

MARCOS VLADIMIR MIRABALLES SOSA

**A MILONGA NO REDEMOINHO DA CANÇÃO POPULAR:
BEBETO ALVES E VITOR RAMIL**

PORTO ALEGRE

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS BRASILEIRA,
PORTUGUESA E LUSO-AFRICANAS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA

**A MILONGA NO REDEMOINHO DA CANÇÃO POPULAR:
BEBETO ALVES E VITOR RAMIL**

MARCOS VLADIMIR MIRABALLES SOSA

Dissertação de Mestrado em Literatura
Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

ORIENTADOR: PROF. DR. LUÍS AUGUSTO FISCHER

Porto Alegre

2012

CIP - Catalogação na Publicação

Sosa, Marcos Vladimir Miraballes

A milonga no redemoinho da canção popular: Bebeto Alves e Vitor Ramil / Marcos Vladimir Miraballes Sosa. -- 2012.

115 f.

Orientador: Luís Augusto Fischer.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2012.

1. Canção popular. 2. Literatura brasileira. 3. Poesia gauchesca. 4. Crítica musical. 5. Milonga. I. Fischer, Luís Augusto, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Dedicatória

Ao meu pai, em nome dos sonhos que ele teve e dos sonhos que me encoraja a ter.

Agradecimentos

A Luís Augusto Fischer, professor que muito admiro, pelo debate crítico e formador, pelo incentivo no longo interregno anterior à seleção de mestrado, pelo aceite de orientação e constante gentileza, na graduação e agora.

Aos meus professores nestes dois últimos anos, por intermédio dos quais, em virtude de seus imensos saberes, pude amadurecer: Regina Zilberman, Gínia Maria Gomes e Paulo Seben, nesta Universidade; José Alcides Ribeiro, Carlos Gonçalves Machado Neto e José Geraldo Vinci de Moraes, na Universidade de São Paulo; e Waldenyr Caldas, no Memorial da América Latina.

À minha esposa, Josely Teixeira Carlos, por nosso amor. Por seu amor às canções e às letras. Pela presença maravilhosa. Por saber viver. Por ser.

À família Spinelli: Francisco, Débora, Priscilla, Francine e Jonathan, pela sentido da amizade, nas bordas desses quase vinte anos.

Aos professores, colegas e amigos de mais perto ou de mais longe, o meu reconhecimento e sincera gratidão a todos pela presença em momentos importantes. Em especial ao Homero Araújo, Ian Alexander, Cristiane Martins Cabral, Tuchaua Rodrigues, Luís Rubira, Leandro Augusto Lima e Alan Noronha.

Ao Oly Jr., pelo bate-papo concedido a esta pesquisa, e aos músicos que fazem acontecer a música popular nesta ponta sul-brasileira. A todos, em especial ao Bebeto Alves e ao Vitor Ramil, pelo pensamento.

À memória de minha mãe, Norma, que um dia, já distante na espiral do tempo, tomou-me pela mão em direção à minha primeira aula de música. Por haver lido para mim, na infância, os “Cuentos de la selva”, de Horacio Quiroga.

À CAPES, pelo apoio destinado à realização desta pesquisa, e ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS.

RESUMO

Aderida de modo amplo aos campos da literatura, da música e da história e, a partir daí, em específico à canção popular compreendida como gênero artístico de significativa presença no Brasil, esta dissertação tem por objetivo refletir e compreender a apropriação da forma milonga no interior das obras de dois expressivos cancionistas brasileiros da atualidade, Bebeto Alves e Vitor Ramil. Advindos de uma geração de músicos urbanos com formação na década de 1970 no Rio Grande do Sul, ambos demonstram, em vários momentos de suas trajetórias, um tipo de leitura que se poderia qualificar como renovadora à milonga, tanto em peças isoladas como em álbuns inteiros. Com o objetivo de abrir a questão em perspectiva histórica, partiu-se do pensamento de Ángel Rama sobre o sistema literário da gauchesca e teve-se como horizonte de chegada, entre outros autores, Lauro Ayestarán e Jorge Luis Borges, que escrevem sobre o tango e a milonga *a posteriori* da, como refere Luiz Tatit, triagem dos meios, na virada do novecentos. Por outro lado, na ponta sul-brasileira, a milonga é percebida em 1912 por Cezimbra Jacques como “adaptada entre a gauchada da fronteira”, e passa a encontrar grande difusão a partir da década de 1960. É a mesma década em que a forma é também apropriada pela chamada nova canção latino-americana, com Atahualpa Yupanqui e Daniel Viglietti, por exemplo. A hipótese desta pesquisa é a de que a milonga, praticada como um elemento central do processo de criação em Vitor e em Bebeto, e não como um elemento a mais do processo de mistura, passa por mais um de seus periódicos nós de reprocessamento, em patamar artístico de integração mais ampla para além-fronteiras pampeanas. Procedeu-se, como demonstração desta hipótese, ao comentário de dois álbuns: *Bebeto Alves y la milonga nova* e *Ramilonga*.

PALAVRAS-CHAVE

Canção popular brasileira – Milonga – Poesia gauchesca – Bebeto Alves – Vitor Ramil

RESÚMEN

Adherida de modo amplio en las áreas de la literatura, música y historia, y a partir de ahí específicamente a la canción popular ubicada como género artístico de presencia significativa en Brasil, esta investigación tiene como propósito reflexionar y comprender la apropiación de la forma milonga en el interior de las obras de Bebeto Alves y Vitor Ramil, dos expresivos cantautores brasileños de la actualidad. Salidos de una generación de músicos urbanos con formación en la década de 1970 en Rio Grande del Sur, ambos demuestran, en varios momentos de sus trayectorias, un tipo de lectura que se podría calificar como renovadora de la milonga, tanto en canciones aisladas como en discos completos. Con el objetivo de abrir la cuestión en perspectiva histórica, se puso en marcha inicialmente el pensamiento de Ángel Rama sobre el sistema literario de la gauchesca, y como punto de llegada, entre otros autores, Lauro Ayestarán y Jorge Luis Borges, que escriben sobre el tango y la milonga *a posteriori* de la – como refiere Luiz Tatit – selección de los medios, en inicios del novecientos. Por otra parte, en el extremo sur brasileño, la milonga es reconocida por Cezimbra Jacques en 1912 como “adaptada entre la gauchada de la frontera”, y pasa a encontrar gran difusión a partir de la década de 1960. En esta misma década, la forma también es apropiada por la nombrada nueva canción latinoamericana, con Atahualpa Yupanqui y Daniel Viglietti, por ejemplo. La hipótesis de esta investigación es que la milonga, practicada como un elemento central del proceso de creación en Vitor Ramil y en Bebeto Alves, y no como un elemento más en el proceso de mezclas, enfrenta otro de sus frecuentes momentos de renovación, en nivel artístico de integración más amplia, más allá de las fronteras de la pampa. Se procedió, para demostrar esta hipótesis, al comentario de dos discos: *Bebeto Alves y la milonga nova* y *Ramilonga*.

PALABRAS-CLAVE

Canción popular brasileña – Milonga – Poesía gauchesca – Bebeto Alves – Vitor Ramil

Bebeto Alves, *Mas eu já vivia essa experiência de “estar entrevista, sendo” dos lugares, ou nos lugares.*
projeto 3D, *Compunha milongas perambulando na*
2010. *madrugada da Rebouças, caminhando em*
direção à Augusta. Me sentia um pouco dali,
um pouco daqui, afinal... pensava, era tudo
Brasil.

A milonga, que estivera sempre no fundo das **Vitor Ramil**,
minhas escolhas como uma voz íntima, à Conferência de Genebra
espreita, agora se fazia ouvir mais sobre a Estética do Frio,
claramente. Eu a percebia como uma forma 2003.
musical simples e concisa a serviço do
pensamento e das palavras.

SUMÁRIO

1. PERSPECTIVA INTRODUTÓRIA	10
<i>Uruguay – Caminhos de pesquisa – Artistas comparáveis – Pontos de vista, propósitos, limites</i>	
2. BEBETO E VITOR MILONGUEIROS	19
<i>Tempos heroicos – Canção urbana no Rio Grande do Sul – Letras de verve intensa – Bebeto e Mauro Moraes – A milonga no redemoinho da canção popular – Vitor Ramil e a Estética do Frio</i>	
3. A MILONGA SOLTA NO TEMPO	48
<i>Elementos formativos: gaucho, trova, payada – O sistema literário da gauchesca – Borges contra Rossi – Aclimação da forma – Ciclos da milonga</i>	
4. NO BATUQUE DA MILONGA NOVA	77
<i>Ramilongas e milongas novas – Detalhamentos – Exemplificações</i>	
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
<i>O duplo efeito da apropriação – Literatura brasileira, canção popular e gauchesca: uma metodologia? – Aplicabilidades – Futurologia</i>	
6. REFERÊNCIAS DE PESQUISA	103
ANEXO I: Uma charla com Oly Jr. no Café da Oca	
ANEXO II: Elementos da arte do CD <i>Bebeto Alves y la milonga nova</i>	
ANEXO III: Elementos da arte do CD <i>Ramilonga</i>	

1. PERSPECTIVA INTRODUTÓRIA

Uruguay – Caminhos de pesquisa – Artistas comparáveis – Pontos de vista, propósitos, limites

0. Vindo do Uruguay com a esposa, o primeiro filho e as bagagens, o sr. Daris chegou à Rodoviária Veppo de Porto Alegre nos idos de 1973. Não fosse a demora de alguns papéis, essas coisas de consulado, de visto, e o destino poderia ter sido, em vez do circunspecto solo gaúcho, a cidade de Sydney, Austrália – mas daí tudo seria diferente. Trouxe, de seu trânsito por Treinta y Tres, Minas, Melo, Cañelones, Montevideo, além dos sonhos, um repertório de admiração por ideais de liberdade, egresso de uma ditadura obscena e nefasta. Nesse repertório, um pouco de *Manifesto Comunista*, de utopia e ateísmo, junto às histórias de seu pai, o sr. Máximo, uruguaio com pais de origem brasileira, nascido em 1897 e falecido em 1976. (O velho Máximo, após a morte da primeira esposa, unira-se a Latife, uma bela jovem filha de libaneses imigrantes com a qual havia uma grande diferença de idade, e com quem teve mais muitos filhos – entre eles Daris, o mais novo. “Muito alarde e pouco cometa”, era o que dizia Máximo sobre recordações de fim de infância e a expectativa ameaçadora da passagem do Cometa Halley, em 1910. E em 1986, subsequente aparição do Halley nos céus e de Maradona na Copa do México, seus netos teriam a notícia dessa frase, espécie de bordão secular sobre a estabilidade do mundo, por memória do seu filho, entre álbuns de figurinhas e o Jornal Nacional. Máximo gostava de bailar, tinha uma taberna nos interiores dos interiores de Cerro Largo e tocava *la guitarra*, assim como Daris, que depois ouviria e tocaria, também ao violão, Viglietti e Zitarrosa.)

Mas o sr. Daris trazia na bagagem, de soslaio, também o medo. Medo de ter chegado a um país recém-saído do período Médici, de vergonhosa tirania triunfante pela humilhação das esquerdas, com prisões, torturas e desaparecimentos. Medo de ser expulso do Brasil, que só no miserável período Sarney lhe concederia a radicação. Insegurança, depois, de ficar em definitivo: a tevê e o rádio só falavam em crise, dívida externa, inflação. A vida era difícil, apesar de constituinte pra cá e de anistia pra lá. Depois veio o Collor. Fico a imaginar o quan-

to terá ele sido forte para ter permanecido neste país de sonho intenso e raio vívido, com as responsabilidades de cuidar de uma casa, dos filhos, da esposa. E quantas saudades terá sentido dos seus, e quantas vezes terá se balançado, intimamente, para voltar ao seu Uruguay de origem.

Mas o fato é que ficou, e muitos capítulos depois o sr. Daris deve ter olhado com certa desconfiança quando seu segundo filho, o filho brasileiro, de uma hora para outra, passou a ouvir, sem parar, um disco de milongas, meio diferentes até. Essa lhe era uma experiência direta, assimilada de há muito, assim como alguns versos do *Martín Fierro*. Esse negócio de milonga era o território dele, e mesmo ocasionalmente falava nisso, mas parecia um falar no vazio, não repercutia para seus filhos – então, por que agora um deles vinha com esse negócio de ouvir milongas?

O caso é que seu filho era ouvinte de rock, principalmente, e de tudo mais que pintasse de interessante – sob algum critério, é claro, e este critério se ligava às letras, em parte –, com duas rádios fazendo a frente, a Ipanema FM e a FM Cultura. Vivia em voltas com guitarra elétrica, violão, músicas cifradas, partituras, transcrições, fitas gravadas e discos. Alguns desses discos rodavam até estragar a agulha: *Revolver* e *Rubber soul*, dos Beatles, *Sonic temple*, do The Cult, *For the love of God*, do virtuoso Steve Vai, *Bandalieira ao vivo*, e muitos outros: Pink Floyd, Steve Ray Vaughan, Pepeu Gomes, alguma bossa, alguma tropicália. Havia uma pequena seção de música “clássica”, com discos de Mozart, Beethoven, Scarlati, Paganini, Tchaikovski, Villa-Lobos, e bá, Bach: que primor de espetáculo que era ouvir as suas peças para instrumento solo. Correndo junto havia a informação da música com a marca do pago, especialmente com Nei Lisboa, Bebeto Alves, Pery Souza, Julio Reny, Vitor Ramil, Fughetti Luz, Nelson Coelho de Castro, enfim, “um bando e muitos outros”, como intuía Bebeto.

1. Pois chamava-se *Ramilonga* este disco com o qual eu, o filho brasileiro que hoje se arrisca a escrever estas linhas, surpreendia o meu pai, o sr. Daris. O artista era Vitor Ramil, de cujos discos anteriores eu trazia bastante audição, sozinho ou com amigos. E tinha essas audições, de Vitor e de outros músicos sul-rio-grandenses, porque a concepção da validar o temário local nas canções – mas não sob uma perspectiva exclusivista, aferrada a ideias preconcebidas, ou enumerando cavalo, mate e prenda a cada refrão, frise-se –, sempre me pareceu absolutamente natural. Hoje, em retrospectiva, pensando na razão pela qual isso tenha se dado assim, como um passo óbvio, surge-me a hipótese de que este tipo de conteúdo talvez significasse uma espécie de oxigênio, para mim, em solo semi-estrangeiro, uma necessidade de representação artística para o mundo ao qual estávamos voltados e empenhados.

Era importante conhecer este mundo através das canções, e ele começava pelo horizonte imediato, especialmente com a música de Porto Alegre, por que não? Raul Ellwanger cantava o Guaíba, lyricamente, Nei Lisboa fazia com que o Bom Fim existisse no plano da canção popular, Nelson Coelho de Castro falava de memórias profundas e revelava uma cidade silenciosa até então, que passava ela mesma a falar, parecia, ao violão e sopro. Lembro que duas canções eram pensamentos que se pode ter enquanto se caminha: Vitor Ramil caminhava seus sapatos por Copacabana, com tiradas de ironia à antiga capital brasileira e seus produtos, e Bebeto Alves, voz que parecia falar a partir do estrangeiro, dizia enxergar, nas pegadas das suas botas, as ruas de Porto Alegre. Era a canção popular brasileira com outra pimenta.

Nas adjacências de constatações dessa natureza, surgidas a partir de audições, fui observando e fazendo algumas perguntas, sem pretensões acadêmicas ou outras para além da mera acomodação dos fatos na cabeça. Em relação à milonga via Bebeto Alves e Vitor Ramil, mas não só, havia a informação uruguaia e argentina correndo às ganhas em paralelo, pois a milonga fazia liga com o lado de cá e os lados de lá. Então, Atahualpa, Zitarrosa, Olimareños, Gardel, seriam eles da mesma família espiritual que a dos milongueiros gaúchos? Os músicos nativistas, ou tradicionalistas, que ostentavam o canto grandiloquente, como em tentativa de perseguir certa representação épica, eram ouvintes desses artistas, ou os tinham em conta como formação, via rádio, principalmente nas fronteiras? Qual era a posição relativa que ocupavam, nessa conta, os cancionistas urbanos, e quais seriam suas ascendências? Em termos literários e cancionais, qual o lugar desses mesmos cancionistas urbanos, Bebeto, Vitor, Nei, por exemplo, quando em cotejo com outros músicos de sua geração, para além de contingências biográficas, ou de veiculação local, em termos de canção popular brasileira? Eram eles conhecidos em outras capitais? Não, sim, por quê? Essas perguntas e outras, mais ou menos secundárias todas elas a depender de por onde se pense, foram se acomodando em termos de uma tentativa de leitura e interpretação e se tornaram o embrião do estudo que aqui se busca desenvolver.

Outros elementos, porém, foram decisivos e deram gasolina para reflexões até então dispersas. Mais ou menos à época do lançamento de *Ramilonga*, já estudante de Letras nesta Universidade, tive a oportunidade de cursar, com o professor Luís Augusto Fischer, uma matéria que exclusivamente debruçava-se sobre a literatura gaúcha, intitulada Literatura Sul-Rio-Grandense. Aliás, já havia sido seu aluno, e depois teria o privilégio de sê-lo noutras matérias, especialmente numa das primeiras turmas da cadeira de Canção Popular, com programa e conteúdo então importados para o interior da disciplina intitulada Poesia Brasileira. Nesta

ocasião, as reflexões que eram antes puramente especulativas, resultantes de audições e reaudições, passaram a ingressar num terreno mais concreto, com a leitura e discussão de textos de grande valor sobre a canção popular e da escuta organizada de autores e obras. Da obra de Vitor Ramil, por exemplo, que guardava pertinência tanto à matéria de literatura gaúcha como à de canção popular, um dos textos lidos foi “A estética do frio”, ensaio que apresenta uma série de virtudes, a começar por se propor, pela mão de um cancionista-escritor, a qualificar a reflexão sobre o processo de criação cancional, mais a investigação sobre a capacidade de representação da milonga e a discussão sobre as identidades e diferenças do temperamento gaúcho em relação ao Brasil e aos países do Prata; enfim, um texto que expõe ambiciosamente a canção popular e a literatura flagrando-as desta perspectiva do mapa – por que não? – americano.

Tenho na memória que foi surpreendentemente positivo poder enxergar, nesse e noutros estudos, possibilidades de reunir noções de música, tanto de prática de instrumentos como de outras advindas da teoria musical, angariada a passos lentos antes da universidade, especialmente na passagem pela Escola de Música da OSPA, e noutra ponta a literatura, esta por sua vez uma arte verbal deveras gigante, de forte aceno à história e às humanidades. Enfim, estava formado um desafio de olhar para a literatura e para a música num só movimento, como num contínuo visível, gradual, espontâneo. Adiante, tive o privilégio de ter sido orientando do professor Fischer também em monografia de graduação, que tratou justamente do *Ramilonga*. Novamente agora, para a composição deste estudo, sua figura de pensamento e de envolvimento profundo com a literatura e com a canção popular – em aulas recentes do mestrado, em artigos curtos de jornal, em livros preparados com vagar, em arguições ou debates, enfim, na compreensão crítica de problemas literários e na apreciação, com muita organicidade, das artes como produto humano – comparece movendo parte das reflexões aqui desenvolvidas.

2. Duas narrativas sobre a sucessão de autores e obras na história da música popular do Rio Grande do Sul coincidem em apontar lado a lado Bebeto Alves e Vitor Ramil. Henrique Mann dispõe a ambos num só fascículo de seu *CEEE/Som do Sul*, e, como fica claro na coleção, o modo como os fascículos vêm dispostos já é, de saída, uma informação de alinhamento, de proximidade musical. Como depoimento, na mesma obra de Mann lemos uma declaração de Adriana Calcanhotto: “(...) vi que na Argentina por exemplo, as pessoas estão informadas sobre alguns trabalhos, como o do Vitor Ramil, do Bebeto Alves e mesmo da Muni (...)”. Arthur de Faria, à página 324 de seu *Um século de música no RS*, faz um breve comentário de intersecção entre *Ramilonga*, de Vitor, e o disco *Bebeto Alves y la milonga nova*. É notório, ainda, que o singular sincretismo pop-gaudério presente nas milongas compostas por

Mauro Moraes sob a rubrica interpretativa de Bebeto Alves, em três álbuns gravados entre 1995 e 1999, relaciona-se de modo amplo com as ramilongas de Vitor, conexão esta que é muito lembrada, e que se constata muito na experiência direta de quem vai a shows, por ouvintes e público de parte a parte. Noutra aproximação, note-se que bem recentemente o músico Oly Jr. passou a incluir em seus shows releituras de milongas de Bebeto e de Vitor, aos quais rende tributo como artistas de sua formação como músico, mas são daí milongas sob a coloração do blues, mostrando um outro lado ainda, em termos de rendimento estético, que debita na conta de compreender-se a obra de ambos como obras-matrizes, inspiradoras de outras obras. E, já no curso desta pesquisa, um concerto de abril de 2011, em Porto Alegre, comemorativo aos 47 anos do Auditório Araújo Vianna, registrou, juntos em palco, ambos os músicos pela primeira vez, fato este que veio a se repetir em agosto, no Teatro Guarany, em Pelotas.

Mais exemplos poderiam ser elencados no sentido de demonstrar uma ligação forte entre as obras de Vitor e Bebeto, mas cremos ter ficado visível, tão-somente com estes, que a presente dissertação capta uma atmosfera, uma informação que corre, de há tempos, na sensibilidade da canção popular do Rio Grande do Sul, qual seja, a similitude entre dois cancionistas que, não se restringindo de modo algum ao temário local, mas ao mesmo tempo dele não prescindindo, têm na articulação de uma forma cancional específica, a milonga, um giro comum de elaboração e evocação, reprocessando, atualizando ou discutindo seus conteúdos. Não se trata evidentemente de um argumento engessado, pois são notórios outros pontos comuns, dados na própria moldura geral das obras no quadro da canção popular brasileira produzida no Rio Grande do Sul. Mas o fato é que, com a utilização da forma milonga, esta aproximação passa a encontrar força. Há, então, um sabor comparativo no presente texto, mas sem perder de vista que a possibilidade comparativa, ela mesma, encontra motivação nas propriedades das obras como produto social.

Ao propormos o estudo de uma pequena mas importante parcela das obras de Bebeto Alves e de Vitor Ramil em conexão, e a de ambas ligadas a uma leitura artística geral aproximativa da forma milonga, partimos deste ponto para buscar compreender a canção popular brasileira em uma de suas manifestações particulares, a saber, aquela que é produzida na ponta meridional do país, e que guarda relação com outras manifestações cancionais brasileiras que não necessariamente pagam tributo ao centro econômico do país em termos de criação, divulgação, produção e consumo. Em outra direção, as milongas novas e ramilongas de Bebeto e de Vitor fazem forte conexão com a tipologia cancional dos países do Prata, Uruguai e Argentina, movimentando-se por uma espécie de corredor cultural comum que vem ganhando

notoriedade com o passar dos anos. Esta característica redimensiona outras questões mesmo referentes à indústria e política culturais, ao articular e frequentar a milonga em patamar de igualdade junto a outras matérias sonoras – tanto oriundas da franca conjugação da eletrônica, da canção pop, do rock, como dos gêneros locais –, no que se pode perceber uma relativa ousadia que em parte pleiteia a existência e o reconhecimento das periferias em relação aos centros hegemônicos, em parte postula um valor de verdade ancestral quando em cotejo com a força uniformizadora e hipercentralizadora da música de mercado e seus dispositivos de sustentação.

3. O presente estudo nasce, portanto, desse vértice de escutas, constatações, leituras acadêmicas e perguntas, e busca situar, na forma cancional da milonga, o modo como esta passa a ser exercida e renovada no interior das obras. Por conseguinte, a área em que se insere é a da canção popular, disciplina que, num sentido rigoroso, é ainda imaginada em termos de realidade institucional ou burocrática, mas que vive hoje, como assunto acadêmico, um momento quente de publicações e de produção em muitas universidades brasileiras. Essa produção recente, pequena quando comparada a outras áreas, mas expressiva em termos qualitativos, por razões várias, vai sendo avalizada por escolas de literatura brasileira ou comparada, linguística, história, sociologia, música, geografia, antropologia, comunicação, e vem formando um conjunto variado e complexo de reflexões que, acima de tudo, chama atenção pela grande capacidade de o objeto canção popular resistir a abordagens centralizadoras.

Assim, o lugar simbólico da canção popular, em termos acadêmicos, talvez como a própria arte da canção popular, segue vivendo um percurso errático, distribuindo livros, por exemplo aqui na universidade, em diferentes bibliotecas. Só a título de constatação: um estudo da matéria que busque pelo *Aspectos da música e da fonografia gaúchas*, de Paixão Côrtes, verá que, surpreendentemente, a nossa setorial de Ciências Sociais e Humanidades não dispõe do livro, que sim constará da biblioteca do Instituto de Artes; o mesmo se dará com *RS, um século de música*, de Arthur de Faria; a obra de Luiz Tatit encontra-se dispersa em estantes do Instituto de Artes, da nossa setorial e da Biblioteconomia e Comunicação, a depender da tônica de cada trabalho; *História e música*, de Marcos Napolitano, constará do Instituto de Artes, mas *Metrópole em sinfonia*, estudo sobre o samba rural paulista, de José Geraldo Vinci de Moraes, constará da nossa setorial; e assim segue o baile. Com isso não se quer dizer que uma ou outra área seja mais ou menos hábil, apenas se diz que a canção ainda não tem uma estante exclusiva, domínio departamental ou força institucional. E este exemplo, claro está, é ponta secundária de um processo maior, o que de todo modo não deixa de ser ilustrativo da, sob um ponto de vista externo ao debate, ausência de linhas muito claras entre, por

exemplo, o estudo formal da canção como gênero artístico e a biografia, ou entre a história das formas cancionais e a aproximação da canção ao literário, e assim por diante. Com este quadro à frente, talvez ganhe o pesquisador, que se acostuma a gastar sapatos em diferentes campos.

4. De maneira que, ao buscar uma abordagem metodológica viável para este trabalho, não poderia deixar de gastar sapatos – honrosamente – na visitação a autores que muito fizeram ou vêm fazendo na direção de qualificar a compreensão da canção popular como gênero artístico por um lado, e por outro buscando conjugar esses aportes à perspectiva literário-formativa, cuja tradição maior ilumina em muitos aspectos o estudo da música popular – numa absoluta demonstração de que a canção pertence à galáxia a que chamamos de literatura, na qual podem caber, uma vez estejamos isentos de preconceitos beletristas, originários da compreensão da literatura somente como “belas letras”, o texto para o teatro, a crônica jornalística nem sempre antologizável, a ambiência da ficção nos periódicos de grande circulação, o romance policial, o folhetim quando vertido ou traduzido, o cordel, a teledramaturgia. Nem sempre os autores visitados estarão expressos diretamente, mas eles devem constar desta perspectiva geral por razões de mérito e justiça como referências de formação.

Os autores do primeiro grupo variam muito em termos de âmbito de estudos, país, estatuto, objetivo, época, disciplina norteadora dominante e concepção da canção popular urbana, e também: concepção de “popular” e de “urbano”. O que os une é o interesse de pensar a música popular como gênero artístico autônomo – resguardados do, por muitas razões, injustificável discurso de canção popular como música menor, como um subproduto poético-literário, ou como uma arte pouco informada. Deste grupo constam Carlos Vega e Lauro Ayestarán, que no passado se ocuparam dos gêneros cancionais rio-platenses com um pé no estudo do folclore e outro nas formações nacionais; Hardy Vedana, Paixão Côrtes, Henrique Mann e Arthur de Faria, com trabalhos de grande valor à narrativa da música popular no Rio Grande do Sul; e Luiz Tatit e José Miguel Wisnik. No caso de Tatit, cumpre lembrar que a seu pensamento se deve a perfeita metáfora do cancionista como malabarista, a circulação efetiva na língua portuguesa da palavra “cancionista” e, claro, a Semiótica da Canção, aplicação teórica capaz de relacionar o texto e a melodia como nenhuma antes pôde realizar. A Wisnik se deve o ousadíssimo e denso *O som e o sentido*, obra sempre inspiradora e de profunda capacidade de demonstrar a musicologia no terreno interpretativo da história, nos diversos regimes de escuta, passando em detalhes pelo campo literário. Com Wisnik, ainda, as relações da literatura brasileira com a música popular encontram minuciosa compreensão em artigos como “Macha-

do maxixe: o caso Pestana”, que discute a complexa equação dos estratos popular e erudito, no Rio de Janeiro contemporâneo a Machado.

Com um segundo grupo de autores, cuja dominante é a crítica literário-formativa de inspiração candidiana, este estudo tenciona situar o pensamento de Ángel Rama em apreciação à formação do sistema literário da gauchesca, e de Luís Augusto Fischer em termos do debate sobre a literatura gaúcha, no cotejo das obras de Borges e Machado, e por aí de aspectos da formação argentina e brasileira, ainda com Simões Lopes Neto no meio desta passagem, na Pelotas de um século atrás. Em suma, tal metodologia em parte é originária da evidência da canção como gênero, pelo papel artístico-social relevante que ocupa. Por outra parte, e tendo sido aluno de literatura brasileira nesta Casa, a escolha deste enfoque, que busca armar um tripé valorizador das disciplinas de literatura, música e história, encontra ancoragem como formação mais geral e também na convicção de que é a partir destas ciências que se organizam os demais estudos sobre a canção popular.

Para essa pesquisa, em síntese, é o caso de ouvir os autores que falam sobre a gauchesca, mais o pensamento sobre a canção popular, e daí a milonga entre uma e outra, e ainda a narrativa da música popular no Rio Grande do Sul, examinando neste esboço a ascendência dos cancionistas em foco.

5. Por fim, uma última consideração, que talvez somente de modo lateral tenha cabida, e que diz da ponta mais recente desta perspectiva geral. Viagens consecutivas no curso do presente estudo foram se desenhando e realizando, de modo que as atividades constantes de um roteiro inicial, como audições, anotações, leituras, redação, revisão, que seriam feitas em Porto Alegre – cidade do meu andar –, se foram acomodando com temporadas em outros pargos. Com a menção a estas jornadas, ficam consignados mais alguns elementos de reflexão, na certeza de que as viagens, assim como os livros, aumentam débitos impagáveis diante do conhecimento.

Primeiramente estive na, se é que se pode dizer, conhecida capital São Paulo, com uma etapa final de créditos cursados na FFLCH/USP na área de literatura e imprensa, no departamento de literatura brasileira, e de música e história, no departamento de história social. Desta última disciplina, ministrada pelos professores José Geraldo Vinci de Moraes e Cacá Machado, há um pouco mais de gasolina na perspectiva geral deste estudo, no aceno de que este tripé, formado pela música (e por aí a musicologia de variados timbres), a história (o debate diacrônico e o rigor documental) e a literatura (obras e autores e a sua compreensão crítica) estava no ponto de avançar. Ainda na capital paulista, localizei no IEB edições raras e muito úteis de Vicente Rossi, Carlos Vega e Lauro Ayestarán, as duas últimas com dedicató-

rias a Mário de Andrade – documentos estes que valem muito como depoimento sobre a época e a ligação do musicólogo Mário de Andrade com seus contemporâneos folcloristas americanos. Entre outras atividades acadêmicas, no Memorial da América Latina tive a oportunidade de frequentar um curso que relacionou a música e a política sul-americanas, tendo o Chile, o Brasil e Argentina como pontos mais comentados pelo professor Waldenyr Caldas.

