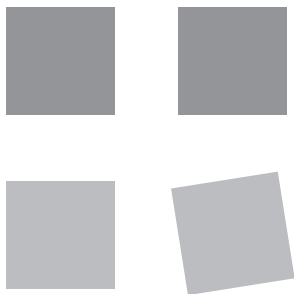


Vitor Ramil



A ESTÉTICA DO FRIO

Conferência de Genebra

L'ESTHÉTIQUE DU FROID

Conférence de Genève

SATOLEP
LIVROS



© de Vitor Ramil

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser utilizada ou reproduzida – sob qualquer forma ou meio, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação etc – nem apropriada ou estocada em sistema de banco de dados, sem a expressa autorização do autor.

Revisão: Edith Barreto

Tradução: Isabella Mozzillo

Revisão da tradução: Philippe Macasdar e Marie Carmagnolle

Foto do autor: Ana Ruth Miranda

Capa: República da Idéias


Editoração: Camila Gonzatto

Fotolito da capa: VS Digital

Impressão: Metrópole

Primeira impressão: novembro de 2004

Primeira reimpressão: outubro de 2009




Satolep Livros

Rua Dr. Amarante, 577 – Pelotas – RS – Brasil

CEP: 96.020-720

Tel/fax: + 55 (53) 225.0408

E-mail: satoleplivros@vitorramil.com.br



Índice

Introdução	5
A Estética do Frio	7
Introduction	31
L'Esthétique du Froid	33



Introdução

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

Agradeço a Philippe Macasdar, Ben Berardi, Aldjia Moulai, Fortunat Diener, Patrick Pioggia, Sylvette Riom; Isabella Mozzillo, Edith Barreto, Marie Carmagnolle, Eduardo Filippi; Celso Loureiro Chaves, Jorge Drexler, Felipe Elizalde, Luís Augusto Fischer.

Vitor Ramil
Porto Alegre, novembro de 2004.





A Estética do Frio

*Sinto-me um pouco discípulo daqueles para quem,
na descrição de Paul Valéry, o tempo não conta;
aqueles que se dedicam a uma espécie de ética da forma,
que leva ao trabalho infinito.*



Eu me chamo Vitor Ramil. Sou brasileiro, compositor, cantor e escritor. Venho do estado do Rio Grande do Sul, capital Porto Alegre, extremo sul do Brasil, fronteira com Uruguai e Argentina, região de clima temperado desse imenso país mundialmente conhecido como tropical.

A área territorial do Rio Grande do Sul equivale, aproximadamente, à da Itália. Sua gente, os rio-grandenses, também conhecidos como *gaúchos*, aparentam sentir-se os mais diferentes em um país feito de diferenças. Isso deve-se, em grande parte, à sua condição de habitantes de uma importante zona de fronteira, com características únicas, a qual formaram e pela qual foram formados (o estado possui duas fronteiras com países estrangeiros de língua espanhola); à forte presença do imigrante europeu, principalmente italiano e alemão, nesse processo de formação; ao clima de estações bem definidas e ao seu passado de guerras



e revoluções, como os embates durante três séculos entre os impérios coloniais de Portugal e Espanha por aquilo que é hoje nosso território e a chamada Revolução Farroupilha (1835–1845), que chegou a separar o estado do resto do Brasil, proclamando a República Rio-Grandense.

Se no passado o estado antecipou-se em ser uma república durante a vigência do regime monarquista no país, no cenário político nacional desta virada de século, marcado pela desigualdade social, a capital Porto Alegre tornou-se referência internacional como modelo bem sucedido de política com participação popular.

Vou falar o mais brevemente possível sobre a minha experiência como artista no Rio Grande do Sul e no Brasil. É importante começar dizendo que essa conferência é uma exposição de minhas reflexões acerca de minha própria produção artística e seu contexto cultural e social. Do tema, a estética do frio, não se pretende, em hipótese alguma, uma formulação normativa. As idéias aqui expostas são fruto da minha intuição e do que minha experiência reconhece como senso comum. A extensão do assunto e o pouco tempo para expô-lo não me permitem desenvolver suficientemente alguns pontos. Mas convido a todos para um debate após esta exposição, para que possamos retomar o que for de seu interesse e compartilhar novas reflexões.

