga e música hindu	Milonga	Milonga	Milonga com <i>traços orientais</i>

3.4.2 Milonga – y décima – del moro judío

Milonga del Moro Judío é a faixa número 5 do álbum *Eco*, lançado em março de 2004 por Jorge Drexler, e possui uma duração de 3 minutos e 54 segundos. Não é a faixa mais tocada da carreira de Drexler, nem do álbum em que foi lançada, mas talvez seja uma das mais significativas, que reúnem características essenciais na carreira do artista e que ele mesmo trata como uma de suas favoritas em manifestações pessoais na mídia. Em abril de 2017, Drexler apresentou uma palestra no evento Ted Talks, chamada “Poesia, Música e Identidade”. Em sua fala, ao apresentar a canção *Milonga del Moro Judío*, aborda a variada gama de influências que a milonga sofreu ao longo da história:

O gênero mais uruguaio, digamos, seria a milonga. [...] O que significa dizer que a milonga é uruguaia? Notem, a milonga tem um padrão rítmico que nós, músicos, chamamos 3-3-2. Um dois três, um dois três, um dois. E tem um acento característico. Mas este padrão rítmico característico vem da África. Já no século IX se encontra nos bordéis da Pérsia. No século XIII, na Espanha, de onde cinco séculos depois cruza a América com os escravos africanos. Enquanto nos Bálcãs, ela se junta à escala cigana - e dá, em parte, origem ao klezmer, que os imigrantes judeus ucranianos levam ao Brooklyn, Nova York, e cantam em seu salão de festas. E seu vizinho, um menino argentino, de origem italiana, chamado Astor Piazzolla, o escuta, o incorpora e

transforma o tango da segunda metade do século XX com seu: um dois três, um dois três, um dois. Tocando ainda em seu bandoneon, um instrumento alemão do século XIX, criado para as igrejas que não podiam comprar um órgão e que, incrivelmente, termina no Rio da Prata, constituindo a mesma essência do tango e da milonga, igual a outro instrumento de mesma importância que o bandoneon: o violão. (DREXLER, 2017)⁷⁹

A partir dessa idealização do próprio gênero como objeto multicultural, apresenta a canção *Milonga del Moro Judío* e comenta sobre sua relação com a poesia e com a multiculturalidade e identidade da cultura. Para a análise conceitual dessa canção, utilizo várias partes da palestra de Jorge, comentando-as. Dessa forma, busco direto em declarações do compositor algumas explicações para a composição.

Sobre a canção, Jorge conta que estava em Madri, numa noite de 2002, com Joaquín Sabina, quando este fala: "Tenho uns versos para que você escreva uma canção. Anote, anote". Drexler comenta que anotou os quatro versos que diziam: "*Yo soy un moro judío / Que vive com los cristianos / No sé qué Dios es el mío / Ní cuáles son mis hermanos*". Ao perguntar, descobriu que pertenciam a outro compositor chamado Chicho Sánchez Ferlosio⁸⁰. Conta que, impactado, percebeu que esses versos expressaram exatamente o que ele queria dizer há muito tempo, mas não sabia como. Segue a história narrando que já estava se levantando para ir para casa e escrever a canção proposta quando Joaquín o deteve e propôs um desafio: "Escreva as estrofes para essa canção em décimas." Jorge comenta que não tinha uma compreensão clara do que eram as décimas, mas sentiu-se envergonhado em admitir isso a Sabina, portanto, fez o seu melhor para parecer entendido e foi para casa pesquisar o que eram as décimas. Dessa maneira, descobriu que a décima é um tipo de estrofe exclusiva do idioma espanhol, com dez

⁷⁹ Do original: "El género más uruguayo, es decir, la milonga. Ahora claro, yo había estado estudiando la décima, y después de ver que todo el mundo reclama la décima como propia, todo el mundo cree que la inventó, me pregunté: ¿qué quiere decir que la milonga es uruguaya? Fíjense, la milonga tiene un patrón rítmico que nosotros los músicos le decimos 3-3-2. Un dos tres, un dos tres, un dos. Tiene un acento característico. Pero este patrón rítmico característico viene desde África. Ya en el siglo IX se lo encuentra en los burdeles de Persia. En el XIII, en España, desde donde cinco siglos después cruza a América con los esclavos africanos. Mientras en los Balcanes se junta con una escala gitana - y da en parte, origen al klezmer, que los inmigrantes judíos ucranianos llevan a Brooklyn, Nueva York. Lo cantan en su salón de fiestas. Y su vecino, un niño argentino de origen italiano llamado Astor Piazzolla, lo escucha, lo incorpora y transforma el tango de la segunda mitad del siglo XX con su: un dos tres, un dos tres, un dos. Tocado además en su bandoneón, un instrumento alemán del siglo XIX creado para las iglesias que no se podían permitir comprar un órgano y que increíblemente termina en el Río de la Plata constituyendo la esencia misma del tango y de la milonga, al igual que otro instrumento igual de importante que el bandoneón: la guitarra española". Disponível em: https://www.ted.com/talks/jorge_drexler_poetry_music_and_identity/transcript?language=es. Acesso em 27 out. 2022.

⁸⁰ Presentes em FERLOSIO, Chicho Sánchez. Canciones, poemas y otros textos de Chicho Sánchez Ferlosio. Recopilación de Rosa Jiménez, Lisi F. Prada y Francisco Cumpián. Hiperión, 2008

versos, sendo considerada uma das formas mais complexas da língua. (DREXLER, 2017).

Dessa forma, foram escritos os seguintes versos:

*Por cada muro un lamento
En Jerusalén, la dorada
Y mil vidas malgastadas
Por cada mandamiento
Yo soy polvo de tu viento
Y aunque sangro de tu herida
Y cada piedra querida
Guarda mi amor más profundo
No hay una piedra en el mundo
Que valga lo que una vida*

*Yo soy un moro judío
Que vive con los cristianos
No sé qué dios es el mío
Ni cuáles son mis hermanos
No sé qué dios es el mío
Ni cuáles son mis Hermanos*

*No hay muerto que no me duela
No hay un bando ganador
No hay nada más que dolor
Y otra vida que se vuela
La guerra es muy mala escuela
No importa el disfraz que viste
Perdonen que no me aliste
Bajo ninguna bandera
Vale más cualquier quimera
Que un trozo de tela triste*

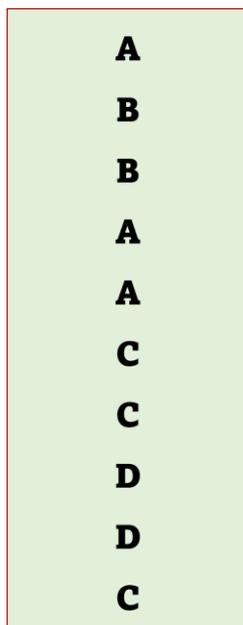
*Yo soy un moro judío
Que vive con los cristianos
No sé qué dios es el mío
Ni cuáles son mis hermanos
No sé qué dios es el mío
Ni cuáles son mis Hermanos*

*Y a nadie le di permiso
Para matar en mi nombre
Un hombre no es más que un hombre
Y si hay dios, así lo quiso
El mismo suelo que piso
Seguirá, yo me habré ido
Rumbo también del olvido
No hay doctrina que no vaya
Y no hay pueblo que no se haya
Creído el pueblo elegido*

*Yo soy un moro judío
Que vive con los cristianos
No sé qué dios es el mío
Ni cuáles son mis hermanos
No sé qué dios es el mío
Ni cuáles son mis hermanos
Yo soy un moro judío
Que vive con los cristianos*

Porém, ainda fica a questão: o que é uma *décima*? Como comentado, é um tipo de versificação presente predominantemente no idioma espanhol, mas que também possui várias manifestações em português. A *décima* se organiza a partir de dez versos, com oito sílabas cada. Segundo Drexler: “O primeiro rima com o quarto e com o quinto; o segundo, com o terceiro; o sexto, com o sétimo e com o décimo; e o oitavo, com o nono.” (TED, 2017). Sendo assim, a sua estrutura ficaria:

Figura 42 - Estrutura frasal de uma rima em 'décima'



Fonte: do autor

Essa estrutura de versos é utilizada em diversas manifestações culturais no continente americano. Drexler comenta que ela possui uma data de nascimento específica, o que é uma raridade na poesia. A forma teve seu início na Espanha em 1591, graças a Vicente Espinel, um músico e poeta natural de Málaga. Curiosamente, esse é o mesmo indivíduo que introduziu a sexta corda no que mais tarde se tornaria o violão⁸¹, esse instrumento musical tão icônico para a cultura do Rio da Prata. A décima viajou da Espanha para a América, seguindo os passos do violão. No entanto, ao contrário do violão, que continua vibrante em ambos os lados do Atlântico até os dias de hoje, a décima desapareceu em sua terra natal espanhola, extinguindo-se ali há séculos. Entretanto, na América Latina, desde o México até o Chile, em todos os países, a décima é preservada como parte da tradição popular. (TED, 2017)

O autor ainda comenta que em cada lugar recebeu nomes diferentes e até variações musicais distintas. São muitas as denominações, somando mais de 20 no continente. Por exemplo, é chamada "*son jarocho*" no México, "*canto de mejorana*" no Panamá, "*galerón*" na Venezuela, "*payada*" no Uruguai e Argentina, e "*repentismo*" em Cuba. No Peru, é conhecida como "*décima peruana*". A ligação com as tradições de cada país é tão forte que, se alguém

⁸¹ Essa afirmação é um tanto problemática, pois necessitaria de mais fontes. Porém, alguns registros buscados por vários pesquisadores e musicólogos destacam que Espinel pode ter tido sim influência na adição da quinta corda à guitarra, que, após isso, passou a se chamar guitarra espanhola. Destaco o texto "*Sobre um 'latinista, poeta y músico...' llamado Vicente Espinel*", de Isabel Osuna Lucena, em que busca mais informações através de registros da época.

perguntar, todos acreditam sinceramente que a décima foi inventada em seu próprio país. Além disso, algo notável é que, embora tenha se desenvolvido de maneira independente em cada país, a décima mantém até hoje a mesma estrutura de rima, sílabas e versos, exatamente como a concebeu Vicente Espinel no contexto do Barroco espanhol, mais de 400 anos atrás.

