

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA**

Leandro Roberto Manera Miranda

**O SOTAQUE MELANCÓLICO
DAS CANÇÕES DE VITOR RAMIL E JORGE DREXLER**

Porto Alegre

2014

Leandro Roberto Manera Miranda

**O SOTAQUE MELANCÓLICO
DAS CANÇÕES DE VITOR RAMIL E JORGE DREXLER**

Dissertação apresentada como requisito
parcial para obtenção do título de Mestre
em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Ivana Lima e Silva

Porto Alegre

2014

CIP - Catalogação na Publicação

Manera Miranda, Leandro Roberto

O sotaque melancólico nas canções de Vitor Ramil e Jorge Drexler / Leandro Roberto Manera Miranda. -- 2014.

152 f.

Orientadora: Márcia Ivana de Lima e Silva.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Melancolia. 2. Canção . 3. Vitor Ramil . 4. Jorge Drexler. I. de Lima e Silva, Márcia Ivana, orient. II. Título.

Leandro Roberto Manera Miranda

**O SOTAQUE MELANCÓLICO
DAS CANÇÕES DE VITOR RAMIL E JORGE DREXLER**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Altair Martins

Profa. Dra. Cinara Pavani

Profa. Dra. Renata Requião

**“ESSE TRABALHO ADQUIRE UMA CONOTAÇÃO ESPECIAL QUANDO LIDO
OUVINDO AS CANÇÕES DISPONÍVEIS NO PEN DRIVE QUE O ACOMPANHA”**

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, de alguma maneira, colaboraram para a realização desse trabalho.

Agradecimentos especialíssimos:

- A Arthur de Faria, pelas dicas, pelos contatos e pelos materiais;
- A Daniel Conte, pelo incentivo e pelos materiais;
- A Juarez Fonseca, Luís Augusto Fischer e Mauro Borba pelas conversas esclarecedoras;
- A Vitor Ramil, pela paciência na troca de *e-mails*, pelas respostas elucidativas e pela disponibilidade;
- A Valéria Zanetti Ney pelo incentivo, compreensão e apoio;
- A Márcia Ivana Lima e Silva pelo incansável apoio, pelas dicas, pela disponibilidade e, principalmente, pela sábia e humana orientação;
- À família, que precisou compreender as razões das ausências, estresses e eventuais transtornos de humor.

Melancolia:
Maneira romântica de ficar triste
Mario Quintana
(2005. p. 668)

RESUMO

O presente estudo busca esclarecer se é possível perceber a melancolia como um sotaque. A questão partiu de uma afirmação do cantor e compositor uruguaio Jorge Drexler que em uma entrevista afirmou que a melancolia era, para um uruguaio, como um sotaque. A partir dessa declaração, busquei um artista brasileiro que fosse conhecido por possuir uma obra com tons melancólicos. A escolha foi por Vitor Ramil, pois ambos artistas têm muitas coisas em comum e se adequariam, em um exercício de trabalhar comparativamente, a essa proposta. Assim, esse trabalho se realizou buscando perceber os sotaques melancólicos nas canções de Jorge Drexler e Vitor Ramil. Para isso, procuro definir melancolia e sotaque. Posteriormente, avalio se os locais de nascimento podem exercer alguma influência e, após uma análise dos primeiros cinco discos de cada um, estabelecer as relações comparativas entre os artistas.

Palavras-chave: Melancolia. Drexler. Ramil.

RESUMEN

El presente estudio busca aclarar si es posible percibirse melancolía como un acento. La cuestión tuvo origen a partir de una afirmación del cantautor uruguayo Jorge Drexler que, en una entrevista, afirmó que la melancolía era, para un uruguayo, como un acento dialectal. A partir de esa declaración, busqué un artista brasileño que fuera conocido por presentar una obra con las mismas características percibidas en Jorge Drexler, es decir, con tonos melancólicos. Así, elegí a Vitor Ramil, pues los dos músicos tienen muchas cosas en común y se adecuan, en un ejercicio comparativo, a ese análisis. Ese trabajo está realizado buscando percibir esos acentos melancólicos en las canciones de Jorge Drexler y Vitor Ramil. Para ello, busco definir melancolía y acento. Posteriormente, evalué si los locales de nacimiento pueden ejercer alguna influencia y, después de evaluar los cinco primeros discos de cada uno de ellos, establecer las relaciones comparativas entre los artistas.

Palabras clave: Melancolía. Drexler. Ramil.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|--------------------|--|----|
| Figura 1 - | Melancolia I- Albrecht Dürer (1514)..... | 10 |
| Figura 2 - | Edward Munch, Melancolia (1895)..... | 13 |
| Figura 3 - | Charqueada em ilustração de Jean Baptiste Debret (1823)..... | 17 |
| Figura 4 - | Embarcação do tipo pelota, levada por um escravo, no Rio Grande do Sul - J.B. Debret (1823)..... | 18 |
| Figura 5 - | Cerro de Montevideú..... | 19 |
| Figura 6 - | 1992 - La luz que sabe robar (Ayuí)..... | 23 |
| Figura 7 - | 1994 - Radar (Ayuí). | 25 |
| Figura 8 - | 1996 – Vaivén (Virgin Records).. | 26 |
| Figura 9 - | 1998 – Llueve (Virgin). | 29 |
| Figura 10 - | 1999 – FRONTERA (Virgin). | 32 |
| Figura 11 - | 1981 – Estrela, estrela (Polygram)..... | 42 |
| Figura 12 - | 1984 - A paixão de V segundo ele próprio (Som Livre)..... | 45 |
| Figura 13 - | Auto-retrato. Encarte de A paixão de V segundo ele próprio (1984). | 50 |
| Figura 14 - | 1987 - Tango (EMI-Odeon) | 52 |
| Figura 15 - | 1995 - À beça (Capacete Records). | 56 |
| Figura 16 - | 1997 - Ramilonga – A estética do frio (Satolep)..... | 59 |
| Figura 17 - | Deixando o Pago, de João da Cunha Vargas (1981)..... | 60 |
| Figura 18 - | Dando nome aos bois. | 74 |
| Figura 19 - | Frias conexões. | 75 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| 1 INTRODUÇÃO | 10 |
| 2 SOTAQUES MELANCÓLICOS | 12 |
| 2.1 MELANCHOLIA..... | 12 |
| 3 559 MELANCÓLICOS QUILÔMETROS | 17 |
| 3.1 A FREGUESIA DE SÃO FRANCISCO DE PAULA | 17 |
| 3.2 MONTE VI DE ESTE A OESTE. | 19 |
| 4 UM URUGUAIO CHAMADO JORGE DREXLER | 22 |
| 4.1 LA LUZ QUE SABE ROBAR | 23 |
| 4.2 RADAR..... | 25 |
| 4.3 VAIVÉN | 26 |
| 4.4 LLUEVE | 29 |
| 4.5 FRONTERA..... | 32 |
| 5 VITOR RAMIL, PELOTAS E MONTEVIDÉU NO ESPELHO | 40 |
| 5.1 ESTRELA, ESTRELA..... | 42 |
| 5.2 A PAIXÃO DE V SEGUNDO ELE PRÓPRIO | 44 |
| 5.3 TANGO..... | 50 |
| 5.4 À BEÇA | 54 |
| 5.5 RAMILONGA..... | 58 |
| 6 OS SOTAQUES SE IDENTIFICAM | 65 |
| 6.1 QUERO SABER BEM MAIS QUE OS MEUS 20 E POUCOS ANOS: ESTÉTICA OU MOVIMENTO? | 65 |
| 6.2 A MELANCÓLICA ESTÉTICA DO FRIO | 65 |
| 6.3 TEMPERANDO UM MOVIMENTO | 69 |
| 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 73 |
| REFERÊNCIAS | 77 |
| ANEXO A – E-MAILS RECEBIDOS | 80 |
| ANEXO B – LETRAS DAS CANÇÕES DE JORGE DREXLER | 87 |
| ANEXO C – LETRAS DAS CANÇÕES DE VITOR RAMIL | 113 |

1 INTRODUÇÃO

“A melancolia é como um sotaque”. Pois foi com essa frase, que escutei, em julho de 2010, durante uma entrevista do cantor e compositor uruguaio Jorge Drexler ao programa *Cafezinho*, da então rádio *107.1 Pop Rock*, que me surgiu uma inquietação: a melancolia pode ser percebida como um sotaque? É possível identificar que uma pessoa é natural de determinado local pelas características verbais, pela fala, pelo vocabulário, mas por um estado da alma? E será que podemos então perceber esse sotaque em uma canção?

Podemos admitir que uma canção é capaz de transmitir uma certa melancolia para uma pessoa e não necessariamente para outra. Mas há algo intrínseco na formação do compositor, do cantor que pode, de alguma forma, ser percebido como um sotaque melancólico?

Pois começo a fazer esta análise aqui, demonstrando alguns caminhos encontrados, procurando pistas de outros por encontrar..., tudo para tentar entender de que modo essa melancolia pode transparecer nas canções. Se muitas pessoas acham que músicas de Drexler são melancólicas, nostálgicas (e o próprio artista concorda) é porque são. Assim, me proponho a demonstrar os caminhos que levaram a essa melancolia, que pode estar tanto na melodia como na letra. Para tanto, parto do artista já citado e somo a esta análise o cantor e compositor brasileiro Vitor Ramil, reconhecido também pela melancolia presente em suas músicas, tentando aproximá-los e diferenciá-los nas características de suas canções com sotaques melancólicos. A partir daí, ao aproximar suas carreiras pela melancolia, irei traçar os caminhos de uma “descoberta” de ambos. Vitor Ramil, em seu quinto álbum, chegou a uma concepção de composição que exaltava firmemente a melancolia com uma das fundadoras dessa nova estética: A Estética do Frio.

Jorge Drexler percorreu um caminho que, se em número de anos foi mais curto (sete contra 15 anos de Vitor), também foi no quinto disco que sua forma de compor atinge seu apogeu melancólico.

E o que há de igual? Vamos ver que há proximidades nos gêneros musicais escolhidos, na biografia de artistas que nasceram em cidades que sofreram perdas de prestígio econômico frente a um apogeu financeiro e cultural vividos anteriormente. Veremos a influência do clima, da geografia, da idade, enfim, começa agora um passeio sobre a carreira de dois artistas contemporâneos, de países diferentes,

próximos e distantes 559 quilômetros um do outro e que, a sua maneira, acabaram por vencer barreiras políticas e caminharam pelo idêntico terreno cultural que dispunham.

2 SOTAQUES MELANCÓLICOS

Mas afinal, o que seriam sotaques melancólicos? Jorge Drexler se referiu à melancolia como uma espécie de sotaque para os uruguaios. Começo então a analisar a definição de sotaque. Para Dubois (1999, p. 565), sotaque é o conjunto dos hábitos articulatórios que conferem uma coloração particular, social, dialetal ou estrangeira à fala de um indivíduo. Posso então confirmar que sotaque está relacionado com a fala e não com um estado de humor. Assim, comprovo que Drexler se referia à palavra de forma metafórica. Para reforçar a definição, busco em Mattoso Câmara (1999, p. 224) que sotaque é o conjunto de traços fonológicos específicos que caracterizam (entre outras coisas) a pronúncia numa modalidade regional de uma língua. Dessa forma, posso entender o uso metafórico de sotaque como sendo o conjunto de traços culturais que definem e caracterizam um povo. Mas por que o povo urguaiio seria melancólico? E o que é melancolia?



Figura 1 - Melancholia I- Albrecht Dürer (1514). Fonte: Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2010/mar/08/michelangelo-durer-print-books>>.

2.1 MELANCHOLIA

Acredito que, atualmente e de forma mais coloquial, cotidiana, a palavra melancolia tem sido usada de forma diferente da sua definição em dicionários de filosofia ou psicologia, como se pode ver a continuação. O que é melancolia?

Do grego *melancholia*, bile negra. **1.** No sentido corrente, estado de abatimento ou prostração acompanhado de atitudes de devaneio. **2.** Estado patológico caracterizado por uma profunda tristeza, depressão, ansiedade, desgosto pela vida e uma generalizada atitude de mau humor e pessimismo, levando o indivíduo à inação ou ao estado de torpor¹

¹ JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 183.

Aflição mental muito frequente, caracterizada por depressão relativamente acentuada sentimento de incapacidade, falta de interesse pela vida, desgosto de viver. Este estado pode chegar até a inclinações para o suicídio, podendo também manifestar-se através da ansiedade, insônia e, às vezes, ideias delirantes de autoacusação, indignidade etc. A melancolia pode surgir sem causa aparente, ligada a uma psicose maniaco-depressiva. Pode também surgir após um choque afetivo, ou em decorrência da involução pré-senil. Por apresentar-se como causa frequente de suicídio, e mesmo de homicídio, a melancolia é considerada afecção muito perigosa. Frequentemente as perturbações passam do plano espiritual para o físico, resultando além das alterações somáticas, tendências para o mal-estar, cansaço, tensão e dor, o que relaciona com um estado de hipocondria. Por aparecer ocasionalmente, em consequência de trauma emocional, muitos acreditam que a melancolia ocorre com mais frequência no sexo feminino.²

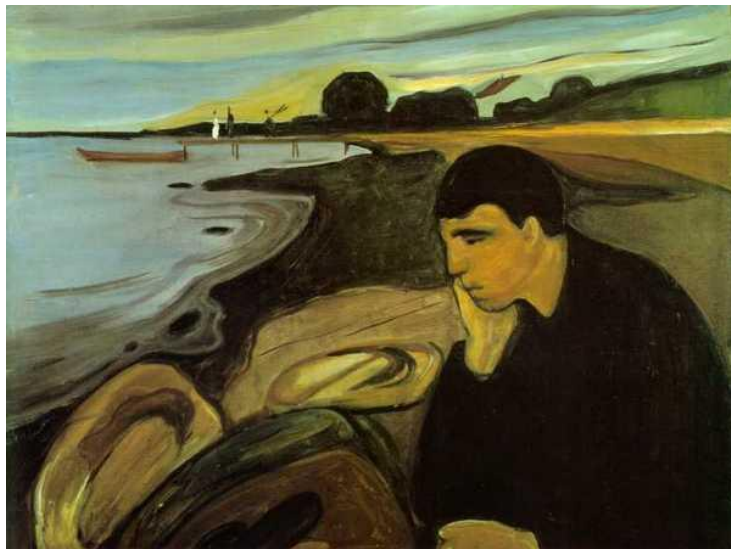


Figura 2 - Edward Munch, Melancholia (1895). Disponível em: <http://www.museothyssen.org/thyssen/contenidos_articulo/4>.

Pelas definições da Filosofia e da Psicologia, melancolia está diretamente associada à depressão, a patologias, e até a crimes. Será que estamos falando da mesma melancolia?

Em *Saturno nos Trópicos*³, Moacyr Scliar faz um relato histórico das descobertas sobre a melancolia. Começa com Hipócrates⁴ que classificou-a como doença a partir da teoria dos quatro humores corporais: o sangue, a linfa, bile amarela

² SOUZA, Irene Sales de. (org.). **Dicionário de Psicologia Prática**. Rio de Janeiro: Esparsa, s.d.p.

³ SCLiar, Moacyr, **Saturno nos Trópicos – a melancolia europeia chega ao Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁴ Médico grego conhecido como “pai da medicina” (460 a.C.- 377 a.C.)

e a bile negra⁵, originando os quatro temperamentos: sanguíneo, fleumático, colérico e melancólico. Dos temperamentos, o melancólico era o mais patológico.

Hipócrates diferenciava a melancolia endógena, em que, sem razão aparente, a pessoa torna-se taciturna e busca a solidão, da melancolia exógena, resultante de um trauma externo. A melancolia, sintetizou o “Pai da Medicina”, é a perda do amor pela vida, uma situação na qual a pessoa aspira à morte como se fosse uma benção (SCLIAR, 2003, p. 70).

Para Aristóteles⁶, a bile negra (melancolia) também teria o poder de conferir qualidades artísticas e intelectuais, ideia reforçada na Renascença: a melancolia é uma doença, mas com um toque de genialidade.

Mas a melancolia é só isso, uma doença? Platão distinguia duas formas de loucura: uma resultante de doença, outra de influências divinas; não ocorreria o mesmo com a melancolia? A dúvida deu origem a uma famosa questão de Aristóteles, o problema XXX: por que razão todos os que foram homens de exceção no que concerne à filosofia, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos? (SCLIAR, 2003, p. 70).

Scliar também cita Burton⁷, que definiu a melancolia não só como doença, mas também como uma experiência existencial. “Tristeza, sim, e tristeza duradoura, e talvez até tédio, mas uma condição existencial envolta em aura filosófica, o que lhe dava dignidade e distinção” (SCLIAR, 2003, p. 58).

Com todos esses significados, (Freud⁸ também disse que a melancolia era o luto patológico decorrente da perda de um objeto que, em última análise, seria o próprio eu) não seria muito difícil associarmos melancolia à depressão. Pois foi com os estudos de Emil Kraepelin⁹ que isso mudou. O psiquiatra alemão introduziu a expressão “psicose maníaco-depressiva”, fazendo com que, desde então, a palavra depressão passasse a substituir melancolia. Mas, segundo Scliar, não é apenas uma questão de nomenclatura: “a depressão é a melancolia sem aura, sem o componente intelectual, filosófico, que a caracterizava na Renascença”.

⁵ Melancolia: do grego μελαγχολία - melagcholía; de μέλας - mélas, "negro" e χολή - cholé, "bílis.

⁶ Filósofo grego (384 a. C. – 322 a. C.).

⁷ Robert Burton (1577 – 1640) autor de Anatomia da Melancolia.

⁸ Sigmund Freud, “Pai da Psicanálise”(1856 – 1939).

⁹ Emil Kraepelin, psiquiatra alemão, (1856 – 1926).

Já é possível vislumbrar o conceito de melancolia associado às artes. Mas ainda assim, a definição continua me parecendo exagerada, dramática, quando saímos do campo dos estudos da alma. A partir dessas definições, poderia eu classificar Jorge Drexler e Vitor Ramil como melancólicos? Certamente não. O que vejo é uma estética melancólica, usada para fins artísticos. Mas é evidente que, para criarmos, ela já está presente em nosso “DNA”. E como podemos estabelecer uma comparação dos genes lusitanos e hispânicos?

Uma explicação reside na mudança cultural. O ‘português heroico’ do século XV desaparecera: a derrota na África, a morte de dom Sebastião, a união com a Espanha, a crescente influência da Inquisição, os governos despóticos e incapazes, o luxo, a desmoralização dos costumes, a corrupção – o padre Vieira dizia que a palavra furtar se conjugava de todas as formas na Índia portuguesa, uma escola de cobiça e luxúria.

Tudo isso alterara o perfil dos colonizadores. Diz Gilberto Freyre em *Casa grande & senzala*: “o português, já de si melancólico, deu no Brasil para sorumbático, tristonho (SCLIAR, 2003, p. 190).

Ou seja, se já recebemos uma herança melancólica dos portugueses, como não pensar que, para um gaúcho, esse sentimento pode ainda se amplificar? O povo do Rio Grande do Sul, até hoje, vive de dualismos. Pertencer a Portugal ou à Espanha? Brasileiro ou platino? (No período de colônia, o território de São Pedro não ocupava metade do que hoje é o território gaúcho). Farrapo ou imperialista? Chimango ou maragato? Essa necessidade¹⁰ de se posicionar politicamente (e culturalmente) divide e reforça o sentimento de não pertencer, o que pode ampliar o estado melancólico.

E para os uruguaios? O que seria essa herança melancólica? Posso continuar na mesma linha de análise sobre o Rio Grande do Sul. Tão próximos, tão parecidos e, por algum tempo, pertencentes à mesma nação¹¹. *Blancos* ou *colorados*? O melancólico tango, a própria etimologia da palavra *gaucho* (ainda que controversa) que significaria em quíchua¹² “órfão, abandonado, errante, desamparado”. Podemos dizer que a história do país localizado do lado oriental do rio Uruguai se confunde com

¹⁰ Digo necessidade pois tradicionalmente se toma uma posição, por convicção ou simpatia. Existe algum gaúcho que não seja gremista ou colorado? Haverá, mas a imposição cultural irá defini-lo, jocosamente, como não sendo gaúcho.

