

A Estética do Frio e seu idiomatismo violonístico: uma análise do songbook de Vitor Ramil

Luan Augusto Langaro Teixeira, Beatriz Magalhães Castro

Universidade de Brasília | Brasil

Resumo: O presente artigo apresenta uma análise de mecanismos utilizados pelo compositor Vitor Ramil expressos, de maneira extramusical, por meio do ensaio *A Estética do Frio*, na busca da construção de uma identidade sonora que corrobore a sua proposta estética. A partir do *songbook* do compositor, seu repertório e transcrições, são analisadas escolhas estéticas e idiomáticas feitas por Ramil enquanto violonista e sua relação com o texto cantado. A pesquisa aponta para uma relação entre os conceitos expressos na Estética do Frio, especificamente na canção *Milonga de Sete Cidades*, como filtros criativos para a composição das partes de violão e suas especificidades sonoras, as tornando parte indissociável da composição como um todo. Assim, busca-se elucidar a relação entre a construção do seu repertório e as ferramentas técnicas utilizadas na obtenção de uma sonoridade característica inserida numa proposta estética.

Palavras-chave: Estética do Frio, Vitor Ramil, songbook, identidade sonora, violão.

Abstract: This article presents an analysis of the mechanisms used by composer Vitor Ramil as expressed, in an extra musical form, through the essay *A Estética do Frio* (The Aesthetics of Cold), towards the construction of a sound identity that corroborates his aesthetic proposal. Based on the composer's songbook, its repertoire and transcriptions, aesthetic and idiomatic choices made by the composer as a guitarist and his relationship with the sung text are analyzed. The research points to a relationship between the concepts expressed in Estética do Frio, specifically in the song *Milonga de Sete Cidades*, as creative filters for the composition of the guitar parts and its sound specificities, making them an inseparable part of the composition as a whole. Thus, we seek to elucidate the relationship between the construction of his repertoire and the technical tools used to obtain a characteristic sound within an aesthetic proposition.

Keywords: Estética do Frio, Vitor Ramil, songbook, sound identity, acoustic guitar.

No sul do Rio Grande do Sul, a cidade de Pelotas, o antigo porto no Canal São Gonçalo e seus casarões que remontam ao auge das charqueadas no século XIX, é o cenário onde nasceu, se criou, e posteriormente retornou, Vitor Hugo Alves Ramil. Nascido no dia 7 de abril de 1962, o caçula de seis irmãos, filho de pai uruguaio e mãe brasileira, e neto de avô espanhol, conviveu desde sempre com a música dentro de casa. A despeito da profissão de seus pais (seu pai era engenheiro, inclusive responsável por algumas praças e jardins da cidade de Pelotas e sua mãe alfabetizadora), a prática musical sempre foi atividade corrente na casa da família Ramil.

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

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

Além disso, desde a infância até quando as aulas com o irmão eram esparsas demais, Vitor aprendeu a aprender por si só. Segundo ele, lá pelos seis ou sete anos, recorda dos baixos e trilha de jazz dos desenhos animados, principalmente da trilha sonora do desenho Tom & Jerry, o qual assistia no Cine-Rádio Pelotense, e da emoção em “ouvir o carnaval de rua de Pelotas, aquela batucada ecoando na Rua XV de Novembro” (FONSECA, 2013, p. 19). Mais tarde, já iniciado os estudos em violão, aprendia com “a música que rolava no toca-discos da casa, principalmente, velhos tangos trazidos pelo pai, mais os Piazzolla, Beatles, Caetano, Chico, Gismonti, trazido pelos irmãos” (op.cit., p. 17). O tango inclusive tem uma característica especial na sua formação musical, e ele conta que: “Meu pai era uruguaio, e o tango o emocionava muito. Ele sempre pedia para cantarem um tango. Eu não, porque era pequeno, mas os meus irmãos cantavam... e ele sempre começava a cantar e sempre

parava no meio porque chorava” (TAUBKIN, 2011, p. 114). Através desses tangos que emocionavam o pai, Vitor acredita que criou uma relação de emoção profunda com o gênero, a qual carrega até hoje.

A partir desse *background*, ainda destacam-se na sua formação músicos como John Lennon, o qual afirmou ser seu “compositor popular favorito” (FONSECA, 2013, p. 21). Além disso, ainda cita Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento e Egberto Gismonti como suas principais influências dentro da Música Popular Brasileira. Ele afirma que com Chico aprendeu a escrever letras (RUBIRA, 2015, p. 33, *apud* ESTIVALET, 2017, p. 42), enquanto com Caetano indica que aprendeu a pensar sobre o que se cria, de questionar a tradição, mas ao mesmo tempo a se relacionar com ela, em suma, a buscar tornar-se o que ele acredita ser “um homem de ideias” (TAUBKIN, 2011, p.125, *apud* ESTIVALET, 2017, p. 42).

