

DOS ARES DE MILONGA À DÉLIBÁB: UMA ANÁLISE A PARTIR DA PERSPECTIVA DA EXPERIÊNCIA

Gustavo Nishida¹

RESUMO: O objetivo deste trabalho é realizar uma reflexão acerca das diferenças sonoras nas milongas do artista gaúcho Vitor Ramil. Tomo como corpus o disco Ramilonga (1997) e Délibáb (2010), por se tratarem de discos só de milongas. O referencial teórico é a perspectiva da experiência de Tuan (2013). Nossa análise sugere que a experiência de Ramil (apresentada no documentário Délibáb-Documental) é fundamental para promover uma alteração sonora em suas milongas. Enquanto o disco de 1997 cria espaços orientais e místicos sobre o pampa gaúcho, a experiência pelos arrebalde de Buenos Aires e pelas planícies em que viveu Vargas cobram um passo à tradição.

PALAVRAS-CHAVE: Experiência; Milonga; Vitor Ramil.

FROM KIND OF MILONGA TO DÉLIBÁB: A PERSPECTIVE OF EXPERIENCE ANALYSIS

ABSTRACT: The main goal of this paper is to shed some light on the Vitor Ramil's milongas. Ramilonga (1997) and Délibáb (2010) milonga albums are analyzed here. The theoretical framework that leads this research is the Yi-Fu Tuan's perspective of experience. Our analysis argues the Ramil experience into the pampa promotes sound changing in the milongas. In the 1997 album, there is a mystical and oriental approach to the pampa space. The experience of Ramil in the Buenos Aires turn his sound to a traditional kind of composition.

KEYWORDS: Experience; Milonga; Vitor Ramil.

¹ Professor doutor do Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação (DALIC) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), campus Curitiba. Atua nos cursos de Letras Português e Comunicação Organizacional. Integra o Laboratório de Pesquisa e Produção em Imagem e Som (LAPPIS). E-mail: gustavonishida@utfpr.edu.br

INTRODUÇÃO

Estudar a obra de um artista é uma atividade longa, demorada. Ao que podemos notar ao ler os textos dos grandes estudiosos, é que os seus *insights* surgem, quase sempre, de um olhar holístico sobre a obra; tão geral é esse olhar que essa voz estudiosa nos lança aqueles cacoetes acadêmicos de confundir sujeito histórico e seus narradores. Quem de nós já não disse coisas do tipo “Machado nos ensina que ...” ou “Manuel Bandeira propõe ...”. Tenho acompanhado a obra de Vitor Ramil enquanto espectador por mais de uma década. Mas de um tempo para cá, sua perspectiva estética (e as minhas aproximações acadêmicas com a área de comunicação) tem promovido reflexões sobre o seu discurso musical. Cada vez mais percebo que só o acompanhamento longitudinal sobre a obra de um artista permite um olhar aprofundado sobre esse fazer estético, artístico.

Neste ensaio, permito-me refletir (ainda que timidamente) sobre o tempo que se leva para se constituir uma estética, para materializá-la. Desenvolvo nas linhas abaixo uma reflexão sobre como a experiência sobre o espaço permite que a estética do frio (RAMIL, 1997) se consolide no seu trabalho *Délibáb* (RAMIL, 2010). Para tanto, utilizo as reflexões de Tuan (2013) sobre a relação dos seres humanos com o espaço/lugar para sustentar que é à medida que Ramil experiencia os espaços do pampa e de Buenos Aires que as milongas de *Délibáb* materializam o projeto da estética do frio em sua totalidade.

Para localizar o leitor na reflexão, apresento inicialmente os princípios da proposta da estética do frio (RAMIL, 1997). Em seguida, as noções sobre *espaço e lugar* (TUAN, 2013) tomam sua vez. Por fim, analiso a produção do álbum *Délibáb* a partir do documentário disponível junto ao disco e discorro sobre as peculiaridades das milongas dispostas nesse álbum. O que me interessa aqui é mostrar como esse espaço inicialmente mítico, com ares de milonga, ganha características reais devido à experiência local pelas ruas de Buenos Aires. É nesse espaço que Ramil vê o Rio Grande do Sul, à distância, num *délibáb*.

A ESTÉTICA DO FRIO

Publicada em forma de livro em 1997, a conferência intitulada *Estética do Frio* foi realizada por Vitor Ramil na cidade de Genebra em 1996. Ramil foi convidado a realizá-la no evento chamado “Porto Alegre, un autre Brésil”. Nessa conferência, o compositor apresenta os princípios da sua estética.