Após um breve retorno a Porto Alegre, estive em Paris, e este trabalho foi redigido em suas etapas finais na Bibliothéque de la Cité Internationale e na Fondation Victor Lyon, em meados de uma temporada de um semestre na capital francesa, metrópole ocidental até então desconhecida na qual, à parte o roteiro de lugares fantásticos que se contam às centenas, busquei endereços menos retumbantes, mas muito iluminadores. Por exemplo, a Rue Clichy n. 20 em Pigalle, onde em 1928 operava a Boite Florida, palco de Gardel. Assim também, hoje, os bailes de salsa e tango na Maison d'Argentine, na Cité Internationale Universitaire. Tendo acolhido o tango e o maxixe nos anos de 1910, é visível em todo canto da imponente e multicultural Paris a *musique brésilienne*, em bares e rodas de choro e samba, gêneros que estão entre as minhas predileções. É de se notar, contudo – e este estudo guarda interesse com esta reflexão, ao se dispor à escuta, percepção, comentário e reconhecimento do valor das músicas populares brasileiras produzidas não somente no centro, em algum centro –, que seja operante, aí, aquilo que se poderia dizer exemplar da visão europeia das terras brasileiras no sentido da música, onde o samba, a bossa nova, enfim, o Brasil fluminense e carioca, e por aí em certo sentido regional, segue vigoroso, e onde por contraste o terreno da milonga segue pertencendo ao mundo rio-platense. Enfim, uma constatação muito empírica de por que Vitor Ramil, em concerto a que pude assistir, em março de 2012 no Sunset/Sunside Paris, precisa a certa altura se explicar como vindo de um Brasil meridional de clima temperado.

E por quais ruas terá andado Atahualpa Yupanqui, e em quais circunstâncias terá sido seu encontro com Edith Piaff? O presente trabalho, enfim, saído de um segundo inverno consecutivo ao inverno paulistano e em direção a um terceiro, porto-alegrense, propõe-se a ouvir a música de Bebeto e de Vitor e a discutir as genealogias em que se esboçam. Quiçá possa, ainda, contribuir para uma escuta mais ampla e aprofundada da música de ambos, bem como de muitos outros cancionistas que vêm elevando as letras e a música popular a um surpreendente grau de realização.

2. BEBETO E VITOR MILONGUEIROS

Tempos heroicos – Canção urbana no Rio Grande do Sul – Letras de verve intensa – Bebeto e Mauro Moraes – A milonga no redemoinho da canção popular – Vitor Ramil e a Estética do Frio

Quem jamais tenha divagado ao folhear almanaques antigos – mas na verdade um almanaque nunca pode ser antigo, só pode ser almanaque –, que atire a primeira pedra. No velho *ABZ do rock brasileiro*, de Marcelo Dolabela, nas bancas em sua 4ª edição no ano de 1987, vemos a seguinte chamada de capa: “Guia ilustrado, 2500 roqueiros”. A quem Dolabela chamará de roqueiro é ponto variável, e provavelmente um leitor contemporâneo rigoroso não verá critérios na composição deste *ABZ*, que inclui o, digamos assim, por economia de linhas, anunciado rock brasileiro – talvez nem rock, nem brasileiro – e subgêneros, a MPB, os tropicalistas, os mineiros e algumas intenções de vanguarda. No entanto, folheá-lo, hoje, afigura-se um exercício que mescla muitas perguntas, até mesmo para tentar entendê-lo como unidade, misturadas a curiosidades várias que vão aparecendo a cada verbete. É, com a licença benjaminiana, a música popular a contrapelo, e vinte minutos bastarão para reconhecer a relevância do serviço do autor, que dispôs em forma de dicionário um riquíssimo painel da produção musical brasileira mais ou menos importante em tempos pré-Internet.

Assim, gentes, bandas e grupos que só a pesquisa detalhada poderia recuperar estão lado a lado com gentes, bandas e grupos de imenso sucesso posterior, reconhecíveis a todo instante. Sérgio Dias olha com longos cabelos e a barba por fazer; o RPM tem, atrás de si, fumaça em todas as fotos; Raul Seixas é um luxo só, em página inteira; a Casa das Máquinas é toda sorrisos à frente de um ônibus de banda, numa fórmula calorosa de interesse pelo público. Uma legenda diz, por cochilo de produção editorial, “As Mulheres Negras”, enquanto o verbete sai, corretamente, “Os Mulheres Negras”. Procuo o Grupo Rumo, mas só tem Grupo Alcano, Grupo Hidrante, Grupo Rei Faz-Sal, e outras 15 entradas encabeçadas como agrupamento – terá sido uma voga? São infundáveis as surpresas, e cada página testemunha fatos e

peripécias de tempos efetivamente heroicos de se fazer música no Brasil, com artistas que em muitos casos praticamente construíam, carregavam e tocavam o piano.

No *ABZ* comparece um pouco do também heroico cenário do Rio Grande do Sul do período. É como dizia a apresentação da entrevista de Nelson Coelho de Castro, Gelson Oliveira e Bebeto Alves a Luís Augusto Fischer para o livro *Nós, os gaúchos*: “Além de comporem, necessitam muitas vezes produzir os próprios shows, carregar os instrumentos, fazer sua divulgação e, como nessa entrevista, tornam-se dublês de antropólogos” (Gonzaga; Fischer, 1993, p. 188). Dolabela em seu *ABZ* parece estar ciente dos variados timbres deste país continental, e traz, entre outros verbetes do sul, Bixo da Seda, Kleiton e Kledir, Cheiro de Vida, De Falla, Os Replicantes. Vou para as letras A e R e tento imaginar a posição relativa, neste quadro, dos músicos desta pesquisa:

ALVES, Bebeto – Cantor, compositor e violonista de Uruguaiana (RS). Na década de 70, fez parte do grupo Utopia, logo a seguir partiu para carreira solo desenvolvendo seu Rock acústico mesclado à velha artimanha da MPB. Discografia – LP, *Notícia Urgente* (ao vivo, Elektra, 1983); LP, *Bebeto Alves* (s/g, s/d); LP, *Novo País* (Som Livre, 1985). (Dolabela, 1987, p. 26)

RAMIL, Vitor – Surgiu como compositor aos 16 anos, num dos primeiros LPs de Zizi Possi, e, desde então, vem desenvolvendo seu trabalho, tendo inclusive algumas músicas gravadas pelos seus irmãos, Kleiton & Kledir. Seu maior sucesso foi *Estrela, Estrela*, gravada em 1981, por Gal Costa. Discografia – LP, *Estrela* (Polydor, 1981); LP – *A Paixão de Vitor [sic] Segundo Ele Próprio* (CBS/Som Livre, 1984). (idem, p. 129)

Fosse o almanaque reeditado hoje, passados 25 anos, ter-se-ia de expandir em muito os dois verbetes. Bebeto Alves, nascido em Uruguaiana em 1954, e Vitor Ramil, nascido em Pelotas em 1962, figuram entre os nomes de maior visibilidade da canção popular urbana brasileira na atualidade, somando juntos mais de 30 álbuns. Dois trabalhos recentes, lançados em 2010, o projeto *3D* (discos e jornal), de Bebeto, e a coleção de milongas *Délibáb* (CD e DVD), de Vitor, são, de certa maneira, mostras condensadas desse percurso ao longo do tempo.

Na caixa *3D*, temos três títulos conceitualmente autônomos, cada qual orbitando em torno de um núcleo interdependente da carreira de Bebeto, e que apresentam no conjunto sua característica pessoal desde sempre multi-interessada e multitalentosa na direção de trabalhar inumeráveis referências e intenções estéticas. Os discos estão distribuídos em 4 mídias de CD

e mais de 3 horas de música, dirigindo o ouvinte para escutas particulares: *Bebeto Alves e Os Blackbagonal*, *Cenas* e *O maravilhoso mundo perdido*.

Em *Bebeto Alves e Os Blackbagonal*, duplo ao vivo que destaca a carreira do compositor em 18 canções entre as quais as milongas “Tum tum tum” (*Paisagem*, 1993) e “Por la frontera” (*Blackbagonalnegovéio*, 2004) e mais duas canções dos convidados Oly Jr. e Jimi Joe, a dimensão diacrônica é a dominante, que busca uma visada representativa através do tempo, com o registro realizado no mesmo Teatro de Arena que, nas Rodas de Som inventadas por Carlinhos Hartlieb em 1975, apresentava o grupo Utopia. Estão presentes composições dos primeiros discos de Bebeto, aquelas que desenvolviam o “rock acústico mesclado à velha artimanha da MPB”, como “Notícia Urgente” (*Notícia urgente*, 1983) e “De um bando” (*Bebeto Alves*, 1981), mais canções do recente *Devoragem* (2008), passando por *Pegadas* (1987), *Bebeto Alves y la milonga nova* (2000), *Blackbagonalnegovéio* (2004), todas elas relidas pela banda Os Blackbagonal, integrada por Marcelo Corsetti, Rodrigo Rheinheimer e Luke Faro.

Cenas, um conjunto de trilhas originalmente compostas para o cinema, teatro e TV, mostra ao público uma face menos conhecida de Bebeto Alves, a de compositor de música de texturas e ambiências, e que, em apreciação de Arthur de Faria (2010), “[em treze faixas] resumem uma década de trabalhos premiados, pontuados aqui e ali pelos arabescos vocais mouriscos que são a mais registrada marca bebetiana”. Nessa dimensão, “Milonga de guerra”, composta para o longa-metragem *Netto perde sua alma* sobre a obra homônima de Tabajara Ruas, é um dos pontos mais destacados. Ouve-se *Cenas* como um disco integrado à produção de Bebeto, espécie de fundo experimental de natureza extracancional no melhor sentido, dada em virtude da operação pragmática que informa agora da música posta a serviço de outras artes, apontando para um registro de grande valor documental.

Já o título *O maravilhoso mundo perdido*, totalmente acústico, traz canções inéditas à voz e violão e algumas intervenções de instrumentos de percussão marroquinos, resultado de viagem do músico à Turquia, Marrocos e Península Ibérica empreendida em busca de suas origens musicais. Neste, a peça “Poema para Cao Trein” é elegíaca e espontânea, homenagem ao amigo, parceiro e poeta morto a quem o disco é também dedicado, e revela um pouco da discursividade, da verve inventiva decalcada sobre a improvisação, traço destacado em Bebeto. Outras canções retomam fragmentos anteriores da obra, sugerindo uma rede temático-conceitual que se vai ligando com o tempo, como no caso da canção “Carretera”, que cita a melodia de “Por la frontera” (*Blackbagonalnegovéio*, 2004) ou “Mar de gente”, que valoriza mais uma vez a crônica em consórcio ao mapa local numa viagem no Trensurb, traço visível por exemplo

em “Pegadas” (*Pegadas*, 1987). O que temos aqui é a dimensão sincrônica, o recorte do momento de produção do artista.

Para enxergar com mais propriedade essa “perspectiva tridimensional” – ao que parece, uma citação à nova tecnologia popularizada com o cinema, cujo diferencial é agora a percepção de uma “perspectiva de fundo”, de uma “realidade aumentada” –, a caixa 3D complementou-se com o lançamento simultâneo de um impresso intitulado *As três dimensões da música de Beбето Alves*, espécie de jornal revistado, de edição única, que tematiza a trajetória do artista em depoimentos, uma entrevista, um ensaio, artigos de intenção interpretativa, um roteiro de teatro, além de imagens, fotografias e memórias, matérias essas de autorias diversas e com sabores diversos, dispostas ao velho jeito do mosaico de que falava McLuhan (2007, p. 238): forma inclusiva e participante que apresenta “a descontinuidade e a incongruência da vida diária”. Em suma, trata-se de uma síntese que expõe com muita generosidade a obra de Beбето e a personalidade de um artista completo, para quem a música parece nunca ter sido um campo limitador. Pelo contrário, dirá ele, num bom trocadilho: “A música não está dentro de mim. Muitas vezes sou eu que estou dentro dela” (Alves, 2010, p. 8).

Já *Délibáb*, de Vitor Ramil, lançado alguns meses antes do 3D, consiste integralmente numa coleção de milongas que recobrem poemas preexistentes. O procedimento de criar canções para poemas parece constituir um exercício caro a Vitor, elencável de há muito entre suas predileções técnico-composicionais. Ao longo da sua trajetória de compositor, esse traço é visível de muitas formas: “A word is dead” (*Longes*, 2004), sobre poema de Emily Dickinson; “Noite de São João” (*Ramilonga*, 1997), sobre o poema do heterônimo pessoano Alberto Caeiro; “Tango da Independência” (*Tango*, 1987), sobre poema de Paulo Seben. Os exemplos são muitos, e aumentam caso se incluam nessa conta traduções, alusões literárias ou adaptações. É o caso da canção “Para Lindsey” (*Tambong*, 2000), sobre a tradução de Cláudio Willer para poema de Allen Ginsberg; de “A luta” (*A paixão de V segundo ele próprio*, 1984), com um trecho de *Os sertões*, de Euclides da Cunha; ou “Joquim” (*Tango*, 1987), rendosa adaptação para o cenário do fim do fundo da América do Sul na figura de um inventor-libertário, a partir da canção “Joey”, de Bob Dylan e Jacques Levy, compondo uma das mais líricas histórias em forma de canção popular brasileira. Em *Délibáb*, Vitor Ramil apresenta música para poemas de Jorge Luis Borges e de João da Cunha Vargas, poetas de estratos literários desiguais, mas unidos em torno do tema gauchesco e já musicados nos discos *A paixão de V segundo ele próprio* e *Ramilonga*.

Ocorre porém que em *Délibáb* há componentes específicos de outra extração, que buscam o ouvinte no encadeamento dos temas, na força dos conteúdos como literatura na ori-

gem, em detalhamentos dos arranjos, em violões que ornamentam a milonga com *legatos* e *vibratos* e conferem a ela uma dinâmica envelhecida nos violões de Vitor e Carlos Moscardini. Para o caso dos poemas de Borges, é de se considerar que estão em mira justamente aqueles advindos do livro *Para las seis cuerdas*, obra singular publicada 1965, cujo título refere apreço ao instrumento central da milonga, o violão, escolha esta onde nada é por acaso, haja vista serem peças escritas para serem lidas como letras de milongas, conforme aponta e caso se leve a efeito o prólogo do autor, que assim diz:

Toda lectura implica una colaboración y casi una complicidad. En el *Fausto*, debemos admitir que un gaucho pueda seguir el argumento de un ópera cantada en un idioma que no conoce; en el *Martín Fierro*, un vaivén de bravatas y de quejumbres, justificadas por el propósito político de la obra, pero del todo ajenas a la índole sufrida de los paisanos y a los precavidos modales del payador.

En el modesto caso de mis milongas, el lector debe suplir la música ausente por la imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose con la guitarra. La mano se demora en las cuerdas y las palabras cuentan menos que los acordes.

He querido eludir la sensiblería del inconsolable “tango-canción” y el manejo sistemático del lunfardo, que infunde un aire artificioso a las sencillas coplas.

Que yo sepa, ninguna otra aclaración requieren estos versos. (Borges, 1994, p. 331)

Nessa condição de suprir a música ausente, sugestão de natureza estratégica que integra de modo ativo a compreensão da obra, Vitor Ramil, mas não só, como antes também Piazzolla, é o leitor imaginado de Borges, o leitor colaborativo que responde e completa o ciclo aberto pelo prefácio. De outra parte, para o caso dos poemas de João da Cunha Vargas originários do livro *Deixando o pago – poemas xucros*, poder-se-ia também arguir sobre um certo estatuto poético digno de atenção para a relação entre a literatura e a canção popular ao se considerar que a publicação da obra tenha se dado somente para os fins de registro daqueles poemas que Vargas já trazia de memória, e que portanto tais peças encontravam, para o poeta do Alegrete, força na fala. Essa habilidade à poesia oral lembra uma observação que faz Ángel Rama em estudo sobre a gauchesca, mas de olho também nos europeus do oitocentos:

Conviene recordar que estamos aún en la primera mitad del XIX, cuando la poesía universal vivió, bajo el impulso romántico, una ansiosa recuperación de la dicción oral, cuando el poema, que continuaba disfrutando de su rica articulación

narrativa, acentuó simultáneamente su vocación de canto o de discurso altisonante. Estamos, pues, lejos de la conversión de la poesía en escritura que al finalizar el siglo ilustra Stéphane Mallarmé. La oralidad es, por lo tanto, condición generalizada de la poesía de la época, tanto de la neoclásica como de la romántica, más aún en Hispanoamérica que en la Europa culta por cuanto la transmisión seguía siendo en América el recitado o el canto público, lo que a su vez influía sobre el modo de producción. (Rama, 1982, p. 201)

Rama evidencia, sobretudo no giro final deste fragmento, o quanto o modo de produção pode ser decisivo em termos de configurar a cantabilidade ou, caso estendêssemos o argumento, a, por assim dizer, estrutura profunda de uma canção. Tal noção encontraria bom paralelo, ainda, com o pensamento de McLuhan dos meios como extensões, em importantes reflexões sobre o impacto do alfabeto, da imprensa ou da máquina de escrever à relação do homem com a linguagem, nas quais o professor canadense busca mostrar o quanto a escrita é capaz de organizar diversamente a criação poética no regime oral, manuscrito ou datilografado, por exemplo. Assim, Vargas, por Rama e McLuhan, produz um tipo de poesia intimamente relacionada ao canto, o que equivale a dizer que, para além da temática gauchesca, o padrão apropriativo das composições de *Délibáb* parece estar centrado num estatuto poético que reserva para a intenção cancional, nos dois casos.

O título *Délibáb*, palavra húngara estranhíssima num primeiro contato, vai aos poucos se apurando, se orientando na escuta quando o ouvinte começa a perceber que se trata de uma medida rendosa de invenção, uma espécie de supraficção radicalizada de uma “miragem do sul”. A definição vai informada no encarte do disco, que faz a citação da enciclopédia *Nosso Mundo Maravilhoso*, coleção dirigida por Ernesto Sábato, autor que surge aí como chancela de uma chave conceitual de fundo da mesma constelação borgeana presente em contos como “O aleph”, “O outro”, “O jardim dos caminhos que se bifurcam” ou “Funes, o memorioso”. Veja-se a citação:

Délibáb é um fenômeno extraordinário da planície húngara, tão semelhante às planícies do sul do nosso continente. Único em seu gênero, este tipo de espelismo transporta paisagens muito distantes a horizontes quase desérticos, reproduzindo ante os olhos maravilhados do observador, em dias de calor, o desenvolvimento de cenas distantes. Quadros curiosíssimos que cobrem o horizonte em enormes projeções. E suas imagens são planas, nunca invertidas, nítidas, claríssimas. Este fenôme-

no ótico é devido à refração desigual dos raios solares nas camadas de ar, de temperatura e rarefação diferentes. A imagem passa por diversas regiões da atmosfera de diferente densidade, até projetar-se sobre o horizonte da planície.

Um trem corre a toda velocidade, mas não se percebem ruídos de máquina, nem se escutam os apitos. Em realidade, tal cousa sucede porque o trem não está ali; talvez se encontre a mais de 100 km de distância. Mas o *délibáb* o atrai... (Nosso Universo Maravilhoso, in: *Vitor Ramil*, 2010)

De maneira que a questão mais abrangente que intitula o conjunto vai tomando corpo, num primeiro nível, através do encadeamento que parcela um poema de Jorge Luis Borges e outro de João da Cunha Vargas, equilibrando uma espécie de sucessão de espelhismos, uma sugestão de que este “*délibáb*”, esta miragem do sul, tenha acontecido de fato entre os poetas. Trata-se, num segundo nível, de uma medida ficcional desbordante da matéria literária já composta pelos poetas, constitutiva e exclusiva do disco, uma trama conceitual que aparecerá no DVD *Délibáb documental* e em artigo de Vitor Ramil como uma supraficção do álbum. Ou seja: o assim chamado “*delibáb*” terá sido a possibilidade de que, alguma vez, mesmo remotamente, o poeta argentino e o poeta gaúcho tivessem se visto, quem sabe como num espelhismo para alguém e para além do ato criador, numa visão da alma, num aceno de longe.

É a essa visão rarefeita mas radical, a esse “fenômeno extraordinário” que chamará atenção Vitor Ramil em artigo publicado no jornal Zero Hora, texto que, assim como o impresso do projeto *3D*, visto acima, talvez faça sentido ser lido de modo complementar e integrado ao CD e DVD *Délibáb*. Dirá assim Vitor:

Borges e Vargas estiveram fisicamente próximos, sem sabê-lo, evidentemente, quando Borges passou uma temporada na estância Las Nubes, em Salto Oriental. Vargas, nascido e criado na Estância da Primavera, vivia a alguns quilômetros dali, no município de Alegrete. Não teriam eles, em suas andanças pelos campos extensos e abertos daquela zona de fronteira entre Uruguai e Brasil, avistado os vultos um do outro ao longe, nem que fosse como um *délibáb*? No mínimo, o poeta brasileiro foi visto por Borges na pele de outros gaúchos, representantes, como ele, de um mundo primitivo fadado a perdurar menos na realidade que na prosa e poesia refinadas do argentino. Nessa ocasião, Borges esteve na cidade fronteiriça de Santana do Livramento, no Rio Grande do Sul. Como José Hernández, autor do *Martín Fierro*, que esteve lá exilado, ele escutou *voces gauchas* que o marcariam. Essas vozes tinham o timbre de João Vargas. (Ramil, 2010)

Délibáb é, ainda mais, pertinente às relações conceituais de Vitor Ramil: à Estética do Frio, à *Satolep* mítica, ao gesto tropicalista em alguma medida, que se vai desenhar muito a propósito da participação de Caetano Veloso em “Milonga de los morenos”, à canção brasileira temperada pela bossa-nova, às metáforas do romance *Satolep*, que se liga de modo lateral à intitulação do disco, e, mais, à novidade do supramencionado DVD de registros de estúdio, viagens e parcerias, o *Délibáb documental*, uma narrativa de produção musical que contém valiosas miragens do sul, a exemplo das cenas de Moscardini e Vitor em busca de histórias de personagens remotas das milongas de Borges, ou da charla afetiva com os filhos de João da Cunha Vargas na figueira da Estância da Primavera, onde o poeta costumava falar seus poemas, aspectos esses, todos, que sublinham um percurso de possibilidades comparativas entre o pampa sul-rio-grandense e *la pampa* argentina, a alta literatura e a literatura popular¹, o Brasil tropical e o Brasil meridional, o rural e o urbano, o cultivo da tradição e a compreensão histórica da arte. Todos estes são elementos mais ou menos extracancionais que, em suma, fazem da caixa *Délibáb*, CD e DVD, de modo similar à caixa *3D*, um eloquente registro em termos de mostrar um longo envolvimento, dedicação e interesse de Vitor Ramil pela invenção, imprimindo-a na forma da milonga.

Mas o título deste capítulo, “Bebeto e Vitor milongueiros”, que logo acima parecia querer comodamente induzir o leitor na direção das obras, notadamente para o caso de alguns discos específicos, talvez só de modo relativo fizesse sentido em 1987, quando da publicação do *ABZ do rock*, época em que as duas trajetórias atrelavam-se ao mundo pop-urbano com maior destaque. Sabia-se, claro, da motivação dos cancionistas em relação à forma milonga, uma vez que ambos já haviam produzido música com apreço à problemática regional – ou, talvez fosse melhor dizer, rural. Este é um traço que se inicia já nas primeiras produções, nos dois casos, e que, na música popular do Rio Grande do Sul, encontra antecedentes na virada dos anos de 1960-1970. Trata-se de um período que vê nascer duas frentes nessa direção, uma a do circuito dos festivais universitários, informada pela efervescência de 1968 no mundo e no Brasil, outra com as Califórnia da Canção Nativa. Como se vê, um panorama peculiar de localidade e universalismo integrados na experiência cancional gaúcha. No segundo caso, mesmo com disputas ideológicas em torno de supostos valores de “autenticidade”, “tradicionalismo”, “nativismo”, há um espaço que vai sendo ocupado, até certo momento, por

¹ O termo “literatura popular”, para o caso de João da Cunha Vargas, aplica-se aqui em sentido muito geral, haja vista se tratar de expressão poética já contaminada pelo letramento. Ángel Rama discutirá o tema em relação à gauchesca, e no capítulo seguinte desta dissertação os estratos da alta literatura, da literatura popular e da literatura semi-culta serão discutidos em maior detalhe.

um tipo de produção cancional que enxerga, num mesmo patamar experiencial, o urbano e o rural de modo interdependente, espaço isento da intenção de segregar um ou outro horizonte.

De um modo sintético, é dizer que se encontram nessa ponta, a ponta dos precursores da canção urbana gaúcha dos anos de 1980, Os Almôndegas e Carlinhos Hartlieb. Vale a pena observar, sobre Carlinhos, por exemplo, o depoimento de Bebeto Alves, que vai detalhar a mistura presente em sua obra, inspirada, transpirada nos ares musicais da Porto Alegre de então:

Logo que cheguei a Porto Alegre (1970), tinha a impressão de que falava outro idioma; tinha um sotaque carregado da fronteira, foi um choque cultural. No início dos anos 80, aquela moda do “gauchismo” me soava falsa. Eu vinha de uma região em que se vivia isso e ninguém usava bombacha, a não ser o pessoal que lidava no campo. Então aquilo de nativismo não me soava como uma coisa verdadeira. Eu não tinha o menor interesse naquilo. Na verdade, incorporei o que acontecia no mundo todo, o movimento hippie, a contracultura, o uso “romântico” de drogas, e isso me levou ao Utopia, e as Rodas de Som do Teatro de Arena deram visibilidade a isso.

Carlinhos Hartlieb foi o primeiro cara que eu vi usar coisas da música regional dentro daquele meio e não tinha nada a ver com nativismo. Ali eu vi que havia a possibilidade de se usar regionalismo e ser uma coisa verdadeira.

(...)

Os movimentos nativistas e regionalistas têm uma função importante de resistência cultural, mas não são verdades absolutas nem são a única possibilidade de expressão cultural do RS. (Alves, in: Mann, 2002, f. 21, p. 7-8)

É, pois, a atenção de músicos e compositores voltada às possibilidades de empatia à matéria local, mas engendrada a partir de uma visão de fundo estético e artístico não alheio à produção alienígena – contraposta ao engessamento de um compromisso prévio às formas, *settings* instrumentais e arranjos, léxico e dicção, conquistas formais todas essas não óbvias para a época –, que permite ao ouvinte, na coletânea *Paralelo 30*, em 1978, perceber a síntese referida no comentário de Bebeto Alves, que aliás grava, ele mesmo, a milonga “Qué se pasa?”, canção da fronteira oeste, tecida nas línguas portuguesa e espanhola, com a qual estreia. A coletânea, resultante da percepção do jornalista Juarez Fonseca sobre o cenário de então e por ele produzido, traz ainda o charango e instrumentos andinos reunidos por Carlinhos Hartlieb na canção “Maria da Paz”, numa mistura inusitada que ainda hoje é capaz de surpreender, tanto pela originalidade, quanto pelo rendimento potencial à canção popular brasi-

leira em termos de intenção universalista. Trata-se de caminho aberto e não esgotado, e que encontra similitudes, por exemplo, na obra quase contemporânea do chamado Pessoal do Ceará, correlação que aqui não se pretenderá desenvolver, mas que forma uma hipótese lateral de interesse a esta pesquisa².

Este importante momento da canção popular urbana no Rio Grande do Sul, catalisado pelo *Paralelo 30*, será descrito por Arthur de Faria do seguinte modo:

Em 1978, um disco histórico aponta para o futuro e traça uma perspectiva das mais animadoras para a nascente música popular urbana gaúcha. É o *Paralelo 30*, produzido pelo jornalista Juarez Fonseca, e gravado no recém-inaugurado estúdio da ISAEC. O disco reunia nomes novos e outros nem tanto, todos apresentando grandes músicas, numa seleção impecável: o já conhecido roqueiro-milongueiro de Uruguai-ana Bebeto Alves, o iniciante neo-sambista Nelson Coelho de Castro, o mpbista Raul Ellwanger, o inclassificável Carlinhos Hartlieb, e os pop-rocks-folks Nando D'Ávila e Cláudio Vera Cruz. Cláudio e Carlinhos eram veteranos lá dos anos 60, o resto era filho da década. Todos juntos, fizeram um disco misturando milongas, rocks rurais, tensões e latas, batucadas, sambinhas e tangões, guitarras e bombos-legüeros. Um disco com a cara da nova música urbana gaúcha. (Faria, 2000, p. 263)

Luis Augusto Fischer dedicará também atenção a este cenário cancional propiciado pelo *Paralelo 30*, que adentra a década de 1980, em valioso capítulo de seu *Um passado pela frente: poesia gaúcha ontem e hoje*, com um ganho de observação que muito se deve ao ponto de vista inclusivo que vai considerar, no mesmo *locus*, a poesia e a canção popular produzidas no estado como artes que se acompanham em termos de elaboração temática e formal, e que, uma vez tributárias da mesma mentalidade, do mesmo espírito de época e de lugar, organizam-se em torno de questões de fundo muito semelhantes. Assim, é de se ter em vista, como argumento geral, que uma das matérias em estado bruto que passa a ser visitada e revisitada, desde *O Uruguai*, de Basílio da Gama, na produção poético-cancional gaúcha, vem a ser justamente o passado heroico extraído da experiência guerreira, a herança fronteiriça, a cultura pampeana que se vai atrelando às culturas imigrantes, elementos esses que caracterizam parte da questão de como vai se destacar ao mesmo tempo, como um traço dominante, o ressentimento e a condenação ao heroísmo em forma de bravata, no orgulho localista, na tendência

² Vistos de modo amplo, esses dois núcleos, bem como outros núcleos “pós-tropicalistas” no país, ainda hoje parecem pouco revisitados em termos de terem produzido por assim dizer uma escola, mas formam um verdadeiro conjunto de obras-matrizes que, por muitos indicadores, serão cada vez mais reconhecidos, na perspectiva diacrônica. A categoria “pós-tropicalista” não é boa, evidentemente, e ilustra aqui somente o dado cronológico mais amplo.

simbolista que encontra boa elaboração com Alceu Wamosy e Eduardo Guimaraens, na conhecida fórmula quintanesca do “Poeminho do contra”, na tematização do gaúcho decadente de Aureliano de Figueiredo Pinto e em muitos outros casos notórios. A par de tais contingências, há a constatação de que o Rio Grande do Sul não produziu, no passado, um grande poema épico, apesar de ter havido matéria disponível e mesmo sobrando do ponto de vista histórico, nem tampouco no presente vem produzindo poesia épica regular. Do contrário, houve a dominância da poesia de vocação lírica de modo sistemático, na qual a herança guerreira não realizada se anuncia de modo romântico, casimiriano em Quintana por exemplo, e em Aureliano ligada ao tema rural de feição decadentista.

No caso da canção popular, Fischer vai trazer exemplos no sentido de cotejar dois núcleos rendosos, um ligado à produção cancional que tem o tipo social gaúcho e suas circunstâncias, símbolos e decadência como centro, outro ligado aos cancionistas que irão revisitar – mas não sempre, nem obrigatoriamente, nem programaticamente – os mesmos temas com outro ânimo, dispostas a um olhar criticamente interessado.