¹¹ De 1817 a 1828, o território uruguaio pertenceu, primeiro ao Reino de Portugal e, posteriormente, ao Brasil.

¹² Quíchua: língua indígena sul-americana.

vários municípios do Rio Grande do Sul, principalmente os da região da Campanha gaúcha. Os limites entre os dois países só começaram a ser definidos em 1851¹³ e foram totalmente concluídos em 1972.

Ou seja, sem querer ser preciso nos fatos históricos, mas trazendo dados suficientes para reforçar os argumentos, Rio Grande do Sul e Uruguai têm, segundo a análise histórica de melancolia feita por Moacyr Scliar, motivos de sobra para reforçar uma herança melancólica, de saudades, de exílios e abandonos. Por isso, acredito que o termo melancolia tenha uma conotação mais próxima da nostalgia, de um estado de tristeza sem motivo certo ou aparente, do que sua associação com patologias, definição que creio estar mais no campo semântico, no jargão da psicologia e da psiquiatria, nos estudiosos da mente humana.

Assim, posso interpretar que a melancolia pode sim ser um sotaque. Ela caracteriza, ela define, é cultural. Os uruguaios têm sotaque melancólico. Os gaúchos também. Isso não quer dizer que todos possam ser percebidos por seus sotaques. Podem nos influenciar mais ou menos, sejam eles da fala ou do espírito. E o clima? E a economia? Poderiam elas inserir material genético nesse “DNA melancólico”?

¹³ “Tratado de Limites entre o Brazil e a Republica Oriental do Uruguay”, de 12 de outubro de 1851. Disponível em: <<http://info.lncc.br/wrmkkk/utt1851.html>>. Acesso em: 19 jun. 2014.

3 559 MELANCÓLICOS QUILÔMETROS

559 km. Essa é a distância que separa Pelotas, terra natal de Vitor Ramil, de Montevidéu, cidade na qual nasceu Jorge Drexler. Além da linha reta que traço, costeando o Oceano Atlântico por uma estrada quase deserta em um inverno imaginário, atravessando campos silenciosos, a referência às duas cidades é feita para mostrar que elas podem conter fortes traços históricos que evocam melancolia.

3.1 A FREGUESIA DE SÃO FRANCISCO DE PAULA



Figura 3 - Charqueada em ilustração de Jean Baptiste Debret (1823). Disponível em: <http://pelotascultural.blogspot.com.br/2012_07_01_archive.html>.

A primeira referência histórica sobre o território que hoje abriga a cidade de Pelotas data de 1758, quando o Coronel Thomáz Luiz Osório recebe por doação as terras que ficavam às margens da Lagoa dos Patos. A invasão espanhola a Rio Grande em 1763¹⁴, e o Tratado de Santo Idelfonso em 1777¹⁵, fez com que famílias se refugassem na região. Mas foi a chegada do português José Pinto Martins, fugindo da seca do Ceará, que impulsionou a economia da vila. Martins fundou, às margens do Arroio Pelotas, a primeira charqueada¹⁶. O empreendimento foi tão próspero que outras charqueadas se estabeleceram e deram origem ao efetivo povoamento da

¹⁴ Pelo Tratado de Tordesilhas (1494), o território do Rio Grande do Sul seria de domínio espanhol. Com a morte do rei Dom Sebastião, na batalha de Alcácer-Quibir, em 1578, Portugal e Espanha passam a ter um mesmo monarca, Felipe II (1580-1640). Neste período, os limites do território do Brasil iriam sofrer grandes mudanças, com portugueses bandeirantes se apossando de terras espanholas (que depois seriam novamente reivindicadas).

¹⁵ Pelo Tratado de Santo Idelfonso, Portugal se obrigava a devolver a Colônia do Sacramento ao domínio espanhol e estes entregavam aos lusitanos o território onde se encontravam os Sete Povos das Missões.

¹⁶ Propriedade rural onde era produzido o charque, carne salgada e exposta ao sol para desidratá-la e conservá-la por mais tempo.

região. Em 7 de julho de 1812 é fundada a Freguesia de São Francisco de Paula, passando a chamar-se Pelotas em 1835, em referência às embarcações usadas para atravessar mercadorias nos rios¹⁷.



Figura 4 - Embarcação do tipo pelota, levada por um escravo, no Rio Grande do Sul - J.B. Debret (1823). Disponível em: <<http://www.turismo-rs.com/pelotas/cidade.htm>>.

Pelotas era, então, considerada a verdadeira capital econômica e cultural da província.

A consolidação dos charqueadores como grupo dominante viabilizou a construção de uma cidade dotada de um dos mais ricos patrimônios culturais e arquitetônicos do Brasil. Grandes e suntuosas mansões, palacetes e catedrais foram construídos por arquitetos europeus. As praças receberam como adorno a caixa d'água e os chafarizes trazidos da Europa. Os teatros Sete de Abril, e mais tarde o Guarany, apresentavam o que havia de melhor do cenário nacional e internacional e a Biblioteca Pública reunia o 2º maior acervo de publicações do estado. Estes proprietários de grandes extensões de terra construíram a cidade que hoje conhecemos, com seus traços prediais e adornos característicos de sua arquitetura eclética.¹⁸

A cidade vivia um apogeu, os navios que levavam o charque para a Europa não voltavam vazios, traziam livros, revistas e novidades do Velho Mundo. Os filhos dos ricos charqueadores iam estudar na Europa e voltavam com hábitos diferentes.

¹⁷ De origem marroquina, chegou ao Brasil pela mão dos espanhóis. Feita com o couro de um boi inteiro, era tracionada por uma corda, puxada da outra margem, ou acompanhada por seu condutor a nado.

¹⁸ **Guia Turística de Pelotas.** Disponível em <<http://www.guiaturisticadepelotas.com/pt/historia.html#>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

Tendo em vista o cenário de opulência da época, as famílias mais favorecidas pela cultura do charque enviavam seus filhos à Europa, principalmente à França, a fim de que lá realizassem seus estudos, nas mais importantes e conceituadas escolas e universidades européias.

Os filhos destes charqueadores e estancieiros, ao retornarem ao seu lugar de origem, foram considerados ‘efeminados’, pelo fato de trazerem consigo certos hábitos sociais e costumes europeizados, adotando maneiras diferenciadas de viver (trajes, pomposidades no estilo de residir e receber, etc.) se comparados ao modo de vida do restante da população rio-grandense.¹⁹

A decadência do ciclo do charque começa com a abolição da escravidão (1888), posteriormente com a chegada dos frigoríficos à cidade (1910) e culmina com a falência do Banco Pelotense²⁰, no ano de 1931. A população pelotense passou a ter suficientes motivos para depositar mais uma dose de melancolia ao gene dos seus futuros cidadãos.

3.2 MONTE VI DE ESTE A OESTE.



Figura 5 - Cerro de Montevideú. Disponível em: <http://www.ceibal.edu.uy/contenidos/areas_conocimiento/cs_naturales/himalaya_090620/comencemos.html>.

Há muitas versões para o nome da cidade. Uma dá conta que Fernão de Magalhães avistou, em janeiro de 1520, um monte parecido a um chapéu, localizado à direita de quem navega de leste para oeste, nomeado “monte vidi”. Esse relato está presente no diário de bordo da expedição, assinado por Francisco de Albo, contramestre da expedição.

¹⁹ MONTEIRO, Gláucia Lafuente. “**O Folclore Gay de Pelotas**”: sobre uma representação que se atualiza na história da cidade. Artigo disponível em: <http://ich.ufpel.edu.br/ndh/downloads/Glaucia_Monteiro_Volume_04.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2014.

²⁰ Instituição financeira fundada por pecuaristas e charqueadores em Pelotas, em 1906. Foi liquidada em 1931.

Outra versão para a etimologia do nome (embora não documentada é a mais difundida) relata que, navegando pelo Rio da Prata, foi avistado o sexto monte, de Leste a Oeste, na região que hoje compreende a capital uruguaia. O registro, então, ficaria como MONTE VI d E O.²¹ O curioso é que não há referências aos outros cinco montes da região... Mas apesar das diferentes versões, todas caminham para o mesmo lugar. O nome tem origem na topografia da região.

Fracassada a tentativa portuguesa de fundar Montevideú em 1723, os espanhóis resolvem povoar a área e, entre 1724 e 1726, fazem chegar às “terras uruguaias” casais vindos de Buenos Aires e das ilhas Canárias. Em 24 de dezembro de 1726 foi oficialmente batizada de San Felipe y Santiago de Montevideo. Ou seja, posso dizer que Montevideú foi fundada na saudade, pois nenhum de seus primeiros habitantes era nativo da região, como aconteceu com grande parte dos fundadores de Pelotas.

Além da saudade do povo, também é possível assegurar que desde o princípio se estabeleceu uma competição com Buenos Aires. O porto de Montevideú era o mais importante do Vice-Reino do Rio da Prata, criando uma grande rivalidade entre as duas cidades. Soma-se a isso o fato de Montevideú ter sido fiel à Espanha durante as revoluções de maio de 1810 em Buenos Aires. Disputada por portugueses e espanhóis, só é considerada independente em 1828, passando a receber ondas migratórias europeias (espanhóis, italianos, alemães, franceses, húngaros, judeus e ingleses) que trouxeram em sua bagagem mais saudade e melancolia.

Ao longo dos anos, Montevideú se torna uma cidade bem desenvolvida, como capital de um país criador e exportador de gado e como detentora de um importante porto natural que servia de entreposto para mercadorias da Argentina, do Paraguai e do Brasil. No seu auge econômico, o Uruguai é conhecido como a “Suíça da América”, e Montevideú é considerada a “Atenas do Prata”. Sedia (e ganha) a primeira Copa do Mundo de Futebol da história (já havia sido medalha de ouro no futebol nos Jogos Olímpicos de 1924 e 1928 – daí a alcunha de celeste olímpica), vence a seleção brasileira no Mundial de 1950, em pleno Maracanã²², o país vivia tempos mágicos. Mas os anos seguintes não foram tão bondosos com o “paisito”. A pouca

²¹ Há ainda outras referências populares para a origem do nome. Uma dá conta de que alguém teria avistado o monte e gritado Monte vi eu e outra, religiosa, que seria homenagem a um venerado bispo da cidade de Braga, Portugal, Ovídio ou Vídio. Daí, Monte Vídio.

²² Episódio conhecido como *Maracanazo*, de triste memória para os brasileiros e de viva memória para os uruguaios.

industrialização e a estagnação da produção pecuária uruguaia fizeram com que, a partir da metade dos anos de 1950, o país enfrentasse alta inflação, desemprego e, como quase todos países da América Latina, ditaduras "militares...

Com a maior parte de suas terras agrícolas, próprias para a criação, o Uruguai sempre manteve uma vantagem comparativa na produção pecuária - especialmente carne e lã - que tem contribuído de três terços a quatro terços da receita de exportação do país. É significativo que nem José Batlle y Ordóñez nem seus seguidores do Partido Colorado na presidência se interessaram muito pela promoção do setor rural. O Partido Colorado, que tinha fortes bases na área urbana, atuava no sentido de discriminar contra o Partido Blanco, que dominava as províncias do interior. Num estágio crucial de desenvolvimento pecuário - que requeria uma mudança do uso extensivo para o uso intensivo da terra, a infusão de novos métodos e nova tecnologia - o Estado não considerava prioritária a assistência técnica a esse setor, na forma de pesquisa, experimentação e serviços de extensão. O esquecimento da agricultura também se reflete na composição das matrículas nas universidades uruguaias. Por exemplo, menos de 5% dos estudantes universitários do Uruguai, em 1963, se especializavam em agronomia e veterinária, enquanto um terço cursava Direito²³

Toda essa análise se fez necessária para reforçar que sim, é possível aproximar as duas cidades. Pelotas e Montevideu viveram um apogeu e experimentaram, nas gerações seguintes, uma decadência econômica e social. Ambas cidades sofreram primeiro o impacto das imigrações e, depois, a dor das migrações, dos exílios, ambos forçados, sejam pela situação econômica, sejam pela situação política. Então, seguindo a "teoria" de Drexler, posso afirmar que a melancolia tem motivos de sobra para ser característica da região. E que, assim, podemos carregar conosco esse sotaque, deixando-o transparecer nas nossas ações cotidianas e passível de reconhecimento pelos nossos interlocutores.

E será que é mesmo possível reconhecer esse sotaque? No próximo capítulo irei analisar a obra de Vitor Ramil e Jorge Drexler. Busco mostrar de que forma a melancolia se fez (ou se faz) presente em suas obras, às vezes mais, outras menos, mas quando ambos encontram sua direção artística, seu caminho ao sucesso, a melancolia estava quase saindo pelos poros.

²³ **Revista Brasileira de Economia**, v. 24, n. 3, p. 257, 1970.

4 UM URUGUAIO CHAMADO JORGE DREXLER

Nascido em Montevideú, Uruguai, em 1964, Jorge Abner Drexler Prada vem de uma família com duas tradições: é composta por médicos e músicos. Seus pais, tios, primos são médicos. Seus irmãos? Daniel é médico e músico, Paula é médica e DJ e o caçula Diego, o único arquiteto (mas que chegou a cursar um ano de medicina) também se dedica à música. Não se pode esquecer, ainda, que uma das revelações da música uruguaia nos últimos anos, a cantora e psicóloga Ana Prada, é prima-irmã dos Drexler. Ou seja, reuniões familiares regadas a muita música e diagnósticos...

Nesse ambiente tão musical, como não imaginar que o mais velho dos Drexler, Jorge, começasse a aprender piano, já aos cinco anos? Aos 11 anos vieram os estudos de violão e a partir daí não parou mais de estudar (linguagem musical, harmonia, técnica vocal...). Em 1987, em um concurso literário promovido pela *Universidad de La República*, ganha o primeiro lugar no gênero contos curtos e menção honrosa no gênero poesia. Dois anos depois, inicia sua carreira musical e grava suas primeiras composições (não em disco, mas em fita cassete - *La luz que sabe robar*), mesmo ano em que se gradua em Medicina pela mesma universidade pública já citada. O trabalho vendeu exatas 33 cópias na primeira edição (mais tarde o álbum foi lançado em formato CD). Atuando nas duas áreas, o otorrinolaringologista Drexler lança, em 1994, seu segundo trabalho, *Radar*, o último em solo uruguaio. A partir de um convite pouco habitual de um ícone da música espanhola, o cantor e compositor Joaquín Sabina (tens algum compromisso, alguma mulher que te prenda no Uruguai? – teria dito seu colega espanhol. Diante da negativa do charrua, Sabina lhe disse: - Então, vem pra Madri²⁴), Jorge então vai tentar a sorte na Espanha, já que no acanhado mercado musical uruguaio da época, o máximo que poderia alcançar era ir para Buenos Aires, mas ele sonhava com mais. Assim, foi para uma espécie de autoexílio. A idade? 30 e poucos anos.

Mas o que Jorge Drexler estava produzindo até então? Vamos aos discos, suas músicas e alguns comentários.

²⁴ De acordo com entrevista do músico uruguaio ao jornal argentino *Clarín*, em 08 de setembro de 2000. Disponível em: <<http://edant.clarin.com/diario/2000/09/08/c-00801.htm>>. Acesso em: 10 set. 2013.

4.1 LA LUZ QUE SABE ROBAR

- 1) Bienvenida
- 2) La luna de espejos
- 3) Tatuaje
- 4) Equipaje
- 5) Edén
- 6) La aparecida
- 7) Un solo color
- 8) Vaivén
- 9) Macarena y el espejo
- 10) Luna del Cabo

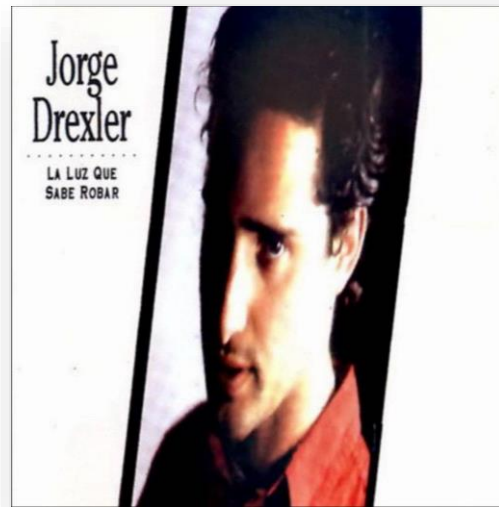


Figura 6 - 1992 - La luz que sabe robar (Ayuí). Disponível em: <<http://todomega.es.tl/Uruguay.htm>>.

Gravado em 1992, *La luz que sabe robar* é editado em fita cassete pela gravadora independente Ayuí/Tacuabé e, como já referido, resultou numa venda final de apenas 33 cópias. Mesmo assim, o disco foi muito bem recebido pela crítica. Posteriormente, a gravadora publicou a obra em CD.

[...] empecé a preparar el primer disco, que salió en cassette (1992) y vendió 33 copias. Costó 2000 dólares y lo pagué yo con el dinero que sacaba de dar inyecciones a domicilio, porque aún no había dejado la facultad y había empezado a trabajar de practicante. Todo ese disco habla de La Paloma;²⁵

Em dez músicas²⁶, podemos perceber nesse primeiro trabalho que Drexler está experimentando, misturando ritmos, nada muito diferente de se esperar, pois eram suas primeiras composições. Suas inspirações são os ritmos folclóricos locais (três candombes, uma milonga e um chamamé), mas com misturas de jazz e música brasileira. De origem africana, o candombe chegou ao país oriental²⁷ junto com os

²⁵ Disponível em <<http://www.lanacion.com.ar/1299132-jorge-drexler-el-embajador-del-plata>>. Acesso em: 29 jan. 2014.

²⁶ Letras completas no Anexo B – Letras das canções de Jorge Drexler

²⁷ Oriental é a forma como os próprios uruguaios são conhecidos, visto que o nome do país é República Oriental do Uruguai.

escravos e, mesmo que também desenvolvido na Argentina, foi nas terras uruguaias que se tornou famoso por sua forma e maneira de tocar os tambores. É reconhecido pela UNESCO como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

Das letras das composições 70% falam de relações amorosas. Ainda se pode perceber uma tendência em mostrar sua aldeia quando se refere, em três canções, a lugares de sua terra, mais especificamente praias: La Paloma e Cabo Polônio (a 225 e 256 km, respectivamente, localizadas no Departamento de Rocha, no Uruguai). Este último, aliás, que anos mais tarde (2006) foi de suma importância no seu disco *Doce segundos de Oscuridad*, pois foi neste lugar que o autor se refugiou para compor, após a separação de sua primeira mulher. O próprio artista explica, em uma entrevista ao jornal argentino *La Nación*, essa sua relação com La Paloma. Se pensarmos que essa cidade possui menos de 3.500 habitantes (no verão pode chegar a 30.000 com a chegada de turistas) e somarmos a isso o cenário concebido de uma praia no inverno, é possível imaginar um ambiente bem melancólico de composição,

La Paloma fue un lugar iniciático para mí, de mucha experimentación con la conciencia en general. Todo el primer disco es sobre ese período. Me escapaba con amigos los fines de semana, sobre todo en invierno.[...] Yo fui concebido en esa casa -cuenta, y se ríe de la confesión-. Mis padres, Lucero y Gunther, se casaron y se fueron de luna de miel ahí. Esa casa existe desde antes de que yo naciera; era de mis abuelos. En una época, pasábamos todo el verano ahí. La infancia con amigos, el fútbol; después llegarían las novias, las salidas nocturnas y ver todos los días el amanecer en la playa, porque el sol sale de frente a la casa. Después el surf, que lo sigue siendo, y las primeras canciones.²⁸

Não por acaso, quatro das dez composições desse disco se referem ao mar. Outra curiosidade: 60% das canções são em primeira pessoa. Em todas as faixas, o instrumento utilizado pelo cantor e compositor é o violão.

