

RELAÇÕES TENSIVAS DA MELANCOLIA EM *HERMENEGILDO* DE VITOR RAMIL

Gustavo Nishida¹

Resumo: O objetivo deste trabalho é lançar luz sobre a materialidade sonora da melancolia presente na obra de Vitor Ramil. Para isso, realizamos uma análise da canção *Hermenegildo* presente no álbum *Campos Neutrais* (2017), tendo como base a semiótica tensiva da canção. Como resultado temos que a melancolia não se materializa apenas pela predominância do tom menor da canção. Trata-se de uma tensão existente entre as forças entoacionais típicas da fala e as forças musicais presentes na melodia composta pelo autor.

Palavras-chave: Estética do frio; Vitor Ramil; Hermenegildo; Melancolia.

TENSIVE RELATIONS OF MELANCHOLY IN VITOR RAMIL'S *HERMENEGILDO*

Abstract: The objective of this work is to shed light on the sound materiality of melancholy present in the work of Vitor Ramil. For this, we carried out an analysis based on the tensive semiotics of the song *Hermenegildo* present in *Campos Neutrais* (2017) album. As a result, melancholy does not materialize only by the predominance of the minor key of the song. It is an existing tension between the typical intonation forces of speech and the musical forces present in the melody composed by the author.

Key-words: Cold aesthetics; Vitor Ramil; Hermenegildo; melancholy.

¹ Professor do Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação (DALIC) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Campus Curitiba. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2139-7089>. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6950919852955384>. E-mail: gustavonishida@utfpr.edu.br

Introdução

Desde a sua publicação, *A estética do frio: Conferência de Genebra*, de Vitor Ramil (Ramil, 2004 [1996]) tem despertado interesse nas comunidades de músicos e acadêmica. O documentário de Luciano Coelho, *A linha fria do horizonte*, de 2014, mostra como esse trabalho (juntamente com o álbum *Ramilonga - a Estética do Frio*, de 1997) são fundamentais para a criação de uma dita cena da música popular latino-americana. Por sua vez, do ponto de vista acadêmico, é fácil encontrar artigos, dissertações e teses discorrendo sobre os mais variados tópicos relacionados ao tema (Estivalet, 2017; Fernandes da Silva Mandaji; Nishida, 2021; Marques, 2016; Nishida, 2020; 2017).

Contudo, mesmo com essa numerosa contribuição, ainda são escassos os trabalhos que se valem especificamente de um olhar mais minucioso sobre a dicção do cancionista da *Estética do Frio*. Nosso objetivo é iniciar esse processo, sem a pretensão de esgotá-lo aqui. Para tanto, trataremos apenas de um dos valores estéticos elencados em *Conferência de Genebra* (2004): a melancolia². Falaremos dela por ser o único valor estético no qual Ramil menciona características musicais. Explicamos: na conferência, o autor de *Satolep* (1984) coloca a milonga como uma forma musical ideal para o seu empreendimento sonoro. Nesse momento, ele menciona aspectos relacionados à tonalidade menor, que traria essa coloração invernal requerida pelo frio. Em suas palavras:

[...] quase sempre em tom menor, simples e monótona, [...]; lenta, repetitiva, emocional; afeita à melancolia, à densidade, à reflexão; apropriada tanto aos voos épicos como aos líricos, tanto à tensão como à suavidade, e cuja espinha dorsal são o violão e voz". (Ramil, 2004, p. 22)

² Os valores que embasam a *Estética do Frio* (2004) estão disponíveis na publicação decorrente da *Conferência de Genebra* (Ramil, 2004). Em muitos outros momentos da sua carreira, Ramil os explica e está disponível por exemplo na entrevista ao podcast DDR53: <https://www.youtube.com/watch?v=gPOyhRuqpfC>. Nesse corte o autor explica que a melancolia não está ligada à tristeza. Tanto que na conferência ele menciona na alegria sulista em receber o frio, em estar dentro de casa com amigos e familiares. Contudo, é na conferência que ele correlaciona o valor estético da melancolia com o tom menor das canções. Por este motivo estamos utilizando essa afirmação como hipótese de trabalho.