Ela surge de um momento de epifania sobre a sua sensação de não se pertencer ou não se sentir brasileiro. Ele narra que estava em seu apartamento no Rio de Janeiro, seminu em decorrência do calor da Cidade Maravilhosa, tomando um mate e vendo as notícias no jornal televisivo. Nessas notícias, Ramil vê a normalidade com que o âncora do jornal anunciava um carnaval fora de época e mostrava imagens de pessoas se amontoando atrás de um trio elétrico. Para ele, aquela notícia não

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

Essa sensação de distanciamento é agravada quando o apresentador do telejornal muda para um tom de incredulidade e anuncia a chegada do inverno na região sul. Para Ramil, aquelas imagens sim faziam parte do seu cotidiano, sem estranhamentos. Em suas palavras:

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

É a partir desse momento de epifania que Ramil começa a traçar uma proposta estética. Sua reflexão busca dar conta desse Brasil de cores não tropicais. Para ele, faltava uma estética que tratasse do frio que faz em determinadas regiões do Brasil. Para isso, ele buscou em seu imaginário uma imagem do pampa riograndense; o que ele chama de imagem invernal:

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

Após se encontrar com essa imagem invernal, Ramil propõe valores estéticos que podem guiá-lo em sua produção artística; são eles: rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza e melancolia. Tais valores guiam a sua produção musical com relação a composição de milongas². Para ele, a milonga é o gênero musical ideal para a sua proposta uma vez que é o tipo de canção comum a toda a região do pampa argentino, brasileiro e uruguaio. Além disso,

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

² Esse guia estético está presente no seu disco de 1996: *Ramilonga - A estética do frio*. Nesse disco, há, inclusive, uma faixa chamada Milonga de Sete Cidades; nela, as setes cidades são os princípios da estética do frio: rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza e melancolia.

Tendo apresentado minimamente as bases da proposta da estética do frio, passaremos a uma apresentação dos conceitos sobre espaço e lugar de Tuan (2013).

ESPAÇO E LUGAR

A obra “Espaço e Lugar” de Yi-Fu Tuan (2013) é um marco nos estudos sobre o tema. A partir de uma geografia humanística, o autor inaugura uma nova maneira de olhar para as questões do espaço. Esse novo olhar é sobretudo revolucionário, pois realiza uma ressignificação de palavras tidas, tradicionalmente, como sinônimos. Tal ressignificação, por sua vez, só é possível porque ele trata tais conceitos a partir da perspectiva da experiência. O objetivo de seu trabalho é entender como o ser humano experiencia o mundo. Em suas palavras:

As pessoas são seres complexos. Os dotes humanos incluem órgãos sensoriais semelhantes aos outros primatas, mas não são coroados por uma capacidade excepcionalmente refinada para a criação de símbolos. Saber como o ser humano, que está ao mesmo tempo no plano animal, da fantasia e do cálculo, experiencia e entende o mundo é o tema central deste livro (TUAN, 2013, p. 13).

Adotando então o fio da experiência, Tuan inicia a definição dos conceitos mencionando que espaço e lugar são termos familiares e indicam, até certo ponto, experiências comuns. Contudo, é necessário separá-los, porque “podem assumir significados inesperados e levantam questões que não nos ocorreria indagar” (TUAN, 2013, p. 11). De maneira geral, o autor sugere que “o lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro” (TUAN, 2013, p. 11). Essa proximidade dos conceitos mostra que espaço e lugar não podem ser definidos um sem a outro.

Tuan sugere que “‘espaço’ é mais abstrato que ‘lugar’. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (TUAN, 2013, p. 14). Esse valor só é possível a partir da experiência física ou abstrata (através de narrativas e ficções). Além disso, tais conceitos podem mudar, são dinâmicos, e variar de sujeito para sujeito. Como se pode notar, em última instância, cada ser terá em seu repertório de vida seus espaços e seus lugares.

Um efeito dessa definição é uma relativização geral sobre o que é espaço e o que é lugar. Tuan não propõe isso. Há alguns princípios que regulamentam essas definições; sempre tendo um por oposição ao outro. Por exemplo, a oposição entre movimento e pausa:

A partir da segurança e da estabilidade do lugar estamos cientes da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar (TUAN, 2013, p.14).

Como se pode notar, o trabalho de Tuan é muito mais uma sugestão do que uma conclusão. Para ele, a indagação, a pergunta, o ponto de interrogação deveria permear todo o livro. Por isso, há uma certa liberdade poética em suas definições que, à primeira vista, podem parecer um problema. Contudo, elas são catalisadoras por si só. Afinal, o que importa para ele é a noção de experiência.