Nasci no interior, mais ao Sul do que Porto Alegre, na cidade de Pelotas, que em alguns dos meus textos e canções aparece com seu nome em anagrama: *Satolep*. Minha vida profissional começou e se desenvolveu em Porto Alegre. No entanto gravei quase todos os meus discos no Rio de Janeiro, centro do país e do mercado da música popular brasileira. A exceção é o meu mais recente CD, *Tambong*, gravado em Buenos Aires, Argentina.*

Aos dezoito anos gravei meu primeiro disco, *Estrela, Estrela*; aos vinte e quatro troquei Porto Alegre pelo Rio de Janeiro, onde morei por cinco anos. Vivi esse período no bairro de Copacabana, praia símbolo do verão brasileiro, onde, apesar do clima de mudanças discretas entre as estações e do predomínio do calor, mantive sempre alguns hábitos do frio, como o chimarrão, um tradicional chá quente de erva-mate.

Em Copacabana, num dia muito quente do mês de junho (justamente quando começa o inverno no Brasil), eu tomava meu chimarrão e assistia, em um jornal na televisão, à transmissão de cenas de um carnaval fora de época, no Nordeste, região em que faz calor o ano inteiro (o carnaval brasileiro é uma festa de rua que acontece em todo o país durante o verão). As imagens mostravam um caminhão de som que reunia à sua volta milhares de pessoas seminuas a dançar, cantar e suar sob sol forte. O âncora do jornal, falando para todo o país de um estúdio localizado ali no Rio de Janeiro, descrevia a cena com um tom de absoluta normalidade, como se fosse natural que aquilo acontecesse em junho, como se o fato fizesse parte do dia-a-dia de todo brasileiro. Embora eu estivesse igualmente seminua e suando por causa do calor, não podia me imaginar atrás daquele caminhão como aquela gente, não me sentia motivado pelo espírito daquela festa.

A seguir, o mesmo telejornal mostrou a chegada do frio no Sul, antecipando um inverno rigoroso. Vi o Rio Grande do Sul: campos cobertos de geada na luz branca da manhã, crianças escrevendo com o dedo no gelo depositado nos vidros dos carros, homens de poncho (um grosso agasalho de lã) andando de bicicleta, águas congeladas, a expectativa de neve na serra, um chimarrão fumegando tal qual o meu. Seminu e suando, reconheci imediatamente o lugar como meu, e desejei estar não em Copacabana, mas num avião rumo a Porto Alegre. O âncora, por sua vez, adotara um tom de quase incredulidade, descrevendo aquelas imagens do frio como se retratassem outro país (chegou a defini-las como de “clima europeu”).

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

A sério ou de brincadeira, sempre se falou muito no Rio Grande do Sul em sermos um “país à parte” (nossa bandeira atual é a mesma de quando os revolucionários farroupilhas separaram o estado do resto do país. Vale no entanto dizer que, apesar da imagem que ficou para a história, os farroupilhas não eram separatistas no início de seu movimento). Por ter sempre acreditado que entre falar e sentir havia uma distância enorme, a realidade do meu sentimento era agora perturbadora. Significava que eu não precisava sair à rua pregando o separatismo: eu já estava, de fato, separado do Brasil.

Naquela época, passagem dos anos 80 para os 90, esse tema do “país à parte” estava mais uma vez em voga, e não se poderia encontrar em outra região do país, como ainda hoje não se pode, um povo mais ocupado em questionar a própria identidade que o rio-grandense. Com isso, o gauchismo e os movimentos separatistas estavam em alta, estes últimos a reboque dos freqüentes protestos de políticos contra o governo federal pela precária situação econômica do estado, manifestações que, muitas vezes, traziam à tona a retórica dos revolucionários do século XIX.

Abro parêntese para comentar o que chamei de *gauchismo*.

É difícil que as regiões se conheçam bem em um país tão grande como o Brasil. Acabam sempre lançando mão de estereótipos e fixando uma imagem imprecisa umas das outras. A mídia nacional, situada no centro geográfico, enfrenta a mesma dificuldade e, ao tentar dar conta da diversidade, adota os estereótipos regionais, o que termina por reforçá-los. Neste processo, distorções muitas vezes se estabelecem como definições de cores locais.

A palavra *gaúcho* é, hoje em dia, um gentílico que designa os habitantes do Rio Grande do Sul, e o estereótipo do gaúcho é um dos mais difundidos nacionalmente, se não o mais difundido: misto de homem do campo e herói, que o escritor brasileiro Euclides da Cunha, em seu clássico *Os Sertões*, definiu como essa *existência-quase-romanesca*. Popularmente, é visto como valente, machista, bravateiro; um tipo que está sempre vestido a caráter e às voltas com o cavalo, o churrasco e o chimarrão.