Nosso ponto de análise aqui é verificar se apenas o tom menor basta para a materialização da melancolia³. Nossa análise segue na direção de verificar elementos melódicos a partir das diretrizes da semiótica da canção (Tatit, 2016). Nas próximas seções, justificamos o uso dessa abordagem. Em seguida, realizamos a análise da canção *Hermenegildo*, do disco *Campos Neutrais* (Ramil, 2017). A escolha dessa canção para se testar a hipótese da correlação entre melancolia e o tom menor se dá pelo fato de essa canção ser em um tom maior. Identificar elementos musicais como traços da melancolia em uma canção de tom maior pode ser produtivo para compreender ainda mais a dicção de Ramil. Em outras palavras, propomos que a melancolia não é necessariamente apenas resultado do uso do tom menor da canção. Trata-se de um efeito produzido através da tensão entre as características típicas da fala e das escolhas musicais nesse projeto estético.

Por que a semiótica da canção?

A semiótica da canção, em seu trabalho basilar, Tatit (1996) se ocupou de rastrear a dicção do cancionista brasileiro. A dicção de cada cancionista é dada pelo equilíbrio (tal qual um malabarista) entre as curvas melódicas musicais e a entoação da fala; afinal,

Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. (Tatit, 1996, p. 9)

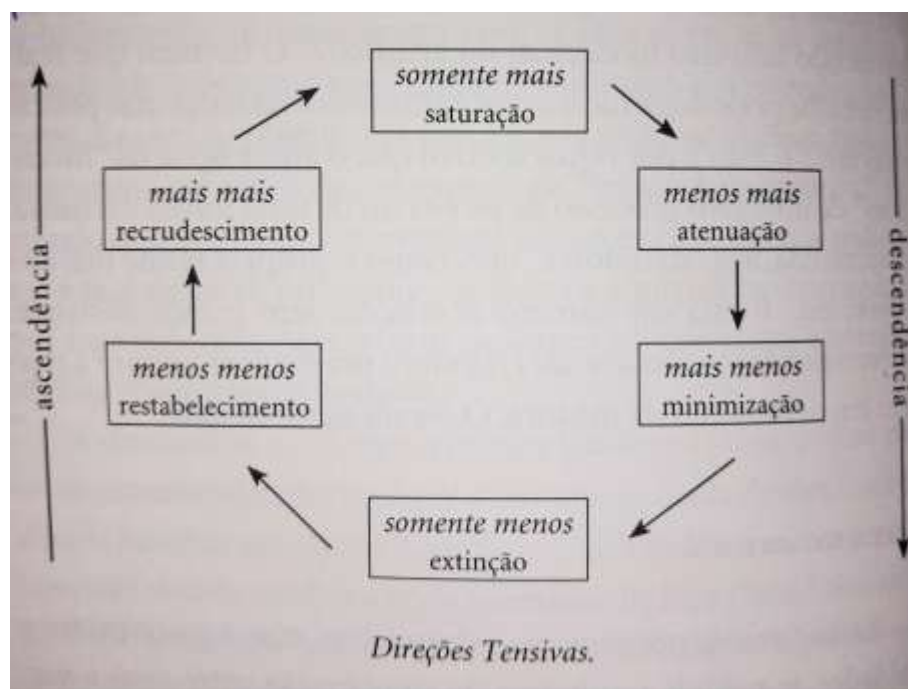
Nessa atividade constante de equilibrar elementos musicais e verbais, o que caracteriza a atividade cancionista é a maneira de dizer; isto é, o dizer é *essencialmente melódico* e promove tensões locais características de cada

³ Embora já seja notória a proposta de que as emoções não tenham correlações com características musicais (Meyer, 1956), neste trabalho buscamos perseguir essa hipótese de se encontrar uma materialidade musical para a melancolia por isso fazer parte da proposta estética de Vitor Ramil. Nesse sentido, a semiótica da canção, em sua versão tensiva parece se adequar suficientemente por conseguir articular a carga lírica e questões melódicas, deixando de lado a própria noção do compositor de que é o tom menor que carrega a melancolia.

projeto artístico. Essas idiossincrasias estéticas se dão a partir da prevalência de momentos de continuidade e de segmentação sonoras. Por exemplo, a sustentação de vogais são nitidamente momentos em que há a possibilidade de se produzir saltos intervalares; assentando-se sobre o /ser/; “é quando o cancionista não quer a ação mas a paixão” (Tatit, 1996, p. 10). Por sua vez, ao privilegiar a segmentação proporcionada pela saliência consonantal há uma descontinuidade melódica. Nesse contexto, privilegia-se o /fazer/, “é a vigência da ação. É a redução da duração e da frequência” (*Ibidem*, p. 11). Diante disso, a dicção é nada mais que o gesto oral do cancionista, no qual a fala e o canto se equilibram, ora privilegiando a articulação linguística ora a continuidade melódica.