Inicialmente, a noção de experiência pode assumir definições passivas, uma vez que ela está totalmente relacionada aos órgãos do sentido; experienciamos a realidade através dos sentidos e deles temos sensações, percepções e concepções. Contudo, a noção de experiência não está só ligada ao que é externo aos seres. Ela é sobretudo relacionada ao que se tira de vantagem dos acontecimentos, o que se aprende com a realidade:

Assim, a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento (TUAN, 2013, p. 18).

Experienciar, em outras palavras, tem um sentido ativo. “Experienciar é vencer os perigos” (TUAN, 2013, p. 18) e, para o autor, isso se mostra na própria raiz latina (*per*) que compõe a palavra “experiência”; significando “experimento, experto, perigoso”. Para ele, o indivíduo é compelido a se arriscar, a vencer o perigo; afinal,

Está apaixonado, e a paixão é um símbolo de força mental. O repertório emocional de um molusco é muito restrito quando comparado com o de um cachorrinho; e a vida afetiva do chimpanzé é quase tão variada e intensa quanto a do homem. Uma criança nos primeiros anos de vida se distingue de outros filhotes de mamíferos tanto por seu desamparo como pelas suas bruscas reações de medo. Sua amplitude emocional, do sorriso ao acesso, insinua a extensão do seu potencial intelectual (TUAN, 2013, p.19).

Nesse sentido, podemos sumarizar que “a experiência é constituída de sentimento e pensamento”; são pólos opostos de um “*continuum* experiencial, e ambos são maneiras de conhecer” (TUAN, 2013, p.19). Para exemplificar tais colocações, Tuan descreve algumas maneiras de se conceber espaço e lugar a partir da experiência.

Por exemplo, ele cita um pequeno trecho da vida do teólogo Paul Tilich. Tilich nasceu no fim do século XIX em uma cidade com características medievais da Alemanha Oriental: ela possuía uma muralha que a circundava e as construções da Idade Média que compunham esse ambiente (tal qual o edifício da prefeitura municipal) lhe transmitiam “a impressão de um pequeno mundo, protegido e autossuficiente. A uma criança imaginativa, a cidade parecia estreita e limitadora” (TUAN, 2013, p.11). Contudo, todos os anos, o jovem Tilich viajava com sua família para o Mar Báltico. “O espaço aberto e o horizonte sem limites” do litoral era um grande acontecimento. Essa “sensação de amplidão, de infinito, de espaço sem limitações” (TUAN, 2013, p.12) também lhe eram comuns ao viajar para Berlim. Como podemos notar, o lugar seguro e autossuficiente da infância salientam o fascínio e a

busca pelo espaço, desconhecido e ilimitado do litoral e da cidade grande. Tuan menciona que tais experiências de Tilich foram fundamentais para as escolhas que ele fizera após se aposentar; pois eleger um local no Oceano Atlântico para viver. Isto é, tais espaços, após produção de sentidos, se tornaram lugares para ele.

Esse movimento entre o que é espaço e o que é lugar para cada indivíduo é contínuo, permanente. Para isso, Tuan salienta a ação ativa e reflexiva da experiência. Em suas palavras:

Um objeto ou lugar atinge realidade concreta quando nossa experiência com ele é total, isto é, mediante todos os sentidos, como também com a mente ativa e reflexiva. Quando residimos por muito tempo em determinado lugar, podemos conhecê-lo intimamente, porém a sua imagem pode não ser nítida, a menos que possamos também vê-lo de fora e pensamos em nossa experiência. A outro lugar pode faltar o peso da realidade porque o conhecemos apenas de fora - através dos olhos de turistas e da leitura de um guia turístico. É uma característica da espécie humana, produtora de símbolos, que seus membros possam apegar-se apaixonadamente a lugares de grande tamanho, como a nação-estado, dos quais eles só podem ter uma experiência direta limitada (TUAN, 2013, p. 29).

Tendo então apresentado, ainda que brevemente, a proposta experiencialista de Tuan sobre espaço e lugar, passo para uma análise das diferenças entre os discos de Ramil que se dedicam às milongas e à estética do frio. Minha proposta é mostrar, a partir da perspectiva da experiência, que os espaços estéticos desses dois discos transitam entre o espaço e o lugar, na definição de Tuan. Para exemplificar, tomaremos algumas canções e características sonoras dos discos *Ramilonga - A Estética do Frio* (de 1997) e *Délibáb* (de 2010). Também me apoio no documentário *Délibáb - Documental*, disponível junto ao disco homônimo, para exemplificar as relações de Ramil com o espaço do pampa e da cidade e Buenos Aires.