A partir da *forma* da letra da canção e de uma frase dada por Sabina, precisava agora escrever o resto dela. Jorge recentemente regressara de um concerto realizado em solo israelense, e estava profundamente tocado por uma problemática que o afetava profundamente: o conflito israelo-palestino (quem diria que, no momento em que escrevo essa exata frase e trato sobre esse exato tema, o conflito fica cada hora pior). Sua ascendência paterna era judaica, enquanto sua ascendência materna era cristã, embora de forma não praticante. Ele comenta que o cenário de sua criação foi marcado por uma coexistência harmônica dessas duas tradições. Não era incomum testemunhar seu avô judeu trajando vestimentas de Papai Noel, ou seu avô não judeu frequentando a sinagoga com o quipá, em ocasiões festivas familiares. Essas experiências o instigaram a refletir profundamente sobre a notável dificuldade enfrentada pelas partes envolvidas no conflito ao tentar adotar a perspectiva do outro.

Em resposta a essa inquietação, ele decidiu escrever a respeito do assunto. Tendo já elaborado a letra no formato de uma décima, ele dispunha de uma estrutura predefinida e um conteúdo planejado. Nesse contexto, é importante mencionar que ele havia se mudado recentemente do Uruguai, seu país natal, para a Espanha, e a saudade por suas raízes estava latente, como é comum entre aqueles que se encontram longe de seus locais de origem. Nesse âmbito, desejava que sua composição fosse “tipicamente uruguaia”. Considerando o contexto musical, a milonga emergia como o gênero mais característico do Uruguai, no entanto, após estudar a décima e perceber que muitas culturas a reivindicam como sua própria, ele refletiu: “o que significa dizer que a milonga é uruguaia?” (op. cit.). A partir daí, faz uma reflexão sobre as origens multiculturais do que conhecemos por milonga, que foram tratadas na seção 1.1.1, inclusive com a citação do compositor que continua sua fala.

Refletindo e chegando a uma conclusão de que suas influências para a canção passam por vários lugares geográficos e seu contexto, é interessante tratar sobre o conteúdo da canção, e posteriormente sobre suas características sonoras, relacionando com a milonga. Sobre a letra da canção, Drexler já demonstra essa conexão com as diversas tradições religiosas no título, falando sobre “moro” e “judío”. Outro trecho interessante de se notar é quando fala que “*Un hombre no es más que um hombre*”. Em espanhol, as palavras “*hombre*” e “*nombre*”, ao serem faladas rapidamente, se parecem muito. Dessa maneira, a diferença de pronúncia dentro do

trecho em que está inserida torna-se sutil, “quase imperceptível sonoramente, de forma que o trecho “*Un hombre no es más que un hombre*” pode ser ouvido também como “*Un nombre no es más que un nombre*”. (RODRIGUES, 2008, p. 287)

Sobre essa análise semiolinguística, Noronha (2016) comenta que é fundamental prestar atenção às circunstâncias de criação, uma vez que os elementos linguísticos que compõem uma música não possuem significados completos por si só; eles funcionam como “índices” que ajudam a alcançar o significado desejado. Para que a interpretação do mundo - a construção do significado - ocorra, é necessário levar em consideração os contextos linguísticos e não linguísticos ativados pelas letras das músicas. No que diz respeito à linguagem e ao discurso, em músicas como “*Milonga del moro judío*”, por exemplo, há muitos elementos não explicitados que exigem que o ouvinte faça várias inferências, relacionando-se com Cook (2001), ao tratar da análise puramente musical e do seu significado. De acordo com Charaudeau (2013, p. 187 apud NORONHA, 2016, p. 20), é o significado implícito que guia o significado explícito na construção do sentido de um discurso como um todo. Além disso, é crucial considerar que em todo ato de comunicação, o objetivo é o que está sendo discutido, o propósito que o falante tem em mente ao tomar a palavra, ou seja, o que está sendo proposto.

Portanto, é somente ao conhecer o propósito da fala do comunicador, como Jorge Drexler, que podemos compreender as temáticas presentes em suas músicas e a construção de sua imagem como comunicador. Para isso, é essencial associar os possíveis objetivos do comunicador ao contexto de criação das músicas, a fim de obter uma compreensão mais completa.

Para dar vida a essa manifestação lírica, a canção *Milonga del Moro Judío* utiliza um padrão rítmico que é muito recorrente nas canções de Jorge Drexler, sendo um padrão que, ritmicamente possui elementos de milonga, mas que esteticamente não se parece a uma milonga tradicional, mesmo assim Drexler faz referência ao gênero inclusive no título da canção, deixando claro que a referência rítmica faz menção sim à milonga, e não é apenas uma coincidência.

Já na primeira frase vocal de *Milonga del Moro Judío* percebem-se variações na sua divisão rítmica. É difícil de precisar exatamente que figura é usada, pois possui uma característica de atrasar minimamente e propositalmente algumas sílabas, tornando complicada e inclusive não tão apropriada a quantização das notas em tempos iguais. Dessa forma, tomei alguns caminhos diferentes na transcrição da mesma, a partir da versão gravada em estúdio, de algumas versões ao vivo disponíveis no YouTube, e de um impulso baseado mais na memória

musical do trecho do que na transcrição a partir de uma escuta no momento da transcrição. Essa ideia de transcrever baseado na memória busca representar o que um intérprete faria em uma situação de performance, visto que esse tipo de música não tem sua execução normalmente baseada em partituras e essa variação rítmica ocorre a cada performance, mesmo que de forma mínima. Assim, demonstro aqui algumas possibilidades ou tentativas de transcrição da rítmica vocal da primeira frase da canção, a qual o cantor fala: “Por cada muro un lamento”.

Figura 43 - Possibilidades de notação rítmica da frase vocal em Milonga del Moro Judío



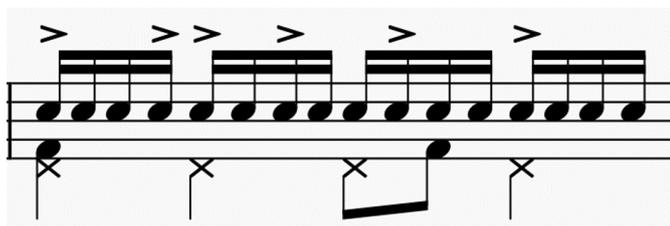
Fonte: do autor

As diferenças rítmicas demonstradas aqui, devido à variação de interpretação, denotam que mais uma vez a palavra tem lugar central na composição. Além disso, a forma com que Drexler canta essa canção se assemelha muito à fala, é como se realmente estivesse recitando um poema em forma de décima, porém com acompanhamento instrumental. Da mesma maneira, as outras melodias vocais da canção apresentam a mesma dificuldade de quantização e a mesma variação de interpretação rítmica, através dessa maleabilidade na métrica comum ao texto falado. Porém, opto por transcrever e demonstrar as diferenças e dubiedades que tive na transcrição somente através da primeira frase da canção, entendendo o texto sobre essas variações ficaria longo demais se optasse por comentar cada uma delas, e que um exemplo das mesmas já é suficiente para comunicar o fragmento de análise. Assim, em uma possível transcrição completa da canção e de todas suas nuances, padronizaria as variações rítmicas, escolhendo sempre uma dessas variações para utilizar, normalmente a que se assemelha mais à versão de estúdio e certas vezes simplificada para não implicar um uso excessivo de quiálteras, como quiálteras de 5 ou 7 notas começando na última semicolcheia de um tempo por exemplo, entendendo que essa não é a ideia central da melodia, a ideia é simplesmente a *intenção* de

uma condução em um dos pratos, acontece devido ao mix de sonoridades da própria vassourinha com a caixa. As cerdas da baqueta se chocam entre si, formando uma gama de sons mais agudos, semelhantes a um chocalho, enquanto o percutir na caixa completa esse som com frequências médias ou graves, dependendo da região de toque e da afinação da própria caixa. Nessa célula rítmica, são executadas semicolcheias ininterruptas, com alguns acentos, os quais partem do acento rítmico característico da milonga, porém adicionando algumas outras acentuações.

Nota-se uma tendência pela acentuação dos tempos 2 e 4 do compasso, caracterizando assim um *backbeat*. O termo *backbeat* é comum no meio da música pop e do rock, principalmente na linguagem *baterística*. Tamlyn (1998) procura contextualizar o uso do termo como acompanhamento rítmico dentro da música pop e busca em vários autores definições sobre a terminologia (p. 54). Hoffman (1983, p. 168) define um “*backbeat* acentuado” como “uma ênfase no segundo e quarto tempo de um compasso de 4/4”. Tamlyn comenta que ainda concordam com Hoffman (idem, p. 54): Friedlander (1996, p. 283), Moore (1993, p. 35), Savage (1989, p. 104), e Laing (1985, p. 61). Já Charlton (1990, p. 261) afirma que é “o tempo dois e quatro de um compasso quaternário, a acentuação que cria um ritmo básico de rock”, enquanto Tamlyn (p. 55) cita que corroboram com essa definição autores como Aquila (1989, p. 12), Byrnside (1975, p. 177), e Sykes (1992, p. 45). De qualquer maneira, essa acentuação do *backbeat* junto com os acentos que partem da rítmica da milonga cria um padrão rítmico que se encaixa tanto em uma milonga, quanto em uma música pop, sendo assim um padrão *híbrido* dentro da sua concepção.