Como podemos notar, a semiótica da canção possibilita entender melhor como se dá esse entrelaçamento entre as forças musicais e entoacionais disponibilizadas pelo cancionista. Nas reformulações a qual o modelo passa continuamente, é possível notar que Tatit (2016) sistematiza as contribuições de Semiótica Tensiva (Tatit, 2020) e propõe uma forma de lidar com as direções tensivas das melodias (Figura 1, abaixo).

Figura 1 - Direções tensivas das melodias



Fonte: Tatit, 2016, p. 36.

Tatit, na formulação de 1996, a semiótica da canção privilegia o estabelecimento das relações entre as continuidades e descontinuidades melódicas para descrever a dicção dos cancionistas. O fato de lidar com saltos, rupturas, dificultava, de certa forma, a adequação de dicções mais contidas. Por dicções contidas, temos como exemplo o próprio Vitor Ramil e demais cancionistas afeitos à *Estética do Frio*. Nesse sentido, a proposição de um tratamento por meio das direções tensivas (inspiradas no trabalho de Claude Zilberberg, de 2011) nos parece mais adequado para conseguir modelar de maneira satisfatória uma dicção esteticamente com poucas rupturas e saltos.

A proposta basicamente se assenta no estabelecimento das curvas melódicas (ascendentes e descendentes) e na sua relação narrativa entre sujeito e objeto de valor. Essa relação é expressa pelo par *mais* e *menos* (Tatit, 2020). Por exemplo, em uma dada situação os sujeitos podem oscilar entre estágios de completa extinção (somente menos) e de total saturação (somente mais). Entre esses dois estágios opostos, é possível percorrer etapas intermediárias. Um sujeito num estágio de extinção pode iniciar seu restabelecimento; isto é, quando ele passa a ter *menos menos* na sua existência. Esse estabelecimento pode ser intensificado (recrudescimento). Em outras palavras, ele deixa de ter *menos menos* e passa a ter *mais mais*. Essa intensificação pode levá-lo a *somente mais* (saturação) e, em seguida, passar a uma atenuação (*menos mais*). Por sua vez, um próximo estágio é a minimização, no qual insere-se menos (*mais menos*). Por fim, o sujeito pode chegar novamente ao estágio de extinção no qual há *somente menos*.

Notem que não há necessidade de se iniciar as análises a partir da extinção. Isso sempre vai depender da situação na qual o sujeito se encontra com relação aos seus objetos de valor. Ainda, essas direções marcam as tensões a partir do estabelecimento das curvas melódicas (força musical) e da sua relação com a fala (força entoacional). Nesse sentido, essa desaceleração entre os saltos e as rupturas antes tidas como centrais nas análises da semiótica da canção nos soam bem-vindas para lidar com melodias mais horizontalizadas⁴; onde fala e canto quase se misturam.

⁴ Toda melodia se mostra horizontal porque ela se desloca no tempo. Aqui, chamamos de melodia horizontal aquela melodia sem grandes saltos. Essa distinção é fundamental dentro da semiótica da canção, pois ela vai promover a distinção da tematização e da passionalização.

Para ilustrar a proposta, apresentamos na próxima seção, uma análise da canção *Hermenegildo*, de Vitor Ramil. Pretendemos com nossa análise mostrar o quanto a abordagem tensional se adéqua às dicções com menos saltos melódicos e como a melancolia é um efeito de sentido das tensões entre força entoacional e força musical.

Hermenegildo⁵

A canção *Hermenegildo* fecha o disco *Campos Neutrais*, de Vitor Ramil (Ramil, 2017). É a décima quinta faixa do álbum e, para quem acompanha a carreira do cantor, trata-se de uma canção típica do seu repertório: densa, lenta, enigmática e melancólica. Pensando na estrutura das canções populares (Larson, 2005), como é de se esperar, essa faixa convive com a dualidade da presença da melodia e do acompanhamento. Em suas palavras,

Sendo a melodia principal de uma canção aquela que incorpora a letra e diz respeito ao fazer do cantor, este será considerado um primeiro plano: a *melodia principal* ou *melodia entoada*. O *acompanhamento* será considerado como plano subordinado à melodia entoada e que conterà dois outros planos: a base, que corresponde aos elementos que desempenham funções de suporte rítmico-harmônico, e as intervenções melódicas, que fornecem melodias secundárias que se “destacam” melodicamente em relação à base. (Larson, 2005, p. 1093)

Diante disso, por questões metodológicas, focalizaremos nesse primeiro momento às melodias e a sua relação com a letra, tal qual sugerem as bases da semiótica da canção (Tatit, 1996). Contudo, realizaremos apontamentos que julgamos relevantes para a produção de sentido à medida que o acompanhamento e as intervenções melódicas ocorrem. O trabalho de Larson sugere justamente que o acompanhamento (base e intervenções melódicas)

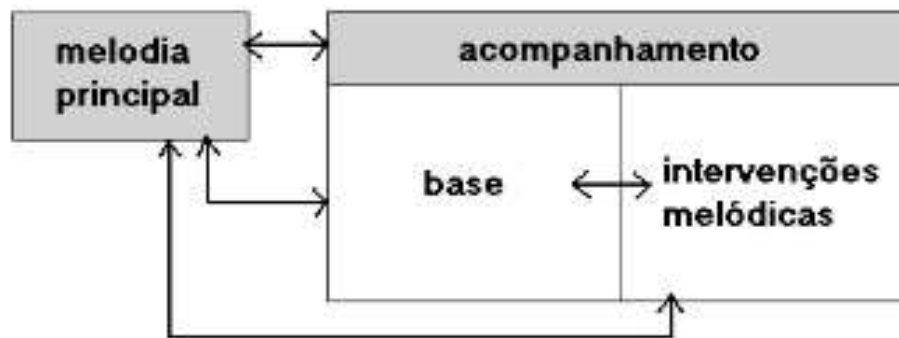
Além disso, a horizontalidade é um elemento imagético importante para a estética frio, uma vez que se relaciona com a horizontalidade da paisagem do pampa gaúcho presente no imaginário, debatido na *Conferência de Genebra* (Ramil, 2004).

⁵ Canção disponível em:

<https://open.spotify.com/track/3eAwMZlwmjQWuntrmbcOD8?si=3c1cb7fa95a14569>

dialogam numa via de mão dupla com a melodia principal. A proposta se encontra no diagrama abaixo (Figura 2).

Figura 2 - Estrutura da canção popular



Fonte: Larson, 2005, p. 1093.

O primeiro verso da canção apresenta o sujeito da canção. Trata-se de *um robô salva-vidas*. A presença do EU e do SER nessa enunciação inicial marca de forma contundente as subjetividades a qual o sujeito se encontra: está relegado à própria sorte e sem ter o que salvar; afinal, é um salva-vidas *para o qual não há salvação*. A melodia desse primeiro verso modula muito bem as curvas entoacionais das afirmações da língua portuguesa: não há saltos ascendentes típicos de exclamações e perguntas. A queda da melodia no final do verso garante essa característica das afirmações. A melodia inicia na nota Lá, balança para baixo da nota Sol para o Fá sustenido, retornando ao Sol. Esse movimento melódico marca muito bem a diferença de acento tônico na palavra *salva-vidas*; mostrando as sílabas átonas (fracas) de *va* e *das*. A curva final descendente de meio tom ocorre nos *pés de espuma*. O alongamento da última nota reforça o fim da sentença. Essa situação do sujeito o coloca numa condição de *somente menos*, na qual há praticamente a sua extinção. Ele sabe da sua condição isolada do seu objeto de valor (salvar uma vida ou salvar a própria vida), situação de *somente mais*. Neste início, o acompanhamento se dá por violão de aço e percussão contínua, com pequenos golpes de tambores ao longe. Esse padrão vai seguir por toda a primeira parte da canção, permitindo um foco maior nas melodias da voz.

Figura 3 - Linhas melódicas descendentes

Fonte: Ramil, 2017, p. 61.

A estrofe seguinte segue o mesmo padrão. O sujeito permanece em sua situação de *somente menos*. As curvas melódicas se mantêm próximas das afirmações da fala. A carga lírica reforça a introspecção (*Ondas varrem meu coração*). Além disso, sugere-se a ausência de interações e salvamentos (*Há naufrágios dentro mim*). Ao final, a curva descendente reforça a afirmação de isolamento. À deriva estão apenas as nuvens; não há possibilidade de interação.