DE RAMILOGA À DÉLIBÁB: A PERSPECTIVA DA EXPERIÊNCIA

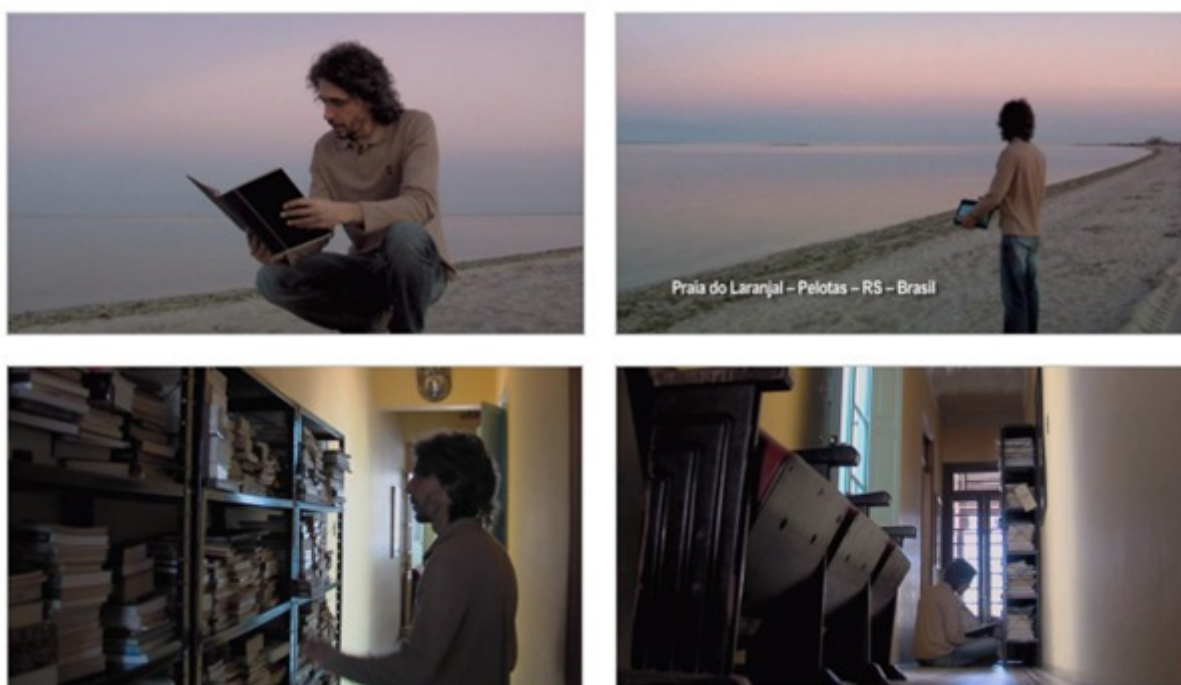
Ramilonga foi o primeiro disco gravado por Ramil após o seu período vivendo no Rio Janeiro. É o primeiro disco, após anos se dedicando a uma produção artística caracterizada, segundo ele mesmo, pelo ecletismo. Trata-se de um disco de milongas. Nele, há milongas compostas pelo próprio artista (música e letra) e há um poema de Fernando Pessoa (Noite de São João) e três de João da Cunha Vargas (Deixando o pago, Gaudério e Último pedido) musicados em forma de milongas.

Não hesito em dizer que é a sua relação com o lar (a cidade de Pelotas, a Praia dos Laranjais, a própria casa) que promove um retorno às milongas. Afinal, é recorrente em seus depoimentos a menção de que compõe milongas desde os 17 anos de idade³. Assim, sendo o lar a figura primordial da segurança (TUAN, 2013, p. 11), temos um artista confortável em seu lugar. Trata-se de um Ramil em posição oposta ao da epifania no Rio de Janeiro: lá, habitava um espaço no qual se sentia deslocado e, desde lá, almejava o lugar das imagens inverniais, disponíveis no seu imaginário; em Pelotas, ocupa o

³ Essa primeira milonga chama Semeadura e foi escrita em parceria com João Fogaça. Anos mais tarde chegou a ser gravada por Mercedes Sosa.

lugar da casa, cheia de significados e experiências íntimas, e desde sua localidade, consegue almejar o espaço mítico do sul, do pampa. É deste ambiente que surge o disco Ramilonga. Esse ambiente mítico está construído nesse álbum.