Originalmente, *gaúcho* é o rio-grandense do interior, que trabalha a cavalo em fazendas de criação de gado, o mesmo personagem que, no passado, participou das guerras e revoluções em que

o estado se envolveu. É um tipo comum aos vizinhos Uruguai e Argentina, com a diferença de que nesses países *gaucho* (gaúcho) é simplesmente o homem do campo, nunca um gentílico que designe os habitantes dos centros urbanos. É significativo que, no variado leque de tipos regionais brasileiros, esse mesmo gaúcho tenha se estabelecido como marca de representação de todos os rio-grandenses, justamente ele, que nos vincula aos países vizinhos, que nos “estrangeiriza”.

Já o gauchismo ou tradicionalismo é um amplo movimento organizado que, transitando entre a realidade da vida campeira e seu estereótipo, procura difundir em toda parte o que considera a cultura do gaúcho. O empenho de grupos tradicionalistas em legitimar esse personagem e seu mundo como nossa verdadeira identidade, e a vinculação histórica do gaúcho aos heróis da Guerra dos Farrapos contribuem de forma decisiva para que o estereótipo seja largamente assumido pelos rio-grandenses como imagem de representação. No estado e no país quase já não se fala em *rio-grandense*, mas em *gaúcho*.

À parte sua real significação, o gaúcho é um símbolo que, em especial nos momentos em que a auto-afirmação se faz necessária, está sempre à mão, assim como o sentimento separatista.

Falando em identidade e separação, fecho parêntese e volto a Copacabana.

Um carnaval acontecer e ser noticiado com tanta naturalidade em pleno junho me levou a pensar nas regiões do “calor” brasileiro, sua gente e seus costumes, e a conectá-las com o cotidiano do Rio de Janeiro. O espírito da festa podia não repercutir em mim, mas certamente repercutia na maior parte da minha vizinhança carioca

e Brasil acima. Apesar de toda a diversidade, eu via no Brasil tropical (generalizo assim para me referir ao Brasil excetuando sua porção subtropical, a Região Sul) linguagens, gostos e comportamentos comuns como sua face mais visível. Sua arte, sua expressão popular trazia sempre como pano de fundo o apelo irresistível da rua, onde o múltiplo, o variado, a mistura que a rua evoca ganhavam forma, sendo a música e o ritmo invariavelmente um convite à festa, à dança e à alegria de uma gente expansiva e agregadora. Havia, de fato, uma estética que se adequava perfeitamente ao clichê do Brasil tropical. E se não se poderia afirmar que ela unificava os brasileiros, uma coisa era certa: nós, do extremo sul, éramos os que menos contribuíamos para que ela fosse o que era. O que correspondia tão bem à idéia corrente de brasilidade, falava de nós, mas dizia muito pouco, nunca o fundamental a nosso respeito. Ficava claro porque nos sentíamos os mais diferentes em um país feito de diferenças.

Se minha identidade, de repente, era uma incerteza, por outro lado, ao presenciar as imagens do frio serem transmitidas como algo verdadeiramente estranho àquele contexto tropical (atenção: o telejornal era transmitido para todo o país) uma obviedade se impunha como certeza significativa: o frio é um grande diferencial entre nós e os “brasileiros”. E o tamanho da diferença que ele representa vai além do fato de que em nenhum lugar do Brasil sente-se tanto frio como no Sul. Por ser emblema de um clima de estações bem definidas – e de nossas próprias, íntimas estações; por determinar nossa cultura, nossos hábitos, ou movimentar nossa economia; por estar identificado com a nossa paisagem; por ambientar tanto o gaúcho existência-quase-romanesca, como também o rio-grandense e tudo o que não lhe é estranho; por isso tudo é que o frio, independente de não ser exclusivamente nosso,

nos distingue das outras regiões do Brasil. O frio, fenômeno natural sempre presente na pauta da mídia nacional e, ao mesmo tempo, metáfora capaz de falar de nós de forma abrangente e definidora, simboliza o Rio Grande do Sul e é simbolizado por ele.

Precisamos de uma estética do frio, pensei. Havia uma estética que parecia mesmo unificar os brasileiros, uma estética para a qual nós, do extremo sul, contribuíamos minimamente; havia uma idéia corrