

A “ESTÉTICA DO FRIO” NO PAÍS DA TROPICÁLIA: BRASILIDADE E REGIONALISMO EM RAMILONGA, DE VITOR RAMIL

ARINE PFEIFER COELHO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
FLORIANÓPOLIS, SANTA CATARINA, BRASIL
ARINEPFEIFERCOELHO@GMAIL.COM

LUCAS DE SOUSA SERAFIM
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
FLORIANÓPOLIS, SANTA CATARINA, BRASIL
LUCASS.SERAFIM@GMAIL.COM

A “ESTÉTICA DO FRIO” NO PAÍS DA TROPICÁLIA: BRASILIDADE E REGIONALISMO EM RAMILONGA, DE VITOR RAMIL

Resumo: Este artigo discute questões relacionadas a identidade brasileira e regional a partir da análise comparativa da “estética do frio” de Vitor Ramil com a proposta tropicalista de brasilidade e a ideologia do gaúcho na música nativista. Verifica-se que as canções do disco Ramilonga (1997) são capazes de colocar a milonga em trânsito, para além de fronteiras culturais estabelecidas, reconfigurando noções de regional/nacional/estrangeiro.

Palavras-chave: Estética do frio. Tropicalismo. Música Popular Brasileira. Música gaúcha. Identidades.

LA “ESTÉTICA FRÍA” EN EL PAÍS DE LA TROPICÁLIA: BRASILEÑA Y REGIONALISMO EN RAMILONGA, POR VITOR RAMIL

Resumen: Este artículo discute temas relacionados con la identidad brasileña y regional a partir del análisis comparativo de la “estética do frio” de Vitor Ramil con la propuesta tropicalista de brasilidad y la ideología del gaucho en la música nativista. Resulta que las canciones del álbum Ramilonga (1997) son capaces de poner en tránsito la milonga, más allá de las fronteras culturales establecidas, reconfigurando las nociones de regional/nacional/extranjero.

Palabras Clave: Estética do frio. Tropicalismo. Música Popular Brasileña. Música Gaúcha. Identidades.

THE “COLD AESTHETIC” IN THE COUNTRY OF TROPICÁLIA: BRAZILIANNES AND REGIONALISM IN RAMILONGA, BY VITOR RAMIL

Abstract: This article discusses issues related to Brazilian and regional identity based on the comparative analysis of Vitor Ramil’s “estética do frio” with proposal of Brazilianness of tropicália and the ideology of gaucho in nativist music. It appears that the songs of the album Ramilonga (1997) are able to put the milonga in transit, beyond established cultural boundaries, reconfiguring notions of regional/national/foreign.

Keywords: Estética do frio. Tropicalismo. Popular Brazilian Music. Gaucho music. Identities.

1 INTRODUÇÃO

Em conversa com músicos brasileiros e uruguaios, o compositor e cantor gaúcho Vitor Ramil (1962-), delineando o termo cunhado por ele como “estética do frio”, a partir do disco Ramilonga (1997), comenta sobre sua proposta:

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. [...] *Pra nós, o tropicalismo, por mais que seja importante, é algo do passado. Não faz sentido, hoje em dia, tu te opores a algo que aconteceu há tanto tempo atrás.* 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 aspas. *Até que eu me dei conta: peraí, mas eu sou brasileiro, porque que eu penso assim?* (A LINHA, 2011– grifos nossos).

Embora Ramil localize o tropicalismo “no passado” e afirme que sua proposta musical busca aproximar o sul do restante do Brasil, contrapõe-se, de início, a uma ideia de “brasilidade” que estaria relacionada a esse movimento. De acordo com o compositor (RAMIL, 2009), a “estética do frio” tem como imagem um gaúcho solitário nos pampas, espécie de antítese do carnaval vivido em multidão. Embora reconheça que essa imagem é um clichê do “gauchismo”, Ramil acredita que ela pode simbolizar uma singularidade que abarca um fundo comum para a música produzida no sul do Brasil (especialmente no Rio Grande do Sul) e no Uruguai e Argentina, como imaginário compartilhado nessa região de clima subtropical, com invernos frios, propícios à introspecção: “Era, portanto, além de uma reação ao estereótipo [do gaúcho] e seu peso, a reafirmação do antigo vínculo com os países vizinhos e a definição de um marco-zero simbólico das nossas contrapartidas ‘frias’ às características do que se convencionou chamar de ‘brasilidade’” (RAMIL, 2009, p. 21). Mas que brasilidade estaria relacionada à tropicália, à qual a estética do frio se propõe como contrapartida?

Ortiz (1994) critica o que aponta como uma tradição na história intelectual brasileira que procura definir a brasilidade a partir de uma essência, de algo que seja constante, perene, ao brasileiro. Isso ocorre tanto nas tentativas de determinar uma índole ou caráter nacional (a que se vinculam Sérgio Buarque de Hollanda, com a “cordialidade”; Paulo Prado, com a “tristeza”; Cassiano Ricardo, com a “bondade”; ou ainda a famosa “malandragem”, citada por diversos autores) quanto nas que buscam associar a identidade brasileira a eventos como o carnaval ou a práticas como o futebol.