Esse olhar familiar, íntimo, está presente do documentário Délibáb-Documental. As imagens iniciais mostram Ramil na Praia do Laranjal (localidade de veraneio da família Ramil) e na sua casa (retratada mais de uma vez em suas canções; principalmente na canção *Satolep*). De certa forma, representam a segurança do lar, dos ambientes fechados, típico do que Tuan chama de Lugar; e, por sua vez, também mostra a liberdade e o movimento típico dos Espaços; a amplidão promovida pela linha do horizonte, pela praia. Nas imagens abaixo temos os lugares da infância apresentados no documentário.



Ex. 1 – Os lugares da infância: a Praia do Laranjal e a casa.

A milonga que abre o disco é a que dá nome à obra: Ramilonga. Inicia-se com o som monótono de um harmonium: instrumento que é a combinação de teclado e fole que soa como um acordeão. Essa base preenche as canções por todo o disco. Trata-se de um som parecido com o do acordeão, típico da tradição gauchesca, mas que ali soa com outra sonoridade: familiar e diferente ao mesmo tempo; de certa forma, promove uma atmosfera mística, quase esotérica; como se a tradição estivesse presente, mas de outra forma, de maneira sutil.

Essa sonoridade de fundo, agregada ao uso de instrumentos hindus (como a cítara e a tabla indiana), cria uma pegada oriental às milongas de Ramilonga. Em 2003, o próprio Ramil assim definiu essa sonoridade para a revista eletrônica NÃO:

Existe um orientalismo na milonga. Como também no repente nordestino. E na raiz repentista do payador está o poeta árabe. O nordeste tem essa coisa espanholada, tem essa coisa moura, claro. A origem do payador e do repentista nordestino, nos dois extremos do Brasil está na poesia árabe. Enfim, no *Ramilonga* eu cantei suave, fiz uma coisa brasileira, usei tablas indianas, instrumentos delicados, um par de tambores, usei Harmonium e a cítara. Para tirar do contexto, do tratamento convencional, para mostrar que aquilo, acima de tudo, era uma sensibilidade, uma forma de expressão que [se] podia vestir de qualquer maneira, com qualquer roupagem, e para reforçar esse orientalismo, tirar essa coisa truculenta e passar para a coisa espiritual. Tirar aquela presença física, corporal do gaúcho, e associar ao mantra indiano, que é uma forma musical repetitiva, que serve à meditação. Eu acho que a milonga é muito mántrica. Percebo nos shows só de milonga que, chega num certo momento, parece uma missa (...) um ritual. As pessoas dizem que viajam, choram, se emocionam, eu também (TEIXEIRA, 2003 *apud* RUBIRA, 2017, p. 155).

Além dos instrumentos musicais que arranjam todo o disco, as primeiras palavras já são um convite à introspecção. Chuva e frio estão presentes desde o início do disco e, além disso, há ainda a melancolia na solidão de quem sorve um mate sem a companhia de outras pessoas: “Chove na tarde fria de Porto Alegre / Trago sozinho o verde do chimarrão”. Temos sem dúvida uma materialidade lítero-musical da estética do frio já nos primeiros versos da canção que abre o disco. Mas o que há de não-milonga nessa milonga? Por que ela traz “ares de milonga”? Quais são esses ares?

Ao meu ver, *Ramilonga* é uma canção emblemática por trazer de uma vez por todas a milonga para dentro da produção de Ramil. Contudo, ela se ambienta na cidade e, por mais que alguns elementos da estética do frio estejam presentes (como a melancolia), as imagens do pampa não surgem com total clareza; seja porque é um disco quase que totalmente autoral, seja porque há ainda essa busca pela ambientação oriental, que ainda não é a tradicional. Esse é um dos pontos primordiais com relação às diferenças das milongas de *Ramilonga* e de *Délibáb*; no disco de 2010, a milonga cobrou do compositor um passo à tradição.

As outras milongas do disco oscilam entre a delimitação de uma profissão de fé na estética do frio (como em *Milonga de sete cidades*) e as imagens do pampa através de outros olhares (como João da Cunha Vargas, Simões lopes Neto e Joca Ruivo).

Com relação à estética, podemos dizer que na *Milonga das sete cidades* temos a delimitação dos territórios estéticos que fundamentam a obra do artista: “rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza e melancolia”. Além disso, esse fazer é caracterizado pela liberdade no tempo e pela delimitação espacial: “Milonga é feita solta no tempo / Jamais milonga solta no espaço” (RUBIRA, 2017, p.180-181). Não estaríamos aqui diante da necessidade de tornar os espaços imaginários do pampa (desenhados na conferência de 1996) em lugares recheados de significados e experiências? Tais significados e experiências surgem depois e estão documentados em *Délibáb-Documental*.