No primeiro grupo elencado por Fischer, o grupo que responde por um “lado gaúcho mais tradicional”, há exemplos nas canções “Desgarrados”, de Sérgio Napp e Mário Barbará, espécie de comentário sobre o gaúcho a pé construído sob o ponto de vista de um eu-cancional externo à narrativa a revisitar a noção do passado íntegro oposto ao presente degradado, ou “Sucessão”, de Aparício Silva Rillo e Luiz Carlos Borges, milonga que, em primeira pessoa, “faz um esforço grande (e inútil) por entroncar o eu-poético com alguma dignidade na sucessão dos heroísmos passados” (Fischer, 1998, p. 99). Esses e outros exemplos vão assim sintetizados:

De forma aberta ou cifrada, olhando condescendentemente o gaúcho decaído ou orgulhosamente para o gaúcho mítico, tais canções mantêm a tradição em vários sentidos. Repisam dados da história, lêem-nos da mesma forma muitas vezes acrítica, bravateiam, são líricas; em suma, mesmo quando tomam precauções críticas (como “Desgarrados”) ou metonímicas (como “Redomona”), ao invés de se disporem a uma leitura a contrapelo da herança, reverenciam-na.

Nesse sentido, reforçam algo que deita raízes profundas no imaginário do estado. (...) (Fischer, 1998b, p. 101)

O segundo grupo, o dos cancionistas de extração urbana, apesar de visitarem território semelhante, irão se mover na década de 1970 na direção, enformada pela própria mudança social, de um tipo de leitura crítica que vai, para Fischer,

(...) captando ao mesmo tempo os sinais gauchescos e as pulsações urbanas que se sentiam, numa Porto Alegre cada vez mais cosmopolita, ou menos provinciana, e num momento em que os espaços pela recuperação da vida democrática começavam a surtir efeito. Se antes, mesmo na canção urbana, se evocava o passado heroico de feição romântica para combater a ditadura (...), agora, mais ou menos de 1975 em diante, o aproveitamento da matéria-prima local e o diálogo com o passado serão bastante diferentes, resultando em produtos artísticos de qualidade. (Fischer, 1998, p. 108)

Aliás, não custa aqui observar neste segundo núcleo a mesma percepção que Juarez Fonseca indicava, na apresentação do *Paralelo 30*:

Paralelo 30 é um disco gaúcho, mas não é um disco gauchista. Ele mostra tendências que coexistem aqui, em Porto Alegre, e que são resultado de muitas influências, inclusive a recente influência da consciência da terra, do que se vê e faz no lugar. (Fonseca, in: *Paralelo 30*, 1978)

Nesse quadro, são exemplares, de Beбето Alves, “Chama crioula” (*Notícia urgente*, 1983), canção que, para Fischer, “constata a existência, a permanência de um certo traço gauchesco orgulhoso, mas se limita a indagar-se sobre o sentido disso, sem qualquer narcisismo”, “De um bando” (*Bebeto Alves*, 1981), na qual “evoca-se o lado guerreiro, não mais em tom de bravata, mas em favor do reconhecimento da necessidade de uma luta contínua”, e “Água” (*Bebeto Alves*, 1981), com poema de Cao Trein, compondo “o sentimento de afeição à terra com a auscultação da vida, longe do heroísmo fácil e facilitador” (Fischer, 1998, p. 109-110). Outros cancionistas somam-se neste agrupamento, caso de Nei Lisboa, Nelson Coelho de Castro e Vitor Ramil. Veja-se o seguinte trecho:

Se Nelson pega do chão das calçadas porto-alegrenses a linguagem e os temas de composição, traduzindo tudo em canções que não perderam a capacidade da indignação (e, noutros casos, do lirismo), Vitor Ramil tenta captar, por assim dizer, a linguagem corrente no mundo contemporâneo de qualquer quadrante, até mesmo de sua Pelotas natal. Por isso, por tal esforço, Vitor parece ser hoje a melhor síntese entre gauchismo e cosmopolitismo, aparentando-se, neste particular, com a dicção de Caetano Veloso na inventividade com que costura um arranjo entre o passado local e

o presente ocidental. (E não deixemos de lembrar mais uma vez Bebeto Alves, que em seu mais recente disco desentranhou as matrizes médio-orientais de dentro de uma milonga.) (Fischer, 1998, p. 113)

Fischer publica em 1992, e tem à mão um número bem menor de gravações à disposição, o que não o impede de intuir e sintetizar questões de relevo sobre o tema. Uma delas, por exemplo, é a referência ao álbum *Milonga de paus*, do ano anterior. Nele, Bebeto Alves oferece ao ouvinte típicas baladas pop, juntando a eletrônica de “Sim sim sim”, o reggae de “Bala perdida” e as guitarras roqueiras de “Desconfiança”. Em meio a um horizonte inclusivo de referências e possibilidades, a milonga brota como plano de fundo, baixo contínuo de referência ao pampa, e surge em breves alusões, a exemplo do trecho abaixo, em “Não adianta mais”, que relaciona o abafado verão da capital gaúcha à imagem surreal dos relógios de Dalí, nivelando elementos reconhecíveis da particularidade local como o pampa, a milonga, os 38 “grados” à sombra, com os termos de evocação mais ampla, como a Espanha, a galáxia, o samba, o rock’n’roll:

Não adianta mais
 chorar o tempo derramado
 prostrados diante de uma tela de Dalí
 Porto Alegre 38 grados
 à sombra
 não adianta mais, não adianta
 não adianta

Não adianta mais chorar todos os atos
 os bons, os maus
 não adianta
 a estética se derrama em suor
 e a vida continua curta
 e às vezes longa
 nem rock’n’roll, nem bossa
 samba, literatura ou milonga
 um dia todo mundo inventa um novo dia

(...)

E somos assim, bem pequenos
 cada vez mais, menos
 a caber em qualquer lugar do mundo
 na última galáxia dos axiomas
 a lei que determina
 a Espanha-pampa
 a Serra-roma,
 os lagos o litoral
 um mapa que se alonga
 e distorce a nossa voz

(...)

Noutros casos, porém, a milonga anunciada no título pode mascarar um símile de linguagem, característica pela qual se identifica o índice localista, a particularidade gaúcha aludida por Juarez Fonseca como a “consciência da terra”. É o que acontece, por exemplo, na bem construída balada “Trilha sonora”, peça que realiza a condensação de imagens, memórias e paisagens subjetivas no fluxo verbal, com acentos de cor local. Evoquemos alguns fragmentos, com o intuito de perceber essa combinatória:

O sol estava no fim
bem no fim do mundo
vermelho e calmo a leste de mim
de qualquer parte de mim, ou no começo
começando

E eu assim uma estrada partícula do pó
a só e mais ninguém
vendo coisas que li
o que conheci
sem saudade nem nada
pois nada deixei
nem esqueci (quem sabe um dia tudo o que se poderá sentir?)

Chuto um maço de cigarros
amassado na calçada
de uma cidade do interior
onde te vi numa manhã
no frio das manhãs de inverno
de 58 ou 59
um guri (milhares assim por cidades)

(...)

Descobrir, conversar
fazer dinheiro, viajar
ter sucesso, se cuidar
parar de beber, de fumar
um plano para os próximos anos
respirar
ser um povo bonito.

(...)

Às vezes lembro de um papo que sempre se ouve por aí
tchê, por que tu estás aqui?
esta cidade não dá
dá pra rir
me sinto aqui como quem vem de outro lugar
mas não me tenta

(...)

A milonga deixará de ser implícita, porém, com “Milonga de paus”, faixa-título que justapõe a cadência milongueira corrente a uma escuta modal, orientalizada, sublinhando assim aproximações melódicas latentes entre sistemas sonoros diversos e historicamente determinados. Clara Rey de Guido, em prólogo a *El payador*, de Leopoldo Lugones, irá lembrar esta associação remota entre os gêneros rio-platenses e os modos gregos, anotada em 1915 na obra do escritor argentino e retomada por Carlos Vega e outros autores:

Al referirse a la estructura de la poesía, Lugones habla de la sextina de payador, del hexámetro y de la música introducida por el conquistador, pues poco nos dejó la música indígena; la vidalita quizás conserva algunos rasgos de la cultura autóctona. Encuentra analogías entre la música y la danza criollas con la griega por su carácter instintivo. Varios musicólogos (Carlos Vega, Isabel Aretz, Josué Teófilo Wilkes) han señalado la relación de intervalos y el sentido descendente de la melodía en especies líricas como la cifra, la milonga y el estilo o triste del cancionero platense, coincidentes con los extintos modos griegos. (Guido, in: Lugones, 1991, p. XVI)

Tal associação, na canção “Milonga de paus”, encontra resultado surpreendente caso se compare, por exemplo, esta peça com a tipologia esperável da milonga à época, com as conhecidas fórmulas de acompanhamento e bordão ao violão em tonalidade de Mi Menor e letras de intenção tradicionalista, laudatórias, sobre o gaúcho, intenção que se firma, importante notar, de modo geral pela via da exclusão de recursos, sejam eles ou de ordem técnica, ou advindos do campo sonoro, ou de natureza ideológica. Vale a pena retomar os termos deste debate no intuito de recuperar algumas concepções de época, por exemplo a de que mesmo um instrumento acústico, de feitiço campeiro, como o inofensivo bombo-leguero encontrará, em certos setores da própria canção popular rural do Rio Grande do Sul, menosprezo e resistência à assimilação, revelando uma visão não só conservadora e normativa como também anti-artística – caso se entenda, claro está, a arte como produção humana subjetivo-abstrata e não como seita religiosa. Todos esses aspectos vão explícitos em famoso trecho de *Indumentária gaúcha*, de Antônio Augusto Fagundes, publicado pelo Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore em 1977:

Parece incrível que parte dos tradicionalistas do Rio Grande do Sul, guardiães por definição da pureza do folclore e defensores de seus cânones tradicionais, são exatamente os maiores responsáveis pela deturpação da indumentária gaúcha, das danças folclóricas e do instrumental gauchesco. Não são os artistas, nem os turistas,

mas simplesmente aqueles que se consideram os sacerdotes do culto da tradição os que fantasiam a indumentária, estilizam as danças e introduzem instrumentos musicais alienígenas em conjuntos que se dizem gaúchos. Hoje é impossível, ao simples olhar, distinguir a procedência de um conjunto, desses impropriamente chamados *folclóricos*. Isso porque tais conjuntos perderam as peculiaridades regionais, que eram autênticas, e as substituíram por um *americanismo* maciço, principalmente imitações platenses, uniformizantes no pior sentido. E de mau gosto. De que maneira se pode saber quando um conjunto nosso é serrano, missioneiro ou fronteirista? Ou mesmo se é brasileiro, uruguaio ou argentino? Sim, porque as rastras, os ternos de jaqueta e bombachas, os *malambos* e os *bombos legüeros* aparecem à *outranse* indiferentes às corretas coordenadas culturais, errônea visão de pangauchismo, fruto de um primarismo cultural que infelizmente reveste a atuação de certos tradicionalistas entre nós. (Fagundes, apud Reverbel, 1998, p. 5 – grifos no original)

Bebeto, neste campo de forças um “indiferente às corretas coordenadas culturais”, vai perseguir, com sua milonga de espécie moura, uma sonoridade original, com forte inflexão melismática da voz e instrumentos orientais em seu *setting*, e certamente, se se quiser, “pangauchista”, ao perseguir um remoto fundo cultural árabe, solto no tempo. Carlos Reverbel traz, por exemplo, um comentário de interesse nesse sentido, mostrando aspectos dessa ancestralidade para além do universo do colonizador espanhol ou português na região do Prata, como no caso das crenças populares:

Havia outros traços comuns nos gaúchos das três áreas (as duas platinas e a rio-grandense). Por exemplo: todos eram refratários a montar em éguas. Segundo Francisco de Aparício, esta é uma das superstições mais inexplicáveis do gaúcho rioplatense. Teria origem na literatura medieval espanhola e aparece nas crônicas e documentos dos anos iniciais da conquista. Remotamente, seria uma herança cultural árabe, que muito deve ter influído na equitação espanhola. A sua entrada no Rio Grande do Sul é uma das tantas evidências da nossa presença na área gauchesca sul-americana. (Reverbel, 1998, p. 92)

Assim, “Milonga de paus” formula e expressa um lugar problemático de Bebeto Alves e contemporâneos, sob o ponto de vista também do mercado da música, ao não se fixar nem ao registro tradicionalista puro, nem às vogas do consumo irreflexo e acrítico da mídia padronizada, nem ao rock-Brasil, tampouco à expectativa de um gauchismo tipo exportação, que se apresentasse ao centro do país com as velhas credenciais e moedas de fácil decodificação.

Outra questão é que a “Milonga de Paus”, sob o ponto de vista do caráter lírico das composições de Beбето, se notabiliza pelo mesmo traço presente em “Trilha sonora”, com verve extensa, de visão aberta, derramada à letra a partir do mote inicial, misturando uma senha pampeana a uma imagem performática no núcleo polissêmico da ideia de “sofreguidão”. No fragmento abaixo, veem-se incertezas à possibilidade de uma leitura canônica da história acopladas a percepções orientalizantes, como a forçar uma visão abrangente de cultura:

Ai ai ai ai
 que se sente
 uma sofreguidão
 ver a linha do horizonte
 sumir da palma da mão

(...)

Não lembro mais nomes, batalhas, heróis
 datas, coisas assim
 relógios
 a madeira esculpida nas portas da solidão
 quem poderá dizer um dia
 o que já foi
 se ninguém sabe onde vai
 onde vão

Observando províncias, nações
 sentado em uma assombração
 à beira d’água vermelha
 lendo o alcorão
 o céu oriental brilhava em pingentes
 diamantes
 um sinal, talvez não

O barro molhado entre os dentes
 entre os dedos dos pés
 cinema da carne, meditação
 sonhos mal dormidos que sonho até hoje
 til de um futuro
 que não rima em -ão, outras línguas,
 nem incompreensíveis
 sem nenhuma explicação

(...)

É este o mesmo traço de eloquência que se verifica em outras peças, numa linhagem que poderia agrupar, além de “Trilha sonora” e “Milonga de paus”, as recentes “Poema para a Cao Trein” (3D, 2010) e “O demolidor” (*Devoragem*, 2008), assim como as anteriores “Paisagem” e “Milonga sobrenatural” (*Paisagem*, 1993), com apelos e apropriações variados. Em todos esses casos, o que se tem são letras caracterizadas pelo comentário denso, extensas, saídas de um eu-cancional absorvido pela memória, pelas sensações ou na perspectiva de

inventariar e revisar a representação interior ao apontar ruínas, grandes descobrimentos ou pequenas perplexidades, percepções ou visões. Já sob o ponto de vista melódico-performático, assemelham-se por apresentar a locução precipitada, nem sempre coincidindo prosódias a acentos rítmicos, mecanismo este que aproveita os descompassos naturais, as defasagens de tempo, para criar ênfases na fala. É como se nessas peças Bebeto Alves assimilasse e condensasse o mesmo princípio improvisador do *rap*, por exemplo, mas sem que esse princípio lhe venha a retirar a atmosfera humana dos arranjos “reais”, tocados, com a qual já trabalhava.

A canção “Paisagem”, movida pela sensação delirante de uma hiperbólica viagem de “mais de 30 mil quilômetros” pelas terras do Brasil e pela constante reavaliação do eu-cancional sobre suas percepções, condensadas na fórmula “mas era tudo paisagem, pensava eu”, exemplifica bem este comentário, como nos fragmentos abaixo:

Um pincel pincelava forte as cores da nossa visita
 a mais um mundo de avenidas principais,
 clique-clique, fotos e mais fotos,
 clique-clique, fotos e mais fotos
 um céu de Coppola do fundo do coração
 (...)
 meus pensamentos caíam no colo por cima de mim
 até alcançar o chão e eu ia por fim numa realidade
 onde tudo era de um lilás transcendente
 as estrelas surgiam de repente com um brilho intenso
 (...)
 A poeira, a poesia no ar viciado do carro,
 uma rádio se ouvia “pra Lisiane, Elisabete, Betina
 Rosalina, Roselaine, pro Gilberto, pro Adão
 Pra Joana, Carolina, pra Elaine, assinado
 tua eterna ouvinte... vamos ouvir, vamos ouvir”
 (...)
 Um medo repentino me veio,
 os olhos frios e ofuscantes de uma gigantesca lagarta
 puxaram no meu olho direito para o centro, e vrumm!
 passou, riscando ao meu lado,
 “Freia, olha o buraco”, alguém falou,
 muito frio, vozes, polícia, ferro, fogo, vidros quebrados,
 manchas de óleo, gasolina, sangue pelo chão,
 gente olhando, olhando, olhando,
 tudo é apenas paisagem, pensava eu, paisagem
 (...)
 Eu tenho andando muito louco
 serpenteamos por mais de 30 mil quilômetros
 quantos dias lindos e frios e terra, e terra, e terra
 comendo a gente com aquela boca imensa,
 vinhos, cerveja, hotéis, café, restaurantes, telefonemas
 (...)

Fischer irá notar, na geração de Bebeto e Vitor Ramil, esta característica de letras extensas, torrenciais, sugerindo que haja aí um esforço na direção de enunciar e superar o assim nomeado ressentimento e condenação ao heroísmo, atrelados à mentalidade local:

Assim, produzindo longos discursos à Walt Whitman que requerem o espaço largo como o pampa para fluírem (...), a canção popular gaúcha de extração urbana joga os dados do passado no complexo e variegado tabuleiro das referências modernas, revirando a disposição meramente glorificadora e autocongratatória que boa parte da canção nativista tradicional demonstra ao repisar, ao reproduzir nossa velha leitura mítica do passado rio-grandense. (Fischer, 1998, p. 115)³

Por tais razões, a canção “Milonga de paus”, vista no percurso composicional de Bebeto, parece apresentar-se como síntese milongueira em meio à evocação constante do mundo pop-urbano. Síntese de sua produção anterior, que na década de 1980 e antes rendera boas composições do gênero, como “Qué se pasa?” (*Paralelo 30*, 1978) e “Fogueirais” (*Bebeto Alves*, 1981), mas que simultaneamente responde por uma ampliação que deságua em *Bebeto Alves y la milonga nova* (2000) e na produção atual.

É o que se depreende do fato de ela figurar como antecessora quase imediata de discos que estarão dedicados exclusivamente à milonga, na rendosa parceria de Bebeto e Mauro Moraes. Trata-se de um núcleo importante que superexpõe a percepção e a sensibilidade do artista em relação à milonga nos discos *Milongueando uns troços* (1995), *Mandando lenha* (1998) e *Milongamento* (1999), obras em parte consignadas na esfera tradicionalista – o primeiro deles, por exemplo, é dividido entre Bebeto, no lado A, e José Cláudio Machado, no lado B, ambos interpretando as milongas de Mauro –, em parte aquilatadas no estudo artístico e na experimentação conceitual à forma, no que se percebe um salto de importância da milonga como tema, reflexão e interesse no percurso de Bebeto. Vai assim perceber Arthur de Faria

³ Neste fragmento, cabe refletir uma outra questão, ainda que lateral a esta pesquisa, mas que renderia maior desdobramento, sobre a assim chamada “leitura mítica do passado rio-grandense”. Há, aqui, o eco de uma geração de professores que trabalhavam com esta figura, o “mito do gaúcho”, que orientava o debate sob o ponto de vista da verossimilhança da representação literária, com polarizações, aliás tão ao gosto gaúcho, por exemplo no campo político – e explicáveis no contexto da Guerra Fria, da ditadura militar no Brasil e das transformações pelas quais passava o Rio Grande do Sul em termos de importância econômica relativa no cenário nacional. Contemporaneamente, este tipo de problema vem perdendo força, na crítica, e passa figurar como um aspecto a mais da questão complexa e possível que diz da arguição da literatura em relação à história do estado, ao passo que obras que pudessem atestar a chamada mítica gaúcha, como *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo, ou os *Contos gauchescos*, de Simões Lopes Neto, permanecem vigorosas em termos estéticos. Em *Literatura gaúcha*, de 2004, Fischer buscará destacar este traço autonomista da literatura no estado e abandona a designação geográfica em prol da possibilidade identitária saída do tripé formativo (Fischer, 2004, p. 17).

este núcleo, em texto de apresentação no site oficial do compositor, que nesse momento, a partir de 1995, se torna o “intérprete ideal” de Mauro:

E aí, em 94, encontra o compositor regionalista Mauro Moraes, de quem vai se tornar o intérprete ideal, numa insuspeitada parceria, em que ambos saem ganhando. Mauro tem finalmente ressaltadas as nuances de suas composições, normalmente patroladas pela falta de sutileza dos intérpretes que até então a elas se dedicavam. E Bebeto reencontra, nas arejadas milongas e chamamés de Mauro, suas raízes mais profundas – que cavocam no mais fundo de sua alma uruguaianense, e de lá trazem um nêgo véio bagualudo que nem ele suspeitava que ali ainda habitasse. Ia dar caldo. (Faria, in: Alves, 2012b)

Não por acaso, as “arejadas milongas” de Mauro vão, assim, compor um interessante paralelo, em termos de precipitação da verve lírica, com a linhagem inventiva anterior e própria de Bebeto, esta que se via em “Milonga de paus”, “Paisagem” e “Trilha sonora”. Mauro Moraes, aqui, figura como um caso importante do mesmo indício a que se referia Fischer em relação aos cancionistas que buscam “revirar a disposição meramente glorificadora e autocongratatória”, já que suas letras passam longe de um mero acúmulo de cavalos, prendas e mates. Muito ao contrário, a percepção gauchesca de Mauro é problemática, pois enseja possibilidades expressivas outras para a velha e conhecida milonga, mas, para além dessa constatação, também são provocativas no terreno do velho ambiente tradicionalista. De outra parte, a interpretação de Bebeto Alves novamente irá mobilizar regimes de escuta diversos, como no caso notório de “Trova da casa” (*Milongueando uns troços*, 1995), que adota uma guitarra de técnica *blues* sobre uma letra improvável à temática tradicionalista:

Dá uma trocadinha no rádio, minha santa
que eu quero ouvir uma milonga bem bagaceira
comendo bolacha com marmelada
e uma costela fria de ovelha

Vou dar uma dedilhadinha no pinho com carinho
tentear a xepa na chapa do fogão
beber um trago porque tá brabo
tanta sofreguidão

Mas que troço bem gaúcho
me engambela a tristeza, morena
e aquerencia a solidão

(...)

Note-se que a destreza havida, nesta peça, entre a passagem de uma atmosfera gauchesca-tradicionalista para um registro de linguagem semi-urbano, talvez, com um eu-cancional dialogando numa cena caseira em busca de ouvir uma “milonga bem bagaceira” – estranha categoria? –, ganha força na mobilização da guitarra em escala pentatônica a costurar os versos com células melódicas de intervenção, que entram e saem do primeiro plano no jogo entrefrásico-verbal, mais cromatismos, *bends*, *legatos*, tudo somando-se na ambientação de uma espécie de estudo tímbrico-vocal de Bebeto, um estudo sobre a flexão do canto no interior da milonga. É ainda importante perceber que todo esse estudo se repetirá no mesmo disco, em outras composições desta parceria, a exemplo da faixa-título “Milongueando uns troços”, na qual o eu-cancional, absorvido pela muito típica reclusão do inverno sul-brasileiro, “encanta mágoas milongueando sonhos”:

Era inverno, sim
e eu perdido em mim
rabiscava uns versos
pra enganar a dor,
o tédio, o pranto, o tombo
e encantava mágoas
milongueando sonhos

Mas havia em mim
um cismar doentio,
de agregar estimas
aos atalhos gastos,
dos compadres músicos
repartindo as tralhas
tendo o olhar recluso

(...)

Outra característica muito visível no plano poético desta parceria de Mauro e Bebeto, presente acima em ambas as canções e em muitas outras, como no caso de “Milonga pra loco” (*Mandando lenha*, 1998), “Milonga abaixo de mau tempo” (*Milongueando uns troços*, 1995) ou “Milongamento” (*Milongamento*, 1999), é o fato de a palavra “milonga” surgir de modo onipresente. Ou é ela mesma, desdobrada em sua semântica provavelmente original – como “palavra”, “prosa”, “conversação” –, ou uma sua derivação, aparecendo flexionada, exagerada, utilizada a qualquer momento quando se forma uma associação entre a palavra poética e a criação, ou entre movimento de reflexão estética e canção popular. Sobre este tema, em análise das composições de Mauro Moraes e, por aí, da constituição de um *ethos* milongueiro, Maria Correa Di Fanti assim escreve:

(...) podemos observar palavras próprias do trabalho do compositor de milonga, como “milonguear” e “milongueando” nas canções analisadas, mas não menos importantes outras formas discursivas encontradas no CD, como “milongueiros”, “milonguita”, “milongaço” e “milongão”. Tal mobilidade amplia o *ethos* do enunciatador como alguém dinâmico, cuja identidade discursiva é reiterada em diferentes cenas das canções, auxiliando para isso o grupo de músicos, chamado Quarteto “milongamento”. (Di Fanti, 2009, p. 162)

Contudo, para além do gesto de linguagem oferecido na formulação de sentidos avizinhados da palavra milonga e da semântica daí resultante, trata-se de uma expansão que vai sendo pleiteada às fronteiras da linguagem cancional, um conjunto de questões e possibilidades acumuladas à forma milonga, quando esta é retirada da plataforma tradicionalista e reolocada no redemoinho da música popular.

Bebeto Alves y la milonga nova, lançado em 2000 após o terceiro disco da parceria de Mauro e Bebeto, expressa esse lugar. Parecendo trazer uma provocação no título ao proclamar uma novidade em tom de manifesto, somando-se a isso a agilidade de juntar as línguas ibéricas a exemplo da faixa “Qué se pasa?” (*Paralelo 30*, 1978), o que se ouve são os confrontos conceituais de tradição e vanguarda, modernidade e antiguidade, ruralismo e urbanidade, acústica e eletrônica, e as possíveis sínteses daí resultantes. À capa, Bebeto está “iconizado”, à frente de um circuito eletrônico. A tecnologia, índice de vida urbana, parece não formar entraves à utilização de uma forma rural, e o cinema é evocado na dedicatória a Stanley Kubrick. A tônica do álbum está calcada na música de ampla difusão, levada a efeito pela quebra de certos protocolos instrumentais mínimos, com o referencial de uma milonga de matriz dançante e letras festivas, na qual parece haver uma perda de aura à forma, originária do modo menor de acordes e da bemolização do sexto grau da escala.

Exemplo eloquente é a canção-manifesto “A festa dos caranguejos”, cuja abertura é dada pela inserção de uma fala agauderiada que diz, como em prefácio bravateiro, “Bebeto Alves y la milonga nova, dá-le!”, e cujo título pode ser lido como uma anedota do, e ao, meio musical e artístico de Porto Alegre, no qual, por alegoria, dizia-se que havia uma lógica de um balde de caranguejos: quando um artista do cenário local “subia” para o centro do país, os demais tentavam puxá-lo de volta para a província. A milonga nova de Bebeto enuncia essa problemática dos poderes simbólicos entre centro e periferia, afirmando uma “festa da libertação” através do batuque de um novo marco para a forma, festivo, passível de misturar a semântica do acordeon gaúcho com elementos de um trio elétrico, como na sonoridade de um tarol. Veja-se a letra da canção:

É uma festa de caranguejos
 É uma vontade de ser feliz
 É o batuque da milonga nova
 Que vai se ouvir por todo esse país

Quem nos puxa pro bafo e não nos deixa ir
 Caranguejo sacana, nós vamos fugir

É no batuque da milonga nova
 É num empurra-e-puxa pela mão
 Vamos saltar pra fora desse cesto
 Fazer a festa da libertação

De maneira que o ouvinte passa a ter, diante de si, uma tarefa intelectual-musical insólita, que é a de procurar os pés de milonga nas canções. Certos bordões e lugares-comuns o ouvinte irá percebê-los em sintetizadores, passando a fazer sentido a imagem de capa do disco. Em suma, a milonga nova aceita intervenções de sintetizadores, *loops*, acordeon, teclados do axé. Sobre este disco, diz Bebeto, em entrevista a Felipe Azevedo:

Felipe: E quando tu pensaste em Milonga Nova, foi em alguma característica do gênero? Porque existe a milonga um pouco mais introspectiva e tem aquela mais festiva...

Bebeto: ... e tem a milonga feita em Buenos Aires que é dançante, que, aliás, originou o Tango... A Milonga Nova...

F.: Presente no disco *Bebeto Alves y la milonga nova*...

B.: É uma milonga pop, é onde eu consigo fundir ela melhor, onde eu consigo ser mais fiel a mim mesmo misturando toda aquela coisa do rock, é a eterna busca de tu chegares numa síntese.

F.: Tu achas que já chegou nessa síntese?

B.: Eu já cheguei, já voltei, já fui, estou indo de novo (risos). A insatisfação é a melhor coisa que tem (...). (Azevedo, 2011, p. 41)

Outro exemplo destacado é a versão amilongada para a barulhenta “Paint it black”, dos Rolling Stones. Em 1966, quando Brian Jones incorpora o sitar unindo-o com Mick Jagger no canto entre-estrófico, o rock se orientaliza, numa possibilidade logo radicalizada com os Beatles. Passada a limpo com a redução do ruído e aumento de dramaticidade, efetivada por *rallentando*, com arranjos de cordas e acordeon, tributária da sinfonização do rock, a versão de Bebeto para “Paint it black” (*Blackbagualnegovéio*, 2004) passa a ser uma rara milonga em língua inglesa – mas não única, e aqui poderíamos aduzir nessa direção muito singu-

lar, por exemplo, “My long milonga” e “My folly”, de Cláudio Levitan⁴ –, e indiferencia as fronteiras geográficas e políticas, como acontecia na “Milonga de paus”. A ressemantização da peça naturaliza e nivela elementos de diferentes quadrantes: o rock inglês, a milonga platina, o acordeon gaúcho, o traço de canto oriental ao final. Beбето se torna, aí, um Stone pampeano que, em indefectível releitura, repassa sua formação nos diferentes regimes de escuta, e faz lembrar a boa síntese de Lauro Ayestarán: “Las danzas y canciones populares cabalgan por encima de los límites geográficos y políticos” (Ayestarán, 1979, p. 138).

Se, como aqui se busca demonstrar, a presença da milonga responde por um processo durador, longo, elemento integrante, acumulativo da cadeia composicional e que chega até *Bebeto Alves y la milonga nova* e depois amadurecida em termos de formular uma tipologia original, característica semelhante será visível na obra de Vitor Ramil desde *Estrela, estrela*, primeiro disco do compositor, caso se considere a faixa-título como uma milonga em tonalidade maior. Nesta peça percebe-se, no diálogo metapoético do eu-cancional com uma estrela confidente, também o caráter composicional que lembra certa vocação ao tom elevado, intelectual, manifesto na poesia gauchesca rio-platense em temas abstratos. Veja-se, lado a lado, trechos de “Estrela, estrela” –

Estrela, estrela
Como ser assim
Tão só, tão só
E nunca sofrer

Brilhar, brilhar
Quase sem querer
Deixar, deixar
Ser o que se é

(...)

Eu canto, eu canto
Por poder te ver
No céu, no céu
Como um balão

Eu canto e sei
Que também me vês
Aqui, aqui
Com esta canção

⁴ *Minha longa milonga – Doze canções para Keidânia*, álbum conceitual de Levitan premiado pela Unesco, que exorciza memórias familiares acontecidas durante o Holocausto, movimenta-se também como um tratamento superior à milonga. Diz assim o autor, ao texto de encarte: “A melancolia das canções populares da Europa Central, das canções judaicas (klesmer), da milonga pampeana e de outros ritmos rio-grandenses e latinoamericanos é usada como referência musical para eliminar as fronteiras do espaço e do tempo num depoimento de denúncia e experimentação”.