Para Ortiz (1994), a identidade nacional está vinculada ao campo da ideologia e, portanto, do poder. Ao contrário da tradição, que se liga diretamente

te às vivências de grupos específicos, sempre reatualizadas (e com possíveis mudanças nessas reatualizações), a identidade nacional é uma construção de segunda ordem, em que um conjunto de experiências heterogêneas, como as diversas tradições de diferentes grupos sociais, é organizado como unidade a partir do ponto de vista de grupos dominantes, perdendo o contato com o presente concreto, mas projetando-se para o futuro como ideal que se apresenta como sendo o de toda uma sociedade ou nação. Assim, de acordo com o autor, a questão que se coloca em relação à identidade nacional não diz respeito ao quanto ela representa os “verdadeiros” valores brasileiros. “A pergunta fundamental seria: quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem?” (ORTIZ, 1994, p.139).

Portanto, para Ortiz (1994), a identidade nacional se configura como um campo de disputas, no qual artistas e intelectuais ocupam um papel importante como mediadores simbólicos, capazes de construir a ligação entre o que é particular aos diferentes grupos e o que se propõe como geral.

No Brasil do fim da década de 1960, quando surgiu o movimento tropicalista, a canção era um dos centros do debate sobre o nacional. O contexto mundial de Guerra Fria, a ampliação da influência cultural dos Estados Unidos da América (EUA) no pós-guerra e a revolução cubana impulsionando outros movimentos latino-americanos, criaram um cenário de intensas divergências políticas que levaram ao golpe militar de 1964 e à consequente vitória da parcela da sociedade que apoiava os EUA. No entanto, de acordo com Schwarz (2008), ao menos nos primeiros anos após o golpe, a esquerda manteve forte influência sobre a produção intelectual e artística, que ganhava novos contornos com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural no país.

As discussões sobre imperialismo americano, arte autenticamente brasileira, cultura popular e revolução refletiam-se nas canções e nos debates públicos, que se ampliavam a partir de programas de tevê dedicados à música, como “O Fino da Bossa” e “Jovem Guarda”, e dos festivais promovidos pelas emissoras. De acordo com Coelho (1989),

O critério básico da visão da esquerda quanto à arte era o do *engajamento*: a obra artística deve ter por referente a “realidade brasileira”, ser o reflexo da situação vivida pelo “povo brasileiro”; do contrário, se for expressão da subjetividade do artista, por exemplo, será uma obra *alienada*, que desvia o povo da tomada

de consciência de seus interesses, dificultando a sua participação na revolução. (COELHO, 1989, p.161 – grifos no original).

Assim, o rock da jovem guarda era considerado uma manifestação do imperialismo americano no Brasil, música “alienada”. A música brasileira “autêntica” tinha que ter raízes firmes na cultura popular. É nesse contexto que surge o chamado “movimento tropicalista”, cujo marco inicial seria o Festival da Música Popular Brasileira de 1967, produzido e transmitido pela TV Record, com as apresentações de Alegria, Alegria, de Caetano Veloso, e Domingo no Parque, de Gilberto Gil (FAVARETTO, 2000).

Em sua curta existência, já que o movimento terminou no ano seguinte com a prisão e, a seguir, o exílio de Caetano e Gil (FAVARETTO, 2000, p. 41), a tropicália alterou as coordenadas desse debate, assumindo seus dois polos: a influência estrangeira, especialmente do rock/pop internacional, e a cultura popular, articulando-os por meio de processos e procedimentos (BENTES, 2007), como a colagem, o pastiche, a paródia, a alegoria, a carnavalização, a assimilação do outro. Atualizando a antropofagia de Oswald de Andrade ao contexto da indústria cultural, a tropicália propõe uma identidade nacional em contato com o outro, o estrangeiro, e construída a partir da assimilação crítica do que vem de fora, atravessando esse corpo da nação/corpus da produção cultural brasileira, num processo em que o que é devorado não apenas passa a incorporar o nacional, mas também é capaz de devolver para o exterior, para o próprio cenário da música, que se internacionalizava, um produto cultural totalmente novo e singular.

Os procedimentos adotados pelos tropicalistas em suas composições permitiram evidenciar o caráter anacrônico dos aspectos valorizados pela direita na sociedade brasileira, como o militarismo e o moralismo da igreja e da família (SCHWARZ, 2008; COELHO, 1989), ao mesmo tempo em que – e até mesmo porque – assumiam os ícones da “alienação”, da guitarra elétrica ao plástico, e buscavam se inserir plenamente na produção cultural de massa (“Baby, eu sei que é assim”, cantava Caetano, numa espécie de recado para a esquerda nacionalista). Desse modo, antes de serem expulsos do país pela ditadura, os tropicalistas enfrentaram também embates com a esquerda.