Ao darmos atenção às imagens e suas relações com o imaginário, temos em *Ramilonga* a presença de figuras seminais da narrativa gauchesca. Na canção *Manacial*, a citação inicial é a mesma que inicia o conto homônimo de Simões Lopes Neto (LOPES NETO, 2000). O narrador desses *contos*

gauchescos é Nhô Blau; talvez o primeiro narrador gaúcho brasileiro. Essa presença confere a essa composição um tom ancestral, monumental, tradicional, que entra em atrito com a instrumentação oriental do disco todo.

Surge também no disco a presença de Joca Ruivo. Ramil resgata esse poeta do *quase-esquecimento* e se vale do poema *Memória dos bardos das ramadas*. Essa presença é, nas palavras de Rubira (2017, p.170), “uma espécie de arqueologia do passado gaúcho”. Esse poema tenta conferir nobreza ao verso gauchesco dada o seu passo, a sua ancestralidade. Os versos a seguir finalizam a milonga homônima de Ramil:

Memória das payadas quixotescas
De andarengos, malevas, chimarritas,
Dos menestréis de trovas não escritas,
Dos cancioneiros de romance e adaga!
Memória dum passado novelesco,
Desse filão de motes e poesia
Donde gerou-se o estro e galhardia
Do fidalgo verso gauchesco! (RUIVO, 1957 apud RUBIRA, 2017, p. 170).

Por fim, é preciso mencionar a presença de João da Cunha Vargas nesse disco. Três poemas foram musicados. *Deixando o Pago*, *Gaudério* e *Último pedido*. *Deixando o pago* é o primeiro poema de Vargas a ser musicado por Ramil. Milonga gravada só com violões e voz, ela oscila entre o tom menor e maior. Traz um andamento rápido como quem trota solitário e apressadamente por uma planície clara, uma imagem invernal. Temos aqui a semente (semeadura?) do que estaria por vir em Délibáb: voz e violão sem elementos orientais.

Em *Gaudério*, há predomínio da voz. Uma voz recitando, trazendo a figura do *payador*. Surge aos poucos a presença de um contrabaixo elétrico sem trastes (executado primorosamente por Nico Assunção). Mais uma vez, co-existem a tradição e a novidade: o recitar do *payador* e o acompanhamento urbano de um contrabaixo elétrico. Por fim, em *Último Pedido*, a estética oriental volta e, dado o uso de um tom maior, há uma certa “alegria” na milonga; embora os versos sejam os últimos pedidos de alguém à beira da morte, há clareza e melancolia.

A presença de João da Cunha Vargas em Ramilonga é um ponto importante para tecer comparações com a estética de Délibáb. Por exemplo, *Deixando o pago* é gravada em 2010 e assume outra ambientação. Muito se deve à experiência de Ramil em visitar as localidades que serviram de inspiração para o poeta. Em Délibáb-Documental, os poucos trechos nos quais há tomadas externas são aqueles que apresentam o Alegrete (cidade na qual viveu o poeta e ainda vivem seus filhos), a estrada que corta o pampa gaúcho e a Estância Primavera (localidade na qual o poeta compôs seus versos). Nas imagens abaixo, temos Ramil viajando pelo pampa (“*Indo ao pampa e o pampa indo*”).

em mim”), experienciando as paisagens que na época da conferência lhe apareciam como imaginário. Temos também Ramil em contato com os próprios gaúchos da sua imagem invernal: pilchados e lhe mostrando a cidade do Alegrete.



Ex. 2 – Imagens externas do pampa.

Ponto central para a perspectiva da experiência, aqui adotada, é o momento do documentário no qual Ramil segue até a Estância Primavera e mostra aos filhos de João da Cunha Vargas a localidade na qual o pai concebeu os poemas. Um dos filhos revela que não conhecia a localidade e, ao conhecê-la, passou a entender o amor que o pai tinha por aquele lugar. Esse é o trecho que documenta o momento no qual os espaços passam a ser lugares. Há experiência ativa, reflexiva, dos atores envolvidos nessa ação. Não seriam essas experiências que promovem uma passo mais cru, mais realista, mais à tradição, às sonoridades de Délibáb? Estariam as experiências sensoriais desmistificando esse espaço do pampa transformando-o em lugar?