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

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

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

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

Essa influência advinda da música de Egberto Gismonti e Milton Nascimento se traduz também no trabalho de Vitor como violonista, como é possível perceber na seção de análise deste artigo, mais a frente. A busca pela ressonância e fluidez marcam a composição do instrumental que acompanha as canções de modo que estas se tornem parte mais do que integrantes, mas indissociáveis da canção. A canção, porém, ainda é a força motriz do trabalho do *cantautor* pelotense.

O termo *cantautor* é, como já dá a entender, proveniente de um neologismo¹ entre as palavras cantor e autor, onde a utilização do termo faz “determinar um tipo particular de fazer canção, tanto como matriz criativa quanto como estilo de performance, com origens no trovadorismo medieval” (RIBAS, 2019, p. 22). Uma referência neste âmbito de cantor-compositor (que é como a Academia Brasileira de Letras trata o cantor que compõe suas próprias canções), ou de *singer-songwriter* é Bob Dylan, o primeiro músico ganhador de um prêmio Nobel de Literatura, no ano de 2016. Numa relação com os trovadores medievais, Ribas (2019, p. 23) cita que a noção de *cantautor* faz referência à *nueva canción*, resultado do desenvolvimento dessa tradição trovadoresca em uma expressão latina, primeiro em Cuba, mas depois estendendo-se à quase todo o continente latino-americano. Dessa maneira, define que o significado do termo é

a provocação de uma terceira coisa: música e texto, ambos códigos inter-relacionados compõem um produto particular no âmbito da cultura popular, sob o signo de cada localidade, de defesa da identidade cultural, para mostrar estruturas sociais, poéticas e econômicas, mudanças culturais e autodefesa latino-americana como razão de ser. (BARZUNA, 1993, p. 48, apud RIBAS, 2019, p. 23)²

Apesar de alguns autores como Martín Graziano (2011) preferirem a definição *cancionista* quando se trata do trabalho de canção-composição localizado na região platina, principalmente entre Argentina e Uruguai, esse uso do termo *cantautor* na América Latina é de comum uso entre os próprios cantores-compositores, usando o termo em auto-referências. É importante essa referência ao trabalho de Vitor como artista multifacetado, assumindo as características de instrumentista,

¹ Segundo Alves (1984): “neologismo constitui uma unidade lexical de criação recente, uma acepção nova que se atribui a uma palavra já existente ou, então, um termo recentemente emprestado a um outro código linguístico.” (p. 119)

² “Es la provocación de una tercera cosa: música y texto, ambos códigos interrelacionados conforman un producto particular dentro del ámbito de la cultura popular, bajo el signo en cada pueblo de defensa de la identidad cultural, de mostrar las estructuras sociales poéticas y económicas, los cambios culturales y la autodefensa de latinoamericana como razón de ser” (BARZUNA, 1993, p. 48).

compositor, poeta e escritor, unindo suas competências artísticas em prol de uma estética que assume e amarra em sua produção, através de um conceito que denominou A Estética do Frio.

1. A Estética do Frio e a milonga

A *Estética do Frio* é um ensaio escrito em 1992, reformulado com os anos e apresentado pelo próprio compositor/autor Vitor Ramil. Na introdução do texto impresso pela editora Satolep³ Livros, do próprio Vitor, em 2004, ele comenta:

Apresentei A Estética do frio em francês no *Théâtre Saint-Gervais* em Genebra, Suíça, no dia 19 de junho de 2003, como parte da programação *Porto Alegre, un autre Brésil*. O texto foi escrito para a ocasião. De lá para cá mudou um pouco. Que futuramente continue nunca sendo o mesmo. (RAMIL, 2004, p. 5)

Se, em um exercício comparativo, formos definir uma característica de cada estado brasileiro para ser representante do estado, de maneira que consiga o distinguir do resto do país, é provável e plausível que a característica escolhida para o Rio Grande do Sul seja o frio. Em um Brasil marcado pela tropicalidade, suas temperaturas médias anuais acima dos 20 graus, cores quentes e formas marcadas pela sinuosidade de curvas e praias, o extremo sul do país convive com o contrário de todas essas formas. É verdade que no verão também se faz calor, e muito, mas o clima subtropical, o vento Minuano⁴ e a geografia marcada por planícies e pampas e propiciam uma estética marcada pelo frio e por formas retilíneas e rígidas, contrastando quase na sua totalidade com a imagética estereotipada atrelada ao Brasil como um todo.