Figura 45 - Ritmo executado pela bateria em Milonga del Moro Judío



Fonte: do autor

Completando a gama principal de instrumentos gravados e presentes na gravação de estúdio pertencente ao álbum *Eco*, nota-se no contrabaixo elétrico a milonga de maneira mais clara. A melodia executada parte sempre do padrão característico 3-3-2, por vezes alterando o contorno melódico que utiliza o sexto grau menor, mas não de maneira significativa, como em *Indo ao Pampa*. Nesse caso, sempre utiliza alguma nota já presente no próprio acorde, coisa que

acontece em várias milongas também. No caso do acorde de Fá sustenido por exemplo, utiliza a sexta maior, já que é uma milonga composta em modo maior.

Figura 46 - Exemplo da linha melódia executada pelo contrabaixo em Milonga del Moro Judío



Fonte: do autor

Além da harmonia implícita no baixo, a sequência harmônica não se limita somente à relação do primeiro e quinto graus⁸², apesar de utilizar-se dessa relação na construção de sentido entre tensão e resolução. A harmonia também é cíclica, acompanhando o ciclo da poesia em décima e possui duas variações, a do que chamamos de verso, que é cantado em décimas, e a do refrão, que constitui uma rima conhecida como *quadra*, com quatro versos.

O segundo ciclo ainda possui as mesmas funções do primeiro, mas é tocado de maneira diferente, usando de algumas extensões nos acordes que criam um movimento melódico descendente, enquanto caracteriza-se um movimento harmônico mais rápido se considerarmos essas extensões como adições aos acordes e não somente como notas de passagem. Abaixo transcrevo os acordes formados a partir do violão, no trecho que corresponde ao primeiro verso em décima antes do refrão, com as devidas indicações do baixo na harmonia, com exceção do acorde de Fá Sustenido, por entender que o desenho melódico do contrabaixo – conforme descrito na imagem anterior, em que passa pela nota que corresponde ao sexto grau maior – não interfere na harmonia de modo geral, pois é um desenho melódico característico da milonga, o qual não normalmente escreve-se como parte dos acordes.

⁸² Não pretendo aqui dizer que Ramil e Drexler foram os primeiros a utilizar sequências harmônicas que ultrapassem a sequência I – V, somente que o fazem como uma ferramenta a mais nessa construção de sonoridade particular.

Figura 47 - Progressão de acordes no verso de Milonga del Moro Judío

F# | F# | D#m | G#m |
 G#m G#m7/F# | C#7/E# C#7(9)/D# | C#7 | F# :||
 Bm E7 | A | G#m7 C#7 | F# | F# ||

Fonte: do autor

Percebe-se a utilização do segundo cadencial em algumas partes, como recorrente no verso com os acordes de G#m – C#7 – F# e na última linha com a progressão Bm – E7 – A, que caracteriza o mesmo movimento ii – V7 – I, porém resolvendo em Lá Maior, utilizando assim um empréstimo modal do modo *menor* de Fá Sustenido, onde o acorde de Lá Maior caracteriza-se como a *tônica relativa*.⁸³ No compasso seguinte faz novamente o movimento G#m – C#7 – F# para voltar ao modo maior da tonalidade. Na parte que definimos como refrão da canção, a harmonia muda um pouco entre as duas vezes em que essa parte se repete, mas ainda respeitando as mesmas funções tonais. Para essa seção, resolvi transcrever os acordes utilizando a notação da linha melódica executada pelo contrabaixo logo abaixo, pois essa linha caracteriza uma melodia descendente que ajuda na compreensão dos acordes. Mesmo assim, ainda transcrevi alguns baixos executados pelo violão, principalmente nos momentos em que não executa a mesma nota que o contrabaixo, pois em certos momentos as linhas mais graves de cada instrumento vão em direção oposta. Dessa maneira, os acordes ficam os seguintes:

⁸³ A interpretação de que o trecho modula brevemente para Lá Maior também pode ser levada em conta.

Figura 48 - Progressão de acordes e linha de baixo no refrão de Milonga del Moro Judío

Fonte: do autor

É importante notar também que alguns acordes sofrem algumas alterações conforme a seção em que estão inseridos na canção. Por exemplo, o acorde de E7, que é o quinto grau do ii – V7 – I para a tônica relativa maior do modo menor de F#, nos últimos compassos do que defino como primeiro ciclo harmônico, tem um intervalo de 9ª adicionado na segunda vez em que se repete essa seção. Decidi por não notar esses pormenores por entender que são alterações ocasionais e que não interferem no contexto geral da harmonia da canção.

Além disso, a voz de Drexler é como sempre calma, sem a tradicional impositação de voz dos milongueiros, e possui uma qualidade na enunciação das palavras que a coloca quase no nível de uma fala, ou seja, como o instrumento principal da composição. A ideia principal é comunicar as ideias através de palavras, através das rimas em décimas, o arranjo instrumental que a reveste é simplesmente acompanhamento, mas que não deixa de ser importante, revestindo a composição ainda mais com significado ao percebermos que mesmo a nível de acompanhamento, as execuções nos respectivos instrumentos são produto de uma mistura de milonga e de estilos correntes da música pop global. Olhando para esse espectro, é impossível dizer que é puramente uma milonga, mas é impossível dizer também que não a é. Além disso, adiciona-se a forma de poesia, também multilocalizada geograficamente, onde inclusive toma nomes diferentes mas com a mesma métrica. O conteúdo da poesia também é totalmente distante do lugar geográfico da milonga, porém ao mesmo tempo é perto, pois o próprio compositor, enquanto pessoa e ser vivo e cultural é produto desses dois lugares ao mesmo

tempo. Esse trânsito geográfico e ao mesmo tempo temporal, por conectar-se com parâmetros instituídos com tradição mas que também se modificaram é o que instiga essas produções. A milonga, ao se criar do jeito que é e assumir a forma que tem, também decorreu de um trânsito geográfico, caminho que Drexler volta a trilhar em Milonga del Moro Judío.

Milonga é feita solta no tempo, ~~jama~~is milonga solta no espaço.

De ningún lado de todo, de todos lados um poco.

Tabela 7 - Influência nos parâmetros de Milonga del Moro Judío

Melodia	Harmonia	Instrumentação	Rítmica	Temática	Sonoridade
Pouco moviment o (milonga), semelhante a fala	Pop, jazz	Pop	Híbrida: milonga e música pop	Multilocalizada	Pop com traços de milonga

CODA: CONSIDERAÇÕES SOBRE TEMPO, ESPAÇO E MOVIMENTO

Quando se trata de parâmetros sobre os quais uma música se constrói, é impossível ser definitivo. Por isso entendo também a problemática do termo híbrido, o qual insisti em usar durante boa parte desse trabalho. Entendo que essas absorções de outras ideias musicais, provenientes de outro locus cultural, outra estética ou outras manifestações **não são distintas**. Ao serem incorporadas em uma música com caráter regional, elas somam-se àquilo, sem ser um corpo estranho. Porém, a historiografia, em um esforço de separar e categorizar manifestações, a colocam em caixas separadas, tentando denominá-las de certa maneira que se tornem objetos identificáveis facilmente.

A partir desse tipo de reflexão é que construí esse trabalho, que por vezes pode parecer inclusive contraditório nas posições que assumo perante esses processos. A música é essa amálgama de influências e diversidade que é inata às artes e sempre vai ser, é essa diversidade que impulsiona a produção cultural adiante, mesmo onde alguma suposta tradição a tenta enraizar. Porém, nesses processos, ainda restam substratos identificáveis de influências que possuem um ponto de origem definido. Como comentei na Seção 1.2, é preciso antes desconstruir a ideia dualista de **é ou não é** para depois entender o que pode ser ou pode não ser, e que na verdade mesmo, não precisa ser algo.

Assim, tratei da construção da cultura em que a milonga se fixou e dos parâmetros usados para colocá-la dentro dessas caixas, definindo-as seguindo esse padrão historiográfico rígido com as formas. Após, entendi como as pessoas passam a ter reflexões individuais e distintas dessa práxis cultural supostamente homogênea e assim desprender-se dela em suas produções, além de conhecer os indivíduos personagens dessa pesquisa um pouco mais a fundo. Dessa maneira, com as análises, analiso onde esses processos de desprendimento se refletem nas produções musicais desses sujeitos, tendo esse processo facilitado por aquela divisão dualista, com parâmetros definidos, entendendo onde esses parâmetros são quebrados. Agora, considero que, apesar desses padrões serem *quebrados*, nunca achei que eles fossem realmente *inteiros*. Dessa maneira, a estrutura desta dissertação e as escolhas que fiz no direcionamento do conteúdo tiveram como intenção proporcionar uma abordagem de certa forma didática sobre o assunto, entendendo onde está o *problema*, mas considerando que na verdade não é exatamente um *problema*, é simplesmente parte dos processos naturais e sociais em que a cultura e a música estão inseridos. Dessa forma, volto a citar o que já comentei na Seção 1.2. Apesar de conceitos como a *invenção das tradições* serem de certa forma reducionistas, ainda servem como um contraponto forte à ideia positivista de centralização da ciência em práxis

culturais únicas. Nesse processo de transformação na maneira de fazer milonga, antes de entender a *desconstrução* das identidades e da cultura, entende-se por si só a sua construção, **pois uma não se faz sem a outra.**

Para corroborar com essa construção fluida de maneira que também extrapole esse documento, elaborei um espaço em que compartilho links para materiais complementares que acredito que possam auxiliar na compreensão total desse texto a partir das descobertas e reflexões levantadas na pesquisa. Esses links se dividem entre vídeos variados, como performances, entrevistas e um documentário, textos, partituras e playlists no serviço de streaming Spotify, o qual auxilia na compreensão de sonoridade da música que estamos falando, conforme afirma Trotta (2008) e já citado nesse texto, “a sonoridade só é completa quando ouvida”. Acho importante notar que na playlist de músicas com características de milonga, que completa uma tabela que fiz nesse texto, não estão incluídas as canções de Vitor Ramil antes do álbum *Ramilonga*, de 1997, por não estarem disponíveis no *Spotify*. Assim, para escutá-las, posto links do *YouTube* dos álbuns originais, que contém as canções que destaquei no meio de todas as outras lançadas no mesmo álbum. De qualquer forma, o que mais recomendo é a aquisição dos trabalhos originais dos artistas. Hospedei esses links na plataforma *LinkTree*, a qual pode-se acessar através do link ou do *QR Code* abaixo.