Na análise de Schwarz, feita no calor da hora, em 1969, e embora também ancorada na crítica ao nacionalismo “equivocado” de esquerda, o tropicalismo é “literalmente um disparate” (SCHWARZ, 2008, p.87). Como a

síntese entre os elementos díspares nunca se completa no procedimento alegórico, a tropicália, para Schwarz, flutua na divisa entre crítica e integração, sensibilidade e oportunismo comercial, e o país permanece condenado ao próprio subdesenvolvimento. Para Hollanda (1980), a tropicália de fato rompe totalmente com a visão da esquerda, deslocando o eixo da revolução social para o da rebeldia. A política passa a ser vista como “problemática cotidiana, ligada à vida, ao corpo, ao desejo, à cultura em sentido amplo.” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1982, p.66).

Já para autores como Coelho (1989) e Risério (2005), a tropicália disputa com a esquerda em seu próprio terreno. Segundo Coelho, o tropicalismo apresenta uma visão mais complexa de país, também por meio de um viés crítico. O Brasil não é apenas arcaico e rural, é moderno e urbano, e esses valores precisam ser considerados nos processos de transformação social, que, afinal de contas, também depende do plano internacional, como defende o próprio marxismo de Schwarz. Para Risério, a tropicália incorpora a crítica ao capitalismo e ao socialismo dos movimentos de contracultura vinculados, por exemplo, a maio de 1968.

Um Brasil onde o nacional não descarta o estrangeiro, onde rural e urbano, moderno e arcaico se entrelaçam; uma canção em que instrumentos, ritmos, imagens e ideias diversos se encontram, sem produzir necessariamente uma síntese, uma identidade fechada, mas abrindo caminhos, identitários e estéticos. É a partir dessa compreensão do que foi o projeto tropicalista que vamos buscar entender a estética do frio para verificar pontos de aproximação e de distanciamento, vinculados, especialmente, à questão da identidade regional e nacional. Para tanto, refletiremos no próximo item sobre as concepções em torno do gaúcho e de sua relação com o restante do país, além do reflexo delas na música regional, para a seguir observarmos como essas concepções são retrabalhadas na música de Vitor Ramil.

1. “Um homem solitário no pampa”: a ideologia do gaúcho e a música regional

A beleza ainda adorna as classes dominantes?
(Roberto Schwarz)

Oliven (1989) endossa a imagem escolhida por Ramil para simbolizar a

música do sul, considerando os elementos que compõem essa imagem, o campo e o homem gaúcho, como centrais no culto às tradições gaúchas que, ao longo do processo histórico, constituiu a identidade da região:

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).

O autor mostra que a palavra “gaúcho” sofreu um longo processo de elaboração cultural até se tornar o gentílico que denomina quem nasceu no estado do Rio Grande do Sul. No final do século XVIII, o termo tinha sentido pejorativo e estava associado a vagabundos errantes e contrabandistas de gado numa região de fronteira móvel, disputada por Portugal e Espanha. Em meados do século XIX, com o território já definido como brasileiro e com a reorganização econômica local, a partir do cercamento de terras e da ampliação da rede viária, que propiciou a organização da estância como núcleo da criação de gado, “gaúcho” passa a significar o peão e o guerreiro, agora com sentido positivo, não mais pejorativo, como um elogio, relacionado à bravura do homem que enfrenta a árdua vida campeira.

À medida que foi desfigurado das origens, o gaúcho também foi nobilitado. Nobilitou-o esta perspectiva senhorial dos grandes proprietários rurais aos quais interessava diretamente estabelecer a identidade entre o peão e o soldado, atribuindo-lhe uma aura heroica. Nobilitou-o, logo adiante, a palavra de historiadores, fazendo-o protagonista duma epopeia brasílica, que vai das Guerras Platinas à Campanha do Paraguai, passando pela Revolução Farroupilha de 1835. Trata-se essencialmente de um fenômeno ideológico o processo de construção do gaúcho como campeador e guerreiro, inserindo-o num espaço histórico onde os atributos de coragem, virilidade, argúcia e mobilidade são exigidos a todo momento, transportando-o ao plano do mito. E não há caso em que transpareça tão claramente a vitória da ideologia. (CHAVES, 1983 apud OLIVEN, 1991).

Juntamente com a construção ideológica do gaúcho como personagem símbolo, a história do Rio Grande do Sul vai se desenhando a partir de uma relação com o restante do Brasil de tensão entre autonomia e integração

(OLIVEN, 1989). Ao mesmo tempo que se enfatizam as peculiaridades do estado, afirma-se o pertencimento, sempre ambíguo, ao país, como na fala de Vitor Ramil, citada anteriormente, em que o compositor afirma que não se permitia compor coisas muito “brasileiras” até se dar conta de que, afinal, é brasileiro. A ideologia do gaúcho inclui uma adesão precária à ideia mais ampla de nação, mesmo nos momentos históricos em que a possibilidade real de separação parece remota. Para Oliven (1989, p.1), essa ideia é um dos “suportes da construção social da identidade gaúcha que é constantemente evocada, atualizada e reposta”.

O autor aponta alguns elementos que são recorrentes no discurso gaúcho: o caráter de fronteira do estado; o pertencimento ao Brasil como “escolha” histórica; o alto preço pago por essa opção, representado pelas guerras e pela necessidade de eventualmente se insurgir contra o governo central, por quem o estado é sempre preterido, ou de intervir na política nacional em momentos de crise, como em 1930; a autenticidade de costumes e comportamentos gaúchos, não compartilhados com o restante do país.

Esse discurso se consolidou ao longo do século XX, impulsionado pelos governos positivistas das primeiras décadas da República e mantido mesmo sob o nacionalismo de Vargas. Em 1948, como reação à urbanização crescente e com o propósito de reviver a tradição campeira, foi criado em Porto Alegre o primeiro Centro de Tradições Gaúchas, o CTG35, por filhos de pequenos proprietários rurais que foram estudar na capital. Em poucos anos, os CTGs se espalharam por todo o estado e, curiosamente, se tornaram fortes nas áreas de colonização alemã e italiana. Para Oliven (1991), os fazendeiros ainda eram a camada social mais poderosa, e a identificação com o gaúcho fazia com que os colonos experimentassem uma forma simbólica de ascensão social.

Já as figuras do índio e do negro têm “uma presença extremamente pálida nessa representação” (OLIVEN, 1991, p. 4), bem como as mulheres, que não participavam dos primeiros CTGs, restritos a atividades tidas como masculinas. Somente em 2011 uma mulher assumiu o cargo de “patrão”, como é chamado o presidente ou diretor geral, no CTG35: 63 anos após a criação do centro (SALINET, 2012). Nessa paisagem plana do homem branco solitário, os homens partem, livres, guerreiros, pampa afora, como na tradicional canção “Prenda Minha”, e o universo feminino raramente é representado. Nesse mundo tido como essencialmente masculino, a homossexualidade também permanece como tabu, até hoje (Cf. TREVISAN, 2018).

O caráter conservador do movimento tradicionalista, avesso às transformações sociais, fica claro nas palavras de um dos fundadores do CTG35:

Através da atividade recreativa ou esportiva que o caracteriza – sempre realçando os motivos tradicionais do Rio Grande do Sul – o Tradicionalismo procura, mais que tudo, reforçar o núcleo da cultura rio-grandense, tendo em vista o indivíduo que tateia sem rumo e sem apoio dentro do caos de nossa época. E, através dos Centros de Tradições Gaúchas, o Tradicionalismo procura entregar ao indivíduo uma agremiação com as mesmas características do ‘grupo local’ que ele perdeu ou teme perder: o ‘pago’. Mais que o seu pago, o pago também das gerações que o precederam. (LESSA, 1979, p.7-8 – grifos no original).

Assim se constitui o “gauchismo”, que atravessa a produção musical do estado. Em 1971, durante um dos períodos de maior repressão da ditadura militar e apenas três anos após o festival considerado o marco inicial da tropicália (FAVARETTO, 2000), o CTG Sinuelo do Pago, de Uruguaiana, cidade localizada na área da Campanha, ou seja, no pampa idealizado, criou a Califórnia da Canção Nativa, primeiro festival de música nativista, que passou a ser realizado anualmente e serviu de modelo para dezenas de festivais que surgiram a seguir por todo o estado, nos quais eram executados ritmos considerados tradicionais, como milonga, chamamé, vanerão, polca, bugio.

A milonga, que irá exercer papel central na obra de Ramil, é um gênero musical popular comum ao sul do Brasil e ao Uruguai e Argentina. Por essa distribuição geográfica, corresponde a um universo bastante amplo, apresentando uma série de variantes, que têm em comum o padrão métrico 3-3-2, o predomínio do tom menor (embora possa aparecer também em tom maior), a execução em violão por meio de batidas (rasgueos e chasquidos, por exemplo) e dedilhados (arpejos) característicos (MEDEIROS; SILVA, 2014). Além de acompanhar as pajadas (poesia feita de improviso, repente) e canções populares, a milonga, hoje em dia, também “é estilizada por diversos compositores através de obras jazzísticas e eruditas (música de concerto)” (MEDEIROS; SILVA, 2014, p. 148).

Os festivais nativistas da década de 1970 começaram a atrair um público jovem de origem urbana, com menos vínculos diretos com a experiência rural, e que ouvia também Música Popular Brasileira (MPB), músicas urbanas produzidas no Uruguai e na Argentina, o pop rock internacional. A partir daí, os símbolos da identidade regional, amplamente adotados também nas

idades, perdem um tanto da suposta “pureza” que o tradicionalismo insiste em manter, e se mesclam a outras influências. Assim, esses festivais repetem discussões como as travadas na década anterior nos festivais de MPB sobre o uso de instrumentos musicais considerados “estrangeiros”, ou sobre a música popular “autêntica”. Mas nesse contexto a autenticidade está atrelada a um viés conservador, e não revolucionário, como no debate que envolveu a tropicália.