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

Em Copacabana, num dia muito quente do mês de junho (justamente quando começa o inverno no Brasil), eu tomava meu chimarrão e assistia, em um jornal na televisão, à transmissão de cenas de um carnaval fora de época, no Nordeste [...] As imagens mostravam um caminhão de som que reunia à sua volta milhares de pessoas seminuas a

³ Satolep é um palíndromo de Pelotas.

⁴Callage (1939, p 257), define-o como “Minuano: nome de um vento frio e seco, vindo do sudoeste, e que sopra violentamente no inverno. É oriundo dos Andes, e, por passar na região primitivamente habitada pelos ameríndios minuanos, tomou esta designação”. (CALLAGE, 1931, apud SOUZA, 1939)

dançar, cantar e suar sob sol forte. O âncora do jornal, falando para todo o país de um estúdio localizado ali no Rio de Janeiro, descrevia a cena com um tom de absoluta normalidade, como se fosse natural que aquilo acontecesse em junho, como se o fato fizesse parte do dia-a-dia de todo brasileiro [...] A seguir, o mesmo telejornal mostrou a chegada do frio no Sul, antecipando um inverno rigoroso. Vi o Rio Grande do Sul: campos cobertos de geada na luz branca da manhã, crianças escrevendo com o dedo no gelo depositado nos vidros dos carros [...] Seminu e suando, reconheci imediatamente o lugar como meu, e desejei estar não em Copacabana, mas num avião rumo a Porto Alegre. (RAMIL, 2004, p. 9-10)

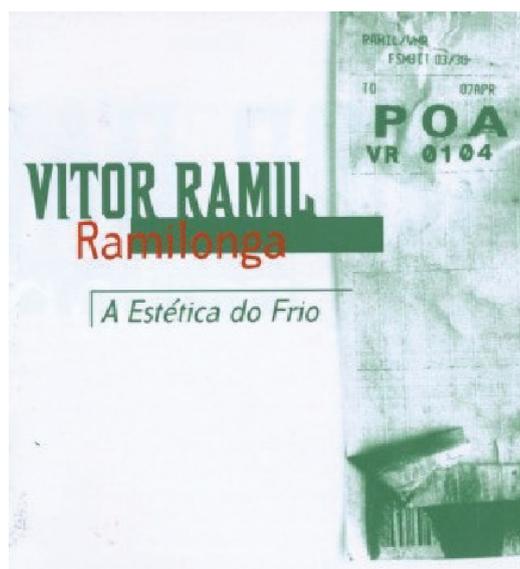
Assim, Ramil define o frio como parâmetro de diferença para toda a porção do Brasil que fica ao norte do Rio Grande do Sul (ou seja, o resto do país inteiro). Apesar disso, a definição de um elemento que a princípio é de exclusão, acaba sendo elemento agregador de influências, com Ramil tratando o frio como parte *integrante* do Brasil, *somando-se* ao calor, ao sol e a toda paisagem tropical. Isso fica nítido não só no ensaio escrito, mas em manifestos pessoais e através de sua obra como músico, com parcerias com nomes como Marcos Suzano, Chico César, Milton Nascimento, entre muitos outros artistas representantes de uma forma de brasilidade, que mesmo distinta da proposta de Ramil para representar o sul do Brasil, permanecem tão brasileiras quanto. Sintetizando essa estética, Ramil utilizou de uma frase do escritor cubano Alejo Carpentier: “O frio geometriza as coisas”. Segundo ele, essa frase fez com que imagens o levassem para um campo aberto do sul onde, através do frio e do céu limpo, encontra um olhar para si mesmo:

O frio lhes correspondia aguçando os sentidos, estimulando a concentração, o recolhimento, o intimismo; definindo-lhes os contornos de maneira a ressaltar suas propriedades: rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza, melancolia. (RAMIL, 2004. p. 22)

Em termos musicais, seu álbum lançado em 1997, *Ramilonga*, destaca-se por propor, além do texto escrito, uma nova estética do gênero milonga, o qual Ramil define como gênero matriz dessa estética do sul proposta por ele. Na composição *Milonga de Sete Cidades (A estética do Frio)* o compositor transforma em música e poesia essa proposta definida em *A Estética do Frio* já citada. Nessa canção, propõe que a milonga ocupe sete *idades*: rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza e melancolia. Essas *idades*, as quais na verdade são adjetivos, funcionam como parâmetros para que a milonga seja composta, ou propriedades que fazem parte dela, sendo assim, Ramil filtra suas composições através de sete parâmetros ou conceitos, utilizando-os como fatores

preponderantes na sua composição Além disso, afirma na mesma canção que “Milonga é feita solta no tempo, jamais milonga solta no espaço” (RAMIL, 1997). Sobre o mesmo tema, Panitz, afirma: “Para ele, a milonga enquanto ritmo-síntese de sua proposta musical nunca está solta no espaço, somente no tempo, pois ela perdura através das gerações. As cidades ‘frias’ são atributos estéticos e conceituais por onde o artista filtra sua criação musical” (PANITZ, 2017).

FIGURA 1 – Capa do álbum Ramilonga, de Vitor Ramil



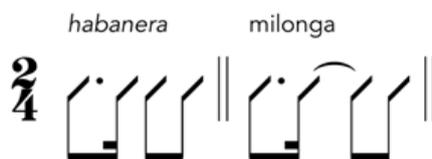
Fonte: Apple Music⁵

Essas afirmações sobre a milonga e a posição que o gênero toma como referência e síntese de sua proposta musical a colocam no centro da dita estética. No que tange aos aspectos característicos do gênero, possui uma célula rítmica tocada em compasso binário, caracterizada por duas colcheias pontuadas seguidas de uma colcheia, formando assim uma proporção de tempos que se agrupam da seguinte maneira: 3 + 3 + 2. É notável aí, a sua semelhança com a habanera. Indícios apontam para o surgimento da habanera em Cuba, advinda do intercâmbio com a África. Segundo Alves (2007), sua célula rítmica já era encontrada desde o Século X entre mouros e árabes. Oliveira (2006), afirma que foi através de muitos intercâmbios culturais entre Europa e América que este ritmo saído de Havana chegou à Europa e, posteriormente, retornou à América do Sul (TROMBETTA;

⁵ Disponível em https://t.ly/_8nmC. Acesso em 30 mai. 2023.

CARRARO, 2020). Sendo assim, essas células rítmicas já são utilizadas em variadas manifestações com caráter global. Em contraste com a rítmica característica da milonga, as células acontecem conforme a figura abaixo.

FIGURA 2 - Células Rítmicas da Habanera e da Milonga



Fonte: do autor

No entanto, segundo Medeiros e Silva (2014, p. 149-154), a milonga desenvolve-se em vários subtipos, mudando principalmente seu caráter e andamento, podendo tanto associar-se mais ao tango e reunir elementos que a fazem ser executada em um andamento mais rápido, propícia a dança, quanto assumir um caráter lento e contemplativo na chamada milonga campeira, pampeana ou a milonga-canção, geralmente associada ao homem do campo, onde é apelidada por Alfredo Zitarrosa, compositor uruguaio, de *blues de Montevideo* (RAMIL, 2004, p. 22), traçando uma aproximação simbólica entre o blues norte-americano e a milonga.

Nesse âmbito, a milonga pampeana, geralmente utilizada por Ramil como matriz sonora da sua canção, teria, segundo Oliveira (2006), como aspectos fundamentais e definidores de gênero:

- Andamento lento;
- Compasso 4/4 ou 2/4;
- Linha de baixo característica como explicitada abaixo, com o uso do 6º grau menor:

FIGURA 3 - Linha de baixo característica da milonga na tonalidade de Ré Maior



Fonte: do autor

- Tonalidade menor (também pode ocorrer em tonalidade maior, porém, em menor incidência);
- Tanto nas tonalidades menores como nas maiores predomina a alternância entre os acordes i(I) – V7;
- Nos finais de frases, estrofes ou canções, geralmente surge um *arremate*, um tipo de estrutura cadencial apoiada comumente pela seguinte sucessão de acordes: V7– iv – III – V4/3 – i.

No entanto, a milonga de Ramil é realmente uma *Ramilonga*, com características particulares e sonoridades⁶ específicas, como por exemplo, a utilização de afinações alternativas e um uso amplo de cordas soltas, mesmo que ainda busque um aporte na milonga tradicional. Dessa maneira, Estivalet (2017) afirma que

(...) mesmo quando entendemos a música de Vitor Ramil como música popular urbana, na verdade soa como uma definição muito reducionista do que ela realmente é, já que ela possui elementos do que é considerado rural em sua região, bem como do que também não é entendido como popular. (ESTIVALET, 2017, p. 15)

A partir daí, nota-se que as milongas, junto com canções que se encaixam em outras categorias de gênero, são escritas partindo de um pressuposto muito específico e sempre partindo de um impulso composicional que busca uma estética que passa por rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza e melancolia. Assim, na transcrição de um recorte desse repertório, é possível perceber traços que confirmam essa ideia geral, expressos no songbook do compositor.