– comparados a trechos de *La vuelta del Martín Fierro*, de José Hernández, no qual o *contrapunto* entre o personagem principal e o Moreno ao final, no canto XXX, busca investigar o Amor, a Medida, o Tempo, entre outros temas elevados:

Ama en el fondo del mar
el pez de lindo color;
ama el hombre con ardor,
ama todo cuanto vive.
De Dios vida se recibe,
y donde hay vida hay amor.

(...)

Uno es el sol, uno el mundo,
sola y única es la luna.
Ansí, han de saber que Dios
no crió cantidad ninguna.
El ser de todos los seres
sólo formó la unidad;
lo demás lo ha creado el hombre
después que aprendió a contar.

(...)

Porque el tiempo es una rueda,
y rueda es eternidad;
y si el hombre lo divide
sólo lo hace, en mi sentir,
por saber lo que ha vivido
o le resta que vivir.

Essa paridade com o mundo rio-platense é perceptível no álbum seguinte, *A paixão de V segundo ele próprio* (1984). Na milonga “Semeadura”, por exemplo, a letra de José Fogaça retoma o espaço utópico da americanidade, lembrando o processo de migração da milonga para o interior da arte engajada, como canção de protesto, bem como a recombinação de seus elementos, engendrada como ação programática num alinhamento simultâneo das esquerdas, com a chamada nova canção latino-americana, elementos estes, todos, presentes num período ainda militar em vários países americanos. No caso de “Semeadura”, este “canto livre” será exercido por Vitor Ramil de modo suavizado, contrastivo à dicção grandiloquente, altaneira, da canção nativista, misturando as línguas portuguesa e espanhola, características estas que, noutra direção, lembram a milonga “Qué se pasa?”, de Bebeto Alves. Veja-se “Semeadura”:

(...)

Nós vamos semear, companheiro no coração
 Manhãs e frutos e sonhos prum dia acabar com esta escuridão
 Nós vamos preparar, companheiro, sem ilusão
 Um novo tempo em que a paz e a fartura brotem das mãos

Americana Pátria, morena, quiero tener
 Guitarra y canto libre en tu amanecer
 No pampa, meu pala a voar, esteira de vento e luar
 Vento e luar

(...)

De outra parte, ouve-se a “Milonga de Manuel Flores”, poema de Jorge Luis Borges constante do supramencionado livro *Para las seis cuerdas*, em tradução ao português e musicado por Vitor Ramil, que retoma a questão dos conteúdos abstratos da gauchesca, neste caso com o tema da morte avalizado pelo sábio Merlin, assim como na figura católica do Juízo:

(...)

Amanhã virá a bala
 E com a bala o olvido
 Disse o sábio Merlin
 Morrer é haver nascido

(...)

Quanta coisa em seu caminho
 Esses olhos terão visto
 Quem sabe o que verão
 Depois que me julgue Cristo

Manuel Flores vai morrer
 Isso é moeda corrente
 Morrer é um costume
 Que sabe ter toda a gente

Vitor percorre aí, na figura de Borges, o chão da alta literatura argentina, tradição literária pouco, talvez nunca frequentada pela canção brasileira. É de se notar ainda que, em *Délibáb*, o cancionista regrava a mesma canção, agora em espanhol, confirmando uma reversibilidade constante entre os universos expressivos e temáticos sul-brasileiro e rio-platense. De modo que está em jogo, neste caso das traduções e da retomada de faixas já gravadas, a possibilidade de reler os grandes conjuntos norteadores de sua produção.

Ainda em *A paixão de V segundo ele próprio*, não se pode deixar de mencionar “Fragmento de milonga”, peça de menos de 20 segundos sob um título “erudito”, que responde por uma

forte depuração dos elementos mínimos da forma à cadência do violão, ligando explicitamente as imagens gauchescas de heroísmo, como vitória e imortalidade, à metáfora cavaleiresca:

Dei o teu nome
 Às minhas vitórias
 Assim ficas imortal
 Como eu, meu poema e meu cavalo

Não importaria, talvez, o que viesse antes ou depois do fragmento. A amostragem da milonga concentra sentidos no último verso da quadra, uma vez que, independentemente de quaisquer outros termos, eu-cancional, poema e cavalo formam uma unidade heroica. Esta menção claramente aberta de simbiose entre o gaúcho e o cavalo, elemento sobremaneira presente na formação social sul-rio-grandense, é vasta em termos da crônica no Rio Grande do Sul dos séculos XVIII e XIX, como bem demonstra Carlos Reverbel (1998, p. 44-47), para quem, com base em depoimentos de José da Silva Paez, Dom Félix de Azara, Saint Hilaire e Arsène Isabelle, “o gaúcho não chegaria a existir sem o cavalo”, com o qual forma “um corpo só”, a ponto de o homem a pé chamar a atenção, causar espécie e parecer “pertencer a outro mundo”.

Em *Tango*, de 1987, e *À beça*, de 1994, álbuns que se abastecem de grandes fontes da canção pop, mas não só, há fragmentos platenses em conexão à canção popular brasileira, numa constante senha, como vimos acima, de “consciência da terra”, como dizia Juarez Fonseca para a apresentação dos cancionistas do *Paralelo 30*.

Mas é em *Ramilonga*, de 1997, que a célula harmônico-melódica elementar da milonga, a mesma de “Fragmento de milonga” encontra surpreendente realização com a timbragem de violões aço e nylon revertida em *harmonium*, *sitar* e *tablas* no interior dos temas, por vezes assumindo papéis centrais em acordes de passagem ou em introduções e solos mediais. Sobrepõe-se, aí, o modo suavizado de cantar de Vitor, contrastivo à canção nativista de dicção altissonante, mais a apropriação de autorias de João da Cunha Vargas e Juca Ruivo, da heteronímica pessoana e uma canção anônima do folclore uruguaio, tudo somando-se numa espécie de rendimento expansivo da forma, fazendo-a lidar com variáveis de timbre e entoação em estado de latência, recobrando conteúdos poéticos de estratos variados. Há uma marca de fundo, em *Ramilonga*, resultante do deslocamento da expectativa de construção normalizada da milonga, um querer-fazer conceitual, disposto em linearidade à escuta, que possibilita a apreensão da forma milonga de modo natural, mas incorporada a outros registros.

O disco tem por subtítulo “A Estética do Frio”, e nisso indica um movimento autoexplicativo da música de Vitor Ramil por uma outra via, a do ensaio homônimo convergente à ideia de uma linguagem cancional possível, ligada ao temperamento gaúcho e a aspectos da geografia física sul-brasileira. A milonga, então, vista pelo compositor, é expressão cancional de síntese, e traz consigo, ao terreno da composição, uma espécie de sentimento íntimo, de cor local:

E me veio a imagem invernal de um gaúcho solitário tomando seu chimarrão, a olhar a imensidão fria do pampa sob o céu cristalino da manhã. Uma imagem de pura definição! Uma expressiva composição de poucos elementos: a figura imóvel e bem delineada do gaúcho, o céu claro, o verde regular e a linha reta do pampa no horizonte.

(...) a milonga era feita da mesma matéria de que era feita a imagem do gaúcho e do pampa. (Ramil, 1992, p. 266-267)

A busca de Vitor Ramil pleiteia por naturalidade e fluência ao problema da interface entre o Rio Grande do Sul, colocado entre o Brasil, Argentina e Uruguai, e em certo momento vai assim traduzi-lo: “Jorge Luis Borges disse que ao escrever não necessitava ‘tentar’ ser argentino, porque já era. Se ‘tentasse’ soaria artificial” (idem, p. 265). Borges parece estar presente, sugerido na Estética do Frio na aparentada “imagem invernal do gaúcho na imensidão fria do pampa”, capaz de sublinhar a “imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose con la guitarra”, presente no prólogo de *Para las seis cuerdas*, obra na qual o escritor argentino busca “eludir la sensiblería del inconsolable ‘tango-canción’ y el manejo sistemático del lunfardo”. Esse tipo de debate, de mesma família que o machadiano constante de “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade”, vem a propósito marcar outro paralelo, manifesto por Beбето Alves no depoimento transcrito acima para o livro de Mann. Lá, o músico evocava sua origem uruguaianense, observando que o uso de bombachas, na sua percepção, só podia estar atrelado à lida campeira, e conclui que o “gauchismo” ou “nativismo” lhe soava falso.

A Estética do Frio representa, assim, um esforço de Vitor na direção de encontrar um *locus* para seu discurso musical, e na canção “Milonga de sete cidades (A Estética do Frio)” as reflexões do ensaio passam ao plano cancional na forma de verbetes-sínteses: Clareza, Consciência, Rigor, Melancolia. Veja-se o trecho inicial da canção:

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

(...)

Vitor Ramil e Bebeto Alves, milongueiros. Para ambos, em termos de compreensão intelectual, um tipo de canção representativa do sul profundo. Para os milongueiros, talvez dois compositores atípicos. Para a milonga, dois cancionistas capazes de colocá-la em outros bordões, adesivos ao debate brasileiro e de além-fronteiras. Para o público, dois artistas capazes de serem reconhecidos nos primeiros compassos. Mas, mais importante: como realização cancional no Brasil, obras que desbordam da mera sobreposição de referentes para estudar o *locus* e formar o ouvinte.

3. A MILONGA SOLTA NO TEMPO

Elementos formativos: gaúcho, trova, payada – O sistema literário da gaúchesca – Borges contra Rossi – Aclimação da forma – Ciclos da milonga

Até aqui, busquei trazer uma visão geral de modo a demonstrar as obras dos cancionistas Vitor Ramil e Bebeto Alves ligadas de modo importante à milonga através do tempo, neste caso de meados dos anos de 1970 até os dias atuais, recobrando a discografia de ambos, com alguns discos referenciais mais que outros e a ambientação das obras no contexto social, em termos temáticos e formais. Entretanto, para compor um traçado mais amplo que se propõe a examinar a forma milonga, solta no tempo, como um recurso composicional ativo no interior das obras, faz-se necessário recuar de modo a evocar os elementos que lhe vão dar força e impulso a partir da segunda metade do século XIX, com o fito de reconstituir um conjunto amplo de fatores aderidos ao tempo histórico, às formações nacionais, às relações complexas que lhe darão matéria vasta dispostas no sistema literário da gaúchesca, bem como ao aporte e aclimação dos gêneros literomusicais nos centros portuários buenairense e montevideano de então, catalisadores da imigração massiva, da troca de bens simbólicos, do debate político e do poder econômico. Num segundo passo desse traçado, afigura-se importante pensar o lugar ocupado pela milonga no século XX e no espaço sul-rio-grandense.

Assim, ainda que pareça óbvio dizer, penso que nessa perspectiva dois termos estão fundamentalmente ligados: de um lado o tipo social *gaúcho* e de outro os gêneros literomusicais que se vão percebendo no espaço platense. Em *El lazarillo de ciegos caminantes*, relato de viagem empreendida por Alonso Carrió de la Vandra entre Montevideu e Lima em 1775, um dos registros mais antigos da presença de um tipo social característico no Prata, leem-se descrições vivas sobre os assim nomeados “gauderios”. A presença, outrossim, de certo componente trovadoresco internalizado ao cotidiano da época – e não se pode deixar de observar que o espanhol Vandra é capaz de reconhecê-lo com muita sofisticação –, é ponto de partida

razoavelmente seguro, que vincula muito a propósito o *gaucho* à trova, embora estes dois elementos não estejam aí nomeados explicitamente:

Estos son unos mozos nacidos en Montevideo y en los vecinos pagos. Mala camisa e peor vestido procuran encubrir con uno o dos ponchos, de que hacen cama, con los sudaderos del caballo, sierviéndoles de almohada la silla. Se hacen de una guitarrita que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas, que estropean, y muchas que sacan de su cabeza, que regularmente ruedan sobre amores. Se pasean a su a[r]bitrio por toda la campaña y, con notable complacencia de aquellos semibarbaros colonos, comen a su costa y pasan las semanas enteras tendidos sobre un cuero, cantando y tocando.” (Vandera, 1985, p. 22)

O absoluto desprestígio da figura marginal do *gaucho*, flagrante acima, é característica recorrente nos textos de fins do século XVIII. Ángel Rama reproduz, por exemplo, um informe de 1790, assinado por Lorenzo Figueredo, que assim diz:

Peones de todas castas que llaman Gauchos o Gauderios, los cuales, sin ocupación alguna, oficio ni veneficio, solo andan baqueando y circulando entre las Poblaciones y Partidos de este Vecindario y sus inmediaciones, viviendo de lo que pillan, ya en Changadas de Cueros, ya en arreadas de Cavalladas robadas y otros insultos por el tráfico clandestino, sin querer conchavarse en los trabajos diarios de las Estancias, Labranzas ni recogidas de Ganados. (Figueredo, apud Rama, 1982, p. 190)

Na esfera luso-brasileira, como vai consignado em 1787 no primeiro glossário de dialetologia rio-grandense, de José de Saldanha, há um outro exemplo na mesma direção:

De hum e outro lado deste passo, assáz bom, e digno da passagem de carros, ou carretas, se as vezinhas Coxilhas o permitissem, encontramos destroçados ranchinhos, e vestígios de Coureadores, e Gauches dos Campos.

(...)

Gauches, palavra Hespanhola uzada neste Paiz para expressar aos Vagabundos, ou ladroens do Campo, quais Vaqueiros, costumados a matar os Touros chimarroens, a sacar-lhes os couros, e a leva-los ocultamente as Povoaçãoens, para sua venda ou troca por outros gêneros. (Saldanha, apud Meyer, 1960, p. 22)

A propósito da origem espanhola do termo “gauches” para designar o tipo gaúcho,

afirmada aí com alguma segurança, não custa repassar que se trata de questão sobremodo controversa entre os mais dedicados pesquisadores, tendo, por exemplo, o uruguaio Buenaventura Caviglia Hijo, em seu *Gaucha: de garrucho (portador de garrocha, garrucha)*, obra exclusiva sobre o tema publicada em 1933, listado nada menos que trinta e seis hipóteses etimológicas advindas de repertórios indígenas, neolatinos, saxônicos, do árabe, do hebraico, entre outros, além, claro, de ajudar a complicar o tema ainda mais, agregando a sua hipótese, que intitula o estudo. O tema encontra espaço em jornais e textos especializados dos anos de 1920 e 1930, e Arturo Costa Alvarez, antecessor imediato que dá as bênçãos a Caviglia, em página de rosto, calorosamente dirá:

(...) he escrito “Las etimologías de gaucha”, para demostrar cuán vana es la tarea de idear etimologías conjeturales, y cuán desairada figura hacen, ante la Ciencia, los que en tales trivialidades se entretienen, y he aquí que, como fruto de mi trabajo, aparece(n) a raíz de el, y como inspirada(s) en él, (otras... veintiseis) etimología(s) del mismo cuño... !Y yo, que creía haber matado, con mi quijotesca empresa por la Ciencia, a todas las novelas de la caballería etimológica! (Alvarez, in: Caviglia Hijo, 1933, p. 3)

Como se vê, e os exemplos poderiam se estender, no terreno da crônica e dos documentos de fins do século XVIII – e mesmo no caso metuculoso da pesquisa conjectural-etimológica de que fala Alvarez – é possível recuperar imagens abrangentes que dão concretude para um amplo painel social no Rio da Prata, com a música popular em alguma medida presente.

E falar em “música popular”, neste cenário, é cumulável, muito aproximado a dizer “literatura” ou, mais precisamente, poesia de espécie tradicional-folclórica de transmissão oral. Os “mozos de mala camisa” que, na descrição de Vandera, “cantan desentonadamente varias coplas que sacan de su cabeza, que regularmente ruedan sobre amores”, são boa imagem para a consideração de espécies literárias anteriores à formação da gauchesca e que irão abastecê-la poucas décadas mais tarde. Ángel Rama assim avalia esta relação, no ensaio “El sistema literario de la poesía gauchesca”:

Las estructuras métricas que sirvieron de base a la poesía gauchesca pertenecían no solo a la oralidad sino, complementariamente, a sus expresiones colectivizadas: canciones, bailes, marchas, con participación de muchos ejercitantes y con amplia difusión en la cuenca platense. Cuando los poetas de la Independencia y del período rosista buscaron moldes para sus obras, encontraron a mano un repertorio

abundante: el “cielito”, el romance corrido, la décima, la media-caña, etc., les proporcionaron las matrices adecuadas. Eran de sobra conocidas, cantadas o bailadas con acompañamiento de guitarras y disponían de amplio radio de divulgación dentro de la cultura analafabeta tradicional. (Rama, 1982, p. 200)

Um passo adiante nessa direção, veremos que a chamada poesia gauchesca define-se, nas palavras de Rama, já como um “estilo particular”⁵ que se caracteriza pelo encontro desse estrato oral ao estrato inferior letrado. Vai assim dizer o autor, em outro ensaio, intitulado “De la poesía política popular a la poesía de partido: Hilario Ascasubi y Estanislao Del Campo”:

Más estrictamente, *la primitiva gauchesca debería definirse como una poesía política y revolucionaria, producto de la primera integración del creador con un público popular a cuya conducción o al servicio de cuyos intereses se entrega, ofreciéndole una imagen artísticamente válida de su quehacer histórico.*

Tal definición se aplica a un nutrido conjunto de materiales literarios, de características similares a pesar de sus modulaciones epocales diferenciales, que se extiende por todo el siglo XIX (prolongándose epigonalmente por el XX hasta nuestros días) y configura el que hemos llamado estrato inferior de las literaturas alfabetas rio-platenses, colocado inmediatamente por encima del estrato tradicional-folklorico de transmisión oral (que en este tiempo comienza a incorporarse a la escritura) en el cual se abastece, y por debajo del estrato de las literaturas masivas alfabetas que desde mediados del siglo irán intensificándose, favorecidas por el desarrollo del periodismo. (idem, p. 59-60 – grifos no original)

Assim, zona intermediária abastecida, em via de mão dupla, pelo estrato tradicional ágrafo e pelo letramento através da circulação de livros, periódicos e escolarização sistemática, a literatura gauchesca vai-se consolidar gradualmente mediante a formação de um público leitor, e com a apropriação artística da fala *gaucha*⁶. Essa operação, que responde por encontrar uma língua literária necessariamente expressiva e verossímil, longe de ser meramente uma “transposição” do, ou de um, dialeto rural rio-platense, abarcará um conjunto complexo de escolhas em níveis variados de, por assim dizer, forma e conteúdo às quais os escritores da primeira metade do século XIX rio-platense terão de confrontar. Rama vai assim sintetizar o problema:

⁵ A palavra “estilo”, talvez demasiado imprecisa e genérica para o fenômeno, parece problemática para Rama, a ponto de o autor, noutro momento, dizer: “Para usar una palabra caída en descrédito, la gauchesca es un *estilo*” (Rama, 1982, p. 211 – grifo no original).

⁶ A perspectiva formativa de Rama, aplicada à gauchesca, é comparável à de Antonio Candido para o caso da literatura brasileira, e vai debruçada, para o professor uruguaio, sobre autores que produziram tanto em seu país como na Argentina.

Hay una primera opción que es capital: la de la lengua que empleará. El escritor abandona la lengua culta, que era la propia de la literatura con un rigor y un exclusivismo impensables hoy día y que en la época, no empuja las exhortaciones a la independencia literaria de las antiguas colonias, era simple copia de la escritura artística vigente en España. Sustituyéndola, incorpora de un modo libre y asistemático, la lengua hablada, remediada del dialecto rural rioplatense, a cual ha sido designada frecuentemente como “el idioma de los gauchos” aunque sin suficiente argumentación probatoria. (idem, p. 180)

E ainda:

(...) una lengua elaborada originariamente por una comunidad europea en una determinada región, en un período histórico, dentro de lineamientos culturales específicos, se traslada a otro *habitat* donde cambian las referencias físicas y ambientales, a otro tipo de sociedad, a otro régimen cultural. Si en algunos casos se conserva rígidamente, a manera de imposición colonial, sobre la realidad distinta en que opera – es la vida administrativa, educativa, religiosa y militar de las aldeas capitales – generando la obsesión “purista”, en otros se pliega inteligentemente a las nuevas necesidades del hablante, como ocurre con los gauchos. Estos la adecuan a sus necesidades, a su trato con la naturaleza, a su sistema de relaciones sociales, a su trabajo y costumbre: la “americanizan” para ajustarla a su cultura propia, con lo cual la lengua se ajusta a su visión del mundo, que es a su vez la manifestación de su particular enclave cultural. (idem, p. 193)

A questão não será nova para José Hernández em 1872, quando escreve a carta de apresentação de *El gaucho Martín Fierro* a Zoilo Miguens, manifestando a maturação desta língua literária no sistema. Não custa aqui reproduzir, em essência, o entendimento do poeta sobre esta tarefa específica de “encontrar uma língua”:

Es un pobre gaucho, con todas las imperfecciones de forma que el arte tiene todavía entre ellos, y con toda la falta de enlace en sus ideas, en las que no existe siempre una sucesión lógica, descubriéndose frecuentemente entre ellas apenas una relación oculta y remota.

(...)

Y he deseado todo esto, empeñándome en imitar ese estilo abundante en metáforas, que el gaucho usa sin conocer y sin valorar, y su empleo constante de comparaciones tan extrañas como frecuentes; en copiar sus reflexiones con el sello de la

originalidad que las distingue y el tinte sombrío de que jamás carecen, revelándose en ellas esa especie de filosofía propia que, sin estudiar, aprende en la misma naturaleza; en respetar la superstición y sus preocupaciones, nacidas y fomentadas por su misma ignorancia; en dibujar el orden de sus impresiones y de sus afectos, que él encubre y disimula estudiosamente; sus desencantos, producidos por su misma condición social, y esa indolencia que le es habitual, hasta llegar a constituir una de las condiciones de su espíritu; en retratar, en fin, lo más fielmente que me fuera posible, con todas sus especialidades propias, ese tipo original de nuestras pampas, tan poco conocido por lo mismo que es difícil estudiarlo, tan erróneamente juzgado muchas veces, y que, al paso que avanzan las conquistas de la civilización, va perdiéndose casi por completo. (Hernández, 1997, p. 105-106)

Enfim, é importante perceber que são décadas até que este processo de estabilização de linguagem, e por aí o da invenção de um público, se complete na obra de Hernández, a ponto de Rama chamar atenção para a evidência, por essas razões, mas não só – e alude-se aqui ao raciocínio de fundo marxista à validação do estudo da gauchesca, expresso no artigo “Literatura y clase social”, no qual o autor celebra o esforço das gerações anteriores no sentido de enformar um pensamento autóctone, mostrando que a crítica literária não existe de modo abstrato, mas sim intimamente ligada às relações de centro e periferia, em termos de método e interpretação histórica –, de uma periodização própria à gauchesca, que contemple, a partir das próprias obras no contexto social, as especificidades do sistema. Assim, no magistério do professor uruguaio, são quatro ciclos importantes nessa conta geral do século XIX, tirante o período colonial em que já se veem, assistematicamente, as primeiras manifestações.

O primeiro ciclo se inicia paralelamente ao epicentro revolucionário de 1810, decênio marcado pela independência argentina e pelo *Cielito oriental contra los españoles*, de 1812, atribuído a Bartolomé Hidalgo, seu melhor fruto, e se estende até a ascensão de Rosas em 1829, na Argentina, e à independência do Uruguai, em 1830. Caracteriza-se pela adaptação literária da vida campesina e pela invenção de recursos artísticos de longevidade no interior do sistema, como diálogos entre paisanos e a utilização de metros de danças populares, conquistas formais que se juntam ao conteúdo imediato contemporâneo, a pleitear uma literatura de tipo intervencionista. É a primitiva poesia gauchesca, sintetizada, para Rama, nas palavras de Lauro Ayestarán: “es un verbo poetico conjugado en el tiempo presente”.

Na virada de 1830, se inicia um segundo ciclo cujo marco final é a batalha de Monte Caseros, em 1852. É o período que tem Hilario Ascasubi como epicentro, notado por Rama como tributário, já, das atitudes formais levadas a efeito por Hidalgo, mas ao mesmo tempo

ampliando-as, com a intensificação da apropriação tradicional-folclórica. Por essa via, que inclui a destreza e a disciplina literárias, a que corresponderá o esforço no manejo da língua e a disputa por um espaço dentro dessa língua, vê-se como resultado o reconhecimento do “gênero poesia gauchesca” por parte dos intelectuais cultos da época. É o período das *gacetas gauchi-políticas* e de obras que recolhem a produção *gauchi-política*, a exemplo de *Un paso en el pindo*, de 1835, de Manuel Araúcho, e das trovas de *Paulino Lucero*. São os poetas a serviço dos partidos políticos, interpostos entre dirigentes e massas não letradas, numa exemplificação vivaz de como opera a gauchesca no interior do estrato literário.

Após a batalha de Monte Caseros e da batalha de Pavón, em 1861, tem espaço um terceiro ciclo, com epicentro deslocado de Ascasubi para Estanislao Del Campo e os conflitos da Confederación. Uma nova ordem liberal a ele corresponde, formando-se na década de 1860 e estabelecendo-se logo após a Guerra do Paraguai. Rama aponta, no *Fausto*, de Estanislao Del Campo, uma “leviana transformação” da gauchesca, circunscrita agora a uma espécie de “divertimento elegante”, índice evidente de dois movimentos simultâneos e complementares: o distanciamento da sociedade urbana em relação à sociedade rural e, mas também, a vocação nacional da gauchesca, ou, se se quiser dizer de outro jeito, a evocação da gauchesca como tema nacional. Trata-se de um passo importante, em que se percebe a convergência entre a chamada poesia culta e a gauchesca, com *Lázaro*, de Ricardo Gutierrez, em 1869, e *Santos Vega*, de Ascasubi, em 1872.

Um quarto e último ciclo se inicia em 1872 quando vem a lume, quase simultaneamente à celebrada obra hernandina, *Los tres gauchos orientales*, de Antonio Lussich. Apogeu e declínio estão aqui ilustrados na década de 1870, com “rara intensidad y escasa duración”, apontando para uma mitologização do assunto e para uma progressiva aceitação da nova ordem imposta pelo liberalismo, no que efetivamente se decalca a narrativa da derrota rural. Outra característica do período é a tendência ao engessamento das formas artísticas e ao abandono do serviço político-partidário. Em contrapartida, funda-se a poesia social, que embora sem continuidade imediata, passa a integrar um imenso repertório à disposição de outras gerações. Nesse particular, o ensaio de Rama toca de raspão no temário cancional, precisamente em relação à chamada nova canção latino-americana, e vai assim se expressar:

Los pocos años de 1872 a 1879 permiten sin embargo una transformación profunda de la gauchesca que abandona el servicio político partidista para fundar la poesía social en el Río de La Plata (...). No tendrá inmediata continuación (aunque sí reflorecerá a mediados del siglo XX, en un curioso híbrido que asocia esta herencia

gauchesca con las filosofías recientes de la izquierda, de Serafín J. García a Atahualpa Yupanqui o Mercedes Sosa) aunque abastecerá un discurso resentido y anti-intelectualista (los “doctores de la ciudad”) y un nacionalismo defensivo y retardatário. (Rama, 1982, p. 63)

O fim do ciclo hernandino é também coincidente aos últimos suspiros do século, ao elogio do passado, ao abandono efetivo do verbo em conjugação presente – aquele, figurado na síntese de Ayestarán – e ao enrigecimento do sistema, com a ascensão de sociedades conservadoras de caráter tradicionalista. Rama aponta para o ano de 1894 como o marco de emergência de uma “gauchesca domesticada”, espécie operada por Elias Regules e sua Sociedad Criolla como linha divisória entre a poesia gauchesca, iniciada no ciclo das independências dos anos de 1810, e uma forma fixa, repetível.

A sofisticada periodização de Rama ilumina em variadas direções o núcleo que aqui busco identificar e discutir, núcleo este que persegue uma possibilidade de ligação da forma milonga, solta no tempo, com os elementos que em torno dela operam no campo literário e histórico. Há uma sincronia importante de observar, identificada no fim da gauchesca, que é o modo como os estudos advindos do campo da musicologia irão se debruçar sobre as formas e gêneros literomusicais platenses de modo geral, e sobre a milonga de modo particular, em termos de formulação e narrativa sobre a presença da música popular no contexto social. Um outro modo, metonímico, de enunciar o mesmo problema é retomar, mais uma vez, a linhagem daqueles “mozos de mala camisa”, de Vandera, que “se hacen de una guitarrita que aprenden a tocar muy mal”, cuja produção é em parte absorvida na poesia gauchesca já no primeiro ciclo de Rama, o ciclo de Hidalgo, mas que, noutra ponta, é de supor que siga um curso independente e problemático, em termos documentais, no estrato oral.

Tomando-se em conta Hernández como ponto de chegada à poesia gauchesca, é de se considerar, novamente, a relação interna ao poema formada entre o *gaucho* e a trova. Com efeito, o leitor de *El gaucho Martín Fierro*, de 1872, e *La vuelta de Martín Fierro*, de 1879, intuitivamente percebe que Fierro reúne em si ambos os elementos, tanto a natureza de trova que se acomoda no meio caminho à tensão da língua culta e da língua popular, como marginalidade e por assim dizer diáspora no marco histórico de uma nova ordem liberal na Argentina dos anos de 1860. Enfim, avaliar esta relação alusiva e inclusiva dos gêneros em Hernández faz-se ponto central para um estudo que se proponha a apreciar a milonga em perspectiva musical, histórica e literária, na medida em que a visitação deste elo é valorizado em autores com diferentes interesses.

Luis Sáinz de Medrano, por exemplo, evoca esta dupla característica de Fierro cantor em torno da necessidade de “cantar opinando em assuntos que tenham fundamento”⁷:

De todas las características que concurren en él, la que destaca con mayor relieve desde el principio es su condición de cantor. Cantar es su vocación y su destino irrenunciables. Está clara en el poema desde la estrofa inicial la idea de la poesía, la canción, como liberación y como catarsis:

que el hombre que lo desvela (I, 3)
una pena extraordinaria,
como la ave solitaria,
con el cantar se consuela

De nada se enorgullecerá tanto como de su destreza para elaborar este canto en donde se encuentra su propia sustentación (...), su evasión (...) y el vehículo para comunicarse con el mundo exterior (...).

(...)

Todo el poema rezuma este orgullo de Fierro, que en cierto momento asegura haber recibido “con el agua del bautismo / la facultá para el canto” (V, 24). (Medrano, in: Hernández, 1997, p. 31)

É notório, nessa direção, que essa “facultá para el canto”, essa natureza de trova associada ao personagem *gaucho*, e daí não somente a Fierro como aos demais personagens – os filhos do protagonista, Picardía, o Moreno –, seja componente destacado da forma poética hernandina, estendendo-se em dezenas de referências a danças e gêneros literomusicais. Vicente Rossi irá referir, por exemplo, a milonga, ao tratar da origem da palavra e dos significados que ela recobre no século XIX, em duas famosas passagens abaixo, recolhidas do poema de 1872, o assim nomeado, *a posteriori*, como *Ida*, Cantos V e VII:

Hernández en su “Martín Fierro”, hablando de las tramoyas de los jefes para robarse la paga de la tropa, dice:

“Yo he visto en esa milonga
muchos jefes con estancia,
y piones en abundancia,
y majadas y rodeos.
He visto negocios feos
apesar de mi inorancia

⁷ Dirá Fierro, em endosso à poesia de caráter social e contra a ideia da arte pela arte: “Yo he conocido cantores / que era un gusto el escuchar; / mas no quieren opinar / y se divierten cantando; / pero yo canto opinando, / que es mi modo de cantar.” (Hernández, 1997, p. 201). E ainda: “Procuren, si son cantores, / el cantar con sentimiento, / no tiemplan el instrumento / por sólo el gusto de hablar, / y acostúmbrense a cantar / en cosas de jundamento.” (idem, p. 348).