Figura 49 - QR Code para LinkTree de material complementar



<https://linktr.ee/milongaramiledrexler>

Fonte: do autor

Assim, seja a partir do violão folk e da influência pop de Drexler ou através dos instrumentos orientais e das sete cidades da milonga de Ramil, o fato é que a milonga como entidade *unicamente* folclórica não existe mais. Aliás, as milongas dos dois artistas, milongas mesmo, no plural, cada uma com características distintas a partir da ressignificação de cada artista, ainda continuam em transformação, pois esse trabalho é um trabalho que analisa um

movimento ainda em curso. Nada impede que, depois que essa dissertação esteja finalizada e publicada, um dos artistas ou até os dois mude completamente o rumo da carreira, desista das milongas, ou revogue os conceitos apresentados durante todo esse tempo (apesar de ser algo altamente improvável). Mas a arte, a vida e a música são feitas de movimento. E o movimento sempre deixa traços. Mesmo que alguma dessas coisas aconteça, não vai mudar o que já passou e o que já foi dito. O vai e vem da história sempre apresenta novas manifestações, novas oportunidades e novas possibilidades, mas nunca é baseado em um completo vazio. A referência sempre existe e sempre existiu, ninguém revoga algo a não ser que esse algo tenha sido uma realidade um dia, e ninguém garante que esse algo não continue a ser algo para alguém por muito tempo.

Dessa maneira, ao utilizar-se da paisagem e do imaginário social platino para atualizar formas de fazer milonga e criar uma estética particular, Ramil e Drexler criam uma representação de milonga, que busca abarcar ferramentas *exteriores* ao que é platino, não se encaixando exatamente em uma categoria conservadora da milonga, apesar de utilizar da mesma matriz sonora. Assim, reconfiguram sua produção cultural a partir de um contexto platino, a desconstruindo não só na forma de soar, mas na forma de escrever letras e na forma como a teorizam e a contextualizam, utilizando da construção de uma cultura musical para desconstruí-la e transformá-la em mais de um aspecto, expressando-se cada um à sua maneira mas mantendo a mesma ideia paralela em seus trabalhos. A milonga é produto temático de uma geografia particular, mas que aceita muito bem qualquer tipo de influência que possa somar com essa *platinidade* natural que a compõem, inclusive alimentando-se disso para continuar viva e em transformação, mesmo que apegada a uma cultura, o que acontece hoje ou amanhã dentro dessas dinâmicas pode muito bem ser visto como uma inovação, mas que busca tanto o passado quanto o futuro.

O que vai ser já foi, *foi no mês que vem*.

Se a milonga é ou não *solta no espaço*?

Suas representações são variadas e cada vez mais a resposta parece um paradoxo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGIER, Michael. *Migrações, descentramento e cosmopolitismo: Uma antropologia das fronteiras*. São Paulo/Maceió: UNESP/UFAL. 2015

_____. *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*. Paris, La Découverte, col. Sciences Humaines. 2013.

AGOSTINI, Agostinho Luís. *O pampa na cidade: o imaginário social da música popular gaúcha*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Caxias do Sul, 2005. 195 p.

AHARONIAN, Coriún. Factores de identidad musical. *Anais do VI Encontro Nacional da ANPPOM*, ANPPOM, Rio de Janeiro. 1993.

ALBORNOZ, Javier. *A interpretação na milonga sureña de Juan José Ramos: entre o popular e o erudito*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

ALEXANDER, Ian. *As Neo-Europas e a estética do frio*. Terceira Margem, UFRJ. Rio de Janeiro, ano 12, n 18. 2008.

ALMEIDA, Marcos Abreu Leitão de. *Ladinos e boçais: o regime de línguas do contrabando de africanos (1831-c.1850)*. Campinas, SP: [s.n.], 2012

ALVARES, Felipe Batistella. *Milonga, chamamé, chimarrita e vaneira: origens, inserção no Rio Grande do Sul e os princípios de execução ao contrabaixo*. Monografia. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2007.

_____. *Pedagogia da sonoridade: Os modos de soar da música instrumental gaúcha*. Tese de Doutorado. UFRGS, Porto Alegre, 2017.

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith. *Usos e abusos dos estudos de caso*. Cadernos de Pesquisa (online), v. 36, n. 129, p. 637-51, 2006.

ARAÚJO, Valterlei B. *Relativizando as identidades: Vitor Ramil e a estética do frio*. Anuário de Literatura [S. l.], v. 22, n. 2, p. 136–149, 2017.

_____. *Em uma esquina do Sul: Fragmentações e construções identitárias na música platina a partir da obra de Vitor Ramil*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

AROM, Simha. *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*. Structure et méthodologie. Paris: SELAF, 1985.

AYESTARÁN, Lauro. *El folklore musical uruguayo*. Montevideu: Arca Editorial, 1967.

AZEVEDO, Luiz Felipe Cardoso. *A (des)fronteirização cultural na obra do músico Bebeto Alves: um estudo de caso*. Monografia de Especialização. Programa de Pós-Graduação em Educação, UFRGS, 2011.

BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. 2011. 279 f. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2011.

BANGEL, Tasso. *O estilo gaúcho na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1989

BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. Tradução: J. J. de Moraes e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Perspeciva, 2005.

BARZUNA, Guillermo. *Juglares y trovadores en la canción latinoamericana*. Revista Herencia, San José, Universidad de Costa Rica, v. 5, n. 1, 1993.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology, The Key Concepts*. London: Routledge, 2005.

BHABHA, Homi K.. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BHARUCHA, J. J.; CASTELLANO, M. A; KRUMHANSL, C. L. Tonal hierarchies in the music of North India. *Journal of Experimental Psychology: General*, v.113 n.3, p. 394–412. 1984.

BRENET, Michel. *Diccionario de la Musica*. 4ª edición. Editorial Iberia S.A. Espanha: Barcelona. Setembro, 1981.

BRESSLER, Charles E. *Literary criticism: An introduction to theory and practice*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1994.

BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. 241 p.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. Tradução Heloíza Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução: Gênese Andrade. 4ª ed. 4.Reimp. São Paulo: EdUSP, 2008.

_____. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Tradução Luiz Sérgio Henriques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

CARDOSO, João Batista. Hibridismo cultural na América Latina. *ITINERÁRIOS–Revista de Literatura*, 2008.

CARDOSO, Jorge. *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*. Posadas: Editoria Universitária de La Universidad Nacional de Misiones, 2006.

- CAROZZI, María Julia. *Aquí se baila el tango: una etnografía de las Milongas porteñas*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2015, 396 pp. - ISBN 978- 987-629-550-5.
- CARRARO, Ghadyego; MACHADO, Jeremyas. Entre Acordes e Versos: da identidade fronteiriça aos aspectos históricos e estruturais da milonga. *Revista Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, n. 154, p. 77-88, julho de 2018.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra. 1996.
- COUGO JUNIOR, Francisco A. A historiografia da ‘música gauchesca’: apontamentos para uma História. *Revista Contemporâneos*, Laboratório de Estudos e Pesquisas da Contemporaneidade, n. 10, p. 1-23. 2012.
- CESAR, Guilhermino. *História da literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1956.
- CEVASCO, M. E. *Hibridismo, Cultural e Globalização*. Art Cultura, v.8, n 12, p.131-138, jan./jun.. 2006.
- CHIZZOTTI, Antônio. *Pesquisas em ciências humanas e sociais*. São Paulo: Ed. Cortez, 1998.
- CHOMENKO, Luiza. *Implantação de monoculturas: O desenvolvimento na metade sul do Rio Grande do Sul*. Ecoagencia, 2006.
- COELHO, Arine Pfeifer; DE SOUSA SERAFIM, Lucas. A “estética do frio” no país da tropicália: brasilidade e regionalismo em ramilonga, de Vitor ramil. *Cadernos de Comunicação*, v. 24, n. 3, 2020.
- CONTIER, Arnaldo D. Música e História. *Revista de História*, s.v, n. 119, p. 69-89, 1988
- COOK, Nicholas. Theorizing musical meaning. *Music Theory Spectrum*, v. 23, n. 2, 2001, p. 170-195.
- COUGO JUNIOR, Francisco. A historiografia da “música gauchesca”: apontamentos para uma história. *Revista Contemporâneos*. n. 10. 2012.
- CULLER, Jonathan. *On deconstruction: theory and criticism after structuralism*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1992.
- DA SILVA, Danilo Kuhn; MEDEIROS, Daniel Ribeiro. Piquete do Caveira: análise musical e hibridismo na música popular do Rio Grande do Sul. *Música em Perspectiva*, v. 9, n. 1, 2016.
- DESCARTES, R. *Meditações sobre a Filosofia Primeira*. Coimbra: Livraria Almedina. 1976
- DESCARTES, R. *Princípios da Filosofia*. 3ed. Lisboa: Guimarães Editores. 1978
- DE MARTINO, Marlen. O templadismo e as imagens do pampa. *23º Encontro da ANPAP – Ecossistemas Artísticos*. Belo Horizonte. 15 a 19 set. 2014.

DICCIONARIO de la Musica. 4ª edición. Editorial Iberia S.A. Espanha: Barcelona, septiembre 1981, 321 p.

DOMINGUEZ, Maria Eugenia. *Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

ESTIVALET, Felipe Viana. *Além da estética do frio: as dinâmicas culturais das canções de Vitor Ramil*. Dissertação de Mestrado. UFPR. Curitiba, 2017. 169 f.

FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: Two Applications. In: *Popular Music Perspectives*. First International Conference on Popular Music Research, ed. David Horn e Philip Tagg. IASPM, Göteborg & Exeter, 1982.

FERNANDES DA SILVA MANDAJI, Carolina.; NISHIDA, Gustavo. No centro de outra história: a Estética do Frio n'a linha fria do horizonte. *Tríade: Comunicação, Cultura e Mídia*, Sorocaba, SP, v. 9, n. 21, p. 45–70, 2021.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Miniaurélio Século XXI: O minidicionário da língua portuguesa*. Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira; coordenação de edição, Margarida dos Anjos, Marina Baird Ferreira; lexicografia, Margarida dos Anjos... [et al.]. 4. ed. rev. ampliada. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, pg. 463.

FERREIRA, Clarissa. *Gauchismo Líquido: reflexões contemporâneas sobre a Cultura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, RS: Editora Coragem, 2021.

FISCHER, Luís Augusto. Nesta rua passa um universo. In: RAMIL, Vitor. *Vitor Ramil: songbook*. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013. p. 7-14.

_____. *Um passado pela frente: poesia gaúcha ontem e hoje*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

_____. Uma parte da melhor conversa. In: RUBIRA, Luís. *Vitor Ramil: nascer leva tempo*. Porto Alegre: Publicato, 2015. p. 8-13.

FONSECA, João José S. *Metodologia da pesquisa científica*. Apostila. Fortaleza: UEC, 2002.

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

FORNARO, Marita. En la puerta giratoria: la visibilidad de Jorge Drexler en la prensa española. *Cuadernos de Etnomusicología*. Nº13. 2019

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 1–17, 2014.

FRANZEN, Beatriz V. *A presença portuguesa na região platina*. ARQUIPÉLAGO • HISTÓRIA, 2ª série, IX (2005) 141-152

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2002.

GIORGIS, Belisa Z. Os sons de Jorge Drexler: Produção de presença no álbum "Cara B". XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Foz do Iguaçu, Brasil. 2014

GRAZIANO, Martín E. El cacionista rioplatense y la tradición. p.10-24. In: *Cancionistas del Río de la Plata. Después del rock: una música popular para el siglo XXI*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2011.

GRIMSON, Alejandro. *Los límites de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro-11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz & Terra, 1984.

HOLLMAN, V; GASPAROTTI NUNES, F. Fronteiras e nação: (in)tens(ç)ões em imagens artísticas. *Revista Cardinalis*, v.7, n.13. p. 32-59. 2019

JACKS, Nilda. *Mídia Nativa: Indústria Cultural e cultura regional*. 3ª Ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

JACQUES, João Cezimbra. *Assuntos do Rio Grande do Sul*. (cidade não informada): Erus, 1979.

JAIRAZBHOY, Nazir Ali. *The Rags of North Indian Music: Their Structure and Evolution*. Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1971.

JANOTTI JR, J. S. Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. *Contemporânea - Revista de Comunicação e Cultura*, vol. 2, nº 2, p. 189-204. Dez 2004. D

_____. "Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia" In: *Comunicação, mídia e consumo*. Vol. 3, n. 7. São Paulo: ESPM, 2006.

JESUS, Gilmar M. de. A via platina de introdução do futebol no Rio Grande do Sul. *Revista Digital - Buenos Aires - Año 5 - N° 26 - Octubre de 2000*.

JIMÉNEZ GARCÍA, M. ; SÁNCHEZ HERNÁNDES, J.. *Minidicionário de espanhol: três em um: espanhol-espanhol, espanhol-português, português-espanhol*. São Paulo: Scipione, 2000.

KARUSH M. B. Blackness in Argentina: Jazz, Tango and Race Before Peron. *Past & Present*, v. 216, n.1, p. 215–245. 2012

LABORDE, Denis. A etnomusicologia serve ainda para alguma coisa? Trad.: Beatriz Magalhães Castro. In: *Música em contexto*. Brasília, n. 1, 2008, p. 27-46.

LAYTANO, Dante de. *O linguajar do Gaúcho Brasileiro*. Porto Alegre, Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes. 1981.

LEMO, Felipe D. *A Questão Epistemológica Do Pesquisador Que Pesquisa Dentro Da Sua Organização*. Anais Do Interprogramas Secomunica, 2018.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *Nativismo: um fenômeno social gaúcho*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*; trad. Tânia Pellegrini. Campinas/SP. Papyrus; 1989.

LIMA, Artemilson Alves. Excurso sobre o conceito de contracultura. *Holos*, ano 29, Vol. 4. ISSN 1807-1600. 2013.

LLORCA, Jesús Peris. El rock independiente español y las prácticas poéticas contemporáneas: estrategias autoriales en la cultura de masas. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, University of Northern Colorado, v. 32, n. 1, Outono, 2016. p. 141-158.

LOPES, Cícero G. Contornos do imaginário: imagens do índio do Rio Grande do Sul na literatura brasileira. p. 29-39 In: *RS Índio: cartografias sobre a produção do conhecimento*. Org. SILVA G., PENNA R., CARNEIRO L. – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009. 300 p.

LUCAS, Elizabeth. Identidade sonora. In GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís Augusto. *Nós os gaúchos*. 1ª Ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1994, v.2. p. 139-143

_____. Gaucho musical regionalism. In: *British Journal of Ethnomusicology*, v. 9, n. 1, *Brazilian Musics, Brazilian Identities*, pp. 41-60. 2000

LUCIFORA, María Clara; LUCIFORA María Inés. Aproximaciones semióticas al álbum Bailar en la cueva de Jorge Drexler. *AdVersus* 32: 76 – 94, 2017.

LUVIZOTTO, C. K. *Cultura gaúcha e separatismo no Rio Grande do Sul*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

MACIEL, Maria Eunice. *A atualização do passado*. In.: RECKZIEGEL, Ana Luiza Setti e FÉLIX, Loiva Otero (org.) *RS: 200 anos definindo espaços na história nacional*. Passo Fundo: UPF, 2002.

MAESTRI, Mario. (org.) *O negro e o gaúcho: Estâncias e fazendas no Rio Grande do Sul, Uruguai e Brasil*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo; 2008. Coleção Malungo.

- MAIA, Alcides. *Ruínas Vivas*. Porto, Portugal: Chardron de Lello & Irmão. 235p. 1910.
- MAIA, Leandro. Os Campos Neutrais de Vitor Ramil: uma POética do Frio entre Nuvens, Borges e Bourdieu. In: *XXIX Congresso da Anppom-Pelotas/RS*. 2019.
- MALINOWSKI, B. *Argonautas do pacífico ocidental*. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural. 1978.
- MARCON, Fernanda. Música nativista e imaginários gauchescos: sobre cantar opinando. *Música e cultura*. s/v, n. 5, 2010.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.
- MARTÍNEZ GARAY, Romy Angélica Maria. *Canciones a orillas del río: música e identidad en el espacio cultural uniendo Paraguay, Argentina y Brasil*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo – USP, São Paulo. 2018. 278p.
- MEDEIROS, Daniel Ribeiro; SILVA, Danilo Kuhn da. Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 9, n. 11, p. 144–168, 2014.
- MENASCHE, Renata. Gauchismo: tradição inventada. *Estudos Sociedade e Agricultura*, Rio de Janeiro: UFRJ/CDPA. n. 1. p. 22-30. 1993.
- MENDES, Daniel. O entre-lugar da cultura (pop)ular na América Latina: criação e crítica contemporâneas nestes trópicos. *Revista Cadernos Prolam-USP/Brazilian Journal of Latin American Studies*, São Paulo, v. 18, n. 84, p. 35-51, 2019.
- MEYER, Leonard B. *Style and music – theory, history and ideology*. Chicago, USA: The University of Chicago Press Edition, 1989.
- MIRANDA, Leandro Roberto M. *O sotaque melancólico nas canções de Vitor Ramil e Jorge Drexler*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2014. 152 p.
- MORAES, Marcos Ferreira de. *A ilusão do pampa: uma leitura de Délibáb, de Vitor Ramil*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade de Passo Fundo. Rio Grande do Sul. 2013.
- MORAES, Mateus Porto de. *A voz de um milongueiro não morre: o violão na milonga do sul do Brasil*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas, 2021. 119p.
- MORÍNIGO, Marcos Augusto. *Diccionario del Español de América*. 2ª edição, 1996.

NORONHA, Roberta Viegas. *Reflexos de identidades: uma análise semiolinguística de canções de Jorge Drexler*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro. 2017. 102 p.

NUNES, Bruno Blois; JESUS, Thiago Silva de Amorim. A Milonga e o Pampa: atravessamentos culturais entre Brasil, Argentina e Uruguai. 2019. *RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*. v. 05, s/n. 2019.

OLIVEIRA, Alberto Juvenal de. *Dicionário Gaúcho*. 3^a. ed. Porto Alegre: AGE, 2005a.

OLIVEIRA, Luis F. *A emergência do significado em Música*. Tese de Doutorado, Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, 2010

OLIVEIRA, Maria da Glória. Uma identidade platina para o Rio Grande do Sul: análise historiográfica de Revoluções Cisplatinas, de Alfredo Varela. In: *Humanas*. Porto Alegre, v.27, n. 2, 2005b.

OLIVEIRA, Silvio de, VERONA, Valdir. *Gêneros campeiros no Rio Grande do Sul: Ensaio dirigido ao violão*. Porto Alegre: Nativismo, 2006.

OLIVEIRA; Susan A. de; MELLO, Carla Cirstiane; *De payadas e milongas: os saberes da voz. Outra Travessia*, Florianópolis, n. 11, p. 71-86, 2011.