⁶ Em sua dissertação de mestrado sobre a sonoridade do violão na execução musical, Pires (2006) define sonoridade como um termo que contempla os vários aspectos envolvidos na sua gênese e o papel central que ela desempenha para o violonista. Ele afirma que a sonoridade é um fator que diferencia qualitativamente o violonista evidenciando sua característica pessoal e aponta que essa característica torna-se mais operante e funcional na área das práticas interpretativas e no exercício de apreciação estética quando se buscam parâmetros qualitativos de execução.

2. Songbook

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

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

Dessa maneira, busca-se no texto musical elementos que corroborem os elementos extramusicais da carreira de compositor de Ramil. O músico Fabrício Gambogi, eleito responsável pelas transcrições, utiliza a tablatura como forma de notação do violão e a partitura ao transcrever as melodias da voz. Gambogi comenta que, segundo ele e Vágner Cunha, idealizador do *songbook*, a opção do uso da tablatura de forma a complementar a partitura deve-se ao fato de que poderia ser um facilitador para o leitor ao apontar elementos marcantes de gravações e arranjos significativos do repertório selecionado (GAMBOGI in RAMIL, 2013, p. 78). Assim, afirma que “as tablaturas têm o propósito de integrar o violão de Vitor às suas canções, estabelecendo seu estilo bastante pessoal de

tocar e arranjar ao violão como um elemento fundamental em sua obra” (idem, ibidem). É importante notar que a partitura também pode cumprir esse papel, mas a decisão pela tablatura é uma decisão de edição justificada pelo próprio transcritor. As transcrições do violão são escritas em tablaturas com indicações rítmicas, buscando uma melhor adaptação dos arranjos gravados na tentativa de elencar elementos marcantes do repertório selecionado, como “os arpejos do disco *Delibáb*; a linha de baixo de *Não é céu*; os harmônicos naturais em *Invento*; o arranjo em *chord-melody* de *Sem dizer*” (idem, ibidem).

Na busca por uma sonoridade marcante de sua obra, Vitor inaugura o primeiro conceito/adjetivo citado como parâmetro para a construção de sua obra a partir da estética do frio, o *rigor*. A partir de uma análise comparativa entre elementos de performance, encontram-se alguns parâmetros recorrentes entre a gravação de estúdio das obras e as performances ao vivo (sejam gravadas em vídeo e acessadas via internet, ou mesmo assistidas ao vivo e *in loco*). O rigor explicitado nas suas canções é assim notável a partir de pequenos elementos, como os vibratos em certas notas, o *voicing* dos acordes e as nuances de dinâmica da canção, sendo esses parâmetros inalterados entre o momento da gravação da música e as suas performances⁷. Nessa busca de uma identidade e no rigor com ela mesma, Ramil não deixa de usar ferramentas que o auxiliem a chegar no resultado sonoro desejado, utilizando principalmente capotrastes, para que não perca um *voicing* de acorde específico, e afinações alternativas, onde, utilizando o violão de aço em vez do de nylon, explora o uso de cordas soltas como notas-pedal e notas ocasionais, sem estar preso apenas às possibilidades harmônicas da afinação tradicional do violão. Sobre as afinações, configuram-se 11 possibilidades diferentes utilizadas no repertório do songbook, que vão desde afinações mais difundidas, como DADGAD, até afinações bastante peculiares, como, por exemplo, FGDGCF. Sobre a utilização desses recursos e as opções de transcrição e edição utilizadas, Gambogi explica:

⁷ Como exemplo, deixo a canção *Loucos de Cara*. No primeiro link, a gravação de estúdio referente ao álbum *Foi no mês que vem*, de 2013. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-5Es_GabO7o, acesso em 15 ago. 2023. Além disso, também uma gravação realizada em vídeo, em show realizado em 2017. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=qotgf_5klWM, acesso em 15 ago. 2023.

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

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

TABELA 1 – Indicadores de uso de capotraste e mudança de afinação nas canções do songbook de Vitor Ramil

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

Fonte: do autor

TABELA 1 – Indicadores de uso de capotraste e mudança de afinação nas canções do songbook de Vitor Ramil (cont.)

Uso de capotraste	Afinação Padrão	Mudança de Afinação / Afinação utilizada
<i>Capotraste na 2ª casa</i>	<ul style="list-style-type: none"> o Milonga de dos hermanos o Livro aberto o Viajei o O primeiro dia o Perdão o De banda o Querência o Adiós, goodbye o Subte o Quiet music o Joquim o Loucos de cara o Estrela, estrela 	o Noa Noa - EACGBC
<i>Capotraste na 3ª casa</i>	<ul style="list-style-type: none"> o 12 segundos de oscuridad o Foi no mês que vem o Sapatos em Copacabana 	o Pé de espora - DADGCD
<i>Capotraste na 4ª casa até a 5ª corda (6ª corda solta)</i>		o Longe de você - EACGBC
<i>Capotraste na 4ª casa</i>	o Passageiro	
<i>Capotraste na 6ª casa</i>	o A zero por hora	
<i>Capotraste na 7ª casa</i>	o Valérie	

Fonte: do autor

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

FIGURA 4 - Dedilhado inicial da canção Milonga, notado em tablatura.

The image shows a musical score for the song 'Milonga'. It features a 4/4 time signature and a tempo of approximately 148. The score is written in G major (one flat) and includes a guitar tablature. The chords are Dm7, C(add2)/D, Bb(add2)/D, and Am(add4)/D. The tablature shows fingerings for the strings, with a diagram of the fretboard below it. The lyrics 'p a i p a i p m' are written above the first measure of the tablature.

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

Percebe-se no trecho acima que a primeira, a segunda e a sexta corda são tocadas sempre soltas, gerando uma sonoridade contínua a partir das notas D e C, com um intervalo de sétima menor ou segunda maior, dependendo de qual D tomamos por referência. Na mesma canção pode-se retirar mais alguns dos parâmetros estéticos buscados, um deles é a *clareza*. Verifica-se que a clareza do que se toca - apesar da ressonância de camadas de som obtida através das notas pedal - é identificável desde o momento da escolha de indicação de dedilhado utilizado comumente por Ramil e indicado pelos transcritores, até momentos em que se explicita as posições que os acordes devem ser feitos, corroborando com o rigor citado anteriormente. Além disso, busca-se uma clareza principalmente de som, um som limpo, com poucas notas abafadas, pouca coisa acontecendo ao mesmo tempo nos arranjos e o que informalmente chamamos de notas *limpas*, ou seja, um rigor na execução para que a nota seja executada de forma clara e sem interferências na sua emissão de som. Essa estética sonora, mais facilmente vista em performances das canções, conversa com um recurso iconográfico usado por Ramil, que é a imagem do pampa. Buscando referências no campo visual, Ramil inclusive denomina seu nono álbum de estúdio, lançado em 2010 de *Délibáb*. Segundo ele,

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

A busca por conceito que converse tematicamente com a estética clara e nítida do pampa criada pelo compositor explicita essa busca incessante por uma imagem que se transforma em som. Da mesma maneira, utiliza-se do conceito de *concisão* para completar a *clareza*, afinal, se algo é conciso, é preciso, e se possui precisão, é claro em seu objetivo. A ideia de concisão é expressada no violão através principalmente do uso de poucos movimentos da mão na troca de acordes, procurando uma sequência harmônica que faça uso de notas próximas umas às outras, e, em alguns casos, o uso de poucos dedos da mão esquerda na formação dos acordes, como também pode ser verificado na Figura 4, acima. Nela, percebe-se o uso de somente dois dedos na formação dos acordes, bem como na Figura 5, referente a um trecho da canção *Chimarrão*⁸. Já em *Indo ao Pampa*, na Figura 6, há duas seções exemplificadas, uma em que são utilizados dois dedos alternando-se na mesma corda e outra em que é utilizado apenas um dedo.

FIGURA 5 - Compassos 1 ao 4 da canção Chimarrão, com os dedilhados destacados

$\text{♩} = \text{ca. } 130$

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

Dois dedos

Fonte: RAMIL, 2013. Transcrição do autor.

⁸ Nessa canção, há a utilização do capotraste na 5ª casa

FIGURA 6 - Compassos 1, 2 e 11 da canção Indo ao Pampa, com os dedilhados destacados

The figure displays two systems of musical notation for guitar. The first system is for measures 1 and 2, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked as $\text{♩} = \text{ca. } 138$. The chord is D7(sus4), and the measure number (4x) is indicated. The melody is written in the treble clef, and the guitar tablature (TAB) is written below it. The TAB for measure 1 shows the notes 0, 0, 0, 0 on the strings 1, 2, 3, and 4 respectively. The TAB for measure 2 shows the notes 0, 2, 1, 0 on the strings 1, 2, 3, and 4 respectively. The fingering is indicated as 'Dois dedos' (two fingers). The second system is for measure 11, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The chord is Gsus4, and the measure number is indicated as 'Um dedo' (one finger). The melody is written in the treble clef, and the guitar tablature (TAB) is written below it. The TAB for measure 11 shows the notes 0, 0, 0, 0 on the strings 1, 2, 3, and 4 respectively. The fingering is indicated as 'Um dedo' (one finger).