(...)"

Aqui, "milonga" substituye la palabra "enredo" o "embrollo".

Cuando Fierro perseguido por sus tristezas tiene noticias del baile en que tuvo el incidente sangriento con un negro, dice:

"Supe una vez, por desgracia
que había un baile por allí,
y medio desesperao
a ver la milonga fui"

Aqui, la acepción es de "baile", pero despectiva, con predicción de burdel.
(Rossi, 1926, p. 129)

Outra expressiva ligação entre *gaucho* e trova está colocada na antecipação da obra, à maneira de epígrafe, com o poema "El payador", de Magariños Cervantes. Dirá Medrano:

Las advertencias del autor en el prólogo (*Carta a don José Zoilo Miguens*), de la primera parte, y la inclusión de unos textos reivindicativos del gaucho como preludeo a la obra son un buen aviso al lector acerca del dramatismo que en ella va a encontrar, mientras el poema "El payador", de *Celiar*, del uruguayo Alejandro Magariños Cervantes, también reproducido en estos prolegómenos, parece querer anticipar los vuelos líricos de la misma. (Medrano, in Hernández, 1997, p. 22)

A peça faz as vezes de uma pré-atmosfera narrativa, fornecendo ao leitor subsídios de sustentação formal ao poema hernandino. Assim, virada a página, quando Fierro tomar a palavra, estarão já identificados alguns termos contextuais importantes para mensurações atinentes à linguagem, ao estatuto do eu-poético, ao cenário, aos espectadores imaginados que ouvem o relato, à natureza da história a ser contada, à operação de espontaneísmo à narrativa, enfim, trata-se de uma epigrafação de alta funcionalidade, capaz de aquecer a leitura na direção da *payada* e da música popular. Tais índices emanam da própria pena de Magariños Cervantes, como se poderá dimensionar dos fragmentos a seguir transcritos:

En un espacioso rancho
de amarillentas totoras,
(...)
pasando el sabroso mate
que todos con gusto toman,
se pueden contar muy bien
como unas doce personas.
Pero están con tal silencio,
con tanta calma reposan,
que sólo se escucha el eco

de la guitarra gemidora,
mezclado con los acentos
de una voz que, melancólica,
murmura tan dulcemente
como el viento entre las hojas.
Es un payador que, tierno,
alza allí sentida trova,
y al compás de su guitarra
versos a raudales brota,
pero versos expresivos,
de cadencia voluptuosa
(...)
Así el cantor, sin curarse
de reglas que no le importan,
sigue raudo y caprichoso
su bien comenzada trova.

A tão referida “facultá para el canto” de Fierro vai logo se fazendo presente na abertura Canto I, quando a “guitarra gemidora” de Magariños Cervantes se converte em “vigüela”, na conhecida formulação que dispõe os versos subsequentes em perspectiva de ressonância cancional: “Aquí me pongo a cantar / al compás de la vigüela”. Com o instrumento da *payada* sempre à mão, ao leitor poderá parecer que tudo é música ao longo das cenas, o que não impede que essa dinâmica adquira contornos problemáticos, passando mesmo a ser tensa, como no final da *Ida*, narrada em terceira pessoa, cena em que o protagonista, em gesto de agônica resolução de negativa, quebra o instrumento, alegoria à inviabilidade da pretensão que abre o Canto I, quando então Fierro acreditara que o canto trazia consolo (“el hombre... con el cantar se consuela”). Enfim, o encerramento da *Ida* reconhece a decadência, e esse reconhecimento tem novamente o instrumento musical como imagem:

En este punto el cantor
buscó un porrón pa consuelo,
echó un trago como un cielo,
dando fin a su argumento,
y de un golpe al istrumento
lo hizo astillas contra el suelo.

– “Ruempo – dijo – la guitarra,
pa no volverme a tentar;
ninguno la ha de tocar,
por siguro tenganló,
pues naides ha de cantar
cuando este gaucho cantó”

Num sentido mais amplo, essa constante presença da guitarra nas cenas do *Martín Fierro* parece consignar uma cifragem precursora da música que o leitor deva suprir, inserta no prefácio borgeano de *Para las seis cuerdas*. Está aí, enfim, como quererá Borges décadas

mais tarde, “la imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose de una guitarra”. (Como se vê, o *Martín Fierro* é “espontaneamente” poesia que resvala para a intenção cancional – assim como as milongas borgeanas e os poemas de João da Cunha Vargas musicados por Vitor Ramil, no “délibáb” que pleiteia o timbre de *voces gauchas*, soltas no tempo. Bastaria coligar, em favor dessa hipótese, as muitas canções com letras do poema hernandino, além das canções que referem o personagem, em título ou em letras, e mesmo no cinema.)

No prólogo da *Vuelta*, em 1879, intitulado “Cuatro palabras de conversación con los lectores”, Hernández informa que, decorridos seis anos da publicação da *Ida*, a recepção traduzia-se em números de onze edições e quarenta e oito mil exemplares. Em retorno a tão calorosa acolhida, a edição que o leitor havia em mãos saía em tiragem de vinte mil exemplares. São números evidentemente portentosos, consideradas as condições de época, que irão repercutir também em termos de apreciação e comentário crítico. Por via de consequência, vê-se que o tema da *payada* passa a ser valorizado, ganhando força analítica em 1916 com *El payador*, reunião de conferências proferidas por Leopoldo Lugones em 1913 no Teatro Odeón, em presença do presidente da república, Roque Sáenz Peña, no calor do centenário da independência argentina, nas quais busca demonstrar a importância do *Martín Fierro* como obra formadora da argentinidade, mas para além disso pleiteando uma efetiva ligação entre a figura do *payador*, a épica e a literatura grega, de onde uma ascendência nobre, de foros helênicos, para a civilização argentina.

Em 1926, Vicente Rossi publica *Cosas de Negros: rectificaciones y revelaciones de folklore y de historia*, no qual pretende apresentar “los orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense”. O estudo tem o mérito de ser pioneiro em visitar o tango e a milonga em um mesmo entroncamento, trazendo a *payada* e dados de seu entorno, ainda com atenção à ascendência africana aos gêneros, o que parece notável para a época. Claro que este discutível apreço africanista que investiga a presença étnica na música popular poderá parecer, ao leitor de hoje, extremamente frágil, carente de boas adequações em termos mais amplo, e por vezes sublinhado por preconceitos advindos de séculos de vergonhosa desigualdade entre brancos e negros. Mas não se pode, por outro lado, em avaliação anacrônica, deixar de perceber o quanto *Cosas de negros* é inovador ao referendar a africanidade em termos de relevância formativa para os gêneros platenses. Toda essa discussão é, por exemplo, muito visível quando o autor disserta sobre a origem da palavra “milonga” – que, como visto acima, é também examinada por Rossi dentro do *Martín Fierro* –, demonstrando-a como de origem africano-brasileira, nos seguintes termos:

Los negros angolas fueron los que en mayor número se importaron al Brasil, y los únicos en Sud-América que lograron formarse un lenguaje, con reminiscencias africanas y adaptación del que hablaban sus parientes e introductores los moros lusitanos. A ese lenguaje se le llamó “bunda”, y al de todos los negros por antonomasia, porque decir “bunda” equivale a “bozal”, aunque no tan bozal que no interesara a los filólogos nativos, por la influencia que ha tenido en vocablos del idioma nacional Brasileño.

“Milonga” es término “bunda” y significa “palabras”, “palabrerío”, “cuestión”. Dice un cronista brasileño que es plural de “mulonga”, pero no nos dice qué es eso, nos remite a Francina, autor de los “Elementos grammaticae da lingua Bunda”, que, como toda producción americana, es difícil o imposible conseguir.

Entre los muchachos montevideanos quedó en uso el vocablo “mulenga”, de los cantos del candombe clásico, y cuando lo imitaban animaban sus saltos y contorsiones con la cantinela: “samba mulenga, samba!”, oída a los africanos, y que parecía significar: “siga la fiesta, siga!”, pero los muchachos traducían “dale morena, dale!”

Esta “mulenga” bien puede ser aquella “mulonga”, y ésta preceder a “milonga”, que son comunes las sustituciones de letras por el uso.

En el Brasil, pues, se les llama “milongas” a los enredos, barullos, malas disculpas, y a toda reunión alegre en demasía.

En el Plata ha tenido las mismas acepciones; solo en su banda oriental no consiguió sentar plaza de “barullo”, pero sí de reunión para canto o baile. (Rossi, 1926, p. 127)

Deixando em suspenso o conteúdo de verdade sobre a problemática etimologia da palavra “milonga” e o pouco aporte aos dados que vão dispostos, vê-se que o texto de Rossi puxa a brasa para o assado da banda oriental, e no conjunto comporá um belo exemplo de bairrismo uruguaio contra “la otra banda”, a Argentina esta, da geração que vive a efervescência do centenário. O autor busca, assim, fazer a defesa do tango como gênero uruguaio, vez que saído da milonga, gênero que teria origem montevideana. Não se pode perder de vista que se trata de escrito simultâneo ao esplendor do tango no Prata e para além-mar, com as grandes temporadas de Gardel em Barcelona, Cannes, Paris e Nova York. Assim, passaporte de nobreza ao mundo artístico estado-unidense e europeu, lado a lado com o jazz e a ópera, o cinema hollywoodiano e a boemia parisiense, o tango, poucos antes um baile de arrabalde confundido com a milonga, passa por uma disputa datada, fundada em questões ideológico-nacionalistas.

Uma das vulnerabilidades do texto de Rossi talvez possa ser identificada em seu propósito pouco demonstrável, pouco demonstrado, de insistir em haver certidão de nascimento para gêneros artísticos, de dança e música neste caso, ponto de vista que muito difere da perspectiva intelectual inserta, por exemplo, na frase de Lauro Ayestarán, na geração posterior, para quem “las danzas y canciones cabalgan por encima de los límites geográficos y políticos”. Dirá Rossi, por exemplo:

La Payada es la poesía espontanea de los paisanos rioplatenses; es el alma en los labios por expresion innata.

(...)

No es laboriosa elucubracion académica de la rima; es emision insólita y libre del ingenio. No es inspiracion limada del erudito; es la intuicion disciplinada del analfabeto. (Rossi, 1926, p. 123)

E assim seguirá, intensificando os termos de uma discutível polaridade: de um lado a “rumbosa inspiración de los anónimos vates del pueblo”, “oro puríssimo de la madre-tierra”, “filosofía nativa aplicada a las cosas y a los hechos”, e de outro lado, dito assim, com ar de meritório, o acadêmico, o erudito, “el pensamiento que se arrastra sobre el papel”, “la fiosaфия aprendida en los libros”. Trata-se de uma tipologia verista, positiva, comentada por Rama, em relação à gauchesca, nos seguintes termos:

Desde la reivindicación de género que efectúa Leopoldo Lugones a comienzos del XX, los estudios que se consagran a la literatura gauchesca debutan, obligatoriamente, con capítulos sobre el gaucho: su origen étnico, la etimología del nombre, su historia, su religión y filosofía, sus costumbres con especial atención a su manejo de las letras tal como habría quedado testimoniado en cantares y “payadas” de los que muy poco se ha conservado, seguramente menos que el mito que los ampara. Buena parte de esta crítica – con óptica verista y criterios positivistas – se consagró a razonar el grado de autenticidad de la imagen del gaucho (...). (Rama, 1982, p. 155)

Cosas de negros terá recepção crítica do jovem Jorge Luis Borges, em artigo intitulado “Ascendências del tango”, no qual o escritor argentino recua os limites da discussão sobre as origens da milonga à década de 1880, com Ventura Lynch:

El cancionero bonaerense, de Ventura R. Lynch, !libro de 1883!, estudia la milonga, la declara divulgadísima en los bailecitos de medio pelo del arrabal y en los casinos de la plaza del Once y de Constitución, la juzga inventada por los compadritos para hacer burla de los candomberos y hasta informa que los organitos la tocan. (Borges, 1994, p. 98)

O autor de “O aleph” descrê de uma explicação monolítica aos gêneros, de tipo causa e efeito, mas crê no destino porteño do tango, urbano e não campeiro, discutindo outras genealogias possíveis para além de Lynch, trazendo ainda Evaristo Carriego e a memória de um tango “callejero y fiestero”, e a partir daí perseguindo um comentário contrastivo sobre o *animus* entre as letras de festa e valentia de vinte anos antes, e o *animus* seu contemporâneo, saudoso, já contaminado pelas transformações dos meios de comunicação e do mercado da música. Em relação ao primeiro, “una actualidad que no se preocupa” – ou seja, o mesmo que dizer o verbo poético em tempo presente, na avaliação de Ayestarán –, e quanto ao segundo um tipo de tango que “cuida de recuerdos”. Eis o raciocínio borgeano:

Las dos versiones del tango, la solamente lujuriosa y la de travesura, podrían corresponder a dos épocas: la primera a este lamentable episodio actual de elegías amalevadas, de estudioso acento lunfardo, de bandoneones; la otra, a los buenos tiempos (malísimos) del corte, de las puñaladas electorales, de las esquinas belicosamente embanderadas de barras.

(El tango fue primeiramente un plano del baile, una indicación de cortes y de floreos, una actualidad que no se preocupa; el contemporáneo – esto es decir el realmente viejo – cuida recuerdos ya. Una conciencia adulta del tiempo carga sobre él. Compárese *El torito* o *El Maldonado* con cualquier tango de hoy.) (idem, p. 101)

Certamente, “cualquier tango de hoy”, 1927, significa o tango de tipo gardelino, comercial, e por aí se observa que Borges, ao contrastar duas temporalidades, amplia uma periodização por assim dizer natural sobre o tema. A posição borgeana é anti-folclorista em termos de pressupostos à apreciação do tango e da milonga. Em todo caso, se as questões que Vicente Rossi formula em 1926 nem sempre são rematadas com clareza, nem às vezes chegam, digamos, a resultados muito apropriados em termos cronológicos, é importante observar que a problemática ligada à narrativa sobre a milonga não deixa, por isso, de ter continuidade em estudos posteriores.

Publicado em 1936, por exemplo, temos *Danzas y canciones argentinas: teorías e investigaciones*, de Carlos Vega, também na linha da chamada ciência do folclore e da inven-

ção nacional argentina visitada no estrato popular. À milonga Vega dedicará atenção em algumas páginas, como gênero ligado ao tango, notando-a no espaço buenairense desde meados do século XIX:

La Milonga pertenece a un género de canciones muy bien determinado, antiquísimo en España y en casi toda Sudamérica oriental. Toma este nombre en Buenos Aires ya pasado el medio siglo.

Lucio V. López describe en *La gran aldea* el Buenos Aires de 1860-1870, más o menos. Datos un poco inciertos, anotados 10 o 20 años después, pueden servirnos a falta de otros más precisos.

Escribe López: “En la playa y al pie mismo del murallón donde nosotros estábamos, varios carreros del Bajo, en traje de fiesta, se habían congregado para oír a dos de ellos, que ... ‘con guitarra y acordeón’ cantaban coplas patrióticas en una de esas tonadas características del compadrito de Buenos Aires.” (Parece que esto ocurre hacia 1862).

Más adelante agrega: “El de la guitarra y el del acordeón atacaron un aire vulgar, pero cadencioso, *antepasado en línea reta de la milonga del día...*”

He subrayado lo esencial. López que escribe hacia 1880, cuando triunfa la Milonga, reconoce la música de ésta en una canción que, unos veinte años antes, no se llamaba milonga. Podemos negar a López autoridad para realizar paralelos musicales, pero es concluyente su reconocimiento de actualidad sin antigüedad expreso en *la milonga del día*. (Vega, 1936, p. 259 – grifos no original)

Temos, com Vega, a percepção novamente do verbo conjugado em tempo presente, coincidente à primitiva poesia gauchesca e flagrado por Borges, Ayestarán e Rama. Algumas linhas adiante o autor recua, assim como Borges, às observações de Lynch sobre a milonga, notando o aspecto desprestigiado da forma, de “baile de medio pelo”, coreografia de subúrbio que “sólo lo bailan los compadritos”. Trata-se de um período de declínio da milonga, com a invasão da polca, da mazurca e da habanera. Em meados da década de 1870, no dicionário de argentinismos da Academia Argentina, o verbete “milonga” assim dirá: “baile que se usaba solamente entre la gente de baja esfera”. Vega transcreverá, como prova cabal da perda de força da milonga, um poema de 1906:

Su muerte está documentada en la revista *Chambergos y galerías* (1906), de Manuel Saavedra. El curioso pregunta: “Y aquella viejecita, ¿quien és?” Pérez le confesa: “La Milonga. En sus mocedades se hacia oír; pero hoy lo hace de tarde en tarde. (*sale la milonga*)”. Que es una artista caracterizada de vieja. Dice:

Señores: Soy la milonga;
 en un tiempo, algo valía;
 conmigo se amanecía
 la mozada en un festejo

 Solo alguno de mis tiempos
 me acuerda de cuando en cuando

 Ya nadie canta milonga

 La milonga se ha perdido
 ya murió el canto del criollo
 etc.

Podemos creer que la Milonga, vieja especie lírica que adquiere precaria coreografía poco antes de 1880, pierde prestigio y cae como danza y como canción hacia 1900, si no antes. (...)

Deseo llamar la atención del estudioso sobre este punto sutil: la Milonga no perdió vida hacia 1900; perdió el nombre. Alentará después muchos años, en la entraña del tango argentino. (Vega, 1936, p. 261)

Para Vega, é problemática a relação entre os nomes e as formas, tanto que mais adiante irá o musicólogo argentino afirmar que tango, milonga e habanera convivem no ambiente portenho em 1880 de modo idêntico em termos de ritmo e fórmulas de acompanhamento, porém com diferentes características melódicas. O reverso deste raciocínio também seria verdadeiro, pois a milonga, por exemplo, fora da Argentina, seria encontrável em todos os lugares, com diferentes nomes. O fim da milonga, o “ponto sutil” que Vega identifica documentado à morte da milonga é um *gap* que, por todas as vias, ilustra a passagem do século XIX para o XX em termos dos novos gêneros que se vão configurar no espaço platense e que, para além deste caso, encontra sustentação, por analogia, com o processo de configuração dos gêneros cancionais brasileiros, que do mesmo interpolou, modificou, extinguiu ou incorporou variadas práticas cancionais ao incipiente processo de gravação.

Lauro Ayestarán oferecerá também, com tipologia de pesquisa comparável à de Vega, na geração de 1940 uruguaia, um possível ponto de partida para o que aqui estamos querendo chamar de um primeiro grande ciclo da milonga. Trata-se de um nível muito interessante de informações e comentários, seja através de recolha de melodias *in loco* – e compondo a partir daí um arquivo de estudos valioso –, seja através da tentativa de reconstituição da posição relativa da forma em cotejo às demais. O autor arredonda para o decênio de 1870 como a data consolidada de vinte anos anteriores de gestação da milonga, um tipo de canção de origem urbana, de arrabalde, que migra em direção ao mundo rural:

Vamos a referirnos a la Milonga, como canción que emigra de la ciudad al campo y ensancha su morfología para sobrevivir hasta la actualidad en permanente primavera.

(...) de la simple lectura de los documentos que transcribiremos, este descenso – o mejor dicho, ascenso – de la Milonga, del arrabal ciudadano al campo, surge con natural fluencia y sin forzar teorías. (Ayestarán, 1979, p. 67)

A música da milonga cumprirá, segundo Ayestarán, três funções em fins do século XIX: como dança, “acompaña al incipiente baile de pareja tomada independiente que pertenece a la subclase de ‘abrazada’”; como “payada de contrapunto”, equivale a um duelo poético improvisado; e como canção *criolla*, “se adapta a la estrofa de la cuarteta, de la sextina, de la octavilla y de la décima”. O componente trovadoresco, tema novamente destacado, vinculador do *gaucho* à trova, assimilado na *payada*, é comum a outras formas literomusicais rio-platenses, como a cifra e o estilo, e o pesquisador a vê como ativa em seu tempo:

Una de las formas más típicas del folklore rural del Uruguay es la Payada de Contrapunto, suerte de desafío o disputa cantada en verso sobre la base melódica de la Milonga o la Cifra, entre dos cantores. La Payada, en pleno reverdecimiento en los tiempos actuales, puede ser “a lo humano”, cuando trata de asuntos profanos, o “a lo divino”, cuando se refiere a hechos transcendentales o sobrenaturales. El Payador tiene evidente prefiguración en los trovadores de la Edad Media europea, cuyo “joc parti” tiene gran similitud – como operación poético-musical – con la Payada de Contrapunto. (idem, p. 10)

Particularmente na chamada “payada por milonga”, o “payador” se converte em milongueiro, expressão que já a partir de 1880 vai assumindo conotação negativa:

En 1880 el payador legendario se ha transformado en el milonguero, expresión peyorativa, si se quiere, en el siglo actual, pero que hace 70 años significaba una cosa algo distinta. El esquema psicológico en el payador se repite textualmente en el milonguero. Cambia el ambiente, cambia la estrofa y cambia el contenido, pero la actitud del “trovero” – del que trova, halla o inventa – es la misma. Aquél, al pie de las murallas de un Montevideo sitiado a la luz de los fogones de los días heroicos; éste en los ambientes espesos de las “academias” o bailes de candil. El trovador es una lujosa teoría de la rima, despliega soberano su pensamiento en la compleja estrofa de la décima; el milonguero concentra su pensamiento en la humilde y cómoda cuarteta. Los versos del primero ruedan sobre las luchas de la patria naciente por la

conquista de una independencia: es la voz colectiva de la nacionalidad; los versos del milonguero, muy a menudo sobre las luchas a arma blanca por la conquista de una mujer, son la voz individual del “compadrito”. (idem, p. 68)

O autor ilustra a tese de uma infexão pejorativa ao milongueiro – e por aí vemos a coincidência aos apontamentos de Vega, quando recupera o poema de 1906, de *Chambergos y galeras* –, ao reproduzir uma seção de almanaque, intitulada “Tipos que se van”:

En el “Almanaque Sud-Americano para el año 1889” (...) apareció un curioso artículo de Ricardo Sánchez, versificador y periodista montevideano de abundosa cosecha, titulado “El Milonguero” y sub-titulado “Tipos que se van”. En él, Sánchez, desde Montevideo, ensayó una vívida descripción de este personaje. Lo curioso es que en 1888 – fecha presumible del artículo – ya el milonguero tendía a desaparecer en el ambiente ciudadano: “Pocos ejemplares legítimos de milongueros – dice Sánchez – se encuentran. La mayoría de los que así se intitulan, no son más que imitadores rutinarios o cantan lo aprendido en la memoria”. (idem, p. 69)

Sánchez mostra oposição entre o milongueiro autêntico, engenhoso, aquele assemelhado ao *payador*, capaz de improvisar a partir de temas cotidianos ou abstratos, e o milongueiro imitador, uma degenerescência do autêntico *payador*, um cantor de versos memorizados. É importante perceber, ainda, o modo como a ascendência medieval trovadoresca no interior da milonga e demais gêneros é vista por Ayestarán, caracterizando-se nisso talvez uma linha intermediária, unificadora do pensamento advindo da posição de Lugones, com a noção que pleiteava o *payador* nos céus da literatura grega, e a de Rossi, que consignava o *payador* rio-platense no campo do homem iletrado, autêntico *orillero*, não contaminado pela alta cultura. Trata-se de uma síntese capaz de contemplar o imaginário rio-platense em perspectiva de grande autonomia no campo das letras e da canção popular, cumulável a predicados de maior longevidade:

Y en esa lucha verbal cantada, acompañándose con la guitarra se proyecta una sombra augusta que se extiende hasta el fondo de la historia. Es el “amebeo” de la antigüedad, distribuido entre dos cantores que luchan en verso, acompañándose con la lira apolínea. Es el “joc-parti” – juego partido – de los juglares de 1250 con acompañamiento de los aúdes medievales. Hasta la “tensión” trovadoresca es el antecedente más exacto de “compuesto” payadoresco del siglo XIX. (idem, p. 69)

Rossi, Borges, Vega e Ayestarán – respectivamente um verista que pleiteia o tango, a milonga e a *payada* num só movimento, um jovem anti-folclorista e exímio leitor de alta cultura e dois destacados musicólogos que vão a campo recolher o folclore, com muitas ilações compartilhadas – terão percepções comuns? Parece que para os quatro intelectuais, ainda que assim não enunciem, ou que demonstrem cada qual a seu modo, há um marco divisório com a chegada do rádio, do disco e do cinema. O último quartel do século XIX é mencionado, de modo visível em todos os casos, como um momento de aclimatação, ascendência e nomeação dos gêneros, como um primeiro grande ciclo que junta, opera e coordena as forças internas e externas, a *payada* e a polca, a improvisação e a memorização, as demandas urbanas e rurais, o autóctone e o estrangeiro, enfim, um núcleo que chama atenção quando colocado ao lado da periodização de Rama sobre a literatura gauchesca. De onde se pode concluir que o voo estético superior de Hernández terá boa relação com a emergência dos gêneros literomusicais rio-platenses em geral, e da milonga em particular. Ou, dito de outro modo, é perceber que o fim da gauchesca terá pontuado o nascimento da milonga, no início das academias. Seja por contraste, seja por afirmação, nos quatro casos há, enfim, a sensação de que algo muda e de que há uma influência significativa dos meios no cenário cancional do pós-Primeira Guerra: no caso de Rossi com o comentário às academias e desdobramentos, no caso de Ayestarán e Vega com a busca da memória rural e a ligação literária, e com Borges através da sintomática percepção de uma “sensiblería” do tango-canção, “un aire artificioso a las sencillas coplas”. Como dirá Fischer (2008, p. 50), um “difícil relacionamento com o popular” para o caso de um escritor que vê os gêneros ingressarem “no circuito das mercadorias culturais, no mundo da indústria da gravação e no do rádio”. Em síntese, para Borges, o tempo em que vive, esse segundo ciclo dos gêneros, havia trocado os estatutos artísticos:

E para Borges (...) aí já está uma falsificação que não lhe agrada, uma derivação que trocou o espontâneo pelo calculado.

Trocou o quê? O popular pelo aparentemente popular, poderíamos dizer: antes, se tratava de algo espontâneo, tanto que os artistas eram gente de circo (como Villoldo) ou valentões que compunham alguma quadrinha por diversão. E essa prática parece a Borges, em 28, verdadeira e digna de aplauso. Mas não assim o que veio depois, já artificial porque intencionalmente feito com ar de coisa popular, segundo ele: a verdade do primeiro momento depende direta e completamente da espontaneidade, que se perde, dizemos nós hoje, com o ingresso da arte no circuito das mercadorias, na indústria cultural. (Fischer, 2008, p. 53)

Todos esses dados fazem muito sentido caso tenhamos em vista o impacto dessa passagem, em termos de sonoridade à música popular. Luiz Tatit, por exemplo, em comentário à canção popular urbana em sua diacronia, traz elementos dessa ordem aplicados ao caso brasileiro, inferindo um processo ao qual irá nomear de primeira triagem. Entendemos que as considerações do autor, abaixo reproduzidas, são, de modo geral, redundáveis aos gêneros populares platenses, uma vez que, na Argentina como no Brasil, se trata de processo histórico similar, comparável:

A primeira triagem, que pôs em marcha a configuração de um gênero musical próprio para o consumo popular e para a produção em série, foi realizada bem na virada dos Novecentos ao século XX, quando da chegada dos primeiros aparelhos de gravação no país. Deu-se então uma triagem de ordem técnica que deixou de fora toda a sonoridade refratária aos novos recursos. Os gêneros associados à dança (como a congada, ou mesmo o lundu em sua versão antiga, próxima à umbigada e ao fandango), aos ritos religiosos (como o batuque), às procissões, aos desfiles ou à luta (como a capoeira) pouco tinham a oferecer à nova técnica, uma vez que sua sonoridade dependia diretamente da expressão do corpo e da elaboração cênica. A batucada, versão menos religiosa e mais lúdica do velho batuque, apresentava um volume percussivo muito além da capacidade de captação das precárias máquinas que só haviam sido testadas em registro de vozes. (Tatit, 2004, p. 93)

A desacomodação borgeana, a percepção em curso desta primeira triagem de Tatit, pode ser pensada em muitas direções para o caso da milonga e sua abrangência. A ausência do espontaneísmo reclamado por Borges, o “ar artificioso” do tango já triado, embalado e importado nos anos de 1920 pelos meios conforma um novo gênero, o “ponto sutil” de Carlos Vega, quando vê a reabilitação da milonga no interior do tango argentino. Terá sido esta a mesma reabilitação que faz com que Ayestarán, por volta dos anos de 1960, consigne a milonga como sorte de canção “em permanente primavera”.

Um outro lado destas questões é buscar identificar a milonga no Rio Grande do Sul, deslocando um pouco a análise do espaço rio-platense, de onde ela irradia em língua espanhola, e reconhecendo-a de modo integrado ao sistema cancional sul-brasileiro, aí matizada e mediada pela língua portuguesa e pelos falares de fronteira. O assunto é visível na bibliografia no ano de 1912, com João Cezimbra Jacques, em verbete de seu *Assumptos do Rio Grande do Sul*:

Milonga: Espécie de música crioula platina cantada ao som da guitarra (violão) e que está também, como a meia-canha, e o pericon, adaptada entre a gauchada riograndense da fronteira. (Jacques, 1979, p. 167)

Trata-se de uma constatação que, a despeito de parecer óbvia, muito significa em termos de pesquisa, no sentido da reconstituição do debate e compreensão de como se dá a conexão entre os gêneros rio-platenses e rio-grandenses. Há que se ter em mente ainda, como acréscimo nada dispensável, que mesmo o tipo social gaúcho – e, por aí, sua cultura e ambiente –, na altura de 1940, tenha sido posto em xeque como pertencente ao passado do Rio Grande do Sul. Sobre o tema dedicará atenção Carlos Reverbel ao destacar o peso diferenciado deste no mundo rio-platense, no qual “ocupa um espaço social, cultural e histórico muito abrangente”, em contraposição à sua presença no Brasil, onde, “numa tipologia tão diversificada, o gaúcho não passa de pequeno figurante”, e notando a copiosa bibliografia platina sobre o tema, recolhida por Madaline W. Nichols em 1942, em *The gaúcho: cattle hunter, cavalryman, ideal of romance*. O levantamento bibliográfico da pesquisadora estado-unidense, que traz mais de 1.400 títulos, é praticamente silente em termos de obras sobre o Rio Grande do Sul. Vai assim dizer Reverbel:

(...) com referência ao Rio Grande do Sul, melhor seria se ela nos tivesse ignorado. Sua pesquisa limitou-se a meia dúzia de títulos pouco expressivos. O contraste entre a excelência de seu trabalho na área platina e a fraqueza de sua realização na área rio-grandense é dos mais chocantes. As falhas do material em que se apoiou talvez a tenham induzido a uma conclusão equivocada a respeito do Rio Grande. (Reverbel, 1998, p. 88)

E ainda:

(...) Castilhos Goycochêa discorda da autora, com boas razões, quando esta não reconhece a presença do gaúcho no Rio Grande do Sul, recusando-se a admitir, por via de conseqüência, a existência de uma área cultural gauchesca nas nossas regiões de fronteira com os países platinos. (Reverbel, 1998, p. 88-89)

Claro está que este debate, ao menos no Rio Grande do Sul, encontra-se completamente superado, tornando-se dispensável que se traga à colação maiores detalhamentos sobre os mais de 1.700 quilômetros de fronteira do estado com o Uruguai e a Argentina, grande parte seca ou então plenamente comunicável, a prática generalizada do contrabando, que adensa

o contato na direção dos interiores, a mobilidade territorial operada pelas Coroas ibéricas, as técnicas civilizatórias comuns e muitos outros elementos materiais que apontam para a existência de um corredor sociocultural compartilhado, também designado como fronteira viva. Contudo, para o caso da compreensão da história da milonga, a analogia fomentada por ele, ainda que se trate de causa vencida, é praticamente inevitável. Enfim, cabe perguntar, por exemplo, o quanto terá sido significativa a presença da milonga no estado, em que consiste a “adaptação” apontada por Cezimbra, se ela, a milonga em língua portuguesa, evolui de algum modo no interior do sistema rio-platense, se os recém-nascidos registros fonográficos já vão absorvendo essa produção, e em qual medida.