OLIVEN, Ruben George *O processo de construção da identidade gaúcha*. In.: RECKZIEGEL, Ana Luiza Setti e FÉLIX, Loiva Otero (org.). *RS: 200 anos definindo espaços na história nacional*. Passo Fundo: UPF, 2002.

_____. A Fabricação do Gaúcho. In: *Ciências Sociais Hoje*, p. 57-68, 1984.

_____. Brasil: uma relação controvertida. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v.3, n.9, 1989.

_____. *A Parte e o Todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2006

_____. Em Busca do Tempo Perdido: o movimento tradicionalista gaúcho. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.6, n.15, p. 40-52. 1991.

ORTIZ ODERIGO, N. *Esquema de la música afroargentina*. Buenos Aires: Eduntref, 2008.

ORTIZ, Renato. *Universalismo e diversidade: contradições da modernidade-mundo*. São Paulo: Boitempo, 2015.

OSÓRIO, Helen. *O Espaço Platino: fronteira colonial no século XVIII*. In: CASTELLO et al (orgs.) *Práticas de Integração nas Fronteiras: temas para o Mercosul*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, pp.110-114, 1995.

PANITZ, Lucas Manassi. A estética do frio e o templadismo: representações da paisagem platina através da música popular. *Encuentro Humboldt—El mundo como Geografía*, v. 10, s/n. 2008.

_____. *Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS/PPGEA, 2010.

_____. *Redes musicais e [re]composições territoriais no Prata: por uma geografia da música em contextos multilocalizados*. Tese de doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

_____. *Redes musicais e (re)composições territoriais no Prata: por uma geografia da música*. Espaço e Cultura, UERJ, Rio de Janeiro, n. 45, p.11-30, jan./jun. 2019.

PERAZA, Ney. LAMOLLE, Guillermo, PINTO, Guilherme de A. *Cancionero para guitarra: Jorge Drexler*. Cancioneros del TUMP, No. 8, Montevideo: Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP). 2002.

PEREIRA, Beatriz Helena da Rosa. *Isso tudo é apenas o que meu olho inventa - Um estudo sobre Pequod, de Vitor Ramil*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2001.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio. *La Binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. Havana: Ediciones Casa de las Americas, 1986.

PIEIDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidades e tó picas. Belo Horizonte: Per Musi, s/v, n. 23, p. 103-112. 2011

PITT, Cristiano Paulo. Ramilonga: A Modernidade Da Proposta Estética Regional De Vitor Ramil. *Nau Literária*, v. 8, n. 1. 2012

RAMIL, Vitor. *A Estética do Frio - conferência de Genebra*. Porto Alegre: Satolep, 2004.

RAMIL, Vitor. *Vitor Ramil – Songbook/Vitor Ramil*. Caxias do Sul, RS; Belas-Letras, 2013. 312 p.

RAMIL, Vitor. A estética do frio. In: FISCHER, Luis Augusto (Org.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

RASSIER, Luciana Wrege. *A problemática identitária na Estética do Frio*. Antares: Letras e Humanidades, v. 1, p. 128-124, 2009.

REICHEL, Heloisa Jochims; GUTFREIND, Ieda. *As raízes históricas do Mercosul: a Região Platina colonial*. São Leopoldo: UNISINOS, 1996.

RIBAS, João Vicente. *A canção contemporânea latino-americana de Jorge Drexler e Vitor Ramil: performances articuladas no circuito da comunicação*. Tese de Doutorado – Programa de Pós Graduação em Comunicação Social PUC/RS. 235p. 2019.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, José da Silva. 2011. Hibridação cultural: sonoridades migrantes na América Latina. In: *O público e o privado - Revista do PPG em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará - UECE*, n.17, p. 107-127. 2011.

RODRIGUES, Tony R. de Mello. Deus, filho e espírito humano na Milonga del Moro Judío. In: FERRAZ, S., et al.,orgs. *Deuses em poéticas: estudos de literatura e teologia*. Belém: UEPB; Campina Grande: EDUEPB, 2008. 364 p.

ROSSI, Vicente. *Cosas de Negros: las origenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense*. Buenos Aires: Libreria Hachette, 1958.

RUBIRA, Luís. Vitor Ramil – *Nascer leva tempo : identidade, autossuperação e criação de Estrela, estrela à Longes*. Porto Alegre: Publicato editora, 2015. 344 p.

SANDRONI, Carlos. *Transformations de la samba à Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado, Tours, Université François Rabelais, 1997

_____. O paradigma do tresillo. *Opus*, v. 8, n. 1, p. 102-113, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa, MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. Coimbra. Almedina, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A Gramática do Tempo*. Porto, Portugal: Edições Afrontamento. 2006.

SARAIVA, Luciano Mendes. *Trópicos musicais: a invenção discursiva de uma cultura latino-americana através da música*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro. 2021. 226p.

SCHEIDT, Eduardo. *A construção de fronteiras na Região Platina pela historiografia do século XIX e princípios do século XX*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH - São Paulo, julho 2011.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. In: *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

SILVA, Arthur de Faria. “*Nóis sêmo umas almôndega*”: *Os Almôndegas e a gênese da moderna canção urbana porto-alegrense*. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2012.

SILVA, B. *Dicionário de Ciências Sociais*. 2 ed. FGV/MEC, 1987.

- SILVA, Danilo Kuhn da. *O gesto gauchesco na composição de música contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Composição) – UFPR. 372p. 2010.
- SILVA, Juremir Machado da. *História regional da infâmia: o destino dos negros farrapos e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem os imaginários)*. Porto Alegre: L&PM, 2010;
- SILVA, Lorryne Tomé da. *Sonoridades latino-americanas na música popular do Brasil nos anos 1970*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Uberlândia, 2021, 183 p.
- SILVEIRA, Bruna Rocha. *Dor compartilhada é dor diminuída: Autobiografia e formação identitária em blogs de pessoas em condição crônica de doença*. Tese de Doutorado. UFRGS, Porto Alegre, 2016
- SOSA, Marcos V. Miraballes. *A milonga no redemoinho da canção popular: Bebeto Alves e Vitor Ramil*. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- SOUZA, B. *Dicionário da terra e da gente do brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939.
- TABET, Ciro José; SOUZA, Rosalia Beber de; BAETA, Odemir Vieira. *Hibridismo cultural e identidades nas organizações: uma possibilidade analítica*. Revista Espacios: ISSN 0798 1015, [s. l.], n. 34, Vol. 37, 2016.
- TAUBKIN, Benjamin.. *Viver de música: diálogos com artistas brasileiros*. Belo Horizonte: BEI, 2011, p 112-129.
- TEIXEIRA, Ivan. Desconstrutivismo. Fortuna Crítica In: *Revista Cult. Revista Brasileira de Literatura*. p. 34-37. São Paulo: Lemos Editorial.1998
- TEIXEIRA, Luan Augusto Langaro. Rítmica E relações Culturais Em ‘Minuano (Six-eight)’, de Pat Metheny. *Revista Música*. v. 23 n.1, p.503-20. 2023.
- TEIXEIRA, Luan Augusto Langaro; MAGALHÃES-CASTRO, Beatriz. A Estética do Frio e seu idiomatismo violonístico: uma análise do songbook de Vitor Ramil. *Revista Vórtex*, v. 11, n. 2, p. 1-21, 2023.
- TROMBETTA, Gérson. L; CARRARO, Ghadyego. Sonoridades fronteiriças no sul da américa: o caso da milonga. *Revista História e Cultura*, ISSN:2238-6820, Vol. 9, Nº 2, pg 511-528, 2020.
- TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Revista Ícone*, v. 10, n. 2, 2008.
- VARGAS, H. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VEGA, Carlos. *Estudios para los orígenes del tango argentino*. 2. ed. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2016.

VEGA, Carlos. *Panorama de la Música Popular Argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1998.

ZILIO, Rafael. Apontamentos sobre a construção da região transnacional gaucha. *Entre-lugar*, v. 5, n. 9, p. 59-73, 2015.

REFERÊNCIAS EM DIVULGAÇÃO DE MÍDIA (vídeos, áudios e consultas em sites)

A *LINHA fria do horizonte*. Direção de Luciano Correia. Linha Fria Filmes, 2014. 1 DVD (98 minutos).

ALVES, Bebeto. *Milonga Orientao*. Faixa sonora. Intérprete: Bebeto Alves y los blackbagnegovéio. Porto Alegre: STR – Stereophonica. 2014. CD. Faixa 6 (4min28s)

AS HISTÓRIAS por trás das canções que serão lembradas em show nesta terça. GaúchaZH, Porto Alegre, 2 mai. 2018. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/11/as-historias-por-tras-das-cancoes-que-serao-lembradas-em-show-nesta-terca-4345468.html>. Acesso em: 03 jul. 2023.

CANAL BRASIL. *Jorge Drexler | Zoombido*. YouTube, 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mTyScxS2kQE>. Acesso em 28 de junho de 2022.

JABOIS, Manuel. Jorge Drexler: “O señalas con el dedo desde arriba ‘toda esa mierda que está pasando ahora’, o intentas que los jóvenes te hagan hueco”. *El País*, Madrid, 17 dez. 2022. Cultura, p. 1. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2022-12-17/jorge-drexler-o-senalas-con-el-dedo-desde-arriba-toda-esa-mierda-que-esta-pasando-ahora-o-intentas-que-los-jovenes-te-hagan-hueco.html>. Acesso em: 26 dez. 2022.

Jorge Drexler lança "12 segundos de escuridão" com canções sobre a condição humana. *Gazeta do Povo*. Edição online, 9 nov. 2006. Disponível em <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/jorge-drexler-lanca-12-segundos-de-escuridao-com-cancoes-sobre-a-condicao-humana-a9b2kpczjvfb59nwp0frtnim/>. Acesso em 07 out. 2023

JORGE DREXLER: “Quando eu for jovem, quero ser que nem Caetano Veloso. *O Globo*, Rio de Janeiro. 7 ago. 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/noticia/2022/08/jorge-drexler-quando-eu-for-jovem-quero-ser-que-nem-caetano-veloso.ghtml>. Acesso em: 12 set, 2023.