De acordo com Marcon (2010), é na década de 1980

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 – grifos no original)

É nessa década que Vitor Ramil começa a compor, justamente nesse cenário de debates em torno do “gauchismo” e da música gaúcha, em que se desenvolve também uma nova música urbana no Rio Grande do Sul. A estreia do compositor se deu na própria Califórnia da Canção, na 10ª edição do festival, em 1980, com a música Semeadura, que foi premiada sob polêmica:

– 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 influência desse contexto aparece, como vimos, nas teorizações do

compositor (RAMIL, 2009), que, embora se proponha a deixar de lado os aspectos mais caricatos e conservadores da identidade regional, mantém como “imagem” que caracteriza seu projeto musical justamente o homem solitário na planície do pampa. Vamos analisar mais de perto o que essa imagem representa no disco de Ramil.

2 A MILONGA EM TRÂNSITO: TEXTO, MÚSICA E PERFORMANCE EM RAMILONGA

Ramilonga: a estética do frio foi lançado em 1997, 30 anos após os baianos Gil e Caetano inaugurarem o tropicalismo no festival da Record. O quinto álbum de Vitor Ramil é formado por 11 canções, todas composições musicais do autor. Em quatro delas, Ramil é também o letrista: Ramilonga, Indo ao pampa, Causo farrapo e Milonga de Sete Cidades (a estética do frio). As demais são poemas musicados, de Fernando Pessoa (Noite de São João), dos poetas tradicionalistas gaúchos João da Cunha Vargas (Gaudério, Deixando o pago e Último pedido) e Juca Ruivo (Memória dos bardos das ramadas), do escritor João Simões Lopes Neto (No manancial) e um poema uruguaio sem autoria conhecida (Milonga), cantando em espanhol e fazendo a comunicação direta com a milonga platina.

O disco representa uma inflexão na obra de Ramil. Até esse momento, o compositor não buscara dialogar de forma tão próxima com a tradição gaúcha, embora se utilizasse do regionalismo, como no caso de Semeadura, que, apesar dos instrumentos e do visual dos músicos, era explicitamente nativista, destinada ao festival. No entanto, na esteira dos trabalhos de seus irmãos, Kleiton e Kledir, a música de Vitor Ramil mirava o centro do país.

Seu primeiro disco, Estrela, estrela (1981), traz a participação de importantes músicos e arranjadores no cenário da música nacional, como Egberto Gismonti e Wagner Tiso, além das vozes de Zizi Possi e Tetê Espíndola. É um disco de MPB, que dialoga com a música platina e no qual notas de regionalismo se expressam em uma poética relacionada ao telúrico (terra, campo, vento, estrela) e na presença de ritmos regionais em algumas composições.

A partir do segundo disco, A paixão de V segundo ele próprio (1984), a influência dos procedimentos tropicalistas se torna evidente na busca de Ramil por uma estética mais pessoal, na construção de uma linguagem artística própria: “Eram vinte e duas canções cuja sonoridade ia da música medieval ao carnaval de rua, de orquestras completas a instrumentos de

brinquedo, da eletrônica ao violão milongueiro. As letras misturavam regionalismo, poesia provençal, surrealismo e piadas.” (VITOR, 2019). A colagem, o pastiche, o carnaval, a busca do outro para constituir a si próprio, enfim, o “passado” da tropicália, operam na obra de Ramil desde o início. A milonga também já está presente nesse disco, mas foi preciso uma mudança de direção, uma espécie de retorno, para que esse ritmo gaúcho e platino pudesse ocupar o centro de uma produção original.

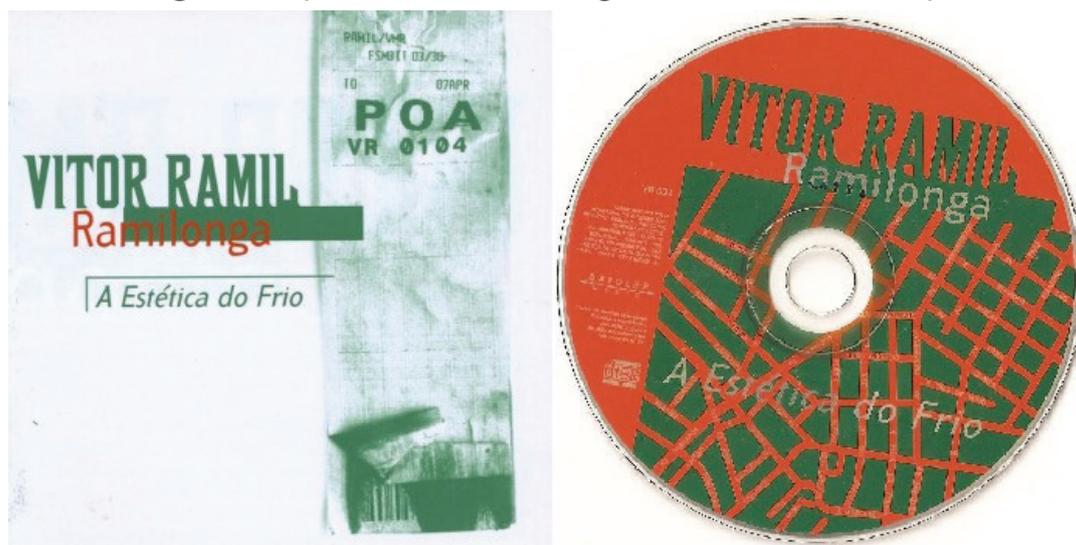
O percurso de quase duas décadas é enunciado já na capa de Ramilonga pelo cartão de embarque de volta a Porto Alegre. O compositor, que efetivamente se mudara para o Rio de Janeiro em 1987, estava de volta, para habitar a antiga casa de sua família em Pelotas (A LINHA FRIA, 2014) e re-encontrar o sul como núcleo de suas composições, explorando elementos musicais e poéticos dos quais a música popular brasileira não tinha ainda de fato se apossado, e constituindo, assim, uma “estética do frio”.