Tomando a perspectiva da experiência como base da nossa análise, é impossível não vincular essa mudança sonora ao que é documentado em Délibáb-Documental. O primeiro ponto de distanciamento da sonoridade de Ramilonga está logo na introdução da primeira música de Délibáb: ao invés do suave *fade in* do harmonium, temos o som abafado em *staccato* do violão de aço de Ramil. As sutilezas anteriormente priorizadas parecem ter sido substituídas pela dureza citadina dos *arrebaldes* de Buenos Aires. *Milonga de Albornoz* abre o álbum e narra o assassinato de Albornoz; nessa tragédia, o personagem é esfaqueado em uma esquina e sequer grita *como si no le importara*.

Essa milonga de Jorge Luís Borges, presente no livro *Para las seis cuerdas* (BORGES, 2012), parece dar um tom totalmente diferente daquela apresentada outrora: citadina e melancólica, com ares de milonga.



Ex. 3 – Imagens da experiência: filhos de João da Cunha Vargas visitam a Estância Primavera.

As milongas de Borges tratam, ao invés da vida rural e contemplativa, de ações urbanas trágicas. Ramil assim definiu as milongas de Borges e de Cunha Vargas, no release-ensaio sobre o álbum:

Minhas milongas para os versos de Borges são mais clássicas, épicas ou rítmicas. Talvez a única exceção seja a *Milonga de los morenos*, que, como as milongas para versos de Vargas, traz a marca lírica da canção brasileira. Sempre achei que Caetano Veloso a cantaria lindamente, pela música, mas especialmente, pelo tema, os negros, e pela forma como Borges os aborda, com uma afetividade que seus comentadores devem julgar incomum. Ao convidar Caetano para cantá-la comigo eu estava seguro de que sua voz, por tudo que ela representa, iluminaria a ponte que essa milonga estabelece entre as milongas de Borges e as de Vargas, uma ponte que, no contexto do disco, se estende entre a musicalidade brasileira e a sul-americana (RAMIL, 2013, p. 58).

Dentre as milongas de Vargas que já haviam sido gravadas em Ramilonga, *Deixando o pago* é aquela que reaparece em Délibáb. Em trabalho anterior (NISHIDA, 2017), saliento as diferenças entre as gravações. O que mais chama atenção é a diminuição no andamento: a gravação de 2010 é nitidamente mais lenta que a de 1997. Durante o documentário, Ramil e Moscardini “negociam” o andamento de certas canções e notam que há a necessidade de deixá-las mais lentas, cadenciadas.

Seria essa diminuição nos andamentos um indício de pausa, característica fundamental para a noção de lugar? Ao meu ver sim. Sendo o espaço movimento e o lugar, pausa, é indispensável que a lentidão, ou a falta de pressa, esteja presente. Trata-se de um convite à escuta, à contemplação.



Ex. 4 – Imagens externas em Buenos Aires.

A partir da perspectiva da experiência, ainda é possível notar o quanto essa vivência de Ramil pelas ruas de Buenos Aires proporcionou essa “dureza” nas composições de Délibáb. Ramil se hospedou durante toda a produção do disco (por volta de um mês) pelo bairro que Borges viveu. Além disso, seu parceiro musical, Carlos Moscardini, vive pelas redondezas que ambientam as milongas de Borges: camino de las tropas, Maldonado, Adrogué e próximo ao estabelecimento comercial da família Iberra (narrada na milonga mais conhecida de Borges: *Milonga de los hermanos*, na qual é narrado um fratricídio). Nas imagens acima, temos essa ambientação pelas ruas e vizinhanças do subúrbio de Buenos Aires. As imagens privilegiam um plano fechado. Há imagens densas, com muitas informações visuais sobrepostas. Um prédio, por exemplo, sempre é mostrado a partir da movimentação vertical da câmera, salientando a verticalidade da capital portenha. Predominam também uma luz fria, ruas quase sempre sem sol e céu cinza. Todas essas informações visuais ajudam a compor esse ambiente duro, propício à ambientação das tragédias e temas como assassinatos e facas.



Ex. 5 – Imagens internas: convivência no estúdio.

Outro ponto relevante para a perspectiva da experiência, é a maneira como o documentário mostra que foi a interação entre os envolvidos na produção. Temos basicamente apenas 3 sujeitos: Vitor Ramil, Carlos Moscardini e Alberto “Tatu” Stela. Eles são sempre retratados em planos fechados, convivendo no estúdio. Privilegia-se a interação quase doméstica, íntima, carregada de respeito e leveza. Há momentos que eles aparecem jogando pebolim, tomando mate e fazendo brincadeiras uns com os outros. Esse plano fechado configura a segurança dos lugares; permitindo a produção mais dura, próxima à realidade, em oposição à atmosfera mítica de Ramilonga.