JUNGES, Márcia. Vitor Ramil, um artista em deslocamento - Entrevista com Luís Rubira. *Revista do Instituto Humanitas UNISINOS*. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6165-estante-luis-rubira#:~:text=De%20minha%20parte%2C%20penso%20que,na%20musicalidade%20de%20Vitor%20Ramil>.

RAMIL, Vitor. *Milonga de Sete Cidades*. Intérprete: Vitor Ramil. Pelotas, Satolep Music. 1997. Faixa 5 (2min52s)

RAMIL, Vitor. *Ramilonga – A Estética do Frio*. Rio de Janeiro: Satolep Discos, 1997. 1 CD (46min)

_____. *Ato Criativo – Vitor Ramil e a poesia de Jorge Luis Borges*. Entrevista cedida a Ricardo Barbarena. Pelotas: Pontifícia Universidade Católica do RS, 24 ago. 2020. Um vídeo (1:35:40). [Live]. Disponível em <https://youtu.be/0dGI5rdVN2U?t=480>. Acesso em 27 set. 2021.

_____. *O universo passa na minha rua*. Entrevista com Vitor Ramil, seguida de trechos inéditos de Satolep. Quadrant, n°. 21. Montpellier, 2004, pp. 209-13 e 229-37.

RÉDEA SOLTA. *Vicissitudes*. Intérpretes: Arthur Boscato, Felipe Silveira, Rafael Vieira. Florianópolis - Independente. 2017. Serviço de streaming: Spotify. Faixa 4 (4min30s)

SITE da Califórnia da Canção Nativa. “*Sobre o evento*”. Disponível em: <https://californiadacancaonativa.com.br/sobre-o-evento/>. Acesso em: 14 setembro 2023.

SITE de Vitor Ramil. *Vitor*. Disponível em: <https://www.vitorramil.com.br/vitor>. Acesso em: 14 setembro 2023.

TED. Jorge Drexler: *Poetry, music and identity (with English subtitles) / TED*. YouTube, 10 de maio de 2017. Disponível em < <https://youtu.be/C2p42GASnUo>>. Acesso em 8 de março de 2022.

TRANSE. *TRÍTONO #1: Vitor Ramil e a estética do frio*. YouTube, 16 de agosto de 2021. Disponível em <https://youtu.be/W0pO6zh4_tg>. Acesso em 13 de julho de 2022.

ANEXOS

TED Talks 2017 | Jorge Drexler | Poesia, música e identidade (traduzida)⁸⁴

Vou lhes contar a história de uma canção.
Eu estava em Madri, uma noite do ano 2002,
com meu mestre e amigo Joaquín Sabina,
quando ele me disse que tinha algo para me dar.
Ele me disse:
“Jorge, tenho uns versos para que você escreva uma canção.
Anota, anota”.
Procurei na mesa e só encontrei um porta-copos redondo
no qual anotei os versos que o mestre me ditava.
Eram quatro versos e diziam assim:
“Eu sou um mouro judeu que vive com os cristãos,
não sei que Deus é o meu nem quais são os meus irmãos”.
Aqueles versos realmente me impactaram muito.
Falei: “Que lindos versos, Joaquín! São seus?”
Ele me disse: “Não”.
Disse que eram de outro compositor, que se chamava Chicho Sánchez Ferlosio,
menos conhecido que Joaquín, mas tão grande quanto.
Os versos entravam justamente em algo que eu queria dizer faz tempo
e que não sabia muito bem como.
Já estava me levantando para ir para casa escrever
quando Joaquín me deteve e disse: “Espera, espera”.
E me propôs o seguinte desafio:
“Escreve as estrofes para essa canção
em décimas”.
Agora eu, nessa altura da vida,
não tinha uma ideia muito clara do que eram as décimas,
mas me dava muita vergonha dizer ao mestre que não sabia.
Então fiz minha melhor cara de entendido e fui para casa
procurar saber de que se tratavam as décimas.
Aí aprendi que a décima é um tipo de estrofe
que existe só no idioma espanhol,
e tem dez versos.
Muitíssimo complexa.
Talvez a mais complexa das que temos no nosso idioma.
E também tem uma data de nascimento concreta,
o que é muito raro de encontrar em versificação.
A décima foi inventada na Espanha em 1591
por um senhor que se chamava Vicente Espinel,
músico e poeta de Málaga.
E vejam só que coincidência:
foi o mesmo que pôs a sexta corda no que depois seria o violão,

84

Disponível

em:

https://www.ted.com/talks/jorge_drexler_poetry_music_and_identity/transcript?autoplay=true&muted=true&language=pt-br. Acesso em 17 out. 2023.

esta daqui,
o bordão.
Da Espanha, a décima, com seus dez versos,
cruza até a América, assim como o violão.
Mas diferente do violão,
que segue vivo hoje em dia em ambos os lados do Atlântico.
Mas a décima, no lugar em que nasceu, na Espanha,
desapareceu, se extinguiu.
Já faz uns séculos que não se pratica.
Entretanto, na América Latina, desde o México até o Chile,
todos os nossos países, mantêm algum tipo de décima
em sua tradição popular.
Em todo lado lhe deram um nome e uma música diferentes.
Tem muitos nomes, mais de 20 ao total no continente.
Chamam, por exemplo, “son jarocho” no México,
“canto de mejorana” no Panamá,
“galerón” na Venezuela,
“payada” no Uruguai e na Argentina,
“repentismo” em Cuba.
No Peru, por exemplo, chamam “décima peruana”.
Porque está tão integrada em nossas tradições
que, se alguém perguntar, todos estão completamente convencidos
de que foram eles que inventaram a décima em cada país.
(Risos)
Além disso, tem uma coisa muito surpreendente.
É que, apesar de ter se desenvolvido de maneira separada
em cada um dos países,
mantém até hoje, mais de 400 anos depois de ter sido criada,
exatamente a mesma estrutura de rima,
de sílabas e de versos.
A mesma estrutura que lhe deu Vicente Espinel no Barroco espanhol.
Essa estrutura é assim...
Vou contar um pouquinho por cima
e depois podem ir à internet conferir, para saber como é.
São dez versos, oito sílabas cada um.
O primeiro rima com o quarto e com o quinto;
o segundo, com o terceiro;
o sexto, com o sétimo e com o décimo;
e o oitavo, com o nono.
É um pouco complicado, na verdade.
Imaginem-me tentando escrever assim em décima.
Mas não é tão complicado quanto parece.
Além disso, é incrível que tenha sobrevivido com a mesma estrutura
por mais de quatro séculos.
Não é tão complicado porque tem uma musicalidade impressionante.
Tem um tipo de musicalidade
que é muito difícil de descrever tecnicamente.
Prefiro que vocês a escutem.
Então vou recitar uma décima.
Por exemplo,

uma das que escrevi para essa canção.
Para isso, vou pedir
que se concentrem só na música das rimas.
E aos que têm fones,
há alguns que vejo que estão com a transmissão da tradução,
que os tirem um momentinho.
(Inglês) Tirem os fones de ouvido.
(Inglês) Esqueçam por alguns segundos o significado das palavras
(Inglês) e depois o coloquem de volta.
Esqueçam estruturas e tudo.
(Inglês) Tem tudo a ver com a coreografia do som da décima.
Uma coreografia de som, assim.
(Canta)
♪ Não há morto que não doa, não há lado vencedor. ♪
♪ Não há nada mais que dor e outra vida que se esco. ♪
♪ A guerra é péssima escola, e daí que se travista? ♪
♪ Perdoem que não me aliste sob nenhuma bandeira, ♪
♪ vale mais qualquer quimera que um naco de pano triste. ♪
Isso é uma décima.
(Inglês) Podem colocar os fones de volta.
(Aplausos)
(Inglês) Obrigado.
(Aplausos)
Eu também aplaudiria Vicente Espinel,
porque são 426 anos e continua a mesma em todo canto.
Escrevi três como essa.
Acabo de lhes mostrar a segunda,
porque a primeira eu estava recém-aprendendo
e na verdade tem alguns erros métricos, então não serve para mostrar como é.
Mas essa estava boa, mais ou menos.
Agora sim, de que falavam?
Qual era o conteúdo dessas décimas?
Eu acabava de voltar de um concerto dado em Israel
e vinha muito comovido por um problema que me toca muito de perto,
que é o conflito israelo-palestino.
Explico: a família do meu pai é judia,
a família da minha mãe é cristã não praticante.
Eu fui criado em uma casa na qual as duas tradições
conviviam de maneira mais ou menos harmoniosa.
Não era raro ver meu avô judeu vestido de Papai Noel, por exemplo.
Ou meu avô não judeu na sinagoga com seu quipá,
nas festas de família,
com a mesma cara que eu tinha quando Sabina me disse...
(Risos)
que tinha uns versos em décima para mim.
Para é criado em um lugar assim
é particularmente doloroso ver a dificuldade
que as duas partes em conflito têm
de se colocar momentaneamente no lugar do outro.
Então, escrevi sobre isso.