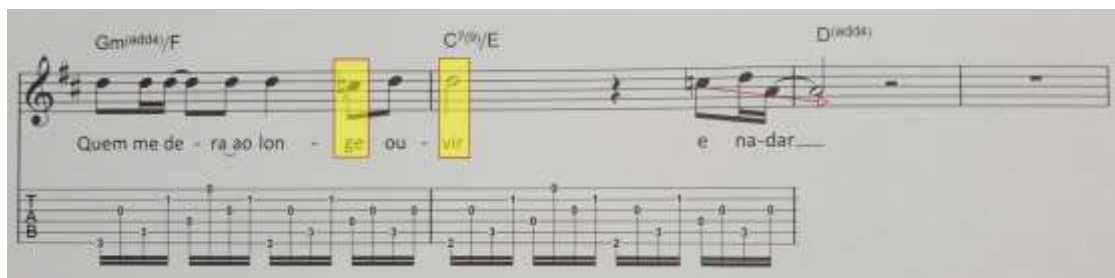
Durante a análise inicial dessas duas estrofes, é possível notar que a melancolia está presente. Não se trata de uma relação estreita ao tom menor. Afinal, há presença do acorde de Ré maior e da tonalidade de Ré maior no próprio pentagrama. De onde será que vem essa melancolia? Por enquanto, a hipótese que levantamos é de que a melodia (em conjunto com a carga lírica) traz essa melancolia quando há a tematização sem saltos ascendentes e com saltos descendentes ao final da linha melódica, aproximando da fala. Isto é, aqui, predomina-se a força entoacional sobre a força musical.⁶

⁶ Embora a transcrição sugira o tom de ré maior, a progressão dos acordes poderia sugerir que em realidade o acorde de Ré fosse um empréstimo, uma vez que temos nessa progressão a presença de Dó menor, Si bemol maior e Lá com sétima menor. Acordes estes presentes num campo harmônico de Ré menor. Contudo, a melodia salienta o Fá sustenido nesse início da canção, criando tensões de quarta aumentada no Dó menor, como se tivéssemos num campo harmônico menor melódico. Contudo, o Fá sustenido desaparece nos próximos contextos melódicos, “atualizando” o tom da canção para um tom menor. Esta constatação não nos “ajuda”

Seguindo a análise, há na próxima estrofe um primeiro momento de restabelecimento desse sujeito. Nesse movimento, o sujeito almeja alterar (*Quem me dera*) a situação de predominância de menos, passa a *menos menos*. Isso é marcado pelo início da melodia a partir de um registro mais alto (Ré); isto é, há um salto e uma tímida alteração no tema da linha melódica. A melodia segue horizontalmente, com uma pequena descendência na sílaba fraca de “longe”. Trata-se de uma descida para depois subir e sustentar na nota Ré novamente na sílaba forte de “ouvir”. Trata-se de uma passionalização contida, caracterizada pela sustentação da vogal da sílaba forte. Em seguida, o final da frase melódica marca a descida novamente à nota Lá, retornando à descendência característica dos finais de frases da fala.

Com relação ao acompanhamento desse trecho, surge um instrumento de sopro grave, aumentando a massa sonora do trecho e dando densidade ao restabelecimento e passionalização contida do sujeito.

Figura 4 - Restabelecimento e passionalização contida



Fonte: Ramil, 2017, p. 62.

O próximo movimento tensivo da canção marca o recrudescimento do sujeito. De forma paralela à subida melódica do movimento anterior, sobe-se a nota de Ré para Fá. Há a predominância de um tema melódico horizontal (*neste fim de tarde ao sul*). Após essa melodia horizontal, ocorre uma queda da melodia justamente na direção oposta das perguntas da língua portuguesa, na qual quase sempre é ascendente. Soma-se a isso o alongamento (5 tempos) da vogal na sílaba forte de “virá”. Essa dualidade da curva descendente da melodia musical em oposição com o que é normalmente característica da fala retêm o

a decidir a tonalidade da canção, uma vez que ele não delimita com segurança se o tom menor promove ou não a melancolia. Contudo, para fins práticos, vamos assumir a transcrição (supervisionada pelo autor) como documento que dá o tom da canção: Ré maior.

sujeito a esse estágio de recrudescimento de *mais mais*. Essa dualidade impede a saturação (*somente mais*) e o efeito de sentido disso é a melancolia; esse estágio no qual o sujeito sabe que não consegue atingir seu objeto de valor (realizar um salvamento ou ser salvo). Em outras palavras, atingir total saturação, *somente mais*.

Tal impossibilidade de total saturação é ampliada pelo acompanhamento dessa part, uma vez que há a introdução de mais instrumentos de sopro aumentando a tensão das perguntas do sujeito.