²⁸ Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/1299132-jorge-drexler-el-embajador-del-plata>>. Acesso em: 29 jan. 2014.

4.2 RADAR

- 1) Radar
- 2) No te creas
- 3) Tu voyeur
- 4) Caiguá
- 5) Cerca del mar
- 6) Gégé
- 7) Riéndose de mí
- 8) Veneno
- 9) Era de amar
- 10) El valle de las leñas amarillas

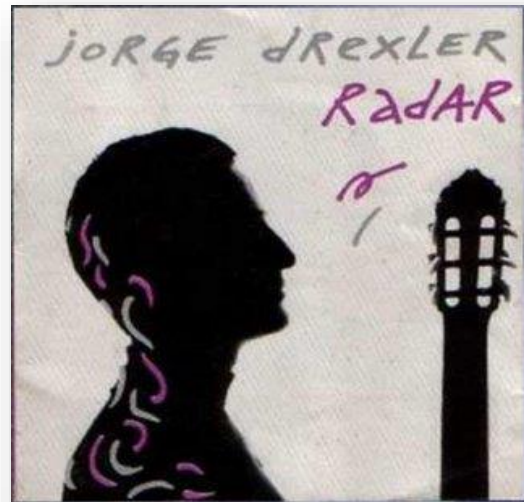


Figura 7 - 1994 - Radar (Ayuí). Disponível em: <<http://todomega.es.tl/Uruguay.htm>>.

Esse segundo álbum²⁹, ainda em cassete, também gravado pelo selo Ayuí / Tacuabé e o último em terras charruas. É composto de dez músicas, sendo uma delas (*El valle de las leñas amarillas*) instrumental. Ainda é possível perceber a influência do mar em suas músicas, já que é citado em quatro delas (*No te creas*, *Cerca del mar*, *Gégé* e *Era de amar*). As canções continuam em sua maioria (sete) sendo em primeira pessoa, com Drexler ao violão e fazendo referências à sua terra.

É perceptível na fase “uruguaia” de Drexler (chamarei assim aos seus discos gravados pelo selo enquanto vivia em solo oriental) a sua preocupação em cantar, de alguma forma, a sua terra. Seja nas letras, seja nos ritmos. Os candombes seguem se fazendo presentes, assim como referências ao país, como ilustram os exemplos a seguir:

- *Radar*, a música título da obra, canta um tema de amor e faz referência a um bairro de Montevideu, *Cordón*;
- Em *No te creas*, novamente uma temática de amor (tema recorrente para Jorge Drexler, amor e cotidiano preenchem seis das nove canções) e menciona a praia de Malvín, no bairro de mesmo nome da capital uruguaia;

²⁹ Letras completas no Anexo B – Letras das canções de Jorge Drexler

- As outras duas citações sobre a cidade se dão em *Caiguá*, (rua do bairro Athaulpa) e em *Cerca del mar*, quando canta um personagem do bairro de Pocitos.

Há referências também à cultura brasileira. Em *Gegé*, o compositor cita a umbanda, religião que, mesmo presente no Uruguai é originária do Brasil, e na canção *Veneno*, um bolero tipicamente brasileiro à la João Bosco e Aldir Blanc. A influência da música brasileira em seu trabalho não é por acaso. Fã de João Gilberto, Caetano Veloso e da música brasileira em geral, Drexler (com um tataravô brasileiro) tocava bossa nova no Bar Ludovico, em Montevideú, no começo de sua carreira.

Não posso deixar de mencionar, também, o alto componente melancólico/nostálgico presente na origem do candombe. Ritmo africano (como já mencionado), traz em si toda a dor de um povo arrancado de seu país e escravizado em outro continente.

4.3 VAIVÉN

- 1) Luna negra
- 2) Cerca del mar
- 3) Tú
- 4) Era de amar
- 5) 730 días
- 6) Ganas de ti
- 7) Zamba del olvido
- 8) Un lugar en tu almohada
- 9) La luna de espejos -
- 10) Tu voyeur
- 11) Dos colores – blanco y negro
- 12) Vaivén
- 13) Ana

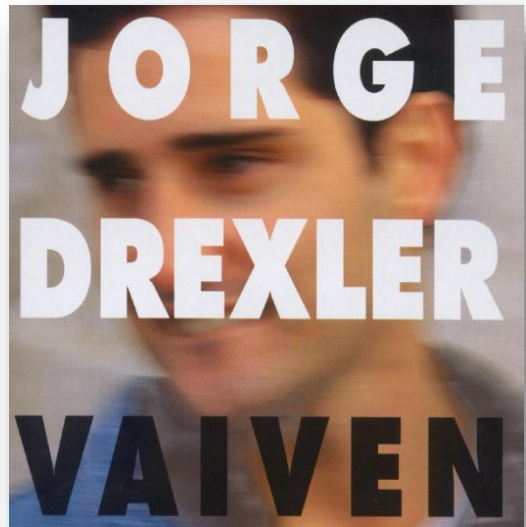


Figura 8 - 1996 – Vaivén (Virgin Records). Disponível em: <<http://www.allmusic.com/album/vaiv%C3%A9n-mw0000338501>>.

Em 1995 passa a morar em Madri. Seu primeiro álbum nessa fase “espanhola” é editado no ano seguinte, já pela gravadora Virgin Records³⁰. *Vaivén* é composto por

³⁰ Letras completas no Anexo B – Letras das canções de Jorge Drexler

13 canções, das quais cinco são aproveitadas de seus trabalhos anteriores. *La luna de espejos* e *Vaivén* (título do disco) regravadas de *La luz que sabe robar*, e *Cerca del mar*, *Era de amar* e *Tu voyeur*, do álbum *Radar*.

Das novas, podemos perceber, novamente, as marcas de terras uruguaias. *Luna Negra*, um candombe estilizado, fala possivelmente de uma mulher que é lembrada enquanto o narrador olha para as Três Marias e para o Cruzeiro do Sul. Como é sabido que esta última constelação só pode ser vista no Hemisfério Sul, é possível supor que sua composição não se deu em solo espanhol, ou pelo menos não foi inspirada por ele. Em *Zamba del Olvido*, o próprio ritmo presente no título, uma zamba³¹, reforça suas raízes platinas. Em *Un lugar en tu almohada* existe a citação da cidade de Tacuarembó, no Uruguai e ao jacarandá, árvore originalmente do Uruguai, Argentina e Brasil.

Das treze canções, onze são em primeira pessoa e, das novas, todas as oito são temas de amor (com destaque para Ana, nome de sua primeira esposa, a espanhola Ana Laan). Sobre o fato de compor muitas canções em primeira pessoa, Drexler disse em uma entrevista, na qual respondia perguntas de fãs, para o site *Montevideo Portal*, em 2004, que gostava de falar de coisas que conhece, por isso fala quase sempre em primeira pessoa.

Me gusta hablar de lo que conozco. Hablo casi siempre en primera persona. No me gusta decirle a otras personas lo que tienen que hacer o dejar de hacer. Me gusta más pensar que las personas se identifican con lo que hago porque sienten cosas parecidas a las que yo siento, que creer que mis canciones les enseñan cosas. Y no creo que siempre haya que transmitir cosas positivas. El mundo y los momentos de las personas son más complejos que eso y muchas veces incluyen aspectos negativos que está bueno ver.³²

Nessa mesma entrevista, é interessante ver como o artista responde a uma questão proposta por um fã. A dúvida era se Drexler acreditava que sua música seria a mesma, caso ele não tivesse ido morar na Espanha. A resposta vem ao encontro do que buscamos:

³¹ Ritmo folclórico surgido na Argentina. Seu nome faz referência às mestiças descendentes de negros ou índios, chamadas de zambas, motivo da dança com objetivo de seduzi-las.

³² Disponível em: <http://www.montevideo.com.uy/nottiempolibre_11389_1.html> Acesso em: 08 fev. 2014.

No, no creo que mi música hubiera sido la misma, porque mi vida cambió mucho y con ella mis canciones. En muchos aspectos. Pero por nombrar uno, la distancia del lugar donde uno nació y vivió casi toda su vida, determina que un tipo particular de añoranza se te meta adentro y salga luego en las canciones. Jaime Roos siempre decía que el escribía las murgas en París o Amsterdam y los rocanroles en Montevideo.³³

Ou seja, Jorge Drexler afirma que sua música mudou conforme sua vida ia mudando. Isso reafirma sua forma de compor, falando sobre amor ou sobre temas cotidianos. Na mesma entrevista, revela que tudo que escreve é autobiográfico, “Aunque no me haya pasado A mí, lo que cuento ha pasado por mí”. E também, muito importante é destacar o que foi dito antes, no trecho da entrevista. O artista diz que a distância do lugar de nascimento e de onde as pessoas viveram quase toda a vida determina que se passe a sentir um tipo particular de saudade que acaba refletindo nas canções.

Essa afirmação é muito importante para percebermos quando essas saudades começam a aparecer nas canções. Até o terceiro disco, Jorge Drexler fala do amor, traz consigo ritmos uruguaios misturados ao pop, ao jazz, ao samba, ou seja, é sua formação como músico que está presente, está falando da sua vida vivida no Uruguai. A associação com a melancolia que se pode sentir ao ouvir suas músicas deve estar diretamente relacionada à forma suave com que Jorge canta ou pelas temáticas praianas. A partir do disco seguinte, com o distanciamento que acontece, com a pressão que começa a receber da gravadora (pois seus álbuns não vendiam bem), Drexler passa a procurar seu caminho, seu norte. Nessa fase espanhola, o compositor sobrevive de suas músicas, mas cantadas por outros artistas espanhóis, como os famosos em terras ibéricas Ana Belén ou Victor Manuel.

Drexler não gostava do rótulo de *cantautor*, que é como os espanhóis se referem aos artistas que gravam suas próprias composições, sejam elas pessoais, políticas, sociais, filosóficas ou de amor. Mas com o espocar das ditaduras, o termo ficou muito ligado às canções de protesto. E o uruguaio, apesar de ter passado uma noite na prisão por ter apoiado uma greve geral em plena ditadura militar uruguaia, nunca havia composto canções com conotação política. Mas, nos próximos discos editados na Espanha, ele não conseguiria fugir do “rótulo” de cantautor.

³³ Disponível em: <http://www.montevideo.com.uy/nottiempolibre_11389_1.html> Acesso em: 10 fev. 2014.

4.4 LLUEVE

- 1) De amor y casualidad
- 2) Antes
- 3) Llueve
- 4) Flores en el mar
- 5) Murga Reggae
- 6) No pienses de más
- 7) Cara B
- 8) La huella de tu mirada
- 9) Milonga Paraguaya
- 10) Tu piel
- 11) Paisaje Lunar
- 12) Montevideo



Figura 9 - 1998 – Llueve (Virgin). Disponível em: <<http://todomega.es.tl/Uruguay.htm>>.

Llueve, o quarto álbum³⁴ de Jorge Drexler, editado em 1998, é, para alguns críticos, o mais desigual da sua carreira. A mudança na produção musical não agradou à crítica ao adotar uma sonoridade com estilo mais comercial. Erro transformado em acerto, pois a partir do álbum seguinte, e até hoje, Drexler firma uma parceria de sucesso com dois músicos/produtores uruguaios Juan Campodónico e Carlos Casacuberta, ambos do destacado grupo de tango eletrônico *Bajofondo*.

O álbum começa com uma música que exalta a miscigenação dos povos, *De amor y casualidad*, com uma letra que explica a seu filho todas suas heranças: “*tu madre tiene sangre holandesa / yo tengo el pelo sefaradí / somos la mezcla de tus abuelos / y tú, mitad de ella y mitad de mí*”. E, em dado momento, mostra sua preocupação com as intolerâncias raciais ao cantar que “*en este mundo tan separado / no hay que ocultar de donde se es / pero todos somos de todos lados / hay que entenderlo de una buena vez*”, preocupação essa reforçada anos mais tarde com sua música *Milonga del Moro Judío* ou com *El pianista del Gueto de Varsovia*. Ou seja, Drexler começa a escrever sobre temas mais políticos ou sociais.

³⁴ Letras completas no Anexo B – Letras das canções de Jorge Drexler

A canção que dá nome ao álbum, *Llueve*, nos dá a primeira pista de que suas composições estão sendo criadas em Madri. A letra diz “*llueve y en todos los balcones de Madrid / se está mojando la ropa tendida*”. Com *Flores en el mar*, o músico vislumbra um ritual a lemanjá. Aqui, nada espanhol. Proporcionalmente, as composições falam menos de amor. De 12 canções, o tema só é explorado em três delas. A opção de escrever em primeira pessoa continua, conforme já explicado pelo autor, oito das 13 canções foram assim compostas.

O mar continua bastante presente, sendo citado em cinco canções. Outra “inspiração” que aparecia timidamente nos discos anteriores de Drexler aqui se destaca um pouco mais. O autor se refere à lua em três canções. Alguns temas passam a ser mais reflexivos, como em *No pienses de más*, quando o sujeito poético afirma “*não me sigas / eu também estou perdido*” ou em *Cara B*, que narra um sujeito bastante depressivo com sua situação que chega a exclamar:

*“Si cuando vuelves a casa me ves sombrío,
dándole vueltas al vals del desconsuelo,
ten compasión de esta falta de luz,
hoy soy una moneda que tiene dos lados de cruz”.*
(DREXLER, 1998)

Quanto aos ritmos, as raízes musicais ainda o acompanham, aparecem referências em quatro canções, com destaque para a *murga*³⁵, na canção *Murga Reggae*, que, como o próprio nome diz, apresenta uma mistura de murga com reggae (apesar de ter ficado parecido com uma espécie de roquinho lento). Há também uma milonga, muito mais no título do que na música em si, *Milonga Paraguaya*, em que há referência a Mangoré que tanto pode ser um chefe guarani, como pode se referir a Agustín Barrios, célebre violonista paraguaio. Pela ênfase no violão nesta música, apostaria na segunda opção de referência, quando a letra diz “milonga paraguaia, prima distante de Mangoré”. Como já vínhamos detectando antes, o tema é bastante melancólico, fala de solidão e chama atenção a referência ao mar, no caso a falta dele, nos seguintes versos

³⁵ Manifestação dramático-musical que, ao lado do candombe, forma as manifestações culturais mais representativas do Uruguai. Apesar de ser de origem espanhola, em terras uruguaias misturou-se com o candombe e encontrou uma forma toda peculiar de representação rítmica. É muito executada durante o carnaval uruguaio e pode denominar tanto o ritmo como os grupos carnavalescos.

*Quando me quedé solo
varado y lejos del mar, yo sé,
que aunque no tenga nada,
tendré a esta copla esperándome.
(DREXLER, 1998)*

A última música desse disco é o primeiro ato explícito de melancolia por sentir saudades da pátria, portanto, nostalgia. É uma canção com alto sotaque nostálgico. Em *Montevideo*, Drexler demonstra sentir saudades da terra natal e promete voltar.

*Yo tengo pintada en la piel
la lágrima de esta ciudad,
la misma que da de beber,
la misma te hará naufragar.
Yo tengo en la piel su sabor,
un leve resabio de sal,
que nunca he sabido esconder,
que nunca he sabido mirar.
Si deajo elegir a mis pies
me llevan camino del mar,*

*El mar que me trajo hasta aquí,
el puerto en que habré de zarpar,
un día pensando en volver,
un día volviendo a escapar.
Un día cualquiera me iré
dejando su lágrima atrás
la pena que me haga partir
la misma me hará regresar.
Si deajo elegir a mis pies
me llevan camino del mar.
(DREXLER, 1998)*

Ao mesmo tempo em que promete voltar, também demonstra a possibilidade de deixar novamente o país, visto que cidade que te dá água também pode te afogar. Aqui talvez seja o ponto alto das referências ao mar. O mesmo mar que o levou à Espanha é o transporte ou meio que facilita sua volta, caso ele deixe seus pés escolherem. Música de sentimentos contraditórios, contradição que permanece, anos mais tarde, como podemos ver nesta entrevista dada em 2014 à revista mexicana *Emeequis*:

Me gusta España por la alegría que hay, el clima, la comida, las regiones, la diversidad. Pero yo no deajo de sentir una nostalgia

tremenda por Uruguay. Lo curioso es que cuando estoy allá (lo visito unas cuatro veces al año), siento *saudade* por España.³⁶

O artista reforça o sentimento de “não pertencer”. Se está no Uruguai, a saudade é da Espanha. Do contrário, sente nostalgia das terras orientais estando na Europa. Altas doses de melancolia irão deixar transparecer ainda mais o sotaque.

Começava a nascer um Drexler diferente, um compositor mais maduro e cada vez mais ciente de seu papel de cantautor, ainda que, até hoje, não goste do termo...

4.5 FRONTERA

- 1) La edad del cielo
- 2) Memoria del cuero
- 3) Frontera
- 4) Río Abajo
- 5) Corazón de Cristal
- 6) Madre Tierra
- 7) Princesa Bacana
- 8) Alto el fuego
- 9) Aquellos tempos
- 10) El sur del sur
- 11) Camino a La Paloma



Figura 10 - 1999 – FRONTERA (Virgin).
Disponível em:
<<http://www.allmusic.com/album/frontera-mw0000700195>>.

Gravado em 1999, *Frontera*³⁷ é, bem como o nome representa, a exata linha de passagem na carreira de Jorge Drexler. Agora produzido pelos uruguaios Juan Campodónico y Carlos Casacuberta, a sonoridade adotada fica entre o pop do disco anterior e batidas eletrônicas, que viriam a acompanhar o restante da carreira do cantor.

³⁶ Disponível em: <<http://www.m-x.com.mx/2013-04-14/entrevista-con-jorge-drexler-el-hombre-que-escribe-musica-liquida/>>. Acesso em: 31 jan. 2014.

³⁷ Letras completas no Anexo B – Letras das canções de Jorge Drexler

Aunque no parezca, me acerqué más a la canción uruguaya desde que llegué a España. En Uruguay era más metafórico, me sentía más cerca de Spinetta. Y cuando llegué a España, y me encontré con gente como Sabina, me pregunté: ¿de qué estoy hablando? Me propuse hablar más de mí, y me acerqué más a lo que usualmente se entiende debe hacer un cantautor. Y cuando tomé la decisión de estar más a tono con los sonidos contemporáneos, elegí colaboradores uruguayos.³⁸

Na entrevista ao jornal *La Nación*, Drexler explica essa mudança, essa encruzilhada em que sua carreira estava.

Yo había sacado mi "tercer álbum en España por una multinacional y no vendía discos. Vivía más de lo que sacaba de mis composiciones cantadas por otros (Ana Belén y Víctor Manuel encabezan la lista) que de mis propias cosas, y cuando llega Frontera pensé «bueno, si este no anda, Virgin no me va a aguantar más». Y se abrió la encrucijada: o aceptaba los códigos de España, agarraba un productor y me amoldaba a la idea del cantautor o seguía por las mías. Me deprimí e hice todo lo contrario, empecé a trabajar con Juan Campodónico y Carlos Casacuberta, uno de mis amigos más antiguos, un economista brillante que hasta ese momento nunca había producido un disco. A la discográfica le daba igual, no perdía nada conmigo y me dejó ir a Uruguay a grabar. Con la plata que me mandaron, alquilamos una casa, instalamos unas computadoras muy elementales, hicimos el disco y volví con él a España. ¡Fue el que menos se vendió! Pero yo estaba contento.³⁹

Ou seja, podemos, sim, confirmar, pelas próprias palavras do artista, que *Frontera* é seu disco de recomeço, foi o álbum que o fez encontrar o caminho que queria seguir. Nessa mesma entrevista, o jornalista pergunta a razão do nome do disco, e Jorge responde: “Le tendría que haber puesto "La edad del cielo", pero le dejé Frontera porque sentí que era una transición. En España la gente dijo: "¿¡Qué hace una computadora en el disco de un cantautor?"!⁴⁰

Portanto, o quinto disco da sua carreira é o de “passagem”, o de amadurecimento de Jorge Drexler como compositor, principalmente, pois na forma de cantar sempre foi muito econômico nos agudos, na imposição de sua voz; o caminho adotado sempre foi o da suavidade. Alguns anos mais tarde, com seu irmão Daniel

³⁸ Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-08/01-08-22/pag25.htm>>. Acesso em: 28 jan. 2014.