Fonte: RAMIL, 2013. Transcrição do autor.

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

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

FIGURA 7 - Compassos 1 ao 3 e 19 ao 23 da canção Invento

$\text{♩} = \text{ca. } 88$
Em/B* 1. Am/E* 2. Am/E*

(os acordes marcados com * são tocados como harmônicos naturais nos trastes indicados pelos diagramas)

T
A
B

T
A
B

T
A
B

Fonte: RAMIL, 2013, p. 122. Transcrição do autor.

O trecho acima também mostra-se consoante aos conceitos de pureza e leveza. A simplicidade das linhas melódicas e a sua conseqüente e necessária fluidez em uma execução, além de ser parte principal da canção, não ficando restrita à uma ou outra versão de referência, fazem com que as linhas melódicas de Vitor sejam leves na maneira de soar e puras na maneira de se construir, sem buscar ferramentas técnicas que não evidenciem a melodia em si, como mudanças de timbre, tonalidade, ritmo, intensidade ou texturas sonoras.

Sobre a melancolia, talvez o mais subjetivo dos conceitos, destaca-se como a milonga como gênero ajuda nessa construção de sonoridade. Segundo Miranda (2014), “A milonga é um ritmo

notadamente melancólico. Sua estrutura melódica em tom menor evidencia um caráter reflexivo, introspectivo, profundo.” (p. 67). Miranda ainda cita que Batista Bossle (2003) define a milonga como “toada dolente, crioula, de procedência argentina, cantada ao som do violão ou da guitarra”. “Ou seja, esse é o ritmo ideal para traduzir o frio.” (MIRANDA, 2014, p. 67).

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

FIGURA 8 - Compassos 1 a 8 da canção Ramilonga

♩ = ca.127

Em B7 Em

Cho - ve na tar - de fri - a de Por - to / A le gre

Fonte: RAMIL, 2013, p. 172. Transcrição do autor.

É também importante destacar a função da poesia na construção de sentido de uma linguagem musical melancólica. Em Joquim, uma criação a partir da canção Joey⁹ - conhecida através de Bob Dylan -, mas baseado em figuras como Graciliano Ramos e Joaquim da Costa Fonseca Filho¹⁰, o compositor descreve a jornada do sujeito chamado Joquim enquanto morador da cidade de Pelotas,

⁹ A canção original possui letra de Jacques Levy e música de Bob Dylan.

¹⁰ Como utilizo a canção citada somente em uma comparação, não sendo o objeto principal do estudo, não aprofundo os detalhes fornecidos. Para mais informações sobre a canção, ver: PERES, S. Uma história de invenções: memória, narrativa e biografia em Joaquim Fonseca (2009)

revolucionário político e injustiçado por ditaduras. A canção não é, necessariamente, uma milonga, nem a sua representação no songbook possui elementos que a diferenciam de outras canções ou demonstram alguma particularidade, porém através da temática da vida triste do sujeito retratado, ajuda a caracterizar as outras canções e a criar um ambiente que, através do sentimento de melancolia, reveste a obra de Vitor Ramil como um todo.

3. Considerações

A busca por um fator estritamente musical que traduzisse os ideais da estética do frio não é algo simples de ser feito. Inclusive porque, de certa maneira, entende-se a análise de uma performance e de padrões de sonoridade, como tratei aqui, das ressonâncias e da maneira de soar específica de um compositor, como dependente de princípios da agógica ou da análise acústica da emissão desse som. Apesar de falar de alguns aspectos somente perceptíveis através da audição e da execução *in loco*, também não seria oportuno por questões do foco deste artigo, falar de conceitos como o de Seeger (2008), das etnografias de performance, por exemplo, embora também sejam pertinentes a esta análise e possam gerar outro produto bibliográfico ao abordar o mesmo objeto sob uma ótica distinta.

Além disso, a ligação da estética do frio com manifestações culturais e a sua própria gênese através da antropologia, conceitos geográficos e sociais também já foram explorados de certa maneira. Assim, encontramos em um manifesto escrito e transcrito uma maneira de procurar ligações entre uma estética cultural e sua transcrição em música, buscando argumentos através de um documento que serve como um manifesto de uma obra. Mesmo entendendo que tais buscas em um material sonoro podem também utilizar de outras fontes, como a auditiva e a análise de todo o escopo de sonoridades e gama de frequências através de *softwares* específicos, essa busca específica no *songbook* também é uma maneira de conectar duas publicações do compositor, o *songbook* e a Estética do Frio, através de uma mesma linha temática.