No disco, o percurso inicia com a partida, na música Ramilonga: “Chove na tarde fria de Porto Alegre/ Trago sozinho o verde do chimarrão/ Olho o cotidiano, sei que vou embora/ Nunca mais, nunca mais”, “Ares de milonga vão e me carregam/ Por aí, por aí”. A milonga transporta para muitos lugares. Mais que a melancolia da partida para o centro do país, a canção apresenta a impossibilidade da volta nesse percurso, que não é apenas geográfico, é íntimo, como deixa clara a fusão de “Ramil” com “Milonga” do título da música e do disco, e expressa o próprio processo criativo do autor.

“Ramilonga” é partida fundida ao regresso, uma volta que nunca é completa, não pode ser, em um tempo em que nada se cristaliza. Quando Ramil retoma o sul, o sul é outro, e o retorno é o início de uma nova viagem.

Os caminhos que se abrem a partir de então são múltiplos e não lineares, como indica o mapa das ruas de Porto Alegre impresso no CD, onde há nomes de outros estados e países (Av. Pernambuco, Av. Bahia e Av. Amazonas cruzadas por Av. Viena, Av. Berlim).

Figura 1: Capa do Álbum Ramilonga ao lado do disco compacto.



Fonte: Adaptado pelos autores de SOSA, 2012.

A amplitude das possibilidades fica clara no uso, ao longo do disco, de instrumentos musicais como cítara, tabla, harmonium e vina, que remontam à música indiana, trabalhando de forma original a ideia histórica de “províncias orientais” do sul. O mesmo acontece no modo como a voz de Ramil (que lembra, muitas vezes, a de Caetano Veloso, e não a empostação dos cantores tradicionalistas, marcada pelo sotaque regional da fronteira) alonga as sílabas, em semelhança a canções árabes e indianas. Mas esse “orientalismo”, que reforça o caráter íntimo do disco, se refere igualmente à música dos Beatles, que já usavam a cítara nos anos 60. Vitor Ramil se diz “um compositor de milongas que cresceu ouvindo Beatles” (A LINHA, 2014), o que se reflete nos arranjos experimentais e nas melodias, influência também admitida, décadas antes, pelos tropicalistas.

Na segunda música de Ramilonga, Indo ao Pampa, é a cítara que conduz a viagem. A trajetória não é feita a cavalo, mas num veículo moderno (“Pois só um carro são/nos pode levar”), 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 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 a dentro e através”.

Novamente aqui, esse deslocamento no/do tempo é também interior:

“Eu indo ao pampa/ O pampa indo em mim”(que as notas em timbres orientais nos induzem também a ouvir “hindu em mim”).O território dos pampas atravessa o autor, como passado e futuro vibrando no caminho da composição artística. A ideia de que essa viagem é solitária (homem sozinho na planície campeira) é reforçada pelo poema de Fernando Pessoa: “Noite de São João/ Para além do muro do meu quintal/ Do lado de cá/ Eu sem noite de São João”. Mas as fogueiras de São João remetem novamente aos acampamentos farrapos, essa presença nebulosa, enevoada, eco de grito, “de quem não sabe que eu existo”. A “sombra de luz” nubla a figura do próprio compositor, que a observa como um fantasma do futuro.

O quintal murado de Noite de São João também representa um dos procedimentos apontados por Vitor Ramil na composição de suas milongas, a “Concisão”: “Concisão tem pátios/ Pequenos/ Onde o universo eu vi”, ele canta em Milonga de Sete Cidades (a estética do frio), canção em que os históricos Sete Povos das missões jesuíticas são transformados no conjunto de sete estratégias composicionais que formam a proposta estética do autor: Concisão, Rigor, Profundidade, Clareza, Pureza, Leveza e Melancolia. A ideia de viagem é mantida, com a passagem pelas “Sete Cidades”, bem como o tom intimista e “oriental”, de busca quase “mística”, com o pampa como espaço “interno”: “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”.

A partir daí, Ramilonga passa a percorrer as palavras gaudéias de figuras bastante representativas do imaginário gaúcho. Simões Lopes Neto (1865-1916) é o mais conhecido escritor regionalista do Rio Grande do Sul. Em No Manantial, Vitor Ramil anuncia com ele a “rosa baguala” (selvagem, não domada, nova e arisca, bonita, vistosa) que nasce nos “manantiais”, nos pântanos do sul, indicando a poesia de João da Cunha Vargas e Juca Ruivo. Ambos são poetas nativistas do século XX que se tornaram quase míticos nos festivais e CTGs (MONTEIRO, 2011; VARGAS, 1981). Enquanto Ruivo vinha da elite campeira, Vargas era de origem humilde, trabalhador do campo de pouca escolaridade. O lamento de Juca Ruivo em Memória dos bardos das ramadas, deixa claro o caráter literário, ficcional, da tradição gaúcha expressa na poesia regional: “Memória dum passado novelesco/ desse filão de motes e poesia/ donde gerou-se o estro e a galhardia/ do fidalgo verso gauchesco!”.

João da Cunha Vargas nunca escreveu seus versos, seu único livro foi

publicado a partir do registro de seus poemas feito por parentes. Era tido como um grande declamador, e sua poesia de métrica rígida, marcada pela oralidade, ajusta-se perfeitamente à canção. É com seu poema Deixando o pago, tocado apenas com violões, no ritmo do trote da montaria tradicional, que Ramilonga caminha mais próximo do percurso do gaúcho “autêntico”, com todo o colorido e a melancolia da paisagem campeira: “Como é linda a liberdade/ Sobre o lombo do cavalo/ E ouvir o canto do galo/ Anunciando a madrugada/ Dormir na beira da estrada/ Um sono largo e sereno/ E ver que o mundo é pequeno/ E que a vida não vale nada”.

É com da Cunha Vargas também que o trajeto se encerra, em Último pedido, que trata do encontro do poeta com a morte traiçoeira (“sorra mui mansa”), explorando o vocabulário gauchesco e transferindo o imaginário regional para o plano celeste, “Estância Grande” do “Patrão Soberano”. Mas o gaúcho rebelde é capaz de insurgir-se até aos mandos divinos, e avisa que se o Céu não corresponder ao seu desejo campeiro, ele retornará ao pampa sempre almejado: “Mas se lá não tiver carreira/ Nem marcação campo a fora/ Nem índio arrastando espora/ Num jogo-de-osso em domingo/ Eu quebro o cacho do pingo/ E juro que venho embora”. Ao som da tabla e do harmonium, conjugados ao violino e à voz de Vitor Ramil, a canção se torna um lamento que rasga, novamente, tempo e espaço, aproximando as declamações gravadas do poeta aos sons e cantos de um mundo diferente, que transcende o imaginário regional sem produzir o choque ou o antagonismo, ao contrário, combinando-se a essa poesia para amplificá-la e transportá-la para outro lugar.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em Ramilonga os procedimentos da tropicália não operam por completo. Não há o pastiche que leva ao cômico, a crítica corrosiva; não se produz a alegoria, com seus elementos díspares permanecendo separados. Nesse disco, Vitor Ramil trabalha com a unidade do símbolo, mas este é deslocado de suas referências regionais, expandindo-se para o campo existencial e criativo. Esse trânsito se beneficia dos caminhos abertos pelo tempo, um passado-atual da ousadia tropicalista, e é capaz de ampliá-los, trazendo para o cenário da música popular brasileira um material que ainda não tinha sido experimentado/devorado em profundidade.

A milonga posta em trânsito abre fronteiras, geográficas, culturais, temporais, e torna o sul um lugar de passagem, como propõe Ramil: “Somos a

confluência de três culturas, encontro de frialdade e tropicalidade. Qual é a base da nossa criação e da nossa identidade se não essa?”(RAMIL, 2009, p.29).

No entanto, mais que o diálogo do Brasil com o sul da América Latina mediado por uma identidade gaúcha, o que o disco de Vitor Ramil nos propõe é uma abertura ainda maior, na qual se pode ler não apenas o debate ideológico sobre o regional/nacional/estrangeiro, sempre repostado nas rearticulações políticas dos Estados, mas como isso opera sobre a identidade do indivíduo, no que Hall chama de “sociedades da modernidade tardia”, “atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de ‘posições de sujeito’ – isto é, identidades – para os indivíduos” (HALL, 2015, p.14 – grifos no original). Nessas sociedades – caracterizadas pela descontinuidade, a fragmentação, a ruptura, o deslocamento – “a estrutura da identidade permanece aberta” (HALL, 2015, p.14).

O percurso poético e musical que nos apresenta Vitor Ramil em *Rami longa* é essa saga contemporânea, tão bem simbolizada às avessas pela imagem ideal do homem solitário no pampa frio e linear: a busca de uma unidade perdida, num caminho em que o retorno sempre significa partir de novo, “pampa a dentro e através”.

REFERÊNCIAS

- A LINHA FRIA do horizonte. Direção de Luciano Coelho. 2014. (97 min.), son., color.
- AS HISTÓRIAS por trás das canções que serão lembradas em show nesta terça. Gaúcha-ZH, Porto Alegre, [2 maio 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. 2019.
- BENTES, Ivana. Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos. In: BASUALDO, Carlos. **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira: 1967-1972**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. pp.99-128.
- COELHO, Cláudio. A tropicália: cultural e política nos anos 60. In: **Tempo social**. v.1. n.2. São Paulo, 1989. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ts/v1n2/0103-2070-ts-01-02-0159.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2019.
- EU SOU DO SUL. Vocabulário gaúcho e seu significado. Disponível em: <http://eusoudo-sul.blogspot.com/2017/10/vocabulario-gaicho-e-seu-significado.html>. Acesso em: 05 jul.2019.
- FAVARETTO, Celso. A mistura tropicalista. In: FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria alegria**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000. p. 31-62
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015. 12ª edição.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. São Paulo: Basiliense, 1980.