É ainda de considerar que o major Cezimbra, com seu Grêmio Gaúcho em 1898, sociedade pioneira dedicada ao cultivo das tradições no estado, é contemporâneo à passagem do ciclo hernandino para o surgimento da Sociedad Criolla de Elías Regules, a chamada gauchesca domesticada de Rama, em Montevideu, no ano de 1894. Álvaro Santi, em investigação sobre as origens do tradicionalismo, reúne estes elementos, demonstrando a disposição para o apagamento entre o discurso literário e o discurso político operado pela gauchesca domesticada:

Golin (1983, p. 30) constata ainda que, além do Partenon Literário (e talvez mais diretamente do que ele), serve de matriz ao Grêmio Gaúcho a *Sociedad Criolla*, criada quatro anos antes em Montevideu, por Elías Regules. Cezimbra Jacques demonstra com efeito ter conhecimento da existência da sociedade uruguaia, elogiando-a em seu *Assuntos do Rio Grande do Sul* (1979, p. 59 e 66). É ele, Regules, segundo Ángel Rama (1998, p. 173), quem institui no Uruguai a palavra “tradição” como sinônimo da *Gauchesca*. Uma norma dessa agremiação uruguaia constará meio século mais tarde, quase sem alterações, do estatuto do “35” Centro de Tradições Gaúchas, pioneiro do atual Tradicionalismo rio-grandense. Ao descrever o cenário onde se realizou a solene fundação da *Sociedad*, um jornalista da época nos dá conta da orientação do movimento, que podia ser lida em cartazes: *Está prohibido hablar de política y de religión*. É com visível sarcasmo que o crítico uruguaio comenta o episódio: *La gauchesca, que naciera de una peleadora y valiente vocación política, se arrancaba este diente mordaz para lograr una unanimidad evocativa, admirativa, estética, en último término* (Rama, 1998, p. 174).

É assim que os discursos político e literário, inseparáveis na origem tanto da *Gauchesca* Platina como da literatura rio-grandense (conforme apontado por Zilberman, 1980), mostram-se já no final do século XIX seguindo caminhos divergentes (...). (Santi, 2004, p. 36-37)

Contemporâneo da Sociedad Criolla em Montevideu e do Grêmio Gaúcho em Porto Alegre é também a União Gaúcha em Pelotas, que terá Simões Lopes Neto como um de seus entusiastas. Iniciativas de mesmo cunho surgem em Bagé, Santa Maria e Rio Grande. É visível em todos os casos a ideia de retenção do passado, como uma busca por conferir estabilidade de referentes identitários, num mundo em ampla transformação. Fischer, em atenção a este período no Rio Grande do Sul, em conexão com o panorama cultural fora do estado, assim dirá:

(...) a idéia de preservar práticas e referências do passado se torna uma verdadeira marca do período. Parece que em toda parte do mundo ocidental foi sentida uma intensa necessidade de fixar o passado, trazendo-o para o presente, talvez para confrontá-lo com a velocidade que as coisas tomavam. Era intensa a concentração cada vez maior de gente nas cidades (...); as inovações tecnológicas eram de deixar qualquer um estupefato – lembremos do cinema, do telefone, do motor a explosão, da lâmpada elétrica, verdadeiras revoluções na vida de todos. (Fischer, 2004, p. 58)

O modelo de tradicionalismo está, a partir desde núcleo da gauchesca domesticada, já disponível em termos de propósito e funcionalidade, respondendo por uma experiência de cultivo que, a partir de 1947, com Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, encontrará ressonância e amplitude. Assim, no terreno do tradicionalismo, a milonga, entre muitas outras formas, encontrará ancoragem no interior do cultivo das tradições via cetegismo, o que não significa que não tenha havido confrontação entre uma opção adesiva a ela, por um lado, e outra que a excluísse do conjunto das tradições “autenticamente” gaúchas. Henrique Mann nota que, com a canção “Milonga de contrabando”, Luiz Menezes é considerado o compositor da primeira milonga em língua portuguesa, linhagem esta que chegará até a obra de Vitor Ramil e de Beбето Alves:

Há, no entanto, uma canção que pode bem simbolizar a importância de Luiz Menezes: *Milonga de Contrabando* é reconhecida como a primeira milonga composta em português ou, pelo menos, que tenha sido veiculada em rádio e publicamente reconhecida como tal. (...) só o fato de Luiz Menezes ser o precursor da milonga que hoje praticamos, desde os missionários até Vitor Ramil ou Beбето Alves, já pode dimensionar a ação deste compositor. (Mann, 2002, f. 4, p. 11)

Mais adiante, Mann vai trazer outras observações, mostrando a concepção adesiva de Menezes ao mundo platino e ao mesmo tempo a disposição de integração da canção gaúcha no cenário brasileiro demonstrada pelo compositor, ambos os aspectos duplamente instigan-

tes, e que não parecem óbvios nos anos de 1950. Embora seja discutível a questão do pioneirismo de uma milonga em língua portuguesa em momento tão tardio, haja vista por exemplo a identificação da forma, por Cezimbra, como “adaptada entre a gauchada riograndense da fronteira”, em publicação de 1912, é de se considerar que o tema ainda fosse quente meio século depois. Mann recupera esses termos do seguinte modo:

Luiz Menezes é reconhecido por pesquisadores, como Aparício Silva Rillo, como o primeiro a cantar milonga em português. Ocorre que nos anos 50, no auge do sucesso em rádio, era seguidamente criticado por exagerar em expressões castelhanas e utilizar em demasia o sufixo “ito” (piazito, tropeirito...). Um dia, uma dessas críticas foi publicada em um jornal. Em resposta, compôs e executou no rádio a canção *Milonga de Contrabando*, apontada como pioneira do gênero em português: “*Velha milonga argentina, uruguaia e brasileira / contrabandeaste a fronteira na alma dos payadores / sempre a falar dos amores / na tua rima baguala / se diferente na fala e no cantar de cada um / tens uma pátria comum / na pampa a todos iguala*” (idem, p. 15)

Não custa completar este raciocínio com depoimentos do próprio Luiz Menezes sobre a milonga e sua integração à canção do estado, notando que, para o compositor, o tema estava colocado como emblema de uma concepção mais ampla sobre o tipo social gaúcho, com origem mais remota associada à terra, à melancolia, à pampa:

As grandes distâncias enfrentadas na solidão dos pampas pelo gaúcho de antigamente fez dele um seresteiro nato. Até quando canta uma toada isso transparece, essa tristeza natural das coxilhas e da pampa sem fim. Há a alma da milonga nisso e também do fado. Existem dois tipos de milonga: a galponeira e a ciudadina (citadina). A primeira vez que ouvi falar em música missioneira foi com Noel Guarany. A milonga que nós, da fronteira, fazíamos, tinha a ver com a chamada *música de tierra a dentro*, e não com a dos *payadores* missioneiros. (Menezes, in: Mann, 2002, f. 4, p. 15)

Menezes, quando em contraste com sua geração, parece representar esse momento em que a milonga vive uma conflituosa revigoração, logo adiante estabilizada quando se torna possível percebê-la no interior dos festivais nativistas. Em sua fala, vemos um compositor que precisa operar a ideia de uma “pátria gaúcha”, oposta a uma visão que pretendesse, sob um ponto de vista gauchista-lusitano, patentear, por assim dizer, alguns gêneros em detrimento de outros. Vejamos estes aspectos, nas palavras de Menezes:

Sempre defendi a tese da “pátria gaúcha”, já que não tínhamos ritmos só nossos. Quando comecei no rádio, no programa “Campereadas”, sempre falava para o Lauro Rodrigues para fazer inovações, mas ele era radical. Só queria chotes e habaneras, que aliás são ritmos importados. Em que pese a importância dele como poeta e radialista e o impulso que deu para o regionalismo, ele era radical com essa coisa. Eu já era mais romântico, preferia enaltecer a mulher do que o gado, os cavalos e as tropereadas. Por que, usando bombacha, eu não posso cantar a ternura do homem?

(...) a música gauchesca, com bons arranjos, poderia dar certo em todo o Brasil. Eu queria uma coisa mais fronteiriça, mais platina, com sotaque, já o Lauro pendia mais para o lado lusitano. Fiz músicas galponeiras, milongas e zambas. Eu era combatido por isso, por querer fazer do pampa uma coisa integrada, mas, engraçado, o público aceitou minha música.

A música que nós vínhamos fazendo, foi recebendo um novo tratamento, novas dimensões, isto se consolidou nos festivais. A beleza atual da música popular gauchesca se deve muito aos festivais. Levou uns vinte anos, mas então começou a predominar a milonga. Os festivais precisam ser sempre corrigidos em algumas coisas, mas são altamente benéficos para a nossa cultura musical. (...) (idem, p. 16)

Outra tipologia em relação à milonga, também antagonista da intenção de patentear os gêneros, é muito presente na obra de Noel Guarany, ligando-se, assim como Menezes, à noção de uma gauchesca platina, correndo lateralmente ao Movimento Tradicionalista Gaúcho. Guarany, em entrevista datada de 1984, faz notar o processo de militarização dos CTGs, com a presença de coroneis, sargentos e capitães nos quadros dirigentes, defendendo que o tradicionalismo deva ser “do gaúcho e do civil”, e que não tenha “nada a ver com caserna”. Sua posição grandemente irônica, provocativa e anti-cetegista é visível na seguinte passagem:

O MTG, de uma forma ou de outra, mete a mão em tudo o que existe no tradicionalismo rio-grandense, a exemplo dos festivais. Numa triagem, se uma letra de música denuncia alguma coisa, é automaticamente cortada pelo MTG.

O CTG destrói a arte do RS quando só admite que alguém se apresente com músicas do tipo Baile de Mariquinha e não sei mais o quê, de conjuntos de baile que vão lá tocar para eles comerem carne, dançar, tomar cana e brigar... isso serve a eles. Aquela música que diz alguma coisa é perigosa; então esse músico é vergonhosamente repudiado no meio tradicionalista. Não se pode dizer nada ou o artista morre no ostracismo econômico e vai viver que nem eu, peleando só com um toco de adaga.

Sobre a milonga, principalmente no período de 1900 a 1930, quando rememora o papel do rádio em sua formação, vai assim dizer Guarany:

Em Buenos Aires, na década de 30, a milonga gaúcha era muito lenta e não dava lucro para as multinacionais do disco. Daí surgiu a milonga citadina, de ritmo violento. Eu, nas Missões, tenho muita influência da rádio El Mundo (...).

O gaúcho serrano hoje toca uma milonga cheia de ritmo como a de Gardel dos anos 30. Ele antes tocava músicas do folclore argentino, como não dava pé com as multinacionais, passou para o tango. Todo o músico da minha terra que não falar esta verdade está mentindo. Se somos bons músicos, agradecemos ao legado argentino dos anos 30. (Guarany, in: Mann, 2002, f. 20, p. 8)

Uma possível historiação da milonga levaria em conta, ainda, outros ciclos, por exemplo com sua utilização, nos anos de 1960 e 1970, como instrumento do discurso da unidade latino-americana, reunindo artistas, temas e ideologias em torno de uma visão de resistência política de matriz esquerdista. Enfim, Guarany, com sua milonga missioneira, parece indicar um elo possível entre a milonga rio-grandense e a milonga politizada da nova canção latino-americana, nos termos em que define Mariana Martins Villaça:

Nova canção latino-americana é o nome dado ao fenômeno de surgimento, principalmente na Argentina, Chile e Uruguai, a um estilo de “canção de protesto” caracterizado pela utilização de temas relacionados aos problemas políticos, sociais e econômicos da América Latina; pela presença de referências musicais extraídas de tradições folclóricas e populares e pelo caráter didático-ideológico das letras, elaboradas com o objetivo de conscientizar o público da necessidade de participação política e da urgência da transformação. Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa (ambos argentinos), Victor Jara (chileno) e Daniel Viglietti (uruguaio) são alguns nomes reconhecidos como representantes dessa nova canção. (Villaça, 2004, p. 20)

Saída do caldeirão social-reformista dos anos de 1950 e 1960, a nova canção latino-americana – que, como vimos, para Rama seria uma reedição da experiência da poesia social hernandina – terá em Silvio Rodríguez e na nova trova cubana um horizonte de chegada. Arrasada pela covarde tirania de estado de 1970 em diante, cantada a partir dos exílios, é depois celebrada no retorno de diversos artistas, com as anistias. No Brasil, Geraldo Vandré representa essa tendência, e mais adiante Chico Buarque gravará a Silvio, Mercedes Sosa gravará Fagner e Milton Nascimento, e assim por diante. Noutra direção, a nova canção compartilha com

o jovem Bob Dylan, por exemplo, e seu *talking blues* à Woody Guthrie, pelo menos um princípio semelhante e de grande relevo: são canções de estética retrospectiva, vazadas em gêneros tradicional-folclóricos, com letras a que se convencionou chamar “de protesto”. Enfim, é o protesto de escalada mundial, em que a Guerra Fria e as ditaduras são duas faces da mesma moeda.

Ao final do século XX e no vapor do novo século, a milonga se vai aglutinando ao conceito das escutas locais e ganhando espaço como prática cancional renovada, atualizando-se em temas e sonoridades que, em níveis variados e por razões muitas, passa a depender, em proporção mais ampla, da produção e do consumo digitais. Trata-se, hoje, de um tempo de ouvintes potencialmente heterogêneos, conjuntura que soaria absolutamente fantástica no horizonte histórico daqueles homens da pampa ancestral, soltos no tempo anterior ou contemporâneo ao ciclo das independências americanas. A hipótese que aqui se tenciona desenvolver é a de que esta zona da canção popular brasileira e do Prata, na qual operam Vitor Ramil e Bebeto Alves, integra um ciclo mais amplo, um nó contemporâneo de reprocessamento das formas. No terreno da milonga, por exemplo, pode-se também referir o uruguaio Jaime Roos, com “Milonga de Gauna”, canção com letra de um duelo que lembra anotações de Jorge Luis Borges e adição de sonoridade jazzística; os irmãos Daniel Drexler e Jorge Drexler, com a elaboração de uma milonga amena, filtrada pela suavidade bossa-novista, caso de “Salón B” e “12 segundos de oscuridad”, bem como a hipótese de um “templadismo” comum ao Prata; ou Graforreia Xilarmônica, com “Amigo punk”, hino de contrastes culturais da Porto Alegre urbana. Com o pé noutros gêneros, mas comparáveis aos casos acima destacados, pode-se referir ainda Adriana Varela e a revalorização do tango, murga e candombe, agora com o registro limpo da tecnologia digital, no quadro da pré-crise argentina; Nei Lisboa, com a apropriação do candombe no álbum *Amém*, sob a égide da integração Porto Alegre – Montevideú; e Lenine, cancionista que recoloca a escuta do nordeste profundo em patamar estético de grande realização.

Assim, a reflexão sobre esta hipótese, que busca iluminar a questão dos nós de reprocessamento da forma milonga e mostrar seu rendimento expansivo em termos de possibilidades composicionais, é apenas um item de pertinência ao movimento mais amplo das escutas em direção às regiões, às tradições locais, ao passado mítico e fundador, às misturas, enfim, aos pontos de vista frequentemente preteridos pelo antigo modelo de produção fonográfica.

A imagem aparentemente retrospectiva que intitulou este Capítulo, tomada por empréstimo da “Milonga de sete cidades”, metáfora de Vitor Ramil sobre a forma que julga, na Estética do Frio, ser representativa do gaúcho, é ao mesmo tempo prospectiva: a milonga é

solta no tempo porque, para continuar a existir, precisa existir no tempo. E para existir no tempo precisa existir no campo das demandas reais da arte da canção popular.

4. NO BATUQUE DA MILONGA NOVA

Ramilongas e milongas novas – Detalhamentos – Exemplificações

Nos capítulos anteriores, após uma panorâmica sobre as obras de Bebeto Alves e Vitor Ramil e da relação destas com a milonga, busquei trazer elementos para a reflexão sobre a forma a partir de elementos da música popular rio-platense e rio-grandense, da crônica, dos estudos na área da assim chamada, por seus protagonistas, ciência do folclore, da gauchesca platense e da crítica, com o interesse de ampliar a base de pensamento para a compreensão daquilo que se poderia caracterizar como renovação, como reprocessamento da milonga nos trabalhos de Vitor e de Bebeto. Porém, dito de maneira solta, a ideia de renovação poderá significar muitas coisas, uma delas, por exemplo, a de vanguarda radical, distante do presente estudo. Por isso, cabe dizer que o sentido aqui pensado e dirigido é o de renovação como conquista temática, formal, de linguagem e de público, fatores esses que lentamente vão estabelecendo novos territórios de criação e de escuta.

A propósito de maior detalhamento, vejamos dois casos representativos da noção de reprocessamento da forma. Trata-se de dois discos conceituais, *Ramilonga – A Estética do Frio*, e *Bebeto Alves y la milonga nova*, que parecem sugerir um novo pacto, por assim dizer, de escuta à milonga, acumulativos que são das experiências composicionais de Bebeto e de Vitor, e com antecedentes importantes como *Milonga de paus* e *A paixão de V segundo ele próprio*, mas que ao mesmo tempo apontam para um horizonte formal para além das obras individualmente consideradas.

Nestes dois álbuns há uma propriedade muito visível que é a de estudar e expandir a forma milonga através da nítida relação sequencial entre as faixas e do estabelecimento de um projeto poético-cancional nos dois casos, espécie de itinerário à audição que oferece ao ouvinte força acumulativa aos conteúdos. Tais predicados parecem posicionar *Ramilonga* e *Bebeto Alves y la milonga nova* na linhagem de outras elaborações temático-conceituais como *Sgt. Pepper's*, dos Beatles, *Dark side of the moon*, do Pink Floyd, ou, no Brasil, *Panis et circensis*,

de Caetano Veloso e núcleo tropicalista, *A tábua da esmeralda*, de Jorge Ben-Jor, ou *Bahiuno*, de Belchior.

É muito presente, talvez por isso mesmo, mas também em virtude da operação de fundo detalhada na experiência da canção urbana de Carlinhos Hartlieb e do *Paralelo 30* em diante, uma espécie de descolamento à obrigatoriedade de atestar, ostensivamente, a caracterização necessariamente localista da milonga. Trata-se de um manejo formal que faz recordar até mesmo as teorias sobre a gênese da milonga, por exemplo com Carlos Vega, autor que, como vimos, via a milonga em todos os lugares, com diferentes nomes. O ganho, em contrapartida, é que a forma, ao ser recolocada nestas condições de escuta, passa a figurar num patamar ampliado em seu estatuto. Diríamos: trata-se simplesmente de música popular brasileira.

Veja-se que mesmo no caso de *Ramilonga*, síntese cancional da ligação do lírico Vitor Ramil à milonga na *assemblage* possibilitada pelo segmento silábico comum integrante tanto da nomeação da forma como do sobrenome do compositor, evocativo ainda da conceituação da Estética do Frio, o localismo não gira em falso em função de si mesmo e funciona como motivo que evolui e em certo momento passa a vir diluído no tratamento artístico de temas universais como o tempo, a melancolia e a morte. Assim se pode, com clareza, considerar por exemplo a canção “Indo ao pampa” (faixa 2), que se inicia com percussão e baixo acústico para, logo a seguir, esboçar-se no fraseado pentatônico do *sitar*, que desempenha costuras e sugestões melódicas de arquitetura e intensidade que remontam à guitarra *blues*. Também o *animus* positivo de “Indo ao pampa” – correspondente que é de uma linhagem que resgata, da trajetória de Vitor Ramil, a memória de “Loucos de cara” e “Século XX”, peças que se destacam por apresentar visões supra-temporais, evasivas, interpelativas à história e a personagens como Lennon, Garibaldi ou Arnaut – vai referir a afirmação de uma viagem cuja tônica é a dilatação do espaço-tempo e o encontro com um capitão farrapo:

Vou num carro são
Sigo essa frente fria pampa adentro 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

(...)

Quase ano 2000
Mas de repente avanço a 1838
Eu digo avanço porque é claro
Que os homens por ali
Estão pra lá dos homens do ano 2000

(...)

Diz um capitão: “Seja bem vindo, hombre
 Nosso tempo é todo teu
 Tempo de morte, dor e fome
 Mas tempo de plear
 Onde as ideias 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 adentro e através
 Séculos XIX e XXI fundidos sob o céu
 Que estende tanta luz no campo rubro a meus pés

(...)

O eu-cancional, que segue a frente fria “pampa adentro e através”, contrapõe o “campo verde” de inícios da viagem ao “campo rubro” ao final, em um fantástico e paradoxal avanço desde “quase ano 2000” até o ano de 1838, no fogo cruzado da Revolução Farroupilha. O capitão, que lhe dá as cartas do passado-presente, “tempo de morte, dor e fome, mas tempo de plear”, solicita-lhe passagem no carroção (com a grafia “carro são”, num jogo polisêmico intrigante) para, juntos, avançarem. E assim, duas temporalidades enxergam-se numa janela ficcional delirante, sumarizada na fórmula reversiva, espelhada, que expõe o pampa simbólico e interior: “eu indo ao pampa, o pampa indo em mim”.

Veja-se, também, o caso de “No manantial”, faixa 9, homônima a um dos contos gauchescos simonianos que, para Jerônimo Teixeira, representa a descendência direta do álbum *Ramilonga* à obra do escritor pelotense:

Essa obra musical [*Ramilonga*] coloca-se mais diretamente na descendência de Simões Lopes Neto do que toda a literatura gaúcha contemporânea. Um tributo é prestado em “No manantial”, música inspirada pelo conto homônimo. E até a “pesquisa” de fontes populares, raiz de *Cancioneiro guasca* e de *Lendas do sul* está ali, na descoberta do trovador João da Cunha Vargas. (Teixeira, in: Cruz, 1999, p. 48)

Em “No manantial”, Blau Nunes rememora os trágicos acontecimentos que têm por causa o instinto bestial de Chicão, personagem perversa que desencadeia uma sucessão de mortes em um lodaçal num tempo já distante, dos “campos meio sem dono”, sem lei, da “pampa aberta sem estrada nem divisa”. Mais precisamente, trata-se do que hoje chamaríamos, anacronicamente, de um terrível crime passionai, em que a personagem Maria Altina, ví-

tima de Chicão após este haver assassinado friamente a avó da jovem e tentado violá-la, afunda-se completamente no manancial para não mais voltar. Dela restará somente uma rosa pujante sobre a superfície do atoleiro, exatamente no local onde sucumbe, símbolo do concerto de futuro casamento com André, furriel e “gauchito teso”, personagem secundária que precipita a fúria criminosa de Chicão.

A instauração das cenas de tensão do conto rendem, na prosa de Blau, uma série de grandes efeitos de contrastes narrativos, por exemplo em suas descrições pressagiosas dos elementos da natureza pouco antes dos acontecimentos terríveis – os pica-paus que choram, os cachorros que cavoucam o chão, a grande borboleta preta que entra no quarto de Maria Altina – contrapostas ao restabelecimento da ordem da natureza, de chofre, um parágrafo depois da cena do “estropício”, num trecho comovente que explicita uma camada narrativa autônoma correndo em paralelo ao relato das contingências humanas:

Depois desse estropício, tudo ficou como estava: tudo no sossego, o sol subindo sempre, nuvens brancas correndo no céu, passarinhos cruzando para um lado e outro... os galos cantando lá em cima... uns latidos, muito longe (...). (Lopes Neto, 2012, p. 107)

Também são notáveis os cortes com gancho à linearidade narrativa, em que a sequência da história é reorquestrada por Blau, por exemplo no caso do fio do relato que escapa através de mãe Tanásia, a “negra mina”, que se esconde na casa, quando “sente a desgraceira”. Outro recurso é o que diz da complexa operação entre morte e vida, com a “roseira baguala” florescendo a partir do frescor de Maria Altina, que parte sem completar o ciclo representado naquele símbolo, o casamento, e as imagens fantasmáticas que, ao tempo do narrador Blau, tornam o lugar mal-assombrado.

Enfim, Vitor Ramil evocará o conto simoniano valendo-se de uma espécie de “recurso baudelaireano” afirmativo de correspondência entre as modalidades artísticas, traduzindo o conto no interior da canção, notadamente não em termos de musicar uma composição literária, mas antes de problematizar a forma mesma da canção por efeito reflexo de um tipo de narrativa que beira o fantástico. Trata-se de uma canção que, por este procedimento, soa singular em *Ramilonga*. Mas soa também singular em termos da tradição cancional mais ampla, uma vez que se trata de peça semi-instrumental que vai articular primeiramente a fala interpe-lativa do narrador Blau Nunes – “Está vendo aquele umbu, lá embaixo, à direita do coxilhão?” –, frase que prescindirá, aí, da entoação ou do canto, para depois, no espaço que estaria dispo-

nível à palavra cantada, negá-la para afirmar somente o dobramento melódico de uma cantoria saída da textura musical. As poucas palavras adiante sugeridas na melodia, o que se poderia chamar de letra da canção –

No manancial eu vi nascer
Uma rosa baguala

–, concentram o caráter fantasmático do conto na síntese representada pela roseira, aí amalgamando-se à leitura de Simões Lopes Neto. Enfim, “No manancial” é canção remissiva indicadora de uma exigência de leitura do conto para completar-se, em vista de sua notável ausência de relato no plano da letra e do aspecto cenográfico conduzido pela cantoria, como se se tratasse de uma textura à representação de cenas. Chama atenção, ainda, que a peça “afunde”, a exemplo da infeliz Maria Altina, quer dizer: trata-se da única faixa, no conjunto das onze canções de *Ramilonga*, a se concluir com *morendo*, dinâmica de abaixamento gradual de volume que gera o conhecido e paradoxal efeito de final inconcluso – mas não sem antes o eu-cancional, voz que encena a voz de Blau Nunes, parecendo fingi-la em mais uma aparição do recurso heteronímico pessoano já presente em “Noite de São João” (faixa 3), demandar atenção confirmatória ao ouvinte: “Vance está vendo bem agora?”.

Outro caso que ilustra o estudo da milonga em conexão com o estudo da própria forma da canção é o da faixa 6, “Gaudério”, sobre o poema de doze estrofes de seis versos, em redondilha maior, com rimas de tipo A B B C C B, de João da Cunha Vargas. A peça tem por introdução o canto *a capella* para as primeiras três estrofes, e a partir daí a integração notável do contrabaixo *fretless* de Nico Assumpção. Vejam-se trechos do poema:

Poncho e laço na garupa
Do pingo quebrei o cacho
Dum zaino negro, gordacho
Assim me soltei no pampa
Recém apontando a guampa
Pelito grosso de guacho

Fui pelechando na estrada
Do velho torrão pampeano
Já serrava sobreano
Cruzava de um pago a outro
Quebrando queixo de potro
Sem nunca ter desengano

(...)

E peço, quando eu morrer
 Não me pôr em cemitério
 Existe muito mistério
 Prefiro um lugar deserto
 E que o zaino paste perto
 Cuidando os restos gaudério

(...)

Em certo sentido é o caso, claro, de uma “‘pesquisa’ de fontes populares”, como apontava Jerônimo Teixeira ao referir as canções elaboradas a partir dos poemas de Vargas, mas mais propriamente, no caso de “Gaudério”, parece se tratar de uma pesquisa artística minuciosa sobre os efeitos de vinculação, de um lado da “voz gaudéria”, rural, de conteúdo pujante e bravateiro, que flerta com cromatismos, e de outro ao contrabaixo, informado pela música de improvisação apostando as fichas no contraponto à voz. É, enfim, dito de outro modo, um estudo sobre o rendimento cancional a partir de uma voz “marginal”, no plano poemático, e de um instrumento solo “complementar” sob o ponto de vista do *setting* tipicamente cancional. Sobre o plano poemático, a peça vai assim sintetizada por Fischer:

Em *Gaudério* (...), um bravo e destemido homem se vangloria de conhecer a fundo a lógica do mundo do pampa e seus sinais. Nada lhe é estranho, nada lhe mete medo. Curiosamente, o mesmo “gaudério” encerra sua cantoria com uma carta de intenções acerca de sua morte, que será, conforme seu desejo, apenas uma passagem para continuar gauderindo no céu. (Fischer, 1998, p. 96)

Observe-se ainda no diagrama abaixo, através do procedimento formulado por Luiz Tatit, a espacialização das alturas:

1	2	3
E		
#	Pon	
D	cho e	
#	la	pin
C	ço na rupa Do	go quebrei Dum ne
B	ga	
#		o zai gro
A		
#	cache	no gor
G		dacho
#		

4	5	6
E		
#		
D		
#	ssim	
C	me	
B		cém a
#	sol	pontan li
A		to
#	tei pampa Re	do a guam gro
G A	no	pa Pe sso
#		de guacho

Mas se *Ramilonga* traz, por um lado, a figuração do delírio espaço-temporal de “Indo ao pampa”; a leitura simoniana da “pampa aberta sem estrada nem divisa” em “No manantial”; a simulação de valentia heroica em “Gaudério”; e ainda o enfrentamento da morte em “Último pedido” e “Causo farrapo”; a heteronímica pessoana de “Noite de São João”; a narratividade que faz alternância entre os acordes de modo menor e maior em “Deixando o pago”, nítida operação de passagem entre o registro da milonga ao registro da canção brasileira; por outro lado inclui a metadiscursividade de “Milonga de sete cidades”, quando a Estética do Frio pronuncia-se em termos de concepção cancional; o inventário metapoético do “fidalgo verso gauchesco”, de “Memória dos bardos das ramadas”; e a aguda inflexão barroca de “Milonga”. Recolhida por Lauro Ayestarán na cidade de Minas, trabalhada no plano melódico por Vitor, “Milonga” exemplifica, no conjunto de *Ramilonga*, a apropriação de espécie de trova que remonta ao medievo europeu:

Milonga (2). Nos fue registrada en la ciudad de Minas por Wenceslao Núñez y lleva el número 200 de la colección de grabaciones de la sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores. La recibió por tradición oral de un tío suyo residente en Arroyo del Medio, Barriga Negra (6a. sección de Lavalleja) hace unos 25 años. Se halla en modo menor y contrasta por su espíritu melancólico con la gracia pimpante, en modo mayor, de otras. Su ámbito melódico es reducido y configura una suerte de antiguo recitativo.