Figura 5 - Recrudescimento

The image displays a musical score for a song. The top system features a vocal line with lyrics "Nes - te fim de tar - de ao sul _____ Quem vi - rá?" and a guitar accompaniment. Chords above the staff are Bbm7M(addb4)/D, Am(add4)/D, and D(add4). A yellow box highlights a specific note in the vocal line. The bottom system continues the vocal line with "Nes - te fim de tar - de sem fim _____" and the guitar accompaniment. Chords above the staff are Fm(addb4/b)/D and Em7(add4)/D. A yellow box highlights a specific note in the guitar line. The guitar part includes fret numbers (0, 10, 11, 13) and fingerings (0, 13, 11, 10, 11, 10, 11, 10).

Fonte: Ramil, 2017, p. 62-63.

Diante da impossibilidade de atingir a saturação, o estado de plenitude de *somente mais*, o sujeito faz duas melodias nas quais, primeiramente, minimiza o estágio de recrudescimento e, depois, extingue-se. Esses movimentos de *mais menos* e *somente menos* são marcados pelas curvas descendentes iniciando nas mesmas notas que marcaram os momentos de subida dos temas melódicos anteriores: Ré para restabelecimento/minimização e Lá para extinção. Mais uma vez, a curva melódica musical marca a descendência em oposição à curva normalmente ascendente das perguntas da fala (*me encontrar?*). Aqui, mais uma

Como desdobramentos desta pesquisa temos que fazer a verificação de como se materializam os outros valores sugeridos na Estética do Frio. Além disso, fica o convite para que análises que contemplem, por exemplo, elementos visuais de produções audiovisuais tentem mostrar como essa estética pode assumir pontos de interação (e até mesmo de contradição) com as materialidades das artes visuais. Por exemplo, a canção aqui analisada, *Hermenegildo*, possui um clipe publicado na página oficial do cantor. Trata-se de um trecho do documentário inédito de Luís Rubira, intitulado *Viver é maior que a realidade* (2021). Como as melodias horizontais e a narrativa de um sujeito que não chega à plenitude da saturação (*somente mais*) se materializam no vídeo? Fica aqui o convite a pesquisas futuras.

REFERÊNCIAS

A Linha Fria do Horizonte. Direção: Luciano Coelho. Documentário. Brasil, Português, Espanhol. Produção: Linha Fria Filmes, 2014.

V. **Além da estética do frio:** as dinâmicas culturais das canções de Vitor Ramil. Dissertação de mestrado. Inédita. Curitiba: Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, 2017.

FERNANDES DA SILVA MANDAJI, C.; NISHIDA, G. No centro de outra história: a Estética do Frio n'A linha fria do horizonte. **Triade: Comunicação, Cultura e Mídia**, [S. l.], v. 9, n. 21, p. 45–70, 2021. DOI: 10.22484/2318-5694.2021v9n21p45-70.

LARSON, E. Polifonia: a construção do sentido na canção. **Anais do Décimo quinto Congresso da ANPPOM**. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao18/eduardo_larson.pdf. Acesso em: 31 mai. 2025.

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

MARQUES. J.G. Délibáb: dos poemas de Borges e Cunha Vargas às milongas de Ramil. **Revista Letras**, Curitiba, n. 93 p. 92-108, Jan./Jun. 2016.

MEYER, Leonard B. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago: Chicago University Press, 1956.

NISHIDA. G. Imagem e imaginário na Estética do Frio: reflexões iniciais sobre duas gravações da milonga *Deixando o pago*. **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba - PR – 04 a 09/09/2017.

NISHIDA, G. Dos ares de milonga à Délibáb: uma análise a partir da perspectiva da experiência. **Revista Científica/FAP**. v. 22 n. 1 (jan./jun. 2020).

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

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

RAMIL, Vitor. **Campos Neutrais - Songbook**. Pelotas: Satolep, 2017.

TATIT, L. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: EdUSP, 1996.

TATIT, L. **Estimar canções**: estimativas íntimas na formação do sentido. São Paulo: Ateliê, 2016.

TATIT, L. O acento mítico na semiótica. **Estudos Semióticos** [online]. Volume 16, número 3. Dossiê temático: "Semiótica e Epistemologia". São Paulo, dezembro de 2020. p. 185-204. Disponível em: <www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: 28/02/2023.

Viver é maior que a realidade (Hermenegildo, de Vitor Ramil). Direção: L. Rubira. Brasil, português. Filme. 1, 2021.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de Semiótica Tensiva**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Recebido: 24/06/2024
Aceito: 28/03/2025