As tomadas externas aparecem na edição como planos de depoimento. Nessas situações, os entrevistados sempre estão em localidades externas. As imagens frias predominam sobre Ramil e Moscardini; e as imagens com luz amarelada, do sol, para o engenheiro de som e os filhos de Vargas na Estância Primavera. O “frio” permanece sobre a dureza citadina; a luz solar sobre aqueles que representam o mítico, o imaginário, a imagem invernal.



Ex. 6 – O plano do depoimento.

A análise apresentada aqui ainda é inicial. Longe de se esgotar, a perspectiva da experiência (TUAN, 2013) se mostra profícua para a compreensão dos processos de produção de sentido. Particularmente, pareceu-me indispensável a articulação entre fontes aurais e audiovisuais para buscar leituras possíveis que tratassem parcimoniosamente da obra de Ramil no tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste ensaio é apresentação sobre como a experiência no espaço/lugar se materializa na obra artística. Tomei a obra de Ramil por acompanhá-la por mais de uma década e por me interessar na sua proposta estética. Essa postulação estética me dá um norte (ou um sul?) para refletir sobre as suas escolhas artísticas. Assumindo, então, a perspectiva da experiência (TUAN, 2013), é possível notar o quanto a estética do frio ganha cores locais, e menos espaciais, à medida que Ramil experiencia a Buenos Aires de Borges e a região do pampa de Vargas.

Esse interesse pelo espaço sonoro produzido pelas canções não se encerra aqui. Considero que a perspectiva da experiência pode ainda lançar luz sobre outros pontos da obra de Ramil. Por exemplo, é inegável a presença de *Satolep* em suas canções e na sua prosa de ficção. Para Luís Augusto Fischer (2013, p. 7),

Vitor se movimenta esteticamente a partir de uma formação cultural não hegemônica, o sul do Brasil, mais precisamente uma cidade que na vida real se chama Pelotas, mas que em sua obra aparece revertida em *Satolep*. Não é um trocadilho pensado para fugir do imediato

e óbvio reconhecimento, mas uma estratégia, talvez inconsciente, para pegar pela outra ponta, pela ponta oposta, a meada da criação artística, estratégia de quem não está no centro dominador, não pretende aderir a ele e, ao contrário, quer tomar a sua circunstância como um novo centro, o centro de um novo jeito de ler a vida.

Que experiências de Pelotas estão em Satolep? O quanto de Satolep está em Pelotas? Qual das cidades é Espaço? Qual delas é Lugar? Como se pode ver, perguntas como essa só são possíveis a partir da proposta de Tuan.

Como desdobramentos, é preciso analisar as questões musicais com mais minúcia. Para tanto, utilizo em trabalhos futuros a semiótica da canção de Tatit (2015) para verificar como se dá a sua produção de sentido e como os elementos da estética do frio estão presentes em suas composições. Esse tipo de análise é lenta, por demandar olhar técnico em demasia. Tal lentidão se faz necessária ainda mais por uma postura teórica. Tentar ler e compreender essa obra requer acima de tudo se ambientar com os espaços sonoros e, a partir da experiência, transformá-los em lugares. Em outras palavras, é preciso tratar dos espaços e dos lugares sempre a partir do tempo; do tempo da experiência.

REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luís. El otro, el mismo / para las seis cuerdas / Elogio de la sombra. 1ª ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2012.

FISCHER, L. A. Nesta rua passa o universo. In: RAMIL, Vitor. Vitor Ramil - Songbook. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2013.

LOPES NETO, João Simões. Contos gauchescos. Porto Alegre: Novo século, 2000.

NISHIDA, Gustavo. Imagem e imaginário na Estética do Frio: reflexões iniciais sobre duas gravações da milonga Deixando o pago. In: Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2017, Curitiba. Anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba: Universidade Positivo, 2017. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2063-1.pdf>>.

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

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

RUBIRA, Luís. Vitor Ramil - Nascer leva tempo (identidade, autossuperação e criação de *Estrela, estrela a Longes*). Porto Alegre: Publicato Editora, 2017.

TATIT, Luís. Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

TUAN, Yi-Fu. Espaço e lugar: a perspectiva da experiência. Tradução: Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

DISCOGRAFIA

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

RAMIL, Vitor. Délibáb. Satolep, 2010.

FILMOGRAFIA

DÉLIBÁB DOCUMENTAL. Direção: César Custódio. Satolep, 2010. 1 DVD (70 minutos).

Recebido em: 29/11/2019

Aceito em: 26/02/2020