_____; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. **O sentido e o valor do Tradicionalismo**. Porto Alegre: Samrig, 1979. Disponível em: <https://25rt.com.br/tese-o-sentido-e-o-valor-do-tradicionalismo/#:~:text=Tese%20O%20Sentido%20e%20o%20Valor%20do%20Tradicionalismo%20%2D%20Barbosa%20Lessa,for%C3%A7a%20na%20luta%20pela%20exist%C3%Aancia.&text=A%20cultura%2C%20assim%2C%20tem%20opor,ao%20seu%20lugar%20na%20sociedade>. Acesso em: 04 jul. 2019.

MARCON, Fernanda. Música nativista e imaginários gauchescos: sobre cantar opinando. **Música e cultura**. N.5, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/4205428/M%C3%BAsica_Nativista_e_Imagin%C3%A1rios_Gauchescos_sobre_cantar_opinando. Acesso em: 03 jul. 2019.

MEDEIROS, Daniel Ribeiro; SILVA, Danilo Kuhn da. Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance. **DAPesquisa**, v. 9, n. 11, p.144-168, 2014. Disponível em: <https://200.19.105.203/index.php/dapesquisa/article/view/8174>. Acesso em: 03 nov. 2020.

MONTEIRO, Paulo. 108 anos do nascimento de Juca Ruivo. **Prosa galponeira**. 23 fev. 2011. Disponível em: <https://www.prosagalponeira.com.br/2011/02/108-anos-do-nascimento-de-juca-ruivo.html>. Acesso em: 04 jul. 2019.

OLIVEN, Ruben George. Em busca do tempo perdido: o movimento tradicionalista gaúcho. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. V.6, n.15. São Paulo: 1991. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_15/rbcs15_03.htm. Acesso em: 22 abr. 2019.

OLIVEN, Ruben George. O Rio Grande do Sul e o Brasil: uma relação controvertida. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. V.3, n.9, 1989. Disponível em: http://anpocs.com/images/stories/RBCS/09/rbcs09_01.pdf. Acesso em: 04 jul. 2019.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RAMIL, Vitor. **A estética do frio: conferência de Genebra**. Pelotas: Satolep Livros, 2009.

RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura In: RISÉRIO, Antonio. **Anos 70: Trajetórias**. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=Zqhwpp92lgBgC&pg=PA7&lpg=PA7&dq=duas+ou+tres+coisas+sobre+a+contracultura&source=bl&ots=a-And1f9EMM&sig=ACfU3U3E7V3ySZssENDogf_G3udFgB9Mbg&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwi12Z6x6azhAhWKILkGHWYqDTUQ6AEwDHoEAgQAQ#v=onepage&q=duas%20ou%20tres%20coisas%20sobre%20a%20contracultura&f=false. Acesso em: 23 jun. 2019.

SALINET, Roberta. **Mais antigo do RS, CTG 35 faz 64 anos com mulher na liderança. G1, Rio Grande do Sul**, 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2012/04/mais-antigo-do-rs-ctg-35-faz-64-anos-com-mulher-na-lideranca.html>. Acesso em: 01 jul. 2019.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARTZ, Roberto. **O pai de fa-**

mília e outros estudos. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.70-110

SOARES, Astréia. **Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular.** São Paulo: Annablume/Fumec, 2002.

SOSA, Marcos Vladimir Miraballes. **A milonga no redemoinho da canção popular:** Bebe-to Alves e Vitor Ramil. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

TREVISAN, Silvério. **Devassos no paraíso:** a homossexualidade no Brasil, da colônia até a atualidade. São Paulo: Objetiva, 2018.

VARGAS, João da Cunha. **Deixando o pago: poemas xucros.** Porto Alegre: Grupo Habita-sul, 1981.

VITOR Ramil. Vitor. 2019. Disponível em: <https://www.vitorramil.com.br/>. Acesso em: 29 jun. 2019.

Arine Pfeifer Coelho

Possui bacharelado em Comunicação Social – Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Atualmente é graduanda em Letras – Português pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). No jornalismo, atuou como programadora musical, produtora e locutora em rádio. Tem interesse na relação entre literatura e outras linguagens, canção brasileira e história da MPB.

E-mail: arinepfeifercoelho@gmail.com

Lucas de Sousa Serafim

Possui doutorado pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Durante sua trajetória pesquisou sobre as representações do HIV/aids na literatura, teorias da pós-modernidade, contatos entre literatura e música etc. Atua principalmente em teoria literária, literatura brasileira, literatura italiana e estudos intersemióticos.

E-mail: lucass.serafim@gmail.com