Dessa forma, foi possível notar que os atributos estéticos propostos também são atributos sonoros, ou pelo menos, através de técnicas e recursos específicos, funcionam como adjetivos para o produto final da composição das linhas melódicas compostas, revestindo com um significado ainda mais profundo as canções dispostas no songbook de Ramil.

REFERÊNCIAS

- ALVARES, Felipe Batistella. Milonga, chamamé, chimarrita e vaneira: origens, inserção no Rio Grande do Sul e os princípios de execução ao contrabaixo. Monografia. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2007.
- ALVES, Ieda Maria. A integração dos neologismos por empréstimo ao léxico português. *Alfa*, São Paulo, 28 (supl.): 19-126, 1984.
- BARZUNA, Guillermo. Juglares y trovadores en la canción latinoamericana. *Revista Herencia*, San José, Universidad de Costa Rica, v. 5, n. 1, 1993.
- BOSSLE, Batista. Dicionário Gaúcho Brasileiro. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.
- ESTIVALET, Felipe Viana. Além da estética do frio: as dinâmicas culturais das canções de Vitor Ramil. Dissertação de Mestrado. UFPR. Curitiba, 2017. 169p.
- FONSECA, Juarez. Casa, Milonga, Livro, Canção, Tempo, Satolep. In: Vitor Ramil - Songbook. Caxias do Sul: Belas Letras, p. 7-75. 2013
- GAMBOGI, Fabrício. Partituras/Apresentação. In: Vitor Ramil - Songbook. Caxias do Sul: Belas Letras, p. 78-82. 2013
- MIRANDA, Leandro Roberto M. O sotaque melancólico nas canções de Vitor Ramil e Jorge Drexler. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2014. 152 p.
- OLIVEIRA, Silvio de. Gêneros campeiros no Rio Grande do Sul: Ensaio dirigido ao violão. Porto Alegre: Nativismo, 2006.
- PANITZ, Lucas Manassi. Redes musicais e [re]composições territoriais no Prata: por uma geografia da música em contextos multilocalizados. Tese de doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.
- PIRES, Aristóteles de Almeida. A sonoridade do violão na execução musical: um estudo sobre os seus aspectos formadores e a análise de duas gravações das Quatro Peças Breves de Frank Martin. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. 117 p.
- RAMIL, Vitor. Vitor Ramil – Songbook. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2013. 312 p.
- _____. Délibáb. Satolep. CD/DVD. 2010.
- _____. A estética do frio: conferência de Genebra. Porto Alegre: Satolep, 2004.
- _____. Milonga de Sete Cidades. Intérprete: Vitor Ramil. Pelotas, Satolep Music. 1997. Faixa 5 (2min52s)
- RIBAS, João Vicente. A canção contemporânea latino-americana de Jorge Drexler e Vitor Ramil: performances articuladas no circuito da comunicação. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Comunicação Social PUC/RS, 2019. Porto Alegre. 2019. 235p.

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

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

TAUBKIN, Benjamin.. *Viver de música: diálogos com artistas brasileiros*. Belo Horizonte: BEI, 2011, p 112-129.

TROMBETTA, Gérson. L; CARRARO, Ghadyego. Sonoridades fronteiriças no sul da américa: o caso da milonga. *Revista História e Cultura*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 511-528, 2020.

SOBRE OS AUTORES

Luan Augusto Langaro Teixeira é graduado na Licenciatura em Música e no Bacharelado em Percussão, ambos pela Universidade de Passo Fundo (2020). Atualmente é mestrando no Programa de Pós-graduação em Música pela Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Processos de Criação em Música, onde é bolsista da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP/DF). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9160-9716>. E-mail: luan_teixeira11@hotmail.com

Beatriz Magalhães Castro obteve o Premier Prix na Classe de Flauta do Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, e graduação nas Classes de História da Música e Análise naquele conservatório (1985), Mestrado em Música (1987) e Doutorado em Música (1992) na The Juilliard School of Music. Realizou pós-doutoramento na Universidade Nova de Lisboa / Biblioteca Nacional de Portugal (2002-2008). Atualmente é professora da Universidade de Brasília. Foi Editor-chefe da Revista "Música em Contexto" (2007-2017) e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação Música em Contexto da UnB, o qual fundou e atuou como primeira Coordenadora. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6048-2505>. E-mail: pmagalhaescastro@gmail.com