Su letra realmente admirable, es de una complejidad casi culterana y debe andar con otras variantes en algún poemario de 1600. El concepto es el de una “décima de opósitos” y la forma responde a la rica estructura de la “décima en glosa” conocida en el Uruguay desde el coloniaje bajo el título de “Trovo”. Si el lector subraya el último verso de las cuatro estrofas, desvelará una cuarteta con sentido independiente que se llama “cabeza” – que se glosa en los cuatro pies de décima – y que dice así:

Siento y no siento sentir
 De un sentimiento que tengo
 Que he sentido sin sentir
 Que estoy sin sentir sintiendo

La más refinada alquimia de la versificación se conserva por la vía popular desde hace 300 años... (Ayestarán, 1979, p. 73)

Todo esse estudo temático-conceitual acumulativo de e sobre milongas articuladas entre si e em relação ao ensaio “A estética do frio”, somando-se à mobilização de um *setting* instrumental atípico, oriental, em certos momentos evocativa de uma sonoridade mântica, é pautado, na abertura, pela canção “Ramilonga”, sobrevoos lírico e despedida da capital gaúcha:

- | | |
|----|-----------------------------------------------|
| 01 | Chove na tarde fria de Porto Alegre |
| 02 | Trago sozinho o verde do chimarrão |
| 03 | Olho o cotidiano, sei que vou embora |
| 04 | Nunca mais, nunca mais |
| 05 | Chega em ondas a música da cidade |
| 06 | Também eu me transformo numa canção |
| 07 | Ares de milonga vão e me carregam |
| 08 | Por aí, por aí |
| 09 | Ramilonga, Ramilonga |
| 10 | Sobrevoos os telhados da Bela Vista |
| 11 | Na Chácara das Pedras vou me perder |
| 12 | Noites no Rio Branco, tardes no Bom Fim |
| 13 | Nunca mais, nunca mais |
| 14 | O trânsito em transe intenso antecipa a noite |
| 15 | Riscando estrelas no bronze do temporal |
| 16 | Ares de milonga vão e me carregam |
| 17 | Por aí, por aí |
| 18 | Ramilonga, Ramilonga |
| 19 | O tango dos guarda-chuvas na Praça XV |
| 20 | Confere elegância ao passo da multidão |
| 21 | Triste lambe-lambe, aquém e além do tempo |
| 22 | Nunca mais, nunca mais |
| 23 | Do alto da torre a água do rio é limpa |
| 24 | Guaíba deserto, barcos que não estão |
| 25 | Ares de milonga vão e me carregam |
| 26 | Por aí, por aí |
| 27 | Ramilonga, Ramilonga |
| 28 | Ruas molhadas, ruas da for lilás |
| 29 | Ruas de um anarquista noturno |
| 30 | Ruas do Armando, ruas do Quintana |

31	Nunca mais, nunca mais
32	Do Alto da Bronze eu vou pra Cidade Baixa
33	Depois as estradas, praias e morros
34	Ares de milonga vão e me carregam
35	Por aí, por aí
36	Ramilonga, Ramilonga
37	Vaga visão viajo e antevejo a inveja
38	De quem descobrir a forma com que me fui
39	Ares de milonga sobre Porto Alegre
40	Nada mais, nada mais

Sua abertura é dada em cortina, com os intervalos de oitava e de quinta justa, sobre a sonoridade do *harmonium*. Em *O som e o sentido*, José Miguel Wisnik discorre sobre a semântica desses intervalos, mostrando o dominó harmônico que engendra as espacializações e as dinâmicas afetivas:

A *oitava* é um intervalo sem maior valor dinâmico-afetivo. Em princípio, é um espacializador neutro dos sons. As mais diversas culturas reconhecem duas notas oitavadas através do mesmo nome (embora diferentes, são o retorno do mesmo numa outra freqüência). Esse intervalo oferece uma moldura para as escalas; elas serão (...) formas de subdividir em intervalos menores o espaço dado pela oitava.

A *quinta* (que introduz a relação ternária no campo das freqüências) é um elemento dinamizador, engendrador de movimentos e de diferença. Uma série de quintas sucessivas engendra novas alturas, ou *notas*: dó-sol-ré-lá-mi-si (e assim por diante). A inversão da *quinta* produz a *quarta* (dó-sol é uma quinta, sol-dó é uma quarta), um intervalo é formado de três tons e meio, o outro de dois tons e meio. Somados, recompõem a oitava, como num tripé: dó-sol-dó. O intercâmbio entre esses intervalos, e as imbricações de movimentos e de estabilidade que eles criam, fazem deles o eixo mais simples para o estabelecimento de trocas harmônicas. (Veja-se que uma nota fundamental, suponhamos um dó, é a quinta de sua quarta, o fá, o que dinamiza o tripé das quintas e quartas abrindo-o a um verdadeiro dominó harmônico.) (Wisnik, 2009, p. 64)

Em “Ramilonga”, os violões que irão articular os bordões típicos de milonga parecem saídos da sugestão do *harmonium*, que por sua vez adentra os compassos realizando discretamente as transições de acordes como um fundo mântico-meditativo que valoriza, organiza e adensa o conjunto da dinâmica candencial, polarizando tensões e relaxações harmônicas num movimento sistólico/diastólico, o que significa que a cada nova projeção harmônica todo o bloco sonoro vai afixando-se pelo enquadramento das quintas e oitavas.

No plano da letra, e diferentemente do caráter dominante da, por assim dizer, “poética da cidade” no terreno da canção popular, “Ramilonga” encontra realização no valor disjuntivo entre o eu-cancional e o espaço versado, em paridade ao projeto de mapeamento subjetivo da “vaga visão” do verso 37. Mapeamento este formulado na ideia de errância contida no verso 08 – “por aí, por aí” – que desroteiriza o sobrevoo, e vai reproduzido em idêntica posição relativa em outras estrofes. A disjunção do verso 03 – “sei que vou embora” – afigura-se então como espécie de derradeira possibilidade de organização subjetiva e retenção do cotidiano referido no mesmo verso, tentativa de elaboração das imagens de “aquém e além do tempo”, no verso 21.

Observe-se também que, através deste esboço lírico do mapa urbano e na referência a Mario Quintana no verso 30, “Ramilonga” adquire um caráter poético-impressionista, parecendo aí reler o “suave mistério amoroso” e a “dor infinita das ruas de Porto Alegre”, do poema “O Mapa”, confluência visível no tipo de olhar projetivo sobre o espaço urbano, nas duas peças. Assim como no mapa do poeta do Alegrete, por exemplo, que valoriza “uma rua encantada” para dela extrair o inimaginável, o sobrevoo de Vitor vai olhar para as “ruas molhadas, ruas da flor lilás” para fixar aquilo que machadianamente poder-se-ia caracterizar como sentimento íntimo. Também, os “ares de milonga” parecem encontrar antecedente no “vento da madrugada”, numa analogia que refaz um percurso estrutural comum de ambos: assim como no mapa de Quintana (2006, p. 453), em que o eu-poético antevê sua partida –

Quando eu for, um dia desses,
 Poeira ou folha levada
 No vento da madrugada,
 Serei um pouco do nada
 Invisível, delicioso
 Que faz com que teu ar
 Pareça mais um olhar,
 Suave mistério amoroso,
 Cidade de meu andar
 (Deste já tão longo andar!)

E talvez do meu repouso...

– no sobrevoo de Vitor Ramil o eu-cancional evolui para um uma despedida lacônica, esboçada nos versos 37 a 40. Aí está o endereçamento da chave “nunca mais, nunca mais” disposta no verso 04 e alternada ao verso 08, formando ambos um refrão secundário que, no verso 40, sofre a mutação ao “nada mais, nada mais”, uma conclusão que recorda o quintanesco “um pouco do nada”, a ideia de repouso e de morte.

Mas vejamos também a espacialização das alturas por semitons:

1	2
#	
C	Trago sozinho o
B	Chove na tarde verde
#	
A	fria do
#	
G	de chi
#	Por marrão
F	
E	to Alegre
#	
D	

3	4
D	
#	
C	
B	sei que
#	
A	Olho o vou em Nunca
#	
G	coti bora nunca
#	diano mais
F	
E	mais
#	
D	

5	6
D	
#	
C	bém eu me trans
B	Chega em ondas a formo
#	
A	músi nu
#	
G	ca ma
#	da canção
F	
E	cidade Tam
#	
D	

7	8	9
D		
#		
C		Ra
B	vão e	mi
#		
A	Ares me ca Por a lon Rami	
#		
G	de mi rregam por a ga	
#	longa í lon	
F		
E		ga
#		
D		

Chama atenção, à simples observação do diagrama melódico, o fato relevante de a canção constituir-se, em cada novo fraseado, de sucessivos segmentos diatônicos descendentes, espécie de lento sobrevoos sobre a escala menor espelhado ao sobrevoos semântico sobre a

capital, com predominância de graus conjuntos e conclusões estróficas em terça menor, concentradas sobre a ideia disjuntiva de partida (“nunca mais, nunca mais”) e da errância (“por aí, por aí”). O percurso melódico acima descrito será retomado em todas as demais estrofes, com pequenas alterações de acomodações silábicas, especialmente nos casos dos saltos intervalares de sexta menor, iniciais dos versos 06 (transcrito acima), 11, 14, 15, 19, 20, 23, 24, 32, 33 e 38, contrastivos aos versos 01, 02, 05 (transcritos acima), 10, 28, 29 e 37. Conduzido por uma sílaba apoiada sobre uma anacruse, tal contraste responde por um gesto de impulso à sensação de sobrevoos com a melodia “tocando o chão” – com efeito, o chão melódico, a ponta de baixo da tessitura – para preparar a subida e proporcionar a supra-narração da “vaga visão” do eucancional por “estradas, praias e morros”. Reside aí o realce de imagens como “trânsito em transe intenso”, “tango dos guarda-chuvas” e “alto da torre”, construções, todas, suspensas a um semitom do limite superior do campo da tessitura, que preparam descidas de grande consonância aos conteúdos que, de um modo ou de outro, são sempre declinantes, seja sob a perspectiva física da direção do olhar, caso de os “passos da multidão”, ou no plano mesmo da geografia urbana, caso de “Cidade Baixa”, ou ainda em termos de valores negativos como “noite” e “perda”.

Por outro lado, a entrada *a tempo* realimenta a memória auditiva do início da canção, com o tempo forte marcando a sílaba inicial de verso, como acontecia nos versos 01 e 02. Não por acaso, essa reposição do primeiro tempo de compasso marcado como abertura de verso, e como um sobrevoos agora sem o pé de impulso dado pela anacruse, acontecerá de modo emparelhado nos versos 28 e 29, no caso da única referência de personificação, ou seja, à memória de Quintana e Armando. Juntam-se aí os versos 30 e 31 que se destacam, através desse recurso contrastivo, por evocar uma espécie de valor de permanência humana, de ânimo às “ruas molhadas, ruas da flor lilás” e às “ruas de um anarquista noturno”. Em síntese, trata-se de um mecanismo que opõe a anacruse à entrada *a tempo*, e que em termos da espacialização das alturas pode ser descrito conforme o quadro abaixo, onde, à esquerda, temos o Esquema 1 para o conjunto de dois versos *a tempo*, e à direita o Esquema 2, com a anacruse (indicada como “aa”), incidindo no limite inferior da tessitura:

Esquema 1	Esquema 2
<hr/> <hr/> D # C xx B xx xx # A xx xx # G xx xx # xx xx F E xx # D	<hr/> <hr/> D # C xx B xx xx # A xx xx # G xx xx # xx xx F E aa xx aa # D

Ao mesmo tempo, impossível deixar de perceber o desenho melódico armado sobre uma milonga arquetípica, com melodia descendente retomada a cada verso e aspectos explícitos de tensão diatônica, como no caso do trítone do verso 02 (“*Trago sozinho o verde do chimarrão*”). O refrão, por sua vez, apresenta a terça menor precipitando a vocalização descendente de toda a tessitura da peça. Assim, os “ares de milonga” dos versos 07, 16, 25, 34 e 39 encontram grande verossimilhança pela via da explicitação semântica de características intrínsecas à forma.

Assim como no caso de *Ramilonga*, em *Bebeto Alves y la milonga nova* a forma milonga é tensionada em seus limites: pode sofrer acelerações de andamento e ser ampliada no plano semântico, como no caso de “12 milonga” (faixa 10), em coautoria com Luiz de Miranda; pode ser reduzida aos elementos mínimos em programações eletrônicas que puxam-na por um fio de grave em linha de contrabaixo, por exemplo em “Retoque” (faixa 2), canção de interpolação à faixa subsequente; pode soar como um manifesto celebrativo e improvável como em “Festa dos caranguejos” (faixa 3); ou pode mesmo ficar em suspenso em certos momentos, a exemplo da balada “O homem invisível” (faixa 6). Não se pode ainda desconsiderar a importante presença do acordeon de João Vicente em praticamente todas as canções, costurando uma estabilidade ao *setting* desde “Num primeiro dia” (faixa 1) até “Rodar, rodar rodar” (faixa 15), última canção.

Bebeto Alves y la milonga nova terá outros momentos em que a própria reflexão sobre a música popular se faz presente de modo mais explícito, como no caso de “*Ão*” (faixa 04), parceria de Bebeto e Nelson Coelho de Castro, centrada sobre a peculiar sonoridade da língua portuguesa vertida na canção brasileira, na sílaba que intitula a peça. Diz assim a letra da canção:

O til andorinha paira sobre o fonema “ao”
 E prena a boca do poema mais popular
 Com a palavra mais entranha mais mass media

Que todo o cantor e poeta do Catulo ao Noel
 Do Gonçalves ao Buarque ao rock’n’roll
 Já lhe emprestaram sua voz, sua língua

É o pão na boca do Bastião,
 É o povo cantando Luar do Sertão

É o bumbo afinado pro samba
 Alguém que com a prata e a lua no olhar faz uma canção

Ão, ão chão da palavra que rima que bumba
 Que bimba no meu coração

“Ão”, que parece reabilitar um motivo interno a “Milonga de paus” –

(...)
 til de um futuro
 que não rima em “ao”, outras línguas,
 nem incompreensíveis
 sem nenhuma explicação
 (...)

–, parte de uma figura comparativa, visual, colhida a partir da forma escrita do diacrítico chamado de til, o “til andorinha”, que paira, que fertiliza de nasalização a sílaba, para adiante torná-la peculiarmente brasileira e cancional. E por aí vai consignada, na imensa gama de palavras que terminam em /ãõ/, uma ideia de tradição, de cânon à canção popular, numa linha evolutiva de Catulo, em fundo histórico, passando por Chico até o *rock*, música de voga internacional e *mass media*, mostrando que todo cantor e poeta, ao se expressar em “brasileiro”, pisa nesse “chão da palavra”. E Nelson reaparecerá na milonga nova interpretando a pequeníssima peça intitulada “A fome” (faixa 12), fragmento de samba que parece simular o chão da palavra cancional. Trata-se, como no caso de “Retoque” (faixa 02) de uma segunda interpolação do álbum, em que uma sirene ao fundo sugere estrelas e a madrugada vazia combinando-se com a voz *a capella* que, ao quarto verso, explica a fome do título, desenhada enfim como fome poética da palavra:

Rompeu, rompeu
 Uma estrela amaldiçoada
 Na madrugada
 Do céu da boca

Simultaneamente, a dedicatória ao cineasta Stanley Kubrick, constante do encarte, prepara, ativa e enforma um sentido ficcional-científico à obra, nos extremos de início e fim do álbum, em *flashes* de referências advindas da película *2001: uma odisseia no espaço*. De modo que a canção “Num primeiro dia” (faixa 01) terá como recurso de abertura a reprodução do motivo inicial de “Assim falou Zaratustra”, de Richard Strauss. Ao encerramento do álbum, “Rodar, rodar, rodar” (faixa 15) vai concluída com trecho da valsa “Danúbio azul”, de Johann Strauss.

Em *2001*, a trilha sonora consigna, em camadas, um verdadeiro projeto de alternâncias do espectador entre uma posição participante das cenas, por exemplo com a simulação de vácuo através do silêncio, passando pelo efeito opressor da viagem até Júpiter e da tensão mais ampla propiciada pelo acachapante desconhecimento humano frente ao universo, até uma posição contemplativa, por exemplo através da apropriação das obras de Richard e Johann Strauss em pontos de grande concentração de sentidos, em transições de cenários e na ativação do tempo da narrativa. O caráter austero de “Assim falou Zaratustra” surge integrado à visão inicial da película, no plano introdutório em que três astros, Terra, Lua e Sol supostamente, alinham-se e abrem-se numa visão grandiosa do espaço cósmico. Ou ainda noutra momento, numa cena pré-histórica representativa da evolução biológica e cognitiva, quando um primata lança ao ar um osso recém descoberto como possibilidade de arma e, mais, de poder. Por outro lado, a valsa “Danúbio azul” opera em sentido celebrativo da civilização, evocando o contraste entre o mundo ancestral, pré-histórico, e o sofisticado horizonte do ano de 2001, passagem do milênio, que dimensiona o corte cronológico de milhões de anos de Kubrick, num estágio civilizatório em que despontam a inteligência artificial, viagens de distâncias calculadas em anos-luz, a hibernação humana e a vida em outros planetas.

A apropriação futurista de *Bebeto Alves y la milonga nova* a partir de *2001: uma odisseia no espaço* esboça-se também no conjunto gráfico do disco, em que se percebem estreitas referências ao filme. A aparição de um Bebeto-icônico, esverdeado, à capa do CD, à frente de um componente eletrônico, parece trazê-lo para o interior do gênero ficcional-científico em que transita Kubrick. À contracapa, a reversão pela ausência do homem e pela presença da eletrônica com a sugestão de uma lente compensadora do olho humano ocultado à sombra da capa: um outro HAL 9000, símile da inteligência artificial e infalível que, na película lançada em 1968, detinha o controle absoluto da Discovery I. Aberta a caixa do CD, o músico surge uma segunda vez, aí corporificado e circulado por uma aura esverdeada, como envolto ou investido de apropriação formal. Mas talvez uma relação mais forte ainda se dê pela ilustração impressa na arte do próprio objeto CD: um olho humano parecendo fazer cita-

ção ao personagem David, que enfrenta a inteligência e personalidade de HAL a ponto de desligá-lo e corajosamente seguir viagem. Quando o ouvinte retira o objeto CD da caixa, vê que o personagem Bebeto Alves aparece uma terceira vez, agora humanizado e sem aura. São três imagens que apresentam um gradual da relação do homem com a máquina, e mais duas complementares, operando uma narrativa que põe em órbita o sentido relacional das obras. Isso sem contar com uma sexta imagem central do encarte em posição aberta.

Todos esses dados produzem outra vinculação importante que se esboça através do tempo real-cronológico de lançamento do álbum, o ano de 2000 em que Bebeto ficcionaliza a milonga, postando-se precisamente na passagem de milênio imaginada na odisseia de *2001* por Kubrick, morto em 1999. É como se dessa relação triangular – dedicatória póstuma, tempo real da milonga nova e tempo imaginado do Cosmos – houvesse como resultante a figuração de um inimaginável voo evolutivo da milonga em paralelo, no plano da realidade, ao por todos nós, ouvintes, desconhecido futuro da música popular. Neste vácuo da experiência de escuta, a milonga e a eletrônica fundem-se em termos de justificativa interna, assim como o “batuque da milonga nova”, fórmula sob certa acepção paradoxal em si mesma – mas homogênea por exemplo em relação à origem negra de ambas – vai sugerir o nivelamento dos gêneros brasileiro-setentrionais, como o frevo e o forró, para a composição simultânea da diversidade cancional do país. A sincronia entre o futuro de *2001* e a milonga nova encontrará outro marcador à segunda estrofe da canção “Homens” (faixa 13):

(...)

Alguns homens são sexo, somente sexo
 Uns pele nem ossos têm
 Outros brilhantes, complexos
 São agora um laboratório talvez
 Só o ano que vem

(...)

O incerto laboratório do “ano que vem”, o ano de 2001, atravessado por imagens do homem-animal e do homem-evolução, dilui as fronteiras entre um e outro plano. Assim, a observação do eu-cancional vai listar, entre outros, os homens que “não são ninguém”, os que “estão tão bem”, os “homens ideias”, “uns verdes assim”, os que “não se respeitam”, os “que se julgam Deus”, e ainda: os “diferentes homens totais” e os “semelhantes uns todos iguais”, duas imagens que se embaralham até mesmo sob o critério da construção sintática. Mas nem por isso a própria ideia positiva de evolução – assim como não poucas vezes surge em *2001*, noutra aproximação de grande rendimento formal e estético – venha a ser revisada. Veja-se que em dois momentos ulteriores da canção, um

medial e outro final, surge a vulnerabilidade do homem total, em formulação poética espiralada, redundante, no fio das pulsões humanas:

(...)

Será?
 Que qualquer indivíduo da espécie animal
 Que apresente um maior grau de complexidade
 Da escala evolutiva, social
 O ser humano, a espécie humana, a humanidade
 O ser humano do sexo, o homem da idade
 O adolescente que atinge a virilidade
 Não é um animal?

E somam-se à vulnerabilidade dos homens totais, ao efeito temporal da passagem do milênio, ao conjunto gráfico ficional-futurista e ao nivelamento da milonga *mass media*, no vácuo da música do porvir, a luz elétrica, o televisor e os *bips* eletrônicos de “Na hora do sol” (faixa 11):

(...)

Anoitecem os edifícios
 A luz elétrica, as televisões
 Bips eletrônicos nos ligam
 Às coisas ligadas

Não quero mais a madrugada
 Por tudo a noite nada mais me diz
 Do movimento incerto das coisas
 Só a velocidade do amor eu quis

(...)

A diversão é um perfume que exala no ar
 No fio, nas redes de informação
 Onde estou nenhum sentimento
 O futuro é a poeira e ninguém vê
 Entre mortos e feridos
 Eu procuro me reconhecer

O título da canção cobra a noção de tempo a partir de uma forma de contagem ancestral das horas, indicável pela posição solar, para evidenciar a imensa distância, sob o ponto de vista dos meios como extensões, entre aquele tempo dos ciclos definidos pelos movimentos naturais dos astros e o tempo dos *bips* que ligam diretamente o homem-evolução às coisas permanentemente ligadas. Daí que o anoitecer dos edifícios pareça uma figura autônoma na estrofe, e que não faça mais sentido nem a noite, nem a madrugada. A luz elétrica de “Na hora do sol”, que vai instaurar uma nova compreensão do espaço-tempo, faz recuperar o pensamento de McLuhan:

A luz elétrica acabou com o regime de noite e dia, do exterior e do interior. Mas a energia híbrida é liberada quando a luz se encontra com uma estrutura de organização humana já existente. Os carros podem viajar toda a noite, há as partidas noturnas de beisebol, e os edifícios podem dispensar as janelas. Numa palavra, a mensagem da luz elétrica é a mudança total. É informação pura, sem qualquer conteúdo que restrinja sua força transformadora e informativa. (McLuhan, 2007, p. 71)

Enfim, o eu-cancional, que constata agora a perda da consciência dos ciclos e que, antes, quis somente “a velocidade do amor”, em alusão a outra temporalidade mesmo afetiva, percebe que a diversão “é um perfume que exala no ar, no fio, nas redes de informação”, reconhece a “perda dos sentimentos” e procura se reconhecer “entre mortos e feridos”, em síntese, parece experimentar a nova compreensão espaço-temporal narcísica dada pelo entorpecimento gerado pelos meios. Daí o duplo sentido do verbo “ligar”, desbordante de sua utilização como conexão e como delírio, na sequêcia ágil dos versos, fazendo com que avulte o núcleo surreal da canção, que é o esforço por recobrar a temporalidade perdida:

(...)

Na hora do sol
Puxar o céu, atrasar o tempo do mundo

(...)

Outro dado temático importante em *Bebeto Alves y la milonga nova* é o lugar ocupado pelo olhar, o sentido da visão de modo geral, formando um complexo mosaico de tipologias possíveis, desde os poderosos “olhos de Deus” na milonga-rock “Olhos vagabundos” (faixa 14), até os olhos anônimos da balada “O homem invisível” (faixa 06), ambíguos entre a posição de um admirador secreto e a de um símile de um outro HAL que a tudo vê e que a certa altura, como acontecia em *2001*, também passa a ter sentimentos e a se humanizar. E o olhar é também um item gráfico: o olho ocultado de Beбето-ícone, na capa, é revertido pela lente eletrônica da contracapa. A ausência humana é também invisibilidade, e invisibilidade é poder: na sequêcia de “O homem invisível” estão “O teu poder” e “Rei e rainha” (faixas 07 e 08).

Entretanto, para além de uma janela possibilitada pela alusão a Kubrick na popularizada obra de Richard Strauss à abertura do álbum, a odisseia da milonga nova se inicia com o desvio deste que pareceria ser um roteiro macrocósmico em direção a um referente local, microcósmico, pela sobreposição de um trecho de “Bem becado”, de Beбето, antecipatório da primeira canção, “Num primeiro dia”. É o “primeiro dia meridional” de refrão, que parece ler “A aurora do homem”, parte

inicial pré-histórica de *2001*, quando a narrativa fílmica flagra o momento em que os primatas passam de um estágio comunal para uma sociedade de competição intraespecífica, esboço do “homem lobo do homem”, pela descoberta das armas e do poder. Vejamos estas imbricações:

- | | |
|----|------------------------------------------------|
| 01 | Alguém tem um plano, uma ideia para vender |
| 02 | Uma orelha, palavras cruzadas, unhas quebradas |
| 03 | E ares de quem, de quem vai querer banana |
| 04 | Quem vai querer banana |
| 05 | Tudo ficou tão novo mais uma vez |
| 06 | E se estabelece |
| 07 | Afaga a tua cabeça, |
| 08 | Te diz – tá bom, esquece! |
| 09 | Mas me dá tua mão |
| 10 | Tua impressão |
| 11 | Tua digital que alguém tem um plano |
| 12 | Pra te fazer bem, fazer mal |
| 13 | De 68 a 2001 um computador |
| 14 | Um HAL programou |
| 15 | Projetou um futuro error |
| 16 | De maneira ilegal |
| 17 | Pra entender o começo |
| 18 | Nos tenham pelo avesso |
| 19 | Num primeiro dia e que um espelho |
| 20 | Nos troque de lugar |
| 21 | Num primeiro dia meridional |

O rasgo temporal que se abre, no verso 13, entre o – por muitas razões de ordem cultural, técnica, intelectual e política – ano mundialmente sintomático de 1968 em que *2001: uma odisseia no espaço* vem a lume e o ano sobreposto e também real de 2001, quando uma pequena ponta do *iceberg* dos meios parece querer mostrar um futuro no qual, como dizia McLuhan em 1969, cada chiclete que mastigamos passa a ser registrado por um computador e cada gesto humano se transforma numa curva de probabilidade, soma-se à dramática constatação de um “futuro error”, programado por um outro HAL. A noção de falha, ironicamente arremedada na canção pela palavra “error”, escolha lexical advinda da própria linguagem cerebral-eletrônica, parece alimentar uma importante camada de desconfiança e tentativa de fuga deste futuro, ao mesmo tempo em que o eu-cancional é ciente do desafio do restabelecimento da ordem humana frente ao “error”, núcleo central da tensão entre homem e máquina também na película. Em síntese, o eu-cancional parece deparar com dilema semelhante com que o personagem David deparava na obra de Kubrick: diante da perda do controle sobre a máquina, em qual nível e com quais riscos retomar o controle?

Por isso, na aurora da milonga nova o eu-cancional retoricamente perguntará por valores humanos e mesmo pré-históricos, dos versos 01 ao 04, passando pelas noções de troca, pelo complexo aparato da audição, pela revolução do alfabeto, pela sensação dolorosa das unhas quebradas e pelo apetite primata das bananas – figura que recupera ainda num segundo nível a noção de Brasil, logo adiante, na faixa subsequente, duramente evocado: o Brasil sacanagem, atrasado, silicone, tubo de imagem. A segunda estrofe explora a noção da revolução permanente da novidade, para adiante referir o controle da máquina sobre o homem e a instauração da ambiguidade do “futuro error”: fazer bem, fazer mal. E o espelhamento entre o começo e o avesso dos versos 17 a 20 intensifica e rotaciona a ideia de que o “primeiro dia meridional” funda uma nova relação de forças na geografia de escala planetária da milonga nova, na qual o qualificador “meridional” parece referir o Brasil continental, ao sul do mundo, em língua portuguesa.

O cenário introdutório da milonga nova, macro e microcós mica, soprada no redemoinho de questões cruciais que vêm marcar o início do século XXI, desenrola-se no plano sonoro a partir de uma base reiterativa sobre o acorde de Fá Sustenido Menor, com algumas suspensões rítmicas para a recomposição da dinâmica da canção. A evolução melódica se dá no espaço de uma oitava de extensão, e no diagrama abaixo é possível observar como se organizam a distribuição e a concentração das alturas:

1	2
#	
G	
#	guém tem um
F	
E	plano uma i
#	
D	
#	deia
C	
B	
#	
A	Al pa der re la za unhas quebra
#	ven ma o pa cru
G	
#	ra U lha vras das das
F	
E	

3	4
#	
G	
#	
F	
E	
#	
D	
#	na na na
C	
B	na Quem que na quem que na
#	
A	a quem quem que vai rer vai rer
#	E de
G	
#	res de vai rer ba ba ba
F	
E	

(...) 21

#	
G	
#	primeiro primeiro
F	
E	
#	
D	
#	na Num di Num di
C	
B	quem que na
#	
A	vai rer a me dio a me dio
#	ri ri
G	
#	ba nal nal
F	
E	

Os versos de 01 até 04 possibilitam uma clara percepção de como a melodia caminha por dentro das demais estrofes em direção ao “primeiro dia meridional”. Basicamente, são dois agrupamentos melódicos em toda a peça, com pequenas variações de uma estrofe para outra, um acomodado na região aguda e curvando-se em direção ao grave (verso 01), outro uma sequência com predominância de nota contra sílaba, que se desenha pelo ataque das tônicas, na região grave da tessitura, primeiramente num espaço circunscrito a poucos semitons (versos 02 e 03), depois sofrendo uma expansão de 8 semitons (final do verso 03 e verso 04), distinção esta que nem sempre será regular nas demais estrofes, mas que responde em todos os casos por um grande efeito de ampliação emocional dos conteúdos. Soma-se no caso de ambos os segmentos o comportamento rítmico sincopado que ativa a produção de ênfases da fala dentro do canto para além da questão das acentuações, e que acompanha os contornos emocionais que vão sendo ampliados.

Veja-se que o arranque do verso 01 é também o caso de uma anacruse que se vai repetir somente uma vez mais, no verso 13, ligada ao rasgo temporal de 1968 a 2001. É o maior

intervalo melódico de “Num primeiro dia”, um impulso de 9 semitons que parece caracterizar dois blocos narrativos antecipatórios do “primeiro dia meridional”, de um lado com os versos 01 ao 12, de outro com os versos de 13 ao 20. São dois momentos de subida em que o eu-cancional parece levar o ouvinte para uma vista privilegiada de acesso à problemática dos meios, e ao mesmo tempo anunciam a curvatura melódica que é, adiante, ponto de chegada na síntese do refrão. Por outro lado, nos versos 02, 03 e 04 a estabilidade da enumeração cede lugar ao salto de 7 semitons no interior da palavra que é síntese e testagem do auditório, a “banana”, na pergunta que se repete três vezes como numa ostensiva busca de valores primais. Nas estrofes seguintes este mecanismo se alterna, inclusive posicionando-se quase completamente no grave, caso dos versos 09 a 12 e 17 a 20, opositivos aos arranques dos versos 01 e 13. E no refrão, o desenho melódico percorre uma oitava completa em arco no qual a ideia de fundação advinda da palavra “primeiro” é sustentada horizontalmente no extremo agudo da tessitura, consolidando a abertura estrutural interna da milonga nova e logo descendo para juntar-se ao sul, na palavra “meridional”. É a fundação do cenário dos homens totais, dos *bips* eletrônicos, da velocidade do amor, enfim, de um “futuro error” versado na possibilidade de uma leitura da milonga ao nível de ativá-la nos circuitos eletrônicos de teclados e programação.