³⁹ Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/1299132-jorge-drexler-el-embajador-del-plata>>. Acesso em: 29 jan. 2014.

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/1299132-jorge-drexler-el-embajador-del-plata>>. Acesso em: 29 jan. 2014.

Drexler, essa fórmula se explicaria por um conceito que vieram a criar, o *Templadismo*, que mais do que um jogo de palavras com o Tropicalismo, estabeleceu uma forma, uma postura artística. Mas isso veremos em um próximo capítulo.

Retomando. O artista vendia pouco, sobrevivia mais como compositor e já esperava que a gravadora o despedisse. Ficou no dilema entre aceitar os códigos espanhóis e se tornar um legítimo cantautor ou continuar fazendo do seu jeito. A aposta foi pela segunda opção e, hoje sabemos, foi o caminho que o levou a destacar-se no mercado, todavia mais tarde, pois esse trabalho foi o que menos vendeu, mas mesmo assim deixou Drexler satisfeito, pois havia percebido que achara seu caminho.

O curioso desse álbum é que agora todas as 11 músicas são em primeira pessoa. O mar se faz presente, ainda, em quatro composições, os ritmos folclóricos estilizados seguem presentes (seis no total) e a temática segue sendo, prioritariamente, sobre relações amorosas, sobre cotidiano, mas percebe-se um compositor em crise, inclusive de identidade, pois ele começa a rever suas origens, a pensar em seus antepassados, demonstrar preocupações sociais. Tudo na busca de uma identidade artística.

A primeira música do disco, *La edad del cielo* é, até hoje, uma das mais famosas de sua carreira. Uma letra um tanto quanto filosófica, (“No somos más / Que un puñado de mar / Una broma de Dios / Un capricho del Sol / Del jardín del cielo”); essa canção ganhou, inclusive, uma versão em português feita pelo cantor Paulinho Moska e foi gravada, por ele, por Simone e por Zélia Duncan. Em *Memoria del cuero*, um candombe no qual Drexler faz uma relação entre a chegada do candombe com os negros escravos e a chegada de seu avô judeu alemão refugiado da segunda guerra mundial.

*En la bodega de un barco negrero
vino el candombe prisionero.
En la memoria del prisionero
duerme el candombe esperando el cuero.
[...]
En la cubierta de un barco carguero
vino mi abuelo salvando el cuero.
Mi abuelo vino en un barco aliado,
cuatro puertos lo rebotaron.
(DREXLER, 1998)*

As reflexões sobre sua vida e seu passado seguem e em *Frontera*, uma chimarrita com ritmo de murga; ele demonstra estar totalmente na busca de um caminho.

*Yo no sé de dónde soy, mi casa está en la frontera
Y las fronteras se mueven, como las banderas.
Mi patria es un rinconcito, el canto de una cigarra.
Los dos primeros acordes que yo supe en la guitarra
Soy hijo de un forastero y de una estrella del alba,
y si hay amor, me dijeron, toda distancia se salva.
No tengo muchas verdades, prefiero no dar consejos.
Cada cual por su camino, igual va a aprender de viejo.
Que el mundo está como está por causa de las certezas.
La guerra y la vanidad comen en la misma mesa.
Soy hijo de un desterrado y de una flor de la tierra,
y de chico me enseñaron las pocas cosas que sé
del amor y de la guerra.
(DREXLER, 1998)*

O sujeito poético (podemos deduzir que é o próprio compositor) não sabe de onde é, se diz fronteiriço e afirma que as fronteiras são móveis. Fala de seu pai, um forasteiro (judeu alemão refugiado), de sua mãe, nativa uruguaia. E as reflexões continuam ao asseverar que a guerra e a vaidade comem na mesma mesa. Ou seja, os temas continuam tratando de relações amorosas ou cotidiano, mas diminuem de tamanho e passam a dar lugar a letras mais elaboradas e de descobertas.

Ainda nesse álbum, temos *Aquellos tiempos*, canção na qual o compositor relembra tempos difíceis de sua juventude em um país sob a ditadura militar.

*Era el tiempo del cambio, el tiempo de la estampida,
el tiempo de la salida, el tiempo de esta canción.
Era el tiempo de ver el tiempo de otra manera,
y yo no sabía que era el tiempo del corazón.
Era el tiempo de cada cosa a su tiempo,
en tiempo de bossa o de candombear.*

*Por esos tiempos yo andaba siempre corto de tiempo
y nunca encontraba tiempo en ningún lugar.
Cabe decir que es tiempo de recordar
los viejos tiempos, aquella ciudad...*

*Aunque no sea más que para saber
que de tiempo en tiempo conviene recordar:
Que todo tiempo pasado es peor,
no hay tiempo perdido peor, que el perdido en añorar.
Era Mayo del 68, pero en Montevideo del 83.
Era el tiempo de la apertura, tiempo de dictaduras derrumbándose.*

*Eran tiempos de revolcones, manifestaciones;
yo empecé a fumar. Y cuando fumaba,
el tiempo pasaba más lento y yo me sentaba
a verlo pasar, a verlo pasar....
Cabe decir que es tiempo de rememorar aquellos tiempos, la facultad...
Aunque no sea más que para saber,
que el tempo no suele dar marcha atrás.
(DREXLER, 1998)*

São as manifestações estudantis, as reflexões sobre o tempo que não volta mais, as opções musicais (bossa ou candombe) e uma confissão: o refrão da canção traz a ideia de que não há pior tempo perdido do que sentir saudade.

Drexler, com esse disco, vai ao encontro de sua identidade como nunca antes. A canção *El Sur del Sur* é um belo exemplo disso.

*Al sur del Sur hay un sitio
Que está olvidado... Que está cerrado... Como un baúl...
El viento cruza la calle buscando abrigo
Y no hay testigos al sur del Sur...*

*No vayas, la ruta no es buena
Me dicen, no vayas
No vale la pena...*

*El tiempo al sur del Sur se ha detenido
Se ha distraído con no sé qué...
Y el aire es en realidad una gelatina...
Tan cristalina... que no se ve*

*No vayas, la ruta no existe...
Después no digas <no me lo advertiste>...
No pierdas tu sitio en la mesa...
Me dicen, no vayas
A quién le interesa...*

*Si hubiera en total dos sitios
sería el segundo...
El fin del mundo...
El sur del Sur....
(DREXLER, 1998)*

A composição assume que no extremo sul existe um país esquecido e fechado como um baú, onde o tempo se deteve. O fim do mundo. E mostra o compositor no dilema de deixar esse país diante da falta de apoio. “Não vá, não é um bom caminho, não vale a pena, não abandone seu lugar na mesa”. Apesar de parecer que Drexler

está falando mal de seu país, na verdade está mostrando a dificuldade artística pela qual passava, pois deu provas suficientes de amá-lo.

O disco termina com uma zamba chamada *Camino a La Paloma*. Já vimos anteriormente a importância dessa praia na vida do artista. Nessa canção, mais uma declaração de amor às coisas de seu país:

*Hay una parte de mí que va camino a La Paloma.
Por un recuerdo de campo y mar, camino a La Paloma.*

Conozco esa carretera como a tu cuerpo en la oscuridad,
porque solo conozco de veras lo que una vez tuve que añorar

Alguna parte de mí será arena de su arena.
Y hay una luna que solo es luna
si es La Paloma y luna llena.

*Añoro esa lejanía como a mi propia felicidad.
(Aunque a veces se añora en la vida algo que nunca llegó a pasar.)
La pena me está buscando como una niebla que se asoma,
yo ya no estoy aquí, yo voy camino a La Paloma.
(DREXLER, 1998)*

Muito interessante os versos, “conheço essas estradas como no escuro conheço teu corpo. Porque só conheço de verdade aquilo pelo qual já senti saudade” A referência à areia também chama a atenção. “Alguma parte de mim será areia da sua areia”. Aqui, Drexler está demonstrando o desejo de ter suas cinzas espalhadas pela areia, como foi feito com seu avô na mesma praia.

E para terminar a análise desse disco, outra frase emblemática: “Sinto saudade dessa distância como sinto de minha própria felicidade”. O compositor demonstra aqui que, em 1999, não se sentia feliz na Espanha. Por isso a melancolia, a nostalgia. Esse sofrido processo levou Jorge Drexler a encontrar seu caminho.

O disco seguinte não será analisado, mas cabe um comentário. Drexler iria deixar registrado o maior hino nostálgico ao seu país. Com *Un país con un nombre de un río*, do disco *Sea*, de 2001:

*Vengo de un prado vacío, un país con el nombre de un río
un edén olvidado, un campo al costado del mar
Pocos caminos abiertos, todos los ojos en el aeropuerto
Unos años dorados, un pueblo habituado a añorar
Como me cuesta quererte, me cuesta perderte, me cuesta olvidar*

*El olor de la tierra mojada, la brisa del mar,
Brisa del mar...
Llévame hasta mi casa, brisa del mar
¿Dónde estará mi casa?, brisa del mar
Llévame hasta mi casa, brisa del mar
Un sueño y un pasaporte, como las aves buscamos el Norte
cuando el invierno se acerca y el frío comienza a apretar
Y este es un invierno largo, van varios lustros de tragos amargos
y nos hicimos mayores esperando las flores del Jacarandá.
(DREXLER, 1998)*

Em uma livre tradução minha, é interessante analisar partes da letra: venho de um campo vazio... Um paraíso esquecido... Todos os olhos no aeroporto... Uns anos dourados. Um povo habituado a sentir saudades... As pistas são evidentes. A falta de oportunidades obriga os uruguaios a “migrar para o Norte”. Mas aqui, o autor demonstra (como já havia feito na canção *Montevideo*) que é difícil ir embora, é difícil permanecer, é difícil esquecer o cheiro da terra molhada, a brisa do mar. E termina, quase implorando, pedindo que a brisa do mar o leve de volta a casa. (E novamente o mar...).

É quase um sebastianismo às avessas. Não são os uruguaios, em sua terra natal, que esperam a volta dos filhos que se foram durante o “longo inverno”. São os filhos que gostariam de voltar, mas, ainda, não podem. Ao jornal *Página 12*, Jorge Drexler explicou um pouco sobre essa canção:

[...] es una canción de amor, pero no es un simple te quiero. Estoy fragmentado. Siempre tengo dos visiones de las cosas. Antes lo tomaba como una carga, y ahora me doy cuenta de que es como soy. Puedo entender al que se va de Uruguay con bronca, resentido, pero yo no me fui resentido de Uruguay. No escribí el tema tanto para mí como para los demás que veía que llegaban a España. A mí me gustaría volver a vivir alguna vez a Montevideo. Extraño los códigos de amistad, la sensación de pertenencia. [...] La pertenencia me llegó de grande, y cuanto más uruguayo me sentí, me fui. Soy más del lado de añorar.⁴¹

Então, aqui, posso verificar, mais uma vez, uma clara nostalgia, no sentido restrito do termo, a melancolia produzida no exilado pela saudade da pátria. Não analisarei a continuidade da obra do cantor, que tem uma presença marcante da melancolia, o que não podia ser diferente, já que o próprio músico assume-a como um

⁴¹ Entrevista ao jornal argentino *Página 12*. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-08/01-08-22/pag25.htm>>. Acesso em: 28 jan. 2014.

sotaque. Para reforçar esse conceito, novamente, em 2012, ao jornal argentino *El Tribuno*, Drexler disse que “*La melancolía viene en serie con nosotros, los del Río de la Plata*”.⁴² E, como já vimos, há motivos históricos suficientes para acreditar nisso.

A partir daí, Jorge Drexler encontra seu caminho estético-musical, grava mais cinco álbuns (2004 - *Eco*, 2006 - *12 segundos de Oscuridad*, 2008 - *Cara B*, 2010 - *Amar la trama e Bailar en la Cueva* -2014) e ganha um dos prêmios mais significativos da indústria cinematográfica. Pela canção *Al otro lado del río*, do filme do diretor brasileiro Walter Salles *Diários de Motocicleta*, Drexler recebe o Oscar de Melhor Canção, feito inédito para uma composição em língua espanhola.

Essa é a análise feita dos discos de Drexler. Busquei demonstrar exatamente esse processo de descoberta, de transição de sua carreira. Da mudança, em suas composições, de uma aparente melancolia genética para uma melancolia/nostalgia, adquirida pelo seu distanciamento. Em Vitor Ramil, que será analisado a seguir, essa passagem é mais clara porque o artista escreveu sobre isso⁴³, relatou esse encontro do seu caminho artístico. O uruguaio, não. Mas tanto para um como para outro, o deslocamento, a saída da zona de conforto, provocou essa descoberta.

⁴² Entrevista ao jornal *El Tribuno*. Disponível em: <<http://www.eltribuno.info/salta/162710-Cuando-compongo-una-cancion-paseo-ingenuamente-por-un-mundo-interior.note.aspx>>. Acesso em: 12. set. 2013.

⁴³ Em RAMIL, Vitor. A estética do Frio. In: FISCHER, L. A. (org.). **Nós, os Gaúchos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1993, p. 262-270.

5 VITOR RAMIL, PELOTAS E MONTEVIDÉU NO ESPELHO

Esse capítulo se chama assim pois, a partir da biografia e análise da obra de Vitor Ramil, sempre que houver algo que seja possível associar com Jorge Drexler, já farei um espelhismo, uma comparação, um *délibáb*⁴⁴.

Então vamos a Ramil. 7 de abril de 1962. Nascia em Pelotas, Rio Grande do Sul, Vitor Hugo Alves Ramil, o caçula dos cinco filhos de Kleber e Dalva: Kléber, Kleiton, Kledir, Branca, Kátia e Vitor, assim mesmo, sem acento. Todos os filhos estudaram instrumentos desde cedo, fazendo com que a casa tivesse música o tempo todo. De adultos, somente três seguiram com a música. Kleiton & Kledir, que fundaram um dos grupos ícones dos anos 70 no Rio Grande do Sul, “Os Almôndegas”, e Vitor. Kleber e Katia foram para a psiquiatria, e Branca, que é empresária dos três irmãos músicos. Medicina e música. Algo em comum com a família Drexler.

Aos 12 anos ganhou o primeiro lugar em um concurso nacional de composições sobre chocolate promovido pela Neugebauer, entre estudantes de 5ª a 8ª séries. Também uma coincidência com Jorge Drexler, que ganhou um concurso de contos curtos promovido pela *Universidad de la República*. Seu pai, apesar de não tocar nenhum instrumento, era apaixonado por música.

Cada vez que meu pai ia cantar um tango, ele se emocionava e chorava, e isso me marcou muito, marcou minha relação com a música, deixou em mim a impressão de que uma boa música era aquela que tinha o poder de comover, de tocar profundamente. Eu me emociono demais cantando. Chorei copiosamente ao compor certas milongas, como *Deixando o pago*. Minha música sempre teve uma carga emocional forte, toda ela é um depoimento pessoal, nunca consegui cantar nada que não me dissesse respeito. Por isso, não perco tempo com qualquer canção⁴⁵.

Dessa forma, não é difícil perceber que cantar, compor, sempre foi para Vitor um ato emocional. A marca da música platina, como se pôde ver nas palavras do próprio músico, é extremamente forte em sua formação. Seu pai, Kleber, é uruguaio (estrangeiro, como o pai de Drexler, alemão), filho de espanhol, e adorava tangos e milongas.

⁴⁴ Mais do que o nome de um dos discos de Vitor Ramil (2010), *délibáb* é aqui como miragem, como sua própria tradução sugere. Húngara, a palavra vem de déli (do sul) + báb (de bába, ilusão).

⁴⁵ FONSECA, Juarez. Casa, Milonga, Livro, Canção, Tempo, Satolep. In: RAMIL, Vitor. **Songbook Vitor Ramil**. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013. p. 19.

Ramil estudou violão e piano. Começou a compor aos 14 anos, algumas das canções de seu primeiro álbum são dessa fase. Na carreira universitária tentou Jornalismo (três anos entre a Universidade Católica de Pelotas e a Federal do Rio Grande do Sul) e mais tarde Composição e Regência, experiência que durou só três semestres.

Indeciso quanto ao seu futuro profissional, participa da 10ª Califórnia da Canção Nativa, tradicionalíssimo festival nativista do Rio Grande do Sul. Com tão só 17 anos, encara um auditório lotado cantando uma milonga composta por ele com letra de José Fogaça. *Semeadura*, apesar de vencedora na Linha de Projeção Folclórica, não foi muito bem aceita pelo público, conforme relata o crítico musical Juarez Fonseca, no Songbook de Vitor Ramil:

Ao ser premiada, *Semeadura* recebia uma das maiores vaias da história da Califórnia, seja por seu caráter inovador, seja pela dimensão latino-americana, seja por ter sido entendida como canção de protesto pela plateia conservadora.⁴⁶

Que começo! Que estreia! Apesar da rejeição demonstrada inicialmente pelo público, *Semeadura* se tornou um dos maiores sucessos da música regional gaúcha, um clássico, com várias gravações e interpretações dos mais diversos artistas, com destaque para a versão em espanhol *Siembra*, gravada por nada mais, nada menos que Mercedes Sosa, sua inspiração ao compor a música.

Assim, a carreira parecia que já estava definida e seria fácil, ainda mais que seus outros irmãos músicos estavam no auge do sucesso nacional com a dupla Kleiton & Kledir, fundada após o fim do Almôndegas. Será?

Aos 18 anos grava seu primeiro disco, *Estrela, estrela* (1981), um trabalho em busca dos caminhos a percorrer (mas não por isso de menor qualidade, muito pelo contrário). Curiosamente (ou não), a música título do álbum, *Estrela, Estrela* traz em si um sentimento que será, conscientemente, mais tarde assumido por Vitor como uma das sete cidades, pilares, da “Estética do Frio”: a melancolia. Uma bela canção de melancolia arrebatadora, que posteriormente foi gravada por artistas como Gal Costa, Milton Nascimento e, mais recentemente, Maria Rita.

⁴⁶ FONSECA, Juarez. Casa, Milonga, Livro, Canção, Tempo, Satolep. In: RAMIL, Vitor. **Songbook Vitor Ramil**. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013. p. 23.

Do primeiro disco, de 1981, ainda que só restasse a belíssima toada *Estrela, estrela*, já poderíamos dizer que o compositor tinha se encontrado na esquina dentre delicadeza, profundidade, lirismo e fluência⁴⁷.

5.1 ESTRELA, ESTRELA

- 1) Assim, assim
- 2) Tribo
- 3) Engenho
- 4) Estrela, estrela
- 5) Um e dois
- 6) Minas de prata
- 7) Noite e dia
- 8) Aldeia/Epílogo



Figura 11 - 1981 – *Estrela, estrela* (Polygram). Disponível em: <<http://minerva.ufpel.edu.br/~ramil/vitor/di-scog/>>.

Apesar de iniciante, o jovem Vitor teve à sua disposição um grande número de artistas já reconhecidos para gravar seu primeiro disco. Uma vantagem de começar com uma grande gravadora. Assim, Wagner Tiso, Egberto Gismonti, Zizi Possi, Tetê Espíndola emprestaram seu talento para *Estrela, estrela*, um disco experimental no sentido de tentar de tudo um pouco em letras e sonoridade. Se podemos estranhar um disco com tão poucas músicas (apenas oito), a explicação está em um novo formato de LP que as gravadoras estavam tentando impor ao mercado, com a finalidade de baratear custos e, conseqüentemente, ter um preço mais acessível ao público.