Já tinha a letra, tinha a forma, que era a décima, e o conteúdo.
Então tinha que escrever a música.
Também vou dar o contexto.
Fazia pouco que eu tinha me mudado do Uruguai, de onde sou, para a Espanha.
E estava com a saudade muito à flor da pele, na verdade,
como muitos de vocês que estão longe de suas casas.
E queria que minha canção fosse muito uruguaia, muito mesmo.
O gênero mais uruguaio, digamos, seria a milonga!
Agora, claro, eu vinha estudando a décima,
e depois de ver que todo mundo
reivindica a décima como sua, todo mundo crê que a inventou,
me perguntei: "O que significa dizer que a milonga é uruguaia?"
Notem, a milonga tem um padrão rítmico
que nós músicos chamamos 3-3-2.
(Marca ritmo)
Um dois três, um dois três, um dois.
E tem um acento característico.
(Canta)
Mas este padrão rítmico característico vem da África.
Já no século 9 se encontra nos bordéis da Pérsia.
No século 13,
na Espanha, de onde cinco séculos depois
cruza a América com os escravos africanos.
Enquanto nos Bálcãs, ela se junta à escala cigana.
(Canta)
E dá, em parte, origem ao klezmer,
que os imigrantes judeus ucranianos
levam ao Brooklyn, Nova York.
Cantam em seu salão de festas.
(Canta "Hava Nagila")
E seu vizinho, um menino argentino de origem italiana
chamado Astor Piazzolla,
o escuta,
o incorpora
e transforma o tango da segunda metade do século 20 com seu:
um dois três, um dois três, um dois.
(Canta Adios Nonino)
Tocando ainda em seu bandoneon, um instrumento alemão do século 19,
criado para as igrejas que não podiam comprar um órgão
e que, incrivelmente, termina no Rio da Prata,
constituindo a mesma essência do tango e da milonga,
igual a outro instrumento de mesma importância que o bandoneon:
o violão.
(Aplausos)
Ao qual, certamente, Vicente Espinel, no século 16, havia dado a sexta corda.
Ou seja, vejam a quantidade de círculos que se fecham.
O que aprendi nesses 15 anos, desde de que nasceu a canção,
percorrendo o mundo com esses quatro versos escritos em um porta-copos
de um bar de Madri?
As décimas,

a milonga,
as canções, as pessoas:
quanto mais nos aproximamos delas,
mais complexa é sua identidade,
mais cheia de matizes, de detalhes.
Entendi que a identidade é infinitamente densa,
como uma série infinita de números reais,
que, mesmo que nos aproximemos muito e a ampliemos, não se acaba nunca.
Permitam-me, antes de cantar a canção e me despedir,
que lhes conte uma última curiosidade.
Não faz muito tempo, estávamos no México depois de um concerto.
E como os promotores do concerto me conhecem,
sabiam que era louco por décimas,
e que em todo lado que vou pergunto por ela,
insisto para escutar "decimistas",
organizaram pra mim em sua casa um concerto de "son jarocho".
Se vocês se lembram, o "son jarocho" é um dos tipos de formas
que utilizam a décima em suas estrofes.
Quando os músicos maravilhosos terminaram de tocar
isso que para mim é maravilhoso, o "son jarocho",
terminaram de tocar,
fui parabenizá-los muito emocionado,
fui agradecer aos músicos pelo presente
e um garoto muito jovem me disse,
com a melhor das intenções:
"É que nós estamos, senhor, muito orgulhosos
de manter viva a raiz mais pura
da nossa identidade mexicana".
E eu, na verdade, não soube muito o que dizer.
(Risos)
Fiquei ali olhando, lhe dei um abraço e sai, mas...
(Risos)
Porque tinha razão também, não?
Na realidade, a décima é sua raiz, mas ao mesmo tempo,
na milonga e na décima,
estão as raízes de muitíssimos outros povos de outros lados, como me disse ele.
Depois, quando cheguei ao hotel, fiquei pensando,
e disse:
As coisas só são puras se alguém as vê de longe.
É muito importante conhecer nossas raízes,
saber de onde viemos, conhecer nossa história,
mas ao mesmo tempo, tão importante quanto saber de onde somos
é entender que todos, no fundo,
somos de nenhum lugar totalmente e de todos os lugares um pouco.
Muito obrigado.
(Aplausos)
Esta é "A Milonga do Mouro Judeu".
(Música)
(Aplausos)
Obrigado!

(Aplausos)

APÊNDICES

Tabela 8 - Revisão de literatura: dissertações

DISSERTAÇÕES				
Tipo de trabalho	Autor	Título	Universidade/ Ano	Área Específica/Linha de Pesquisa
Dissertação	Marcos Vladimir Miraballes Sosa	A milonga no redemoinho da canção popular: Bebeto Alves e Vitor Ramil	UFRGS 2012	Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana
Dissertação	Felipe Viana Estivalet	Além da <i>Estética do Frio</i> : as dinâmicas culturais das canções de Vitor Ramil	UFPR 2017	Música – Musicologia Histórica e Etnomusicologia
Dissertação	Danilo Kuhn da Silva	O gesto musical gauchesco na composição de música contemporânea	UFPR 2010	Música
Dissertação	Agostinho Luís Agostini	O pampa na cidade: o imaginário social da música popular gaúcha	UCS 2005	Literatura e Cultura Regional
Dissertação	Mateus Porto Moraes	A voz de um milongueiro não morre: o violão na milonga do sul do brasil	UNICAMP 2021	Música: Teoria, Criação e Prática
Dissertação	Beatriz Helena da Rosa Pereira	“Isso é tudo o que o meu olho inventa”: um estudo sobre Pequod, de Vitor Ramil	UFRGS 2001	Literatura Brasileira
Dissertação	Lorrayne Tomé da Silva	Sonoridades latino-americanas na música popular do brasil nos anos 1970	UFU 2021	Música

Dissertação	Arthur de Faria Silva	“Nóis semo umas almôndega”: Os Almôndegas e a gênese da moderna canção urbana porto-alegrense	UFRGS 2012	Literatura Brasileira
Dissertação	Romy Angélica María Martínez Garay	Canciones a orillas del río: Música e identidad en el espacio cultural uniendo Paraguay, Argentina y Brasil	USP 2018	Ciências Sociais – Integração na América Latina
Dissertação	Lucas Manassi Panitz	Por uma geografia da música : o espaço geográfico da música popular platina	UFRGS 2010	Geografia

Tabela 9 - Revisão de literatura: teses

TESES				
Tipo de trabalho	Autor	Título	Universidade/ Ano	Área Específica/Linha de Pesquisa
Tese	João Vicente Ribas	A canção latino-americana contemporânea de Jorge Drexler e Vitor Ramil: performances articuladas no circuito da comunicação	PUC 2019	Comunicação Social
Tese	Valterlei Borges de Araújo	Em uma esquina do sul: fragmentações e construções identitárias na música platina a partir da análise da obra de Vitor Ramil	UFF 2016	Estudos de Literatura
Tese	Maria Eugenia Domínguez	Suena el Río; Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires.	UFSC 2009	Antropologia Social

Tese	Luciano Mendes Saraiva	Trópicos musicais: a invenção discursiva de uma cultura latino-americana através da música	UFRJ 2021	Linguística Aplicada
Tese	Lucas Manassi Panitz	Redes musicais e [re]composições territoriais no Prata: por uma Geografia da Música em contextos multi-localizados	UFRGS 2017	Geografia

Tabela 10 - Revisão de literatura: artigos

ARTIGOS			
Tipo de trabalho	Autor	Título	Instituição/Periódico Ano
Artigo	Arine Pfeifer Coelho, Lucas de Sousa Serafim	A “estética do frio” no país da tropicália: brasilidade e regionalismo em Ramilonga, de Vitor Ramil	UFSC 2020
Artigo	Javier Albornoz	A interpretação na Milonga Sureña de Juan José Ramos: entre o popular e o erudito	UFRGS 2016
Artigo	Bruno Blois Nunes, Thiago Silva de Amorim Jesus	A Milonga e o Pampa; atravessamentos culturais entre Brasil, Argentina e Uruguai	<i>Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad</i> 2019
Artigo	Daniel Ribeiro Medeiros Danilo Kuhn da Silva	Piquete do Caveira: análise musical e hibridismo na música popular do Rio Grande do Sul	Música em Perspectiva 2016
Artigo	Matthew B. Karush	<i>Blackness in argentina: Jazz, tango and race before Perón</i>	<i>The Past and Present Society</i> 2012
Artigo	Verónica Hollman,	Fronteiras e nação: (in)tens(ç)ões em imagens artísticas	<i>Revista del Departamento de</i>

	Flaviana Gasparotti Nunes		<i>Geografía. FFyH – UNC</i> 2019
Artigo	José da Silva Ribeiro	Hibridação Cultural: sonoridades migrantes na América Latina	Laboratório de Antropologia Visual 2011
Artigo	Maria Elisa Cevasco	Hibridismo cultural e globalização	ArtCultura 2006
Artigo	João Batista Cardoso	Hibridismo cultural na América Latina	Itinerários 2008
Artigo	Leandro Maia	Os Campos Neutrais de Vitor Ramil: uma POEtica do Frio entre Nuvens, Borges e Bourdieu	Simpósio processos criativos em música popular 2019
Artigo	Carlos Sandroni	O paradigma do tresillo	Opus 2002
Artigo	Cristiano Paulo Pitt	“Ramilonga”: a modernidade da proposta estética regional de Vítor Ramil	Nau Literária 2012
Artigo	Gérson Luís Trombetta, Gadhyego Carraro	Sonoridades fronteiriças no sul da américa: O caso da milonga	História e Cultura 2020
Artigo	Gadhyego Carraro, Jeremias Machado	Entre acordes e versos: da identidade fronteiriça aos aspectos históricos e estruturais da milonga	RIHGRGS 2018

Tabela 11 - Revisão de literatura: livros

LIVROS			
Tipo de trabalho	Autor	Título	Instituição/Periódico Ano

Livro	Clarissa Ferreira	Gauchismo Líquido	Editora 2021
Livro	Lauro Ayestarán	Folklore Musical Uruguayo	Arca Editorial 1967
Livro	Sílvio de Oliveira, Valdir Verona	Gêneros Musicais Campeiros no Rio Grande do Sul - Ensaio dirigido ao violão	Nativismo 2006
Livro	Eric Hobsbawm, Terence Ranger	A invenção das tradições	Paz & Terra 2012
Livro	<i>Vicente Rossi</i>	<i>Cosas de negros</i>	<i>Libreria Hachette</i> 1958