Em suma, Beбето Alves e Vitor Ramil amplificam, para além-fronteiras pampeanas, a escuta da milonga em “língua brasileira” através de um nó aprofundado na origem entre o pulso rural platino, no fundo histórico dos homens que “estão pra lá do ano 2000”, e a rotação contemporânea da canção popular brasileira, “que rima, que bimba, que bumba”, abrindo-a temática e formalmente na base de concepção das composições. Trata-se de uma diferença realmente crucial em termos de rendimento artístico, pois a partir daí ela será não somente um elemento do processo de mistura, mas antes passa a integrar o percurso criterioso da centralidade criativa.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O duplo efeito da apropriação – Literatura brasileira, canção popular e gauchesca: uma metodologia? – Aplicabilidades – Futurologia

A leitura dos “ares de milonga” que periodicamente sopram na direção dos universos composicionais focalizados nesta pesquisa constituíram o núcleo inicial – também já extensamente percebido de modo empírico pelo público – que aqui se buscou analisar. Nesta leitura possível, combinaram-se a tentativa de reconstituição de elementos de caráter histórico e o reconhecimento e descrição de aspectos formais. Da odisseia da milonga nova ao *assemblage* das ramilongas, o balanço geral deste estudo aponta para um duplo efeito interposto à relação entre os cancionistas e a milonga. De um lado, a apropriação da forma faz com que as obras de Bebeto Alves e de Vitor Ramil adensem o contato com uma camada experiencial de ampla base de evocação à gauchesca, por exemplo, e por consequência funcione como um incremento singular sobreposto à dicção das obras, também singular na canção popular urbana brasileira. De outra parte, a própria narrativa histórica sobre a milonga vai sendo incrementada de um capítulo recente no qual se destacam obras e concepções que se notabilizam por referi-la como uma espécie de pulmão criativo, um centro de oxigenação cancional que se comunica a outros sistemas para ensaiar a permanência da forma. Este importante e recente capítulo do reprocessamento da milonga, que inclui indistintamente sua modalidade sul-brasileira, em português, e aquela em língua espanhola, rio-platense, já conta hoje, entre outros nomes como Jaime Roos e Jorge Drexler, com Bebeto Alves e com Vitor Ramil, que dedicaram discos inteiros à forma e seu estudo, integrando uma primeira linha de frente como artistas que vêm produzindo desde os anos de 1970 e 1980, com vocação de leitura do passado literário, notadamente em posição lateral tanto à nova canção latino-americana como ao tradicionalismo dogmático sul-rio-grandense. Nesta ambiência renovadora, o que se vê, hoje, são não apenas manifestações isoladas, mas sim resultados estéticos com interações visíveis a gerações subsequentes, e mais, em termos de formação de público.

Nem todas as questões desenvolvidas, no entanto, poderão soar tão transparentes assim no curso da presente dissertação. Mesmo admitindo-se, por exemplo, que o estudo da canção popular seja perfeitamente pertinente ao campo de estudos da grande área chamada de literatura brasileira, a metodologia aqui utilizada, que buscou por um lado atender a demandas trazidas pelo próprio objeto, poderá ter parecido tangenciá-la em dois sentidos: quanto ao conjunto de leituras fundamentadoras para o gênero da milonga e da literatura gauchesca, que é principalmente de procedência platense, e quanto à lateralidade dos cancionistas quando se pensa, por exemplo, em termos de uma narrativa da canção popular brasileira a partir do centro do país. É dizer: a alternância das obras estudadas entre o mundo platense e o mundo brasileiro fez-se perceber também nas escolhas de abogadem adotadas, e em certo momento, quando foi preciso apreciar a literatura, esta literatura foi a argentina e não a brasileira, e quando o objeto era brasileiro, ele era duplamente periférico, como canção popular, e mais, como canção popular que é vista muitas vezes, mas equivocadamente – e aqui a tentativa de demonstrar esta percepção – como “regional”. De modo que, neste manejo que vai do comentário ao espaço rio-platense à formação do Rio Grande do Sul, e daí à expressão desta problemática em termos de produção cancional no Brasil, a literatura brasileira, como área, vai aqui estendida em algumas anexações legítimas, uma delas pertinente ao campo da compreensão nacional, problema que ao menos aqui no estado não é secundário, outro ao debate sobre o regionalismo na literatura e na canção. O ensaio desta metodologia que, para o caso dos músicos estudados pareceu adequada, poderá talvez servir de modelo noutras situações similares, quando o gênero da canção, a literatura, a narrativa histórica e a formação local apresentem inserções duplas, combinadas e desiguais. Ao pesquisador cabe, certamente, adequar a lente para visualizar articulações harmônicas e viáveis entre objeto e abordagem, notando tais ambientações no plano expressivo com vistas a uma validação metodológica capaz de ler a canção popular brasileira como espécie artística ligada por excelência, assim como a poesia, o romance, a crônica, por exemplo, ao estrato social. Este foi um dos objetivos que aqui se buscou atingir.

Quanto ao problema do regionalismo, que na literatura brasileira tem sido motivo do ingrato paradoxo de fomentar leituras redutoras para obras maiores, note-se que o caso de *Ramilonga* é emblemático. Por sua grande capacidade de tratar, no plano das letras, a paisagem do pampa, o álbum tem sido inadequadamente endereçado à gaveta da chamada música regional, principalmente por parte de certo tipo de crítica jornalística mais ou menos especializada. É talvez compreensível, mas lamentável, que a prensa das editorias diárias não tenha tido tempo para dizer algo mais, porém é evidente que a milonga em Vitor Ramil e em Beбето Alves

encontra maior comunicabilidade, por exemplo, com a música de Lenine, Zeca Beleiro ou Chico César do que com a música tradicionalista, constatação que tem uma série de implicações muito mais extensas do que a simples compreensão dos procedimentos de mistura. Quando em declaração ao livro *Nós, os gaúchos*, à página 189, Bebeto Alves não aceita para si o rótulo de música popular gaúcha, a segregadora MPG que lança a suspeita sobre se a música popular brasileira feita com tempero agauchado teria condições de passar da praia de Torres à “fronteira” de Santa Catarina, parece ser esta a questão central de sua reivindicação: se é para haver algum rótulo, então, por lógica cartesiana, esse rótulo deveria ser – por que não? – o de música popular brasileira, a grande gaveta na qual tudo é relativamente regional, onde tudo tem algum tempero. Do acento impressionista de um quadro de William Turner na neblina da Satolep, com Vitor, à moça bonita da praia de Boa Viagem, com Alceu Valença, do céu de Brasília de Toninho Horta à Sampa indócil de Caetano, da garota de Ipanema de Jobim e Vinícius à vivaz interpelação “você já foi à Bahia?” de Dorival Caymmi, enfim, neste nível mais óbvio, mas também em outros níveis mais sutis e complexos, a resultante é que a música popular brasileira é repleta de imagens localistas, é sempre dita de algum ponto real do país. Como se vê, o debate, aqui, acompanha muitas linhas de força do debate sobre o regionalismo na literatura.

É claro que esse raciocínio está aqui reduzido, simplificado a alguns elementos mínimos, mas fica a provocação no sentido de identificar, refletir e descrever esta distorção do sistema. No Brasil continental, plural, o país das ilhas culturais de Vianna Moog, a narrativa sobre a canção popular ainda precisa avançar muito em termos de pesquisa para além de parâmetros centralistas de vendagem, ou jornalísticos, ou midiáticos. A aplicabilidade deste estudo, assim, liga-se a uma contribuição, ainda que pequena, para uma história da canção popular brasileira mais atenta àquilo que se poderia chamar de uma “zona de médio alcance” da canção popular, capaz de ler a tradição e renová-la internamente ao estabelecer outros compromissos com os meios de difusão da arte da canção. Muito dessa “zona de médio alcance” da música brasileira foi e permanece viva nos cenários locais menores ou nos cenários internacionais, o que em última análise cria outra distorção do sistema: artistas que, por mérito, poderiam estar no centro da produção e do consumo brasileiros, passam a circular em outros estratos.

Neste balanço geral, outra questão é a de que apesar, por exemplo, de *Ramilonga* haver completado os seus já 15 anos e *Bebeto Alves y la milonga nova* ter a idade de 12 anos, tempo considerável para quem acompanha a produção de ambos, mas irrelevante para a compreensão dos processos mais abrangentes na história e na arte, afirmações muito acabadas

sobre as obras soariam arriscadas frente à ausência de distância crítico-temporal, da intrínseca imprevisibilidade da arte e, mais, frente a um futuro que vai estendendo e modificando possibilidades e aportes técnicos em rotação veloz, com efeitos visíveis no campo da canção. Até por isso, em certos momentos o próprio gênero dissertativo precisou ceder ao ensaístico, pois a matéria lidava diretamente sobre obras que seguem a todo vapor. Ao redigirem-se estas linhas, por exemplo, há notícias de novos trabalhos de Bebeto e de Vitor não só em gravação de novos discos, e certamente nos próximos anos o público muito ainda verá acontecer.

Futurologias à parte, por avaliação retrospectiva parece seguro dizer que a renovação da milonga, até o momento atingida, afigura-se definitiva à narrativa da canção popular brasileira, mesmo que o problema não esteja ainda formulado, por vários fatores, exatamente em termos de Brasil. Parece também seguro dizer que, em meio às experiências ainda em curso, outros artistas seguem e seguirão criando e recompondo a textura da milonga. Um exemplo, nesse cenário, é a caleidoscópica recombinação da milonga e do blues com Oly Jr., que parte de uma espécie de escuta propositiva da milonga nova e das ramilongas por um lado, tomando, ainda mais, a tradição do blues à brasileira de Celso Blues Boy a Blues Efélicos, o faroeste gaúcho de Julio Reny, ou o estudo dos grandes mestres principalmente do blues rural como Robert Johnson. Enfim, que o blues e a milonga mantenham entre si paralelos importantes, não era, antes de Oly, uma novidade. Esta encruzilhada, apesar de inexplorada de um modo mais aberto, estava já sinalizada inclusive, como visto neste estudo, no uso pentatônico do *sitar* em Vitor Ramil ou no violão blues de Bebeto em *Milongueando uns troços*. Com um itinerário, porém, que privilegia a escuta de compositores de viés cronístico, Oly Jr. é mais Dylan e menos Beatle, mais Lou Reed e menos Stone. E agora, neste 2012, canções como “Deixando o pago”, “Qué se pasa?”, e outras de Vitor e de Bebeto, adquirem grande brilho em interpretações realmente dignas de serem chamadas de releituras: fazem existir dicção resultante de energia própria despendida pelo intérprete-leitor, onde seria impossível imaginar contornos diversos até então.

No Anexo I a este trabalho, um bate-papo com o músico em dezembro de 2010 estende um pouco mais estas questões. Outros dois itens completam este trabalho: no Anexo II, elementos da arte do CD *Bebeto Alves y la milonga nova*, e no Anexo III, elementos de arte do CD *Ramilonga*.

6. REFERÊNCIAS DE PESQUISA

ALVES, Bebeto. As três dimensões da música de Bebeto Alves. Disponível em: <<http://www.issuu.com/bebetoalves/docs/jornal-pronto>>. Acesso em: 05 mar. 2012.

ALVES, Bebeto. **Site oficial**. Disponível em: <<http://www.bebetoalves.com.br>>. Acesso em: 05 mar. 2012.

AZEVEDO, Luiz Felipe Cardoso. A (des)fronteirização cultural na obra do músico Bebeto Alves: um estudo de caso. Monografia de Especialização. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

AYESTARÁN, Lauro. **El folklore musical uruguayo**. Montevideo: Arca, 1979.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé, 1994. 20 ed. t. 2.

_____. **El idioma de los argentinos**. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

CAVIGLIA HIJO, Buenaventura. **Gaúcho**: de garrucho (portador de garrocha, garrucha) Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1933.

CRUZ, Cláudio (Org.). **Simões Lopes Neto**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, 1999. (Cadernos Porto & Vírgula)

DI FANTI, Maria da Glória Corrêa. Identidade, alteridade, e cultura regional: a construção do *ethos* milongueiro gaúcho. **Alfa**, São Paulo, 2009, n. 53 (1), p. 149-166.

FARIA, Arthur de. O mundo todo. **Aplauso**, Porto Alegre, 2010, n. 21. p. 20-21.

_____. **RS, um século de música**. Porto Alegre: CEEE, 2001. (Anexo: 05 CDs)

FISCHER, Luís Augusto. Conversa urgente sobre uma velharia – uns palpites sobre a vigência do regionalismo no Brasil. **Cultura e Pensamento**, Brasília, MinC, n. 3, dez. 2007. p. 127-139.

- _____. **Para fazer diferença**: ensaios. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998a.
- _____. **Um passado pela frente**: poesia gaúcha ontem e hoje. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998b. 2. ed.
- _____. **Machado e Borges e outros ensaios sobre Machado de Assis**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.
- GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís Augusto (Orgs.). **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1993.
- HERNÁNDEZ, José. **Martín Fierro**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997. 10. ed. (Edición de Luis Sáinz de Medrano)
- JACQUES, João Cezimbra. **Assuntos do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: União de Seguros Gerais, 1979.
- LOPES NETO, Simões. **Contos gauchescos e Lendas do Sul**. Porto Alegre: L&PM, 2012. (Ed. anotada por Luís Augusto Fischer)
- LUGONES, Leopoldo. **El payador**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991. (Colección Claves de América / Prólogo de Clara Rey de Guido)
- MANN, Henrique. **CEEE/Som do Sul**. Porto Alegre: Editora Alcance, 2002. (30 fasc.)
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2007. (Trad. Décio Pignatari)
- MEYER, Augusto. **Prosa dos pagos (1941-1959)**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.
- PESSOA, Fernando. **Ficções de interlúdio/1**: poemas completos de Alberto Caeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- QUINTANA, Mario. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. (Org. Tania Franco Carvalhal)
- RAMA, Ángel. **Los gauchipolíticos rioplatenses**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- RAMIL, Vitor. **A estética do frio**: Conferência de Genebra. / **L'Esthétique du froid**: Conférence de Genève. Pelotas/RS: Satolep, 2004. (Trad. Isabella Mozzillo)
- _____. Milonga de la milonga. **Zero Hora**, Porto Alegre, 27 mar. 2010.

RAMIL, Vitor. **Site oficial**. Disponível em: <<http://www.vitorramil.com.br>>. Acesso em: 05 mar. 2012.

REVERBEL, Carlos. **O gaúcho**: aspectos de sua formação no Rio Grande e no Rio da Prata. Porto Alegre: L&PM, 1998. (Coleção L&PM Pocket)

ROSSI, Vicente. **Cosas de negros**: rectificaciones y revelaciones de folklore y de historia. S/l.: Río de La Plata, 1926.

SANTI, Álvaro. **Do Partenon à Califórnia**: o nativismo gaúcho e suas origens. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. 2. ed.

VANDERA, Alonso Carrió de la. **El lazarillo de ciegos caminantes**. Caracas/Barcelona: Biblioteca Ayacucho, 1985. (Introducción, cronología y bibliografía: Antonio Lorente Medina.)

VARGAS, João da Cunha. **Deixando o pago**: poemas xucros. Porto Alegre: Habitasul, 1981.

VEGA, Carlos. **Danzas y canciones argentinas**: teorías e investigaciones. Buenos Aires: G. Ricordi y Cía, 1936.

VILLAÇA, Mariana Martins. **Polifonia tropical**: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972). São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 2. ed.

ZUBILLAGA, Carlos. **Carlos Gardel**. Madrid: Júcar, 1986. 2. ed. (Colección Los Juglares / Prólogo: Jorge Luis Borges)

Discografia e filmografia

2001, UMA ODISSEIA NO ESPAÇO. Direção: Stanley Kubrick (2 DVDs).

BEBETO ALVES & JOSÉ CLÁUDIO MACHADO. **Milongueando uns troços** (1 LP, 1995).

BEBETO ALVES. **Bebeto Alves em 3D** (3 CDs, 2010).

_____. **Bebeto Alves y la milonga nova** (1 CD, 2000).

_____. **Blackbagualnegovéo** (1 CD, 2004).

_____. **Milonga de paus** (1 LP, 1990).

_____. **Paisagem** (1 CD, 1993).

OLY JR. **Milonga-blues** (1CD, 2008).

PARALELO 30. **Coletânea**: Bebeto Alves, Carlinhos Hartlieb, Cláudio Vera Cruz, Nando D'Ávila, Nelson Coelho de Castro e Raul Ellwanger (1 LP, 1978).

VITOR RAMIL. **A paixão de V segundo ele próprio** (1 LP, 1984).

_____. **Délibáb** (1 CD / 1 DVD, 2010).

_____. **Estrela, estrela** (1 LP, 1981).

_____. **Ramilonga – A Estética do Frio** (1 CD, 1997).

Obras de referência

ALBIM, Ricardo Cravo (criação e supervisão geral). **Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006. (Instituto Antônio Houaiss/Instituto Cultural Cravo Albim)

DOLABELA, Marcelo. **ABZ do rock brasileiro**. São Paulo: Estrela do Sul, 1987. 4. ed.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2009. 4. ed.

HINTON, Brian. **Bob Dylan**: gravações comentadas e discografia completa. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

PRIOLLI, Maria Luiza de Mattos. **Princípios básicos da música para a juventude**. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Músicas, 1980. 1. vol. 18. ed.

RUSSELL, Jeff. **The Beatles**: gravações comentadas e discografia completa. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

ANEXO I

Anexo I

Uma charla com Oly Jr. no Café da Oca por Marcos Sosa

“Estudar a cultura brasileira equivale a considerar inevitavelmente os seus processos de mistura que jamais se restringem ao campo étnico”. A síntese do professor Luiz Tatit, que inicia capítulo dedicado ao tema da triagem e da mistura na canção popular brasileira em seu livro O século da canção, parece bem se aplicar à música de Oly Jr. Em seu Milonga-blues, de 2008, as fronteiras entre os Deltas do Jacuí e do Mississipi se vão diluindo em pequenas histórias verossímeis somente num imaginário misto irreal, como a de um homem que faz um pacto com o bicho em pleno pampa. Irreal? Não mais depois de inventada e posta em circulação. Logo passa a ser normal um slide saído de um oigalê, uma tapera evocar a Crise de 29. No dia 10 de dezembro de 2010, no Café da Oca, após a apresentação com a banda Os Tocaios, Oly confirmou um convite anteriormente realizado para uma charla destinada a esta pesquisa. A seguir, no essencial, a transcrição deste bate-papo.

* * * * *

MS - Um novo álbum que tu estás preparando para breve com milongas de Bebeto Alves e de Vitor Ramil me chamou atenção especialmente pelo tino da coisa, que por acaso está sincronizada com meus estudos atuais. São dois praticantes da milonga, que estão, ao que parece, renovando, reprocessando a forma. O teu conceito da milonga-blues vai meio que nesse sentido. Tenho ouvido o teu primeiro disco, que me pareceu bem um manifesto deste sincretismo, não só no título, principalmente pela construção mais detalhada. Já em relação à ideia de reler Bebeto e Vitor, me pareceu haver aí mais um tom de tributo, de repassar uma certa formação...

Oly Jr. - É por aí mesmo, é homenagem. Na verdade, o Bebeto e o Vitor, eles têm, eles acharam um modo de se fazer uma milonga contemporânea, retirada daquele contexto tradicionalista. Eles querem fazer com que o público entenda que a gente pode, sim, fazer um tipo de música nativista (chamamé, a milonga) sem uma forçação, sem ter um estereótipo, aquele negócio de imitação de voz, sem ter de usar bota e bombacha e ser grosso, e isso são coisas que me fascinaram na minha adolescência, quando ouvia as músicas deles.

MS - Pois é, seria uma desestabilização da forma, e daí nos teus procedimentos de execução das músicas mesmo, que eu estava vendo hoje, parece que a gente vê um show com a dominância de blues mesmo, mas daqui a pouco não é, ele é de milonga, então a posição do espectador vai num movimento pendular entre o Delta do Mississipi e o Delta do Jacuí, pra usar o teu enunciado...

Oly Jr. - É, eu tento mostrar que as duas coisas são bem naturais para mim. Eu tocar um blues, ali, o Muddy Waters ou o Robert Johnson por exemplo, ou compor blues, é para mim tão natural quanto tocar uma milonga do Mauro Moraes, do Vitor ou do Bebeto. Não existe na minha cabeça, digamos, uma separação, o principal da arte é sempre agregar.

MS - E o interessante também é o negócio da formação do ouvinte, da escuta cotidiana. Esse negócio da formação através do rock, do rádio por exemplo, avizinhada aos gêneros por assim dizer roots. É um fenômeno interessante.

Oly Jr. - É, como eu sempre gostei dos gêneros nativistas, como eu me emociono com eles, eu poderia falar: o Mauro Moraes, a canção “Semeadura”, uma das primeiras milonga que ouvi, do Vitor e do Fogaça, que ganhou uma Califórnia, do Bebeto Alves uma milonga chamada “Que se pasa?”, que foi gravada num dos primeiros discos de música contemporânea sulista que o Juarez Fonseca lançou no final da década de 70 chamado *Paralelo 30*. Gravou Bebeto Alves, Nelson Coelho de Castro, Raul Ellwanger, Cláudio Vera Cruz, e mais Nando D’Ávila, e mais o Carlinhos Hartlieb. Um pessoal que fazia uma música que traduzia o regional, porém com uma feição contemporânea.

MS - Uma primeira geração, digamos assim, da música de extração urbana...

Oly Jr. - Sim, por aí. Justamente essa noção de que o Bebeto já havia conseguido transformar alguma coisa. Eu sempre tive esse disco em casa. Então, percebia que ele já cantava a frase “Que se pasa? Yo no sé” de maneira natural, pura, sem forçar o tom, e num portunhol de fronteira (ele é de Uruguaiiana, meu pai também é de lá... daí a gente sabe que é bem forte esse acento portunhol), então ali, já em 78, ele sacou isso. E o “Semeadura” também, quando o Vitor canta ele canta com a voz natural dele, sem buscar uma entonação mais forte do que a da fala (e outros intérpretes de música regional já gravaram a mesma “Semeadura”, e deram entonação forçada...). E o que eles faziam era isso, eles tentavam sair disso aí de ter de cantar de jeito forçado. Eles não eram puramente tradicionalistas. Eles eram compositores, artistas contemporâneos. Daí faziam rock, faziam balada, e fazem isso até hoje. Então, esse lance do blues, da milonga-blues, surgiu porque durante muito tempo eu tinha a milonga como se fosse o blues regional, só que ao mesmo tempo parecia que eu iria imitar o Bebeto e o Vitor ao tocar. Lembro que ali nos anos 90 eles lançaram vários discos, o Bebeto com as composições do Mauro Moraes, o *Milongueando uns troços*, o *Milongamento*, o *Milonga de paus*, e foi muito rica, ali, a minha adolescência, também o *Milonga nova...* ficava me perguntando, quando escutei da primeira vez, o que era essa “milonga nova”... era batucada?

MS - Sim... e ali nesse disco o cara precisa procurar, ficar tentando ouvir os pés de ritmo no meio de tudo, samplers, batucada...

Oly Jr. - ... e uma coisa meio árabe, meio oriental também. E depois tem o Vitor com o *Ramilonga...* e então eu não me achava apto a fazer uma milonga que não os imitasse. Depois de muito pensar e de não renegar a minha escola do blues (pois aprendi a tocar através do blues, que de fato é a minha escola musical), e tendo em vista que a minha experiência sulista também é forte, pois vivencio muito a música dos compositores daqui, junto a essa cultura porto-alegrense, sul-rio-grandense, do qual a gente faz parte, e meu pai é de Uruguaiiana, já é do lado daquela grossura, minha mãe de Canoas, daqui da região metropolitana, então quer dizer, é como se esta música fosse feita diretamente pra mim. E na verdade o blues vem do Nei Lisboa, do disco *Hein?*, que trazia a música *Faxineira*, *fascinante*, que toquei aqui hoje. Então eu gostava desses discos, curti esse universo urbano-sulista: o Vitor, o Bebeto, o Nei, o Julio Reny...

MS - E o Nei também faz esse trânsito com o candombe...

Oly Jr. - É, tem o disco *Amém*, que faz essa ponte. E quando eu era bem piá, tinha o *Hein?*, e a música *Faxineira* foi o meu primeiro contato com o blues, e daí a gente vai indo, ouvindo e buscando coisas. E agora em 2008, quando completei 10 anos de carreira, eu estava querendo algo novo, um desafio, daí revisitei minha carreira, me perguntei o que é que eu fiz, o que deixei de fazer, o que eu queria, e tal, e daí procurando, matutando algo novo, peculiar, que me traduzisse mais. E bem nessa época, por incrível que pareça, entrei numas de explorar mais o slide-blues.

MS - ... e a afinação aberta, também, de usar na milonga a afinação aberta do blues, como a gente vê no teu som?

Oly Jr. - É, a afinação aberta tocando no slide-blues eu fui afinar no acorde menor, daí o blues que tem mais tônica no modo maior e a milonga, que é mais calcada no modo menor. Então, bem nessa época, sei lá, 10 anos depois, em que eu estava explorando o slide, foi que eu voltei a escutar esses discos da minha adolescência, o *Milongamento*, o *Ramilonga*, o *Milongueando uns troços*. E uma coisa é escutar, sei lá, com 16, 17 anos, e outra coisa é escutar com 30. E uma coisa era escutar como ouvinte, como fã, e outra é levar isso sob uma ótica musical, artística. Daí que vem o estalo de juntar essa coisa que eu domino, o blues, e a milonga, que não me é nada estranha, muito pelo contrário... e daí por que não fazer o desenho da milonga usando o slide, misturando tudo? e daí começou a vir um monte de coisa, as músicas, as letras, daí compus a “Milonga-blues”.

MS - Sim, que é o percurso de um matuto, interiorano e tal, e que daí ele faz um pacto com o bicho, mas ao mesmo tempo é um gaúcho decadente, ao mesmo tempo que se enuncia como se fosse um bluesman, e que dali a pouco se forma uma atmosfera meio delirante. E daí, como ouvinte, me parece que o delírio desta canção-manifesto tem um pouco ali daquele delírio do “Amigo punk”, da Graforreia, que se tornou um hino, de “montar no cavalo e desbravar a coxilha”, de uma certa épica de “atravessar a Oswaldo Aranha e entrar no Parque Farroupilha”.

Oly Jr. - Sim, essa viagem do Frank Jorge e do Marcelo Birck, essa viagem urbana, de porto-alegrense que não renega a origem. Do cara que atravessa a Oswaldo Aranha, que anda no Bom Fim, mas que tem a vivência gaudéria, esse negócio ancestral, do pampa. É bem por aí. E o Frank e o Marcelo fizeram o mesmo processo do Vitor e do Beбето, de um modo bomfiniano.

MS - Uma pergunta mais prospectiva, agora: quais os projetos mais imediatos, para breve no ano de 2011, se tens a ideia de mostrar a milonga-blues fora do Rio Grande do Sul, ou se a ideia é concentrar mais para a realização deste novo disco, se é ficar mais em Porto Alegre...

Oly Jr. - A gente tem de jogar com todas as possibilidades. Eu gostaria, no ano que vem, de fazer show, um espetáculo com 10 canções: 5 do Vitor e 5 do Beбето, porém numa releitura de milonga-blues, e daí misturar as coisas, ver como fica. Não sei se vai virar disco ou não, mas parece que vai. Já estou fazendo as gravações, para ir vendo como é que fica, mas tudo vai sendo estudado. E aí inclusive alguns contatos para Uruguai e Argentina. O objetivo seria mais o Cone Sul mesmo.

MS - Quer dizer: o olho menos no Brasil e mais no Rio da Prata.

Oly Jr. - Pode ser. É que parece que, de um modo geral, o Brasil é mais uma coisa de ser difícil de aceitar o nosso regional, quer dizer, é mais fácil prosperar a música baiana do que a gaúcha talvez.

MS - Pois é, levanto essa lebre porque tu havias comentado outra vez o Blues Etílicos. Então, quer dizer, me lembrou outros tipos de misturas que dão café no bule.

Oly Jr. - É, a faixa “Dente de Ouro”, o negócio do berimbau. O próprio Flávio Guimarães, gaitista do Blues Etílicos, com uma música que mistura coisas e fala da vida de Robert Johnson, a “Balada para Robert”, e tocada num repente... tudo que tu vires sem preconceito, dá caldo. Tem caso de mistura de blues com gêneros de maracatu. Nos 90, lembro que tinha também a Big Alambik, tinha um disco *Batuque y blues*, com um negócio meio samba, meio batuque, meio percussão, misturado com blues... tudo está no lance de ir na essência, de ir numa vivência. E o músico tem de ir numa linha, seguir uma escolha...

ANEXO II

Anexo II

Elementos da arte do CD *Bebeto Alves y la milonga nova*

CAPA CD/ENCARTE



ENCARTE/INTERNA



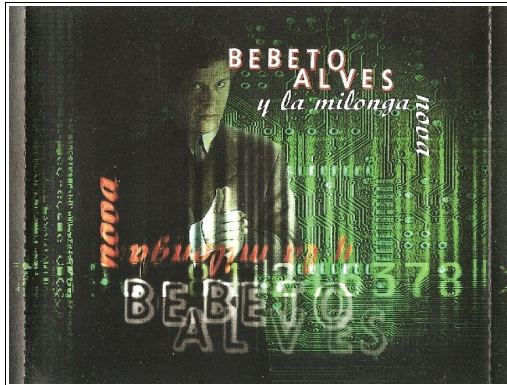
INTERNA/DEDICATÓRIA



ARTE/MÍDIA CD



FUNDO/BOX



CONTRACAPA CD



ANEXO III

Anexo III

Elementos da arte do CD *Ramilonga*

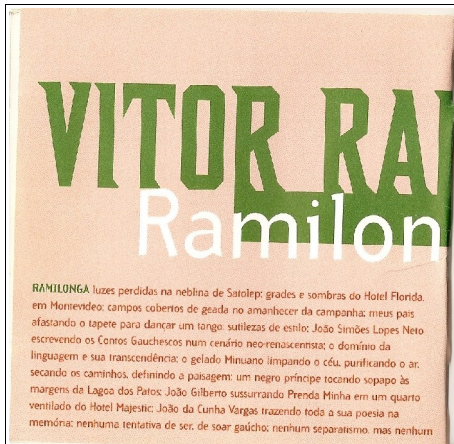
CAPA CD/ENCARTE



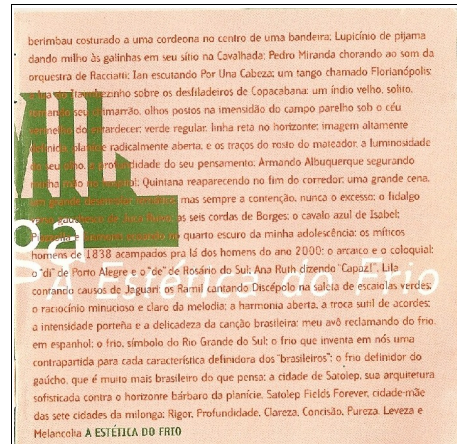
CONTRACAPA CD



ENCARTE/PREFÁCIO



ENCARTE/PREFÁCIO



ARTE/MÍDIA CD