As composições falam de tudo, não há um tema dominante⁴⁸. Sete delas são em primeira pessoa (contando singular e plural) e o que chama a atenção é o fato de em metade do disco a palavra “peito” ser mencionada. Em *Engenho*, (“E as migalhas do teu seio / Hão de alimentar meu peito”) em *Um e dois* (“Sinto a tua calma / A tua presença / Perto do meu peito”), em *Minas de prata* (“Por que sofrer? / Terra sobre os olhos / Cheios de pudores / E o peito ardente”) e em *Noite e dia* (“Planta noite e dia /

⁴⁷ FISCHER, Luis Augusto. Nesta rua passa o universo. In: RAMIL, Vitor. **Songbook Vitor Ramil**. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013. p. 8.

⁴⁸ Letras completas no Anexo C – Letras das canções de Vitor Ramil.

Dentro do teu peito, irmão / Todas as verdades / Que esse é o nosso / Jeito de vencer”). Ora o peito representa conforto ora coragem. E coragem não faltou para o jovem Vitor Ramil. Se era consciente ou não, conseguiu não pegar carona na imagem e musicalidade dos irmãos famosos, o que causava espanto à mídia local. “Os jornais mencionaram sua pouca idade, diziam que lembrava Milton Nascimento e que seu trabalho pouco ou nada tinha a ver com a música de Kleiton & Kledir, já em carreira como dupla”⁴⁹.

Bem apanhado pela crítica. Apesar de ter ídolos como Caetano Veloso, Athaulpa Yupanqui ou Chico Buarque (também ídolos de Jorge Drexler), Milton Nascimento era a grande inspiração de Vitor Ramil:

Meu primeiro disco é marcadamente de um discípulo de Milton. Quando eu tinha treze anos e ouvi o disco *Minas*, fiquei muito impactado. Eu ia para o 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.⁵⁰

Não é possível estabelecer, em seus primeiros trabalhos, comparação entre Vitor Ramil e Jorge Drexler. O que podemos perceber, isso sim, é que cada um narrava sua realidade. A realidade composicional do uruguaio estava nas praias, no mar, no amor. O gaúcho, como vimos, não tem um tema definido. As letras são mais complexas, o disco é superproduzido (a gravadora de Drexler era independente, a de Ramil uma multinacional). Mas o que também é possível dizer é que se as músicas folclóricas estavam, por motivos óbvios, mais presentes em Jorge, Vitor já flerta com o chamamé e com a milonga, que, se não estava presente em seu primeiro disco, já compunha nesse ritmo, como vimos com o caso de *Semeadura*, ou musicando um poema do escritor argentino Jorge Luís Borges, que viria a ser gravadas em seu próximo disco.

⁴⁹ FONSECA, Juarez. Casa, Milonga, Livro, Canção, Tempo, Satolep. In: RAMIL, Vitor. **Songbook Vitor Ramil**. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013. p. 24.

⁵⁰ Ibid., p. 24.

Se seu primeiro trabalho procura um “norte” (e Vitor curiosamente mais tarde vai descobrir que seu norte é o sul), o segundo então.... *A paixão de V segundo ele próprio* (Som Livre - 1984) é um álbum ainda mais experimental e um tanto quanto pretensioso quanto ao número de faixas: 22. As sonoridades vão da música medieval ao carnaval de rua, com instrumentos que partem de uma orquestra completa até o uso de brinquedos, do eletrônico ao violão milongueiro.

Ramil continuava na busca de um som diferente, original. Sobre a transição do primeiro para o segundo disco, o músico revela em seu songbook a crise que se estabelecia em seu processo criativo.

Pensei: puxa, para aí, tenho dezenove anos, parece que vivi muitas coisas, só que apenas acabo de gravar minhas primeiras músicas, até correndo riscos, pois ninguém grava músicas que fez com catorze ou quinze anos! Minha felicidade foi ter composto *Estrela, estrela*, uma canção que poderia ter feito agora. Graças a ela meu primeiro disco teve algum porte. E naquele momento entendi que se quisesse criar música brasileira pra valer e de forma duradoura, em meio a toda aquela constelação de grandes compositores, teria que baixar a cabeça e me dedicar a fazer algo realmente sólido, algo que deveria estar muito além daquela meia dúzia de canções originais.⁵¹

5.2 A PAIXÃO DE V SEGUNDO ELE PRÓPRIO⁵²

Assim, com toda essa carga, surge *A paixão de V segundo ele próprio*, um disco incomum já no título, uma visível alusão a Clarice Lispector – *A paixão segundo GH*. A literatura, aliás, é presença permanente na obra de Ramil. Se Drexler, após a fase de transição (2001) compôs canções inspiradas em filmes, Vitor sempre dialogou com a literatura. A própria Clarice parece ser referência em uma canção, chamada *Clarisser*, mas, nesse álbum, ainda podemos citar o poema *Milonga de Manuel Flores*, de Borges, *Sangue Ruim*, poema de Rimbaud, e *Noígrandes*, poema de Arnaut Daniel. Na vinheta *Luta*, também há referência a um trecho de *Os sertões*, de Euclides da Cunha.

O time de músicos e arranjadores continua de alto nível: Wagner Tiso, Celso Loureiro Chaves, Nico Assumpção, entre outros. Mas, por curiosidade, vou destacar um uruguaio chamado Hugo Fattoruso, que oito anos mais tarde iria participar do

⁵¹ FONSECA, Juarez. Casa, Milonga, Livro, Canção, Tempo, Satolep. In: RAMIL, Vitor. **Songbook Vitor Ramil**. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013. p. 25.

⁵² Letras completas no Anexo C – Letras das canções de Vitor Ramil.

primeiro disco de Jorge Drexler. Caminhos sendo traçados aos poucos para, um dia, se cruzarem.

- 1) Satolep
- 2) O baile dos galentes
- 3) Ibicuí da Armada
- 4) O milho e a inteligência
- 5) Talismã
- 6) A luta
- 7) Armando Albuquerque no laboratório.
- 8) Milonga de Manuel Flores –
- 9) Nossa Senhora Aparecida e o milagre
- 10) Noigandres
- 11) Clarisser
- 12) De um Deus Que Ri dos Outros
- 13) Semeadura
- 14) Poemita
- 15) Sangue Ruim
- 16) Século XX
- 17) Auto-retrato
- 18) Sim e Fim
- 19) Fragmentos de Milonga
- 20) A paixão de V segundo ele próprio
- 21) As moças
- 22) As cores viajam na porta do céu.

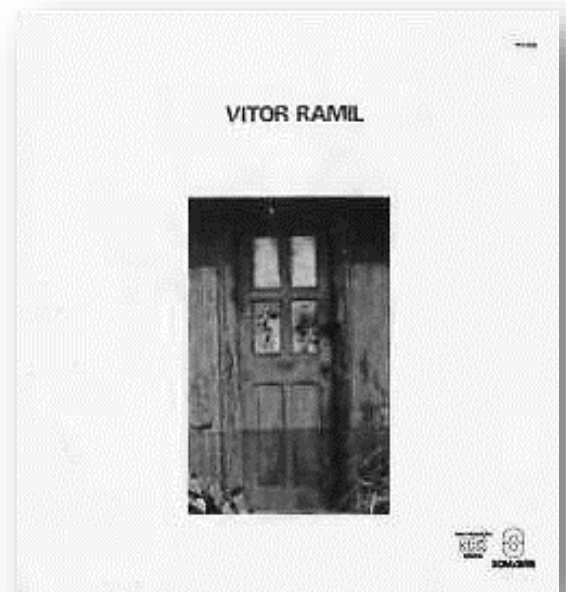


Figura 12 - 1984 - A paixão de V segundo ele próprio (Som Livre). Disponível em: <<http://minerva.ufpel.edu.br/~ramil/vitor/disco/g/>>.

Das 22 músicas, treze podem ser consideradas vinhetas, músicas de curta duração que funcionam como passagem de uma canção para outra. Todas elas possuem menos de dois minutos, há canções inclusive com menos de 20 segundos, como é o caso de *As moças* ou *Armando Albuquerque no laboratório*, composta durante uma aula de laboratório experimental (no tempo de UFRGS) e dedicada ao

seu professor, Armando Albuquerque. A explicação para músicas tão curtas pode estar aqui:

Eu morava sozinho, me relacionava com pouca gente, quase não tinha amigos na cidade (*Porto Alegre*). Acordava às sete da manhã, fazia ginástica e ioga, tinha comprado um piano de cauda e tocava de seis a oito horas por dia. Estava tão rigoroso que praticamente não compunha, nada passava pelo meu crivo. As composições que saíam duravam segundos [...].⁵³

Diante de tanta ousadia e misturas, não houve quem não comparasse com a Tropicália, da qual Vitor Ramil é “descendente”. E estavam certos. Mais tarde, o próprio artista reconhecia que essa obra era uma experiência neotropicalista⁵⁴.

Nesse disco aparece, pela primeira vez, a referência à palavra Satolep, cunhada por Vitor e totalmente incorporada ao vocabulário gaúcho. Satolep é a palavra Pelotas escrita ao contrário. Segundo o artista, ao compor a música ele não estava satisfeito em usar Pelotas, não gostava da sonoridade. Ao acaso, resolveu inverter a palavra, o que deu mais força sonora e rítmica. Mas muito mais do que uma simples inversão, Satolep pode ser Pelotas vista do espelho. A partir daí, para Vitor, Satolep passou a ser sua *Macondo*, a cidade fictícia de muitos romances do escritor colombiano Gabriel García Márquez.

E as tentativas de inverter palavras se fizeram presentes em outra composição do mesmo disco. Na própria canção *Clarisser*, Ramil compõe e canta nada mais nada menos que cinco versos ao contrário, como se espelhados.

*Clarisser é oãn es raserper
A sarger arap rairc
Rariver sador as sesarf
Sodot so ameof
Ribocsed as seroc sod samora
(RAMIL, 1984)*

Luís Augusto Fischer apresenta uma teoria interessante para o surgimento da palavra Satolep:

⁵³ FONSECA, Juarez. Casa, Milonga, Livro, Canção, Tempo, Satolep. In: RAMIL, Vitor. **Songbook Vitor Ramil**. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013. p. 26.

⁵⁴ Conforme e-mail 4 recebido do artista em 15 de fevereiro, disponível nos Anexos.

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 vida⁵⁵.

Realmente a estratégia de passar a ver sua Pelotas ao contrário pode não ter sido tão consciente naquele momento, mas como bem percebe Fischer, no decorrer de sua carreira, o conceito se encaixa perfeitamente, *Satolep* é o refúgio de Vitor.

Satolep, a canção, é totalmente autobiográfica. Mais uma marca de ousadia. Uma música de sete minutos, sem refrão, nada radiofônica para a época. E sabemos bem o que as gravadoras comerciais esperam de seus artistas.

Em nenhum momento alguém das gravadoras ouviu o que eu iria gravar; sabiam que era uma produção cara, e ainda assim deram carta branca, deixaram a gente fazer o que quisesse, talvez imaginando que, como faziam muito sucesso, o Kleiton e o Kledir iriam me botar no mesmo caminho. Mas quando viram o que seria o disco, que não era nada comercial, os diretores não gostaram nem um pouco.⁵⁶

Satolep, então, é uma canção sem refrão (como quase todas desse disco) que narra sua vida, (*“depois de tanto tempo de estudo, venho pra cá em busca de mim”*), sua casa, suas lembranças, (*“a Dalva e o Kleber na sala / Tomando o mate das sete / A vó vem vindo da copa / Trazendo queijo em pedaços”*), sua esposa (*“O teu nome, Ana, escrito / No braço da minha alma / Persiste como uma estrela / Nas horas intermináveis”*), sua luta contra os “moinhos de vento”, ou melhor, suas novas composições (*“Vitorino de La Mancha / Minha luta se resume / No compasso de um tango / Na minha triste figura / Meu piano Rocinante”*). Não há como negar que é uma canção bem melancólica, pela música, pela forma de cantar, pelo conteúdo saudoso.

*Sinto hoje em Satolep
O que há muito não sentia
O limiar da verdade
Roçando na face nua
As coisas não têm segredo
No corredor dessa nossa casa
Onde eu fico só com minha voz*

⁵⁵ FISCHER, Luís Augusto. Nesta rua passa o universo. In: RAMIL, Vitor. **Songbook Vitor Ramil**. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013. p. 7.

⁵⁶ FONSECA, Juarez. Casa, Milonga, Livro, Canção, Tempo, *Satolep*. In: RAMIL, Vitor. **Songbook Vitor Ramil**. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013. p. 28.

A Dalva e o Kleber na sala
 Tomando o mate das sete
 A Vó vem vindo da copa
 Trazendo queijo em pedaços
 Eu liberto nas palavras
 Transmuto a minha vida em versos
 Da maneira que eu bem quiser
 Depois de tanto tempo de estudo
 Venho pra cá em busca de mim.
 E o céu se rirá d'amore
 No olho azul de Zenaide
 Outrora... lembrás flamingos
 Jê ne se pá, singulaire
 Yê na barra uruguaia
 E letchussas no Arroito
 Marfisas gemerão de paz
 No The Lion!
 La Jana torpor vadio
 Cigarra sem horizonte
 Lia, Alice e a lua
 Num charque sem preconceito
 O cisne negro aprisiona
 O bélico amor perdido
 E a Esma num bisaje só
 Cativa alguém
 Nessa implosão de signos e princípios
 Eu guardo o Joca e ele a mim.
 O teu nome, Ana, escrito
 No braço da minha alma
 Persiste como uma estrela
 Nas horas intermináveis
 Chuva, vapor, velocidade
 É como o quadro do Turner
 Sobre a parede gris da solidão.
 So-to-me-lo te verás-me
 Como-lho-me verte-ás-nos
 Solo te quiero dizer-te
 Que me sinto mui contente
 Porque vou na tua casa
 E lemos cousas bonitas juntos
 No silêncio eu pego em tua mão
 Tu do meu lado e eu no teu quarto quieto
 Teu ser se confunde no meu.
 Vitorino de La Mancha
 Minha luta se resume
 No compasso de um tango
 Na minha triste figura
 Meu piano Rocinante
 A yoga e o chá no fim da tarde
 E depois a noite e meu temor.
 Eu converso com o Kleiton
 Na mesa da casa nova
 Sobre a vida após a morte
 Sobre a morte após a vida
 Vencedor é o que se vence

*E a falta do Kleber é dura
 O que a gente quer é ser feliz
 A paz do indivíduo é a paz do mundo
 E viva o Rio Grande do Sul!
 Só, caminho pelas ruas
 Como quem repete um mantra
 O vento encharca os olhos
 O frio me traz alegria
 Faço um filme da cidade
 Sob a lente do meu olho verde
 Nada escapa da minha visão.
 Muito antes das charqueadas
 Da invasão de Zeca Netto
 Eu existo em Satolep
 E nela serei pra sempre
 O nome de cada pedra
 E as luzes perdidas na neblina
 Quem viver verá que estou ali
 (RAMIL, 1984).*

Dessa música também é interessante mencionar que é a primeira referência explícita de Ramil ao local em que vive, Satolep, o que nas canções de Jorge Drexler ocorria com frequência desde as primeiras obras.

Referências regionais também aparecem na canção Ibicuí da Armada, assim como nas demais já mencionadas, *Semeadura* e *Milonga de Manuel Flores*. Vale a pena também citar que nesse disco, a presença do violão de Vitor é mais constante.

Para terminar, ainda devo citar duas canções. *Sim e fim*, um manifesto da forma de compor, da forma de escrever (“*Cantar e não ser feliz / É coisa que eu nunca vi [...] // Como vai o artista então mentir / Cantando o que jamais foi seu*”). Esse conceito se aproxima, em muito, ao que Jorge Drexler se referiu sobre o ato de compor, quando se refere que todas as canções que ele compunha eram situações vividas por ele ou vistas por ele.

E ainda, a canção *Auto-retrato*, nítida influência das leituras dos poetas concretos Augusto e Haroldo de Campos. Eis a prova. Uma canção concreta.

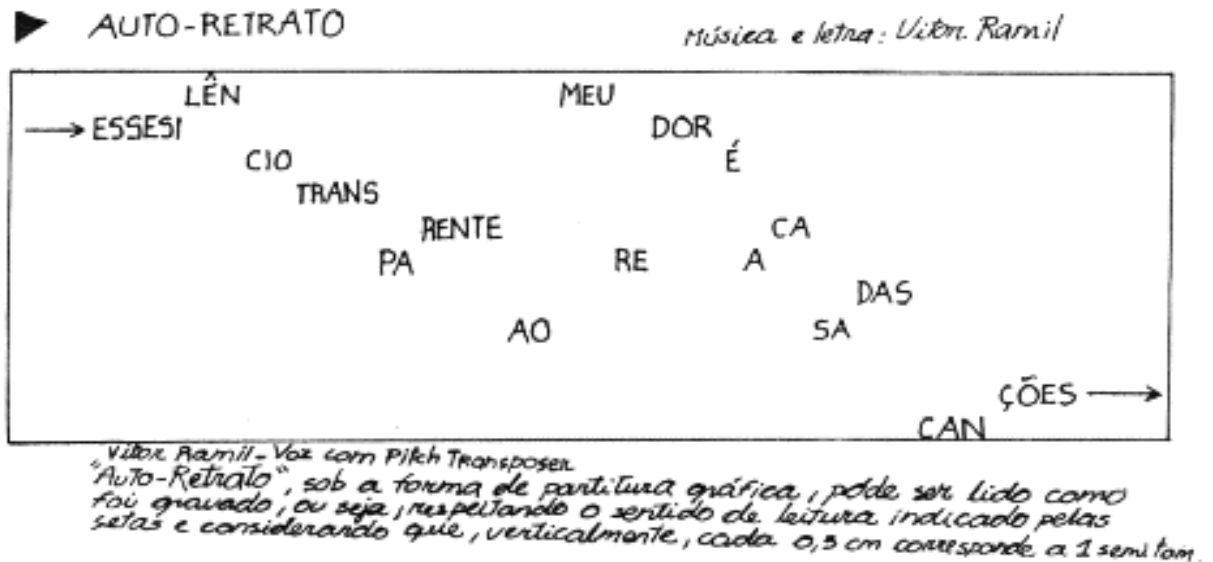


Figura 13 - Auto-retrato. Encarte de *A paixão de V segundo ele próprio* (1984).

5.3 TANGO

Passada a experiência neotropicalista, de boa repercussão na crítica especializada, mas sem atingir o retorno rápido dos investimentos esperado por gravadoras comerciais, Vitor Ramil decide buscar uma unidade para suas composições. A avaliação que fizera de *A paixão de V segundo ele próprio* é que era uma obra dispersa na linguagem. Assim, busca essa unidade e começa a compor *Tango*.

Em 1986 resolve se render à mística de todo artista que está fora do chamado centro do Brasil, o eixo Rio-São Paulo: vai morar no Rio de Janeiro. Passado um ano do primeiro *Rock in Rio*, a cidade e o país respiravam rock. Assim, as gravadoras estavam ávidas por gravar esse gênero. Vitor produz uma fita *demo* com algumas canções do futuro álbum, mas, consciente do momento em que vivia, faz uma seleção específica.

O rock estava no auge, com todas aquelas bandas surgindo, e tudo o que eles gravavam vendia; então fiz uma *demo* com as coisas aparentemente mais roqueiras de Tango e os caras da EMI toparam.⁵⁷

Conseguindo uma nova gravadora, Ramil se desfez de uma preocupação que tinha, pois já havia sido dispensado das duas anteriores e imaginava ter dificuldades para conseguir outra. Só que, como veremos depois, essa realmente acabou sendo sua última gravadora comercial.

Os problemas começaram pelo título. Vitor insistia em *Tango*. A gravadora argumentava que o nome ia levar o público a imaginar ser um disco de tango. “*Não, de jeito nenhum, esse é o nome, porque é um projeto, porque o conceito tango, porque o Sul, porque Buenos Aires, porque Montevidéu, porque a minha formação, etc.*”⁵⁸. O disco até poderia se chamar *Sapatos em Copacabana*, mas o artista, receoso pelo “efeito Carmem Miranda”⁵⁹ não abriu mão do nome *Tango*.

[...] os mesmos sapatos que caminham por Copacabana passam pela avenida Independência (em POA) e chegam até Satolep. É claro que o trabalho não é só isso, mas a milonga e o frio (e o nosso velho sentimento de distanciamento do resto do País) aparecem sempre e mais especificamente no disco *Ramilonga*, onde a música de característica pampeana é o tema principal.⁶⁰

⁵⁷ FONSECA, Juarez. Casa, Milonga, Livro, Canção, Tempo, Satolep. In: RAMIL, Vitor. **Songbook Vitor Ramil**. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013. p. 29.

⁵⁸ Ibidem, p. 29.

⁵⁹ Carmem Miranda ficou estigmatizada por ter criado um estereótipo de mulher brasileira em Hollywood para atender interesses norte-americanos. Os próprios irmãos de Vitor, Kleiton & Kledir, passaram por esse processo. Pelo tamanho do sucesso obtido no Brasil, diziam no Rio Grande do Sul que eles haviam “se vendido” ao sistema. Só mais um capítulo do conhecido pensamento *canistrum cancri* (aquele que defende que um cesto de caranguejos gaúchos pode sempre estar aberto, pois qualquer um dos crustáceos que tentar fugir será puxado de volta para dentro do recipiente pelos demais) que permeia as relações artísticas, políticas, sociais no Rio Grande do Sul. Qual a saída? Se faz sucesso = vendido ao sistema. Se não faz sucesso = “eles” não gostam de “nós”. Ou seja, para quem pensa assim, não há saída.

⁶⁰ BORBA, Mauro. **Prezados Ouvintes – histórias do rádio e do Pop Rock**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001. p. 42.

- 1) Sapatos em Copacabana
- 2) Mais um dia
- 3) Virda
- 4) Joquin
- 5) Passageiro
- 6) Nada a ver
- 7) Nino Rota - Tango da Independência
- 8) Loucos de cara

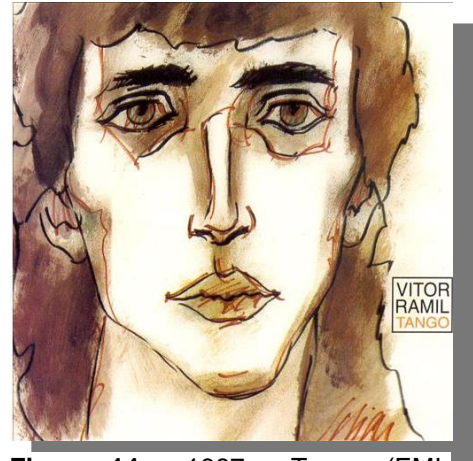


Figura 14 - 1987 - Tango (EMI-Odeon)

A concisão que Vitor Ramil buscava estava já no número de músicas. Das 22 da obra anterior, essa contava com oito músicas e um pequeno time de músicos. Assim, o disco soa muito equilibrado.

Oito músicas⁶¹ (cinco em primeira pessoa) que narram histórias cotidianas, em uma inclusive há uma referência datada. A frase: “o cruzado cria novos santos”, da música *Mais um dia*, menciona o Plano Cruzado, criado pelo governo Sarney, em 1986. Mas a grande marca desse disco é, sem sombra de dúvida, duas canções muito peculiares.

Seguindo um modelo que já aparecera na obra anterior, *Tango* apresenta duas músicas que acabam por fugir do modelo esperado de canção popular, aquele que conta uma história tendo, em média três minutos⁶². *Joquin* e *Loucos de cara*. À parte da grande geleia geral da história mundial que *Loucos de Cara* apresenta, *Joquin* vai merecer uma atenção maior.

Versão da canção *Joey*, *Joquin* tem exatos 8 minutos e 28 segundos. Mesmo sendo uma música de Bob Dylan, não tinha apelo radiofônico, veículo necessário para alavancar vendas de discos, segundo o pensamento das gravadoras. Pois vindo contra a maré, *Joquin* teve uma sorte diferente:

⁶¹ Letras completas no Anexo C – Letras das canções de Vitor Ramil.

⁶² Segundo Arthur de Faria em *Baudelaire, Wagner, Tatit, Canção*, (disponível em: <http://www.academia.edu/2077365/Baudelaire_Wagner_Tatit_Cancao_Breve_levantamento_da_s_questoes_apontadas_por_Charles_Baudelaire_sobre_a_relacao_de_letra_e_musica_em_Richard_Wagner_-_e_sua_aplicacao_aos_estudos_brasileiros_da_cancao>. Acesso em: 20 fev. 2014). Luiz Tatit define que a canção deve, em três minutos, resolver questões que em um romance levam 300 páginas.

Joquim é uma das 10 músicas mais pedidas e tocadas na história da Rádio Ipanema de Porto Alegre. É interessante, pois trata-se de uma rádio roqueira e "Joquim" está lá ao lado de Led Zeppelin. Interessante que na época que eu gravei o disco, o comentário na gravadora era: "o quê que nós vamos fazer com esta música que dura 8 minutos e que jamais irá tocar em rádio?"⁶³

Além disso, no mesmo ano (1987) estoura no Brasil *Faroeste Caboclo*, canção da banda Legião Urbana, da mesma gravadora de Vitor, com exatos nove minutos e sete segundos. Ou seja, parece que há vida nas rádios além do que as gravadoras imaginam...

Joquim é baseada na história do mecânico e inventor pelotense Joaquim Fonseca, que construiu diferentes aviões entre os anos de 1920 e 1940. Narra a história de um louco inventor que pereceu diante da burocracia, ao insistir em patentear um aparelho. A longa letra mais parece um conto. Brincando com a ideia de Luiz Tatit, essa história, se escrita em livro, teria mais de 800 páginas... Pois mesmo assim, essa ainda é uma das canções mais solicitadas nos shows de Vitor.

Apesar de bem executado, "Tango foi o que mais tocou, ele saiu por uma gravadora grande na época, teve uma boa divulgação, viajei por vários estados e estourou no Rio Grande do Sul"⁶⁴, o resultado não foi o que a gravadora esperava.

Assim, mais uma vez, Vitor ficava sem ter quem gravasse seus novos trabalhos. Mas, ainda no Rio de Janeiro, teve um *insight* que mudaria para sempre sua carreira.

Enquanto olhava televisão, sob um calor já cantado por Fernanda Abreu, Vitor Ramil, de calção, chinelos e tomando chimarrão, observa no Jornal Nacional as imagens de uma festa popular na Bahia. Atrás do trio-elétrico, uma viva multidão formada de pessoas seminuas, pulando, suando, bebendo e cantando. Vitor não consegue se imaginar naquela situação, mesmo estando vestido quase que da mesma maneira.

⁶³ RODRIGUES, Luiz Horácio. Vitor Ramil: o calor da estética do frio. **Revista Agulha**, Fortaleza/São Paulo, mar. 2001. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag10rodrigues.htm>>. Acesso em: 17 fev. 2014.

⁶⁴ RODRIGUES, Luiz Horácio. Vitor Ramil: o calor da estética do frio. **Revista Agulha**, Fortaleza/São Paulo, mar. 2001. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag10rodrigues.htm>>. Acesso em: 17 fev. 2014.

Ato seguido, o telejornal exhibe uma matéria sobre a chegada do inverno no Sul do Brasil. De seu autoexílio carioca, observa a geada nos campos gaúchos, homens de pala andando de bicicleta, a expectativa de neve na Serra, e todas aquelas imagens que já nos acostumamos a ver quando o frio chega, como a clássica das crianças escrevendo com o dedo no vidro dos carros ou de águas ou gravetos congelados. Imediatamente o artista reconhece aquele universo como o seu. É ali que ele quer estar.

Assistindo ao Jornal Nacional me dei conta de que acima dos clichês comumente usados para nos definir, acima de toda e qualquer ideia redutora – que representam sempre pequenos recortes, fragmentos da nossa realidade –; que acima também das nossas sutilezas de estilo, estava a diferença fundamental entre o Sul e o resto do Brasil – como símbolo não redutor, primeiro e inquestionável, abrangendo todos os outros –: o frio. Vi que o Rio Grande do Sul simbolizava o frio no Brasil – a chegada do frio no Sul, mesmo com aquele ar "acredite se quiser", está anualmente na pauta da mídia nacional. E me dei conta de que o frio simbolizava o Rio Grande do Sul. Passei a ver o frio como metáfora amplamente definidora do gaúcho.⁶⁵

Há melancolia aparente nesse disco? Sim. Apesar desse ser um álbum com músicas de batidas mais rápidas, menos lento, não há como negar que pela temática, *Joquin*, a triste história do inventor de Satolep está carregada com o DNA da melancolia.

O ano? 1992. A idade? 30 anos... A partir de então, Vitor Ramil volta para o Rio Grande do Sul e começa a elaborar o que mais tarde chamaria de a “Estética do Frio”. Mas antes disso, um novo disco, encartado em uma revista alternativa de Porto Alegre.

5.4 À BEÇA

Após a experiência carioca, Vitor Ramil decidiu voltar para o Rio Grande do Sul. Para Porto Alegre? Não. Para sua Satolep. Avesso a shows, começou a perceber a importância de se apresentar. Era uma queixa das gravadoras. Vitor se empenhava nos estúdios, mas não queria encarar os palcos, por timidez e para evitar os improvisos e as precariedades dos shows.

⁶⁵ RAMIL, Vitor. A estética do Frio. In: FISCHER, L. A. (org.). **Nós, os Gaúchos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1993. p. 262-270.

Idealizava uma vida de compositor e cantor, mas sem “ralar”, sem encarar as barras; só comporia, gravaria discos e ficaria em casa... “*Eu via aqueles caras fazerem isso, via o John Lennon assando pão, dez anos sem gravar, e tal, e pensava, puxa, dá pra ser assim. Idealizava aquela vida, me casei, tive o meu filho, gostava de ficar em casa, pensava, pô, o Chico grava um disco a cada quatro ou cinco anos, nunca faz show. Olha os modestos referenciais que eu tinha...*”⁶⁶

Assim, para vencer essa inexperiência no palco, Ramil criou um personagem: o Barão. Com ele, se apresentaria em uma temporada do espetáculo *Tangos e Tragédias*. Caracterizado com uma corcunda, capa preta e cara pintada de branco, o sucesso foi tanto que, no ano seguinte, passou a participar (agora com Barão de Satolep) no show *Midnight Satolep*, cantando músicas escatológicas e de humor negro, jamais gravadas por Vitor. A experiência trouxe um excelente resultado. O artista passou a desenvolver intimidade com a plateia, sentir-se à vontade no palco.

Há quase dez anos sem gravar, sentiu necessidade de registrar algumas músicas que já compunha sob as ideias da estética do frio e outras mais antigas. Precisava dessa ponte, dessa transição, vislumbrando um futuro trabalho “fundador” da estética do frio, o álbum *Ramilonga*. Eis que surge, *À beça*.

Com uma tiragem de 3.000 cópias, encartado na revista *Capacete*⁶⁷, *À beça* é o terceiro disco⁶⁸ (primeiro CD) de Ramil. No hiato de quase uma década dos estúdios, Vitor compôs muita coisa. As fases se misturavam. O *insight* que tivera no Rio de Janeiro aos poucos se materializava, mas ao mesmo tempo sentia a necessidade de deixar registradas composições que já não se enquadravam na estética do frio.

⁶⁶ FONSECA, Juarez. Casa, Milonga, Livro, Canção, Tempo, Satolep. In: RAMIL, Vitor. **Songbook Vitor Ramil**. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013. p. 30-31.

⁶⁷ Rara publicação especializada em cultura no Rio Grande do Sul, dirigida por Arthur de Faria, Carlos Branco, Eduardo Aigner e Jimi Joe. O arrojo não teve vida longa: somente três números da revista foram publicados, em seis meses de existência. Uma das características das edições eram as longas entrevistas com músicos gaúchos. Na primeira, Nei Lisboa. Na segunda, Vitor Ramil. Na última, Edu K.

⁶⁸ Letras completas no Anexo C – Letras das canções de Vitor Ramil.

- 1) Minha virgem
- 2) Folhinha
- 3) Não é céu
- 4) Grama verde
- 5) Deixa eu me perder
- 6) Café da manhã
- 7) O livro dos porquês
- 8) Foi no mês que vem sol
- 9) Sol
- 10) À beça
- 11) A invenção do olho
- 12) A resposta.
- 13) Namorada não é noiva
- 14) Barroco

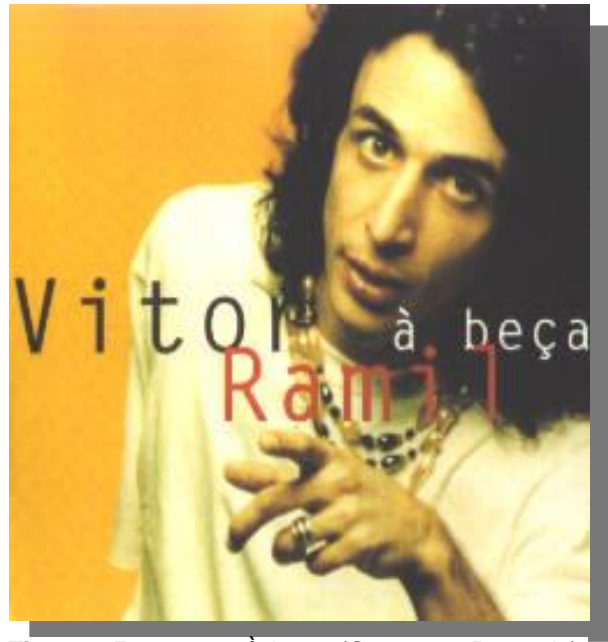


Figura 15 - 1995 - À beça (Capacete Records).
Disponível em:
<<http://minerva.ufpel.edu.br/~ramil/vitor/discog/>>.

“Namorada não é noiva”, “O livro dos porquês” e “A invenção do olho”, por exemplo, são mais antigas. Nesse disco, se misturam com as novas composições, como “Não é céu” e “Foi no mês que vem”, que já apontavam para o caminho no qual se encontra hoje.

As ideias da estética do frio já estavam me dando voltas à cabeça, e algumas delas eu tentei mesmo aplicar ao disco. Olhando da perspectiva atual, pode-se pensar que o “À beça” foi um exercício de unidade pop e o “Ramilonga” de unidade tendo a milonga como centro e conceito. Mas foram dois exercícios de unidade, isso é certo. O “À beça” foi talvez meu disco mais libertador, feito no período em que estive mais prolífico. Eu compunha e escrevia letras o tempo todo com muita facilidade, tinha encontrado um canal. Em parte meu desejo era seguir já as novas tendências internas (Não é céu, etc.), buscar a brasilidade do sul (em “Ramilonga” eu fiz uma espécie de recuo estratégico, como se tivesse voltado à tradição para mexer com ela e poder seguir adiante a partir de um novo paradigma), mas me parecia muito cedo e eu ainda queria não perder as velhas canções.⁶⁹

Assim, como o próprio artista define, esse é seu disco mais libertador. Sem as amarras das gravadoras, (apesar de que pôde gravar o que quis nas experiências anteriores) nesse momento sentia-se ainda mais à vontade para experimentar. São

⁶⁹ E-mail recebido em 24 de fevereiro de 2014. E-mail 5 dos Anexos.

14 canções, dez em primeira pessoa, que chamam atenção por uma espécie de religiosidade. Em *Minha virgem* fala na virgem (apesar de outra possível conotação) e anjo.

*Eu chego e paro e fico e digo enfim que sim eu também
Que devo e posso e quero e rezo enfim e como ninguém
Quando a minha virgem estende a mão
Quando a minha virgem estende a mão
[...]*

*E quando eu canso e durmo dentro dela
E um anjo se diverte sobre mim
A virgem faz que sim
A virgem sempre diz sim
(RAMIL, 1995)*

Em *Folhinha*, o citado é Deus (“Dia santo/ Ir ao céu / Me ocupar com Deus / Não me deixa mal”). Deus ainda é citado em *Foi no mês que vem* e *A invenção do olho*. Apesar de recorrentes, as referências religiosas estão longe de ser algo parecido com música *gospel*, por exemplo. É só uma curiosidade. Mas chamou a atenção. Vitor confirmou que *Folhinha* é um “delírio religioso e pop descarado, composto a partir da harmonia de She Said, She Said, dos Beatles”⁷⁰

O sol também aparece bastante nesse disco. É como se essa liberdade de expressão que o artista passava a sentir estivesse iluminando suas composições. O astro-rei está presente em *Não é céu*, música dedicada à filha Isabel, *Sol*, *O livro dos porquês*, *A invenção do olho* e *Namorada não é noiva*. É curioso.

Mas a melancolia se faz presente em *Foi no mês que vem* e, principalmente, em *Deixa eu me perder*, onde confessa que não sabe onde quer chegar...

*Deixa eu me perder
Pequeno mundo meu
Menos que esquecer
Ficar dizendo coisas
Que não me vêm
Ontem eu sumi
Parece estranho, eu sei
Mas escureceu
Pequeno mundo meu
Eu anoiteci
Perdido dentro da paisagem
O carro leva minha imagem
Não acho o que me dizer*

⁷⁰ E-mail 5 dos Anexos.

*Não sei o que quero achar
 No rádio essa voz me diz
 Que a vida é o melhor lugar
 Pode ser
 Tudo que eu segui
 Viaja atrás de mim
 Coisas, quando vêm
 São coisas que se vão
 Sem eu perceber
 Amanhã também
 Parece estranho, eu sei
 Mas eu vou sair
 Pequeno mundo meu
 Deixa eu me perder
 Perdido dentro da paisagem
 O carro leva minha imagem
 Não acho o que me dizer
 Não sei o que quero achar
 No rádio essa voz me diz
 Que a vida é o melhor lugar
 Pode ser
 Deixa eu me perder
 (RAMIL, 1995)*

O que fica marcado é que realmente *À Beça* é um disco libertador. Ramil se sentia obrigado a seguir na linha das canções que caíram no gosto do público, como *Loucos de Cara* e *Joquin*.

[...] eu estava me sentindo obrigado (supondo expectativas do público e considerando tendências do momento) a seguir na trilha das canções ginsberg-maiakóvski-dylan, como *Loucos de Cara*, *Joquin* etc. Se isso me fazia crescer como letrista, por outro lado reprimia minha musicalidade, pois sempre fui um melodista e gostei de estranhezas e guinadas harmônicas, coisas que músicas repetitivas como as que citei não favoreciam. Então no *à beça* me voltei para os formatos normais AABAB etc e aos temas simples ou cool, tipo *Folhinha* ou *Sol*, bem como aos impulsos Beatles como *Minha Virgem*, um delírio religioso e pop descarado composto a partir da harmonia de *She Said She Said*, dos Beatles. O *À beça* me fez muito bem, e teve seu papel de limpador de terreno fundamental para a estética do frio.⁷¹

Estava, então, pronto o terreno para gerar o disco fundador da estética do frio. E junto com ele, claro, a melancolia se apresenta de vez.

5.5 RAMILONGA

⁷¹ E-mail 5 dos Anexos.

E tudo culmina com a gravação do CD *Ramilonga – A estética do frio* (1997), onde, já a partir do título, numa contração da última sílaba de seu sobrenome com a palavra milonga, onze canções⁷², nas próprias palavras do autor em material promocional do disco, “percorrem o imaginário regional gaúcho mesclando o linguajar gauchesco do homem do campo à fala coloquial dos centros urbanos. A reflexão acerca da identidade de quem vive no extremo sul do Brasil começa pela recusa ao estereótipo do gauchismo; o canto forte dá lugar a uma expressividade sofisticada e suave; instrumentos convencionais são substituídos por outros, como os indianos e africanos, nunca antes reunidos neste gênero de música. Pela contundência de suas ideias, pela originalidade de sua concepção, *Ramilonga* é uma espécie de marco zero na carreira”.

- 1) Ramilonga
- 2) Indo ao Pampa milonga
- 3) Noite de São João
- 4) Causo Farrapo
- 5) Milonga de Sete Cidades
(A Estética do Frio)
- 6) Gaudério
- 7) Milonga
- 8) Deixando o Pago
- 9) No Manantial
- 10) Memória dos Bardos das
Ramada
- 11) Último Pedido



Figura 1611 - 1997 - Ramilonga – A estética do frio (Satolep). Disponível em: <<http://minerva.ufpel.edu.br/~ramil/vitor/discog/>>.

O nome prometia e não decepciona. São 11 milongas, de diferentes estilos. A relação com a literatura também é percebida. Não por acaso, Ramil sempre afirma que a milonga está a meio caminho entre a literatura e a música⁷³. Foram musicados os poemas *Noite de São João*, de Fernando Pessoa, *Memória dos Bardos das*

⁷² Letras completas no Anexo C – Letras das canções de Vitor Ramil.

⁷³ FONSECA, Juarez. Casa, Milonga, Livro, Canção, Tempo, Satolep. In: RAMIL, Vitor. **Songbook Vitor Ramil**. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013. p. 61.

Ramadas, de Juca Ruivo⁷⁴. Em *No Manantial*, Vitor faz referência a um dos grandes escritores gaúchos, o pelotense João Simões Lopes Neto⁷⁵. Um dos contos de *Contos Gauchescos* é exatamente *No manantial*.

No manantial
Eu vi nascer
Uma rosa
Baguala
 (RAMIL, 1997)

A referência à rosa baguala é do próprio conto. E, para não haver dúvidas, Ramil começa a música perguntando: “Está vendo aquele umbu, lá embaixo, à direita do coxilhão?” Pois é exatamente a forma como começa o conto de Simões Lopes Neto. Uma bela homenagem ao conterrâneo, que mais tarde seria também

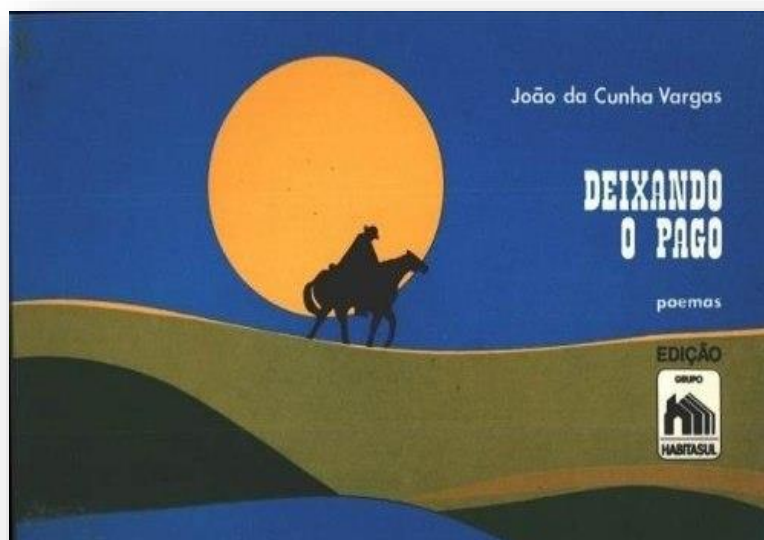


Figura 17 - Deixando o Pago, de João da Cunha Vargas (1981). Disponível em: <http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-560654354-livro-deixando-o-pago-poemas-joo-da-cunha-vargas-_JM>.

personagem do segundo livro⁷⁶ de Vitor, *Satolep*, publicado pela editora Cosac Naify. E *Gaudério*, *Deixando o Pago* e *Último Pedido*, do poeta regionalista João da Cunha Vargas⁷⁷, são também musicadas por Vitor Ramil. O poeta seria, em 2010, novamente

⁷⁴ José da Silva Leal Filho (1902 – 1972), poeta gaúcho nascido em Quaraí.

⁷⁵ João Simões Lopes Neto (1865 – 1928), escritor gaúcho autor de *Contos Gauchescos* e *Lendas do Sul*.

⁷⁶ Em 1999 havia escrito *Pequod*, publicado pela editora Artes e Ofícios.

⁷⁷ João da Cunha Vargas (1900 – 1980), poeta regionalista. Não escrevia seus versos, guardava-os de memória. Teve uma única obra publicada, postumamente, em 1981.

revisitado em uma obra prima de Ramil. O álbum *Délibáb*, com poesias musicadas do poeta gaúcho e de Jorge Luís Borges.

O álbum, então, é composto com canções próprias (letra e música) que definem a estética do frio. Além da *Milonga de Sete Cidades* (que será comentada no capítulo que trato sobre a Estética do Frio), *Ramilonga* dá o tom urbano da melancolia e *Indo ao pampa*, o tom campeiro.

*Chove na tarde fria de Porto Alegre
 Trago sozinho o verde do chimarrão
 Olho o cotidiano, sei que vou embora
 Nunca mais, nunca mais
 Chega em ondas a música da cidade
 Também eu me transformo numa canção
 Ares de milonga vão e me carregam
 Por aí, por aí
 Ramilonga, Ramilonga
 Sobrevôo os telhados da Bela Vista
 Na Chácara das Pedras vou me perder
 Noites no Rio Branco, tardes no Bom Fim
 Nunca mais, nunca mais
 O trânsito em transe intenso antecipa a noite
 Riscando estrelas no bronze do temporal
 Ares de milonga vão e me carregam
 Por aí, por aí
 Ramilonga, Ramilonga
 O tango dos guarda-chuvas na Praça XV
 Confere elegância ao passo da multidão
 Triste lambe-lambe, aquém e além do tempo
 Nunca mais, nunca mais
 Do alto da torre a água do rio é limpa
 Guaíba deserto, barcos que não estão
 Ares de milonga vão e me carregam
 Por aí, por aí
 Ramilonga, Ramilonga
 Ruas molhadas, ruas da flor lilás
 Ruas de um anarquista noturno
 Ruas do Armando, ruas do Quintana
 Nunca mais, nunca mais
 Do Alto da Bronze eu vou pra Cidade Baixa
 Depois as estradas, praias e morros
 Ares de milonga vão e me carregam
 Por aí, por aí
 Ramilonga, Ramilonga
 Vaga visão viajo e antevejo a inveja
 De quem descobrir a forma com que me fui
 Ares de milonga sobre Porto Alegre
 Nada mais, nada mais
 (RAMIL, 1997)*

Um voo sobre a cidade de Porto Alegre, *Ramilonga* é uma melancólica canção que narra um dia chuvoso na capital dos gaúchos. Descreve bairros, cenas cotidianas e cita Edgar Allan Poe, na repetição das expressões “nunca mais, nunca mais” e “nada mais, nada mais”, presentes no poema “O Corvo”. Será que era um corvo que sobrevoava Porto Alegre? Ou era uma despedida da cidade? Ramil (conforme e-mail 4 dos Anexos) confirma que escreveu essa canção aos 23 anos, ou seja, pouco antes de deixar Porto Alegre e ir morar no Rio de Janeiro.

E Indo ao Pampa?

*Vou num carro são
Sigo essa frente fria
Pampa a dentro e através
Desde o que é Libres sigo livre
E me espalho sob o céu
Que estende tanta luz
No campo verde a meus pés
O que vejo lá?
Mata nativa instiga o olho
Que só visa me levar
Sobe fumaça branca
E a pupila se abre pra avisar
Se há fumaça, há farrapos por lá
Eu acho que é bem
Eu indo ao pampa
O pampa indo em mim
Quase ano 2.000
Mas de repente avanço
A mil e oitocentos e trinta e oito
Eu digo avanço porque é claro
Que os homens por ali
Estão pra lá dos homens do ano 2.000
Oigalê, que tal!
Sou o futuro imperfeito
De um passado sem lugar
Com a missão de olhar pra tudo
E em tudo viajar
Pra não ser só um cego
Num espaço sem ar
Eu acho que é bem
Eu indo ao pampa
O pampa indo em mim
Diz um capitão:
"Seja bem-vindo, homem
Nosso tempo é todo teu
Tempo de morte, dor e fome
Mas tempo de pelear
Onde as idéias
Não são cegas sem ar*

Só vou te pedir
 A montaria, exausta
 Não consegue mais andar
 Que a partir de agora
 Seja nosso o carro em que estás
 Pois só um carro são
 Nos pode levar"
 E lá vamos nós
 Seguindo a frente fria
 Pampa a dentro e através
 Séculos XIX e XXI fundidos sob o céu
 Que estende tanta luz
 No campo rubro a meus pés
 Eu acho que é bem
 Eu indo ao pampa
 O pampa indo em mim
 (RAMIL, 1997)

Para mim, essa música sintetiza a fusão provocada pela estética do frio. O autor vai ao pampa e o pampa chega até ele. É uma via de mão dupla. Ele procura a história no campo e tenta fazer a sua história nele. E com ele.

Com *Ramilonga*, o disco, Vitor Ramil criou seu marco zero, limpou seu terreno para suas futuras composições, para um novo caminho para sua obra. Mas não se engane quem pensa que ele, a partir desse marco, passaria a compor somente sobre o campo. Sem regionalismos. Essa, aliás, é uma palavra que não é compatível com Ramil. O tom pode ser regional, mas é universal.

Dessa forma, encerro aqui a análise da obra do artista brasileiro. A ideia era mostrar, como foi feito com Jorge Drexler, onde era possível perceber uma melancolia inata, espontânea, e onde poderíamos perceber que ela passou a ser usada esteticamente. Com *Ramilonga*, encontro o auge. Por mais que a palavra melancolia tenha sido citada somente uma vez na música *Milonga das sete cidades*, a partir do momento que ela está presente como um dos pilares fundadores da estética do frio, já é possível afirmar que, dentro do que foi estabelecido em capítulos anteriores, posso perceber sotaques melancólicos também em Ramil.

Após esse disco, Vitor gravou mais cinco álbuns: *Tambong* (2000), *Longes* (2004), *Satolep Sambatown* (2007), *Délibáb* (2010) e *Foi no Mês que Vem* (2013). Além dos dois livros já citados, em 2014 está lançando *A Primavera da Pontuação* (2014). A melancolia segue presente, talvez como sotaque, não tão enfatizada esteticamente. Segundo o próprio músico:

[...] não tenho evitado o traço melancólico, mas tenho consciência de que quando o enfatizei anos atrás, era porque eu me sentia oprimido pelo culto à alegria que naquela época imperava na música brasileira. [...] Quando eu quis afirmar as milongas que eu compunha, precisei afirmar junto seus valores, e um deles era a melancolia. O artista corresponde às suas necessidades expressivas profundas, ao seu temperamento, à sua forma de ver o mundo construída durante muitos anos etc etc, mas também precisa corresponder às circunstâncias, ao que acontece à sua volta no momento em que atua.⁷⁸

Mas existem outras características que podem aproximar ainda mais Vitor Ramil e Jorge Drexler?

⁷⁸ E-mail enviado pelo artista em 13 fev. 2014. E-mail 2 dos Anexos.

6 OS SOTAQUES SE IDENTIFICAM

Já pude demonstrar que os artistas Vitor Ramil e Jorge Drexler têm muitas coisas em comum. Nasceram em cidades saudosas de seu apogeu econômico e cultural. São filhos de imigrantes. Cresceram ouvindo João Gilberto e os Tropicalistas. Tiveram sua guinada na carreira aos 30 anos, em seus quintos álbuns. Tantas identificações levariam, inevitavelmente a uma aproximação. E ela começou quando os irmãos Jorge e Daniel Drexler descobrem o ensaio “A Estética do Frio” de Ramil. Mas antes, algumas considerações sobre os 30 anos de idade.

6.1 A CHEGADA DOS 30 ANOS E ESTÉTICA OU MOVIMENTO?

A encruzilhada para Drexler e Ramil também parece ter acontecido na mesma faixa etária.

Segundo Levinson (1977) a terceira tarefa fundamental para o adulto novato é a de arquitectar uma profissão, o que raramente é um processo simples ou directo. O autor assinala que é normalmente assumido que as profissões são tomadas de uma maneira estável e sem percalços, mas que no seu estudo tal não foi a norma, o que esse caminho não é necessariamente mais saudável que outros. De facto, o autor defende que esta tarefa alonga-se para além da fase novata da Idade Adulta Jovem, e que tal é verdadeiro para quem estabelece um compromisso bastante cedo com uma profissão, para os que permanecem indecisos e os que fazem grandes mudanças entre os 20 e os 30 anos.⁷⁹

Ou seja, para aqueles que, como eu, já passaram pela casa 30 do jogo da vida, sabem como é difícil chegar a esta idade incertos da profissão, da falta da estabilidade econômica e sua consequente insegurança quanto ao futuro. Nossos jovens compositores encontram seus mapas do tesouro na casa 30, parece que a aposta na direção a seguir também teve essa motivação psicológica.

6.2 A MELANCÓLICA ESTÉTICA DO FRIO

⁷⁹ AGUDO, Viviana Raquel Cascalheira. **A Transição para a Idade Adulta e os seus Marcos: que efeito na sintomatologia depressiva?** Dissertação de Mestrado em Psicologia, Universidade de Lisboa, 2008.

O momento do *insight* já foi referido por mim anteriormente. Vitor Ramil se sentiu pertencendo muito mais ao frio que ao calor, ao ver as já citadas matérias no Jornal Nacional, começa a elaborar os conceitos da Estética do Frio. Mas como ela se define?

Vitor conceitua a Estética do Frio na canção *Sete Cidades – A estética do frio*.

*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
Voz de um milongueiro não morre
Não vai embora em nuvem que passa
Sete cidades frias são sua morada
Concisão 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)*

Assim, o artista, após constatar que a música urbana gaúcha é indefinida, resultado de um “ecletismo completamente ineficaz e batido”, passa a buscar este “modo de fazer”, mas para consumo próprio, não com a ideia de ditar regras. Rigor, precisão, clareza, concisão, sutileza, pureza e... melancolia, passam a ser os sete pilares, as sete cidades as quais o autor se refere na canção acima. Esses pilares passam a definir e nortear suas composições. Após uma série de tentativas, Vitor Ramil encontra na milonga a concepção que estava buscando para seu trabalho. Milonga. Por quê?

Porque a milonga era feita da mesma matéria de que era feita a imagem do gaúcho e do pampa. O sentido que eu vislumbrara na imagem era o sentido de pureza que eu via na milonga. Ou seja: havia uma correspondência direta entre a forma ideal da milonga e as ideias que norteavam a minha busca daquela concepção fria. ". E eu podia ir direto à sua essência, sem rodeios. Era simples lidar com ela e o resultado era eficaz. Meu rigor – que eu enxergara na imagem – se acomodava imediatamente à sua forma rigorosa. Em suma, nada do que ela exigia era estranho à concepção "fria". Isso significava que uma concepção "fria" se resumiria à forma da milonga? Não. Significava de que maneira haveria sentido e funcionalidade na concepção "fria". A milonga "funcionava". E se "funcionava" era porque tudo nela – melodia, ritmo, letra, etc. – estava sob controle. Nada pode não ser concebido ou concebido com displicência numa milonga sem que ela perca a sua força, sem que não haja eficácia no seu resultado final. Uma milonga deve ter sua própria concepção. Esta pista me levou de volta à imagem do gaúcho e do pampa. A concepção "fria" que nela eu vislumbrara só seria eficaz se a expressividade que eu captava na cena como um todo eu fosse capaz de captar nos seus detalhes – nos traços do rosto do gaúcho, por exemplo, na luminosidade do seu olho, na profundidade do seu pensamento, na dispersão da sua memória. Era desta forma que a concepção "fria" se afirmara na forma da milonga, a milonga que, da mesma forma que a imagem, se opunha a tudo o que era múltiplo, excessivo (RAMIL, 1993, p. 268).

A milonga é um ritmo notadamente melancólico. Sua estrutura melódica em tom menor evidencia um caráter reflexivo, introspectivo, profundo. Em seu Dicionário Gaúcho Brasileiro⁸⁰, Batista Bossle 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.

Dessa forma, Vitor encontra neste ritmo seu universo frio. Na busca da unidade na diversidade, da pluralidade do mundo através de uma leitura fria, a milonga surge como a máxima de Tolstoi⁸¹: canta tua aldeia e serás universal.

A Estética do Frio não é uma ideia separatista. Muito pelo contrário. Ramil percebe que não pertencer ao Brasil Tropical não faz do Rio Grande do Sul um filho desgarrado. A certeza é de que, não pertencendo ao centro do Brasil, o estado gaúcho passa a ser o centro de outra história. O centro de uma cultura fria, milongueira, que toma chimarrão. Jorge Drexler chegou a brincar com Vitor: pertencemos à Illexlândia⁸².

E a melancolia?

⁸⁰ BOSSLE, Batista. **Dicionário Gaúcho Brasileiro**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

⁸¹ Leon Tolstoi, escritor russo (1828-1910). Em outra conhecida tradução a frase ficou assim: “se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia”,

⁸² Referência ao nome científico da erva-mate, *Illex paraguariensis*.

Quando eu pensei na estética do frio e depois, quando escrevi sobre ela, não deixei de afirmar a melancolia como um valor estético: eu a reconhecia como um traço meu e dos brasileiros do Sul (...). É inevitável que o artista fale em seu contexto quando fala de si mesmo. De minha parte, não tenho evitado o traço melancólico, mas tenho consciência de que quando o enfatizei anos atrás, era porque eu me sentia oprimido pelo culto à alegria que naquela época imperava na música brasileira. Eu era criticado nas gravadoras porque minhas músicas eram pouco "alegres". Ouvi uma vez que "tristeza não vende discos". Me criei nos anos 70, época de textos densos, profundos, tristes e, por outro lado, experimentais, doidos. Eram tempos de ditadura e de vanguardas. Assim aprendi, assim comecei a compor. A música não tinha a função de entretenimento que tem hoje em dia. O estado de coisas atual parece ter começado justamente com o fim da ditadura e com a ascensão do marketing sobre o artístico nas gravadoras. Quando eu quis afirmar as milongas que eu compunha, precisei afirmar junto seus valores, e um deles era a melancolia. O artista corresponde às suas necessidades expressivas profundas, ao seu temperamento, à sua forma de ver o mundo construída durante muitos anos etc etc, mas também precisa corresponder às circunstâncias, ao que acontece à sua volta no momento em que atua. Desse modo, valores estéticos e pessoais ganham mais ou menos relevância em função do que acontece "lá fora". Isso, de certa forma, é o que dinamiza o artista, que não deixa que ele vire uma caricatura de si mesmo, entende? (RAMIL, 2014)⁸³.

Pode-se notar que, geneticamente presente ou não, a melancolia foi usada por Vitor Ramil como uma clara oposição à alegria tropical. Se Caetano Veloso compôs *Alegria, Alegria*, Ramil sente-se encorajado a se opor a esse Brasil como se compusesse uma *Melancolia, Melancolia*. É claramente uma reação às pressões sofridas (*tristeza não vende discos*) e ao mesmo tempo uma espécie de catarse ao encontrar seu caminho, entender por que sua música é assim.

Essa reação me fez lembrar a análise que Jorge Schwartz, no livro *Vanguardas Latino-Americanas* (1995) fez sobre o *Criollismo*:

Os intelectuais rio-platenses, por sua vez, encontraram no *criollismo* gaúcho respostas análogas para uma espécie de "essência" ou "verdade" argentina ou uruguaia. Os mesmos princípios prevaleceram no gauchismo rio-grandense dos anos 20, como reposta ao modernismo urbano originado em São Paulo.⁸⁴

⁸³ Conversa por e-mail entre mim e Vitor Ramil, recebido em 13 de fevereiro de 2014.

⁸⁴ SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-Americanas**: polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Edusp. 1995. p. 565.

Na busca de reafirmar e renovar sua criação, passou a se opor ao “brasil, brasileiro, terra de samba e pandeiro” encontrando na milonga, no frio, a sua verdade gaúcha. E brasileira.

Oposições também vão guiar a criação dos irmãos Drexler. Extremamente influenciado pela música brasileira (como já mencionado, ouvia Chico, Caetano e demais tropicalistas), Jorge Drexler e seu irmão Daniel conversavam sobre as características da Tropicália e suas contribuições para o universo musical. Começam a pensar se suas canções também poderiam conter elementos estéticos que refletissem um movimento. Se no Brasil “Tropical” os excessos eram necessários, os irmãos Drexler (já influenciados pela leitura da estética do frio ramiliana) concluem que pela geografia natural, física e cultural de seu país, o morno, o temperado (*templado*) fazia muito mais sentido. Surge o termo *templadismo*.

6.3 TEMPERANDO UM MOVIMENTO

Jorge Drexler define o *Templadismo* como uma associação de um clima temperado com uma paisagem com uma vasta visão do horizonte, pela falta de grandes acidentes geográficos, ou seja, demonstra uma clara influência dos aspectos geográficos e climáticos da região na sua concepção artística. Seu irmão, Daniel, reforça o modelo, conceituando o movimento como uma estética que busca o equilíbrio, sem excessos ou estridências. Utiliza em seu canto a voz menos impostada e o mais natural possível.

Sobre a melancolia, da qual também trata Ramil, e outras características do *Templadismo*, Drexler (o irmão) diz que:

Esa melancolía, dicen, está claramente asociada al clima y al paisaje. El *templadismo* forma una especie de corriente musical del sur latinoamericano, que se caracteriza por el no exceso, donde reinan colores, sonidos y climas calmos. En esa corriente se puede incluir por ejemplo a Kevin Johansen; o, por supuesto, a Jorge Drexler. [...]. Si tuviera que definir el *templadismo* en pocas palabras, te diría que es una especie de marco teórico para la creación (en mi caso de canciones) desde la cuenca del Río de la Plata⁸⁵ (DIARIO HOY, 2012).

⁸⁵ DIARIO Hoy. **Entrevista com Daniel Drexler.** Disponível em: <<http://www.diariohoy.net/notas/verNoticia.phtml/html/228974>>. Acesso em: 19 ago. 2012.

Os princípios do Templadismo, assim como a Estética do Frio, estão estruturados em sete itens⁸⁶:

1) A busca do meio-termo

La búsqueda en la creación del camino del medio. La intención o simplemente la acción inconciente de evitar la estridencia en los colores, en el timbre de los sonidos, en la impostación de la voz y en las palabras. El tratamiento de las temáticas sobre las que trabajamos en nuestras canciones de la forma más equilibrada posible, buscando siempre reflejar y entender las diferentes partes de un conflicto. El término medio te ubica equidistante de los extremos y por lo tanto con mayor chance de comprender el todo.

2) Arriscar-se no equilíbrio

A veces puede parecer más seductor encontrar el riesgo en los extremos, pero los caminos más directos no son casi nunca los mejores. Al igual que lo que pasa con los ríos de llanura, que llegan sinuosamente al mar, creo percibir en nosotros una tendencia a desconfiar siempre de las líneas rectas.

3) Identidade

La búsqueda del punto medio (tan claramente planteado en el manifiesto antropofágico) entre identidad regional e influencias extra-regionales. Ninguno de los dos extremos –cerrarse al mundo o diluir nuestra identidad- parece deseable. Tampoco parece deseable la recreación museística de expresiones culturales regionales. Este punto adquiere especial relevancia y es un desafío permanente en un mundo que se globaliza a una velocidad vertiginosa. La antropofagia es bidimensional, es geográfica-espacial pero también temporal. Se trata de buscar los puntos de encuentro entre el universo creativo de por ejemplo, Beck y Atahualpa Yupanqui.

4) Melancolia

Un cierto denominador común de melancolía claramente asociado al clima y al paisaje. La melancolía tiene un toque de esperanza que la hace bien distinta de la depresión.

⁸⁶ Publicadas no blog *Daniel Drexler* em 14 de agosto de 2006. Disponível em: <http://danieldrexler.blogspot.com.br/2006/08/daniel-drexler_115557354892179839.html>. Acesso em: 12 ago. 2012.

5) Nostalgia

Un denominador común de nostalgia, quizás relacionado con la alta tasa de inmigrantes que hay en la cuenca del Plata.

6) A força de não forçar

La búsqueda del énfasis de lo no enfático, la fuerza de no forzar. La búsqueda de la acción de la no acción (de Lao Tse). El agua es una presencia constante en nuestro entorno. El agua es blanda y la piedra dura, pero de tanto correr el agua termina moldeando a la piedra.

7) Não reger-se por fronteiras políticas

No regirnos por fronteras políticas parece ser otro denominador común. La distribución geográfica de la Milonga (por poner un ejemplo que nos toca muy de cerca), se saltea las fronteras de Argentina, Uruguay y el sur de Brasil. La cultura es un ser vivo y a las flores del campo no les gustan las macetas.

É possível perceber que alguns temas, de alguma maneira, se repetem. O equilíbrio e a procura do meio-termo e a melancolia e a nostalgia (relembrando, embora não sejam sinônimas, nostalgia é a melancolia por sentir saudades da pátria natal). Será que tudo isso para que o número sete coincidissem com as “cidades” da Estética do Frio?

A melancolia, presente nas duas estéticas, para Drexler está diretamente ligada ao clima e a paisagem. Assim como Ramil, o músico se coloca geograficamente no espaço, avistando sua futura produção artística. Por outra via, reconhece que a extensão dessa paisagem não é delimitada por uma identidade nacional, e sim por limites culturais regionais, uma vez que o Pampa (*la pampa*) e a milonga não obedecem limites políticos, avançam fronteiras e são elementos comuns para o Rio Grande do Sul, Uruguai e boa parte da Argentina.

O geógrafo Lucas Panitz (2010) também observa que as políticas culturais na região do pampa utilizam a música como instrumento para a gestão territorial.

Em primeiro lugar, a circulação de músicos – independentes ou não – em um espaço transfronteiriço, indica formas de organizações do espaço que escapam às institucionalidades formais e possuem informações acerca dos espaços de contestação, redes culturais articuladas através do meio técnico-científico-informacional, novos

mercados culturais, entre outros itens. Em segundo lugar, visualizam-se ações concretas regionais ou supranacionais, como o Mercosul, ao chamar alguns destes artistas para representarem a integração cultural e regional; com isso, dão indícios inequívocos que a música tem servido como forma de gestão territorial ao longo do processo de integração regional e comercial no âmbito do Mercosul⁸⁷.

Timidamente (ou temperadamente), a música vai provocando uma unidade regional que a política e a economia tentam desde 1989. Um “Mercosom”.

⁸⁷ PANITZ, Lucas Manassi. **Por uma Geografia da Música: O espaço geográfico da Música Popular Platina**. Memorial de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. p. 94-95.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ilexlândia. O território compreendido pelas pessoas que tomam chimarrão é mais um elemento que se agrega ao “gene da melancolia”. O pampa, território plano, linear, se opõe ao Pelourinho, ao sambódromo. Não há carnaval no pampa⁸⁸. O desfile visto nos nossos campos é, no outono e no inverno, do minuano e do pampeiro, que assolam o pasto, cortam na carne, assobiam melancolias. Essa região inspirou dois artistas sul-americanos: Vitor Ramil e Jorge Drexler.

Cada um, separadamente, encontrou em seus elementos locais os alicerces de sua criação artística. Um cronotopo bakhtiniano⁸⁹. Cada um, a sua maneira, aos 30 anos, encontrou sua estética artística. Vitor pensou no frio. Jorge, no temperado. Por que será que houve essa divergência na temperatura? Drexler fez oposição ao Tropicalismo. Como o Uruguai não é tropical, pareceu óbvio a troca pelo nome da característica climática dessa região subtropical: Moderado, temperado, *templado*. Para Ramil, parece que o choque tinha que ser maior. Qual a grande característica climática que nos diferencia do resto do Brasil? O frio. O Sul é frio, o resto do país não.

Essa comparação que o Templadismo faz à tropicália, utilizando-se de uma característica tropicalista (a antropofagia) para compor, misturar; remete ao conceito de exotopia, também bakhtiniano. Para o filósofo e pensador russo, a exotopia é, no âmbito da cultura, o motor mais potente da compreensão.

Uma cultura estrangeira não se revela em sua completude e em sua profundidade que através do olhar de uma *outra* cultura [e ela não se revela nunca em toda sua plenitude, pois outras culturas virão e poderão ver e compreender mais ainda]. [...] Face a uma cultura estrangeira, colocamos perguntas novas que ela mesma não se colocava. Procuramos nelas uma resposta a essas questões que são as nossas, e a cultura estrangeira nos responde, nos desvelando seus aspectos novos, suas profundidades novas de sentido. Se não colocamos nossas próprias questões, nos desligamos de uma compreensão ativa de tudo que é outro e estrangeiro.⁹⁰

⁸⁸ Me refiro a desfiles de carnaval no campo, no pampa, não nas cidades localizadas na região.

⁸⁹ Para o filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), cronotopo é a relação tempo-espaço que envolve a produção do discurso.

⁹⁰ BAKHTIN, M. *Les études littéraires aujourd'hui, em Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque des Idées, 1979, página 348, tradução de Marília Amorim.

Assim, ao reconhecer-se diferente do outro, é possível se questionar e se reinventar. Jorge Drexler fez isso. Vitor Ramil fez isso.



Figura 18 - Dando nome aos bois. Disponível em: <pampurbana.blogspot.com>.

Indiquei minha percepção sobre a caminhada artística de cada um, até o momento em que ambos assumem seu “sotaque”. Novamente uma coincidência. Em anos diferentes, mas aos 30 anos e em seus quintos discos.

Outro ponto que os aproxima é a forma de cantar. Suave, quase sussurrando, mas obedecendo as máximas da estética fria: clareza, leveza e melancolia. Todas essas aproximações provocaram o inevitável. Jorge Drexler e Vitor Ramil passaram a ser parceiros. Em 2002, tocaram juntos na icônica Sala Zitarrosa, em Montevideu. A partir dali, frequentavam concertos, ora de um, ora de outro. Depois, passam a compor juntos. *A zero por hora* e *12 segundos de oscuridad* são alguns exemplos. Há ainda algumas composições inéditas.

Pude, ao longo desse trabalho, mostrar que ambos artistas trazem consigo a melancolia. Ela é tão inerente à sua formação que se deixa mostrar pelo sotaque. A melancolia genética. A melancolia adquirida. O uruguaio ao exilar-se em Madri; o pelotense em sua busca de algo mais cosmopolita, no Rio de Janeiro. Aqui percebemos uma diferença na carreira de ambos. Se a nostalgia provoca a dúvida em Drexler (como vimos na análise da letra das canções *Montevideo* e *Un país con un nombre de un río*) se deveria voltar ou não ao Uruguai, em Ramil não provoca a menor

dúvida: ante a visão de que o pampa era seu lugar, o artista volta não só para o Rio Grande do Sul como para sua cidade natal.

Ao elaborarem seus “manifestos estéticos”, tanto Ramil quanto Drexler relacionaram a melancolia como um fator importante para a sua criação. Mas, para mim, há diferenças nessas semelhanças. Começo pelas diferenças entre a Estética do Frio e o Templadismo. Ao passo que a primeira surge de uma “visão” e passa a ser buscada, a segunda me parece muito mais como algo nomeado, ou seja, um estilo que já era natural para seu intérprete (Drexler) e posteriormente foi cunhado um título. A Estética do Frio, como disse seu autor, é muito mais um “modo de fazer”, uma receita própria para seu trabalho. O Templadismo me parece ser uma espécie de manifesto a seguir, uma procura de um movimento.



Figura 1914 - Frias conexões. Disponível em: <<http://www.linhafria.com.br/>>.

Vitor Ramil não estava preocupado em lançar um movimento. Como já disse em entrevistas, não gosta de –ismos, acredita que eles engessam a criação artística. Mas é inegável que seu caminho trilhado está sendo usado por demais músicos nascidos ao longo das planícies pampeiras. Os “argentinos” Kevin Johansen (que faz

uma música mais “alegre e debochada” e, portanto, criador da ideia do “subtropicalismo”, Lucio Mantel, Pablo Grinjot, os “uruguaios” Ana Prada, Fernando Cabrera, Sebastián Jantos, Dany López e os “brasileiros” Marcelo Delacroix, Richard Serraria, Mário Falcão e um estrangeiro, nascido fora do pampa: Paulinho Moska. De diferentes maneiras, esses artistas têm feito coisas em comum. Delacroix e López criaram o projeto “Canciones Cruzadas”. Há o projeto “Movida TriPlatina”, que promove o encontro de músicos das regiões já citadas. Toda essa movimentação cultural chamou atenção do diretor Luciano Coelho, que realizou o documentário “A Linha Fria do Horizonte”, lançado em 2014 e que, segundo o próprio release da obra, “mostra a obra e o pensamento de um grupo de cancionistas do sul do Brasil, da Argentina e do Uruguai que compartilham o fato de representar em sua obra, a paisagem e o sentimento do local onde vivem, ignorando as fronteiras entre os países”. Como podemos perceber, Vitor não quis lançar um movimento. Mas é inegável que o lançou. As reflexões sobre identidade local e global, tendo o frio em comum, são cada dia mais frequentes. Unidos por um sotaque. Não todos melancólicos.

REFERÊNCIAS

- ACUÑA, C. **Entrevista con Jorge Drexler, el Hombre que Escribe Música Líquida**. Emeequis, Ciudad de México, 14 abr. 2013. Disponível em: <<http://www.mx.com.mx/2013-04-14/entrevista-con-jorge-drexler-el-hombre-que-escribe-musica-liquida/>>. Acesso em: 31 jan. 2014.
- AGUDO, Viviana Raquel Cascalheira. **A Transição para a Idade Adulta e os seus Marcos: que efeito na sintomatologia depressiva?** Dissertação de Mestrado em Psicologia, Universidade de Lisboa, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética** — A teoria do romance. 5. ed. São Paulo: Annablume Editora, 2002.
- _____. **Les Études Littéraires Aujourd'hui, em Esthétique de La Création Verbale**. Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque des Idées, 1979.
- BAKLANOFF, Eric. Os Problemas Econômicos do Uruguai, em Perspectiva Histórica: O Declínio do Primeiro "Welfare State" da América do Sul. In: **Revista Brasileira de Economia**, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1970.
- BORBA, Mauro. **Prezados Ouvintes** – histórias do rádio e do Pop Rock. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- BOSSLE, Batista. **Dicionário Gaúcho Brasileiro**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.
- CÂMARA Jr., Joaquim Mattoso. **Dicionário de Lingüística e Gramática**. 20. ed. Petrópolis: Vozes. 1999.
- COSAS TUYAS. **Entrevista con Daniel Drexler**. Buenos Aires, 2009. Disponível em: <<http://radiointima.blogspot.com.br/2009/07/daniel-drexler.html>>. Acesso em: 25 jul. 2012. 1 arquivo MP3 [podcast].
- CUANDO compongo una canción paseo ingenuamente por un mundo interior. **Jornal El Tribuno**, Salta, Argentina. Disponível em: <<http://www.tribuno.info/salta/162710-Cuando-compongo-una-cancion-paseo-ingenuamente-por-un-mundo-interior.note.aspx>>. Acesso em: 31 jul. 2012.
- D'ADDARIO, F. **No me Interesa Patear por Tableros**. Buenos Aires, 01 ago. 2001, p. 12. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-08/01-08-22/pag25.htm>>. Acesso em: 28 jan. 2014.
- DIÁRIO Hoy. **Entrevista com Daniel Drexler**. Disponível em: <<http://www.diariohoy.net/notas/verNoticia.phtml/html/228974>>. Acesso em: 19 ago. 2012.

DREXLER, Jorge. **La Luz que sabe Robar**. Montevideo: Ayuí, 1992.

_____. **Radar**. Montevideo: Ayuí, 1994.

_____. **Vaivén**. Madrid: Virgin Records, 1996.

_____. **Llueve**. Madrid: Virgin Records, 1998.

_____. **Frontera**. Madrid: Virgin Records, 1999.

_____. **Sea**. Madrid: Virgin Records, 2001.

DUBOIS, Jean et al. **Dicionário de Lingüística**. Trad. Frederico Pessoa de Barros et al. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

ESPÓSITO, S. **Jorge Drexler, el Embajador del Plata**. La Nación, Buenos Aires, 29 ago. 2010. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/1299132-jorge-drexler-el-embajador-del-plata>>. Acesso em: 29 jan. 2014.

FISCHER, L.A. Nesta rua passa o universo. In: RAMIL, V. **Songbook Vitor Ramil**. Caxias do Sul: Belas-Letras; 2013. p. 7-13.

FARIA, Arthur de. **Baudelaire, Wagner, Tatit, Canção**. Disponível em: <http://www.academia.edu/2077365/Baudelaire_Wagner_Tatit_Cancao_Breve_levantamento_das_questoes_apontadas_por_Charles_Baudelaire_sobre_a_relacao_de_letra_e_musica_em_Richard_Wagner_e_sua_aplicacao_aos_estudos_brasileiros_da_cancao>. Acesso em: 15 fev. 2014.

FONSECA, J. Casa, Milonga, Livro, Canção, Tempo, Satolep. In: RAMIL, V. **Songbook Vitor Ramil**. Caxias do Sul: Belas-Letras; 2013. p. 15-75.

GUIA TURÍSTICA DE PELOTAS. Disponível em: <<http://www.guiaturisticadepelotas.com/pt/historia.html#>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MAZ, Mariano del. Jorge Drexler, el milagro uruguayo. **Clarín**, Buenos Aires, 8 de setembro de 2000. Disponível em: <<http://edant.clarin.com/diario/2000/09/08/c-00801.htm>>. Acesso em: 10 set. 2013.

MONTEIRO, Gláucia Lafuente. **O Folclore Gay de Pelotas**: sobre uma representação que se atualiza na história da cidade. Disponível em: <http://ich.ufpel.edu.br/ndh/downloads/Glucia_Monteiro_Volume_04.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2014.

MOSCA, M. Cuando compongo una canción paseo ingenuamente por un mundo interior. **El Tribuno**, Salta, 25 maio 2012. Disponível em: <<http://www.tribuno.info/salta/162710-Cuando-compongo-una-cancion-paseo-ingenuamente-por-un-mundo-interior.note.aspx>>. Acesso em: 12 set. 2013.

PANITZ, Lucas Manassi. **Por uma Geografia da Música: O espaço geográfico da Música Popular Platina**. Memorial de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

PORTAL MONTEVIDEO. **Responde Jorge Drexler - Ecos de Jorge Drexler**.

Montevideu, 2004. Disponível em:

<http://www.montevideo.com.uy/nottiempolibre_11389_1.html>. Acesso em: 10 fev. 2014.

QUINTANA, Mario. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

RAMIL, Vitor. A estética do Frio. In: FISCHER, L. A. (org.). **Nós, os Gaúchos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1993, p. 262-270.

_____. **Songbook**. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013.

_____. **Estrela, Estrela**. Rio de Janeiro: Polygram, 1981.

_____. **A Paixão de V Segundo Ele Próprio**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1984.

_____. **Tango**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1987.

_____. **À Beça**. Porto Alegre: Capacete Records, 1995.

_____. **Ramilonga – A Estética do Frio**. Pelotas: Satolep Music, 1997.

RODRIGUES, Luiz Horácio. Vitor Ramil: o calor da estética do frio. **Revista Agulha**, Fortaleza/São Paulo, mar. 2001. Disponível em:

<<http://www.revista.agulha.nom.br/ag10rodrigues.htm>>. Acesso em: 17 fev. 2014.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos Trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Irene Sales de (org.). **Dicionário de Psicologia Prática**. Rio de Janeiro: Esparsa, s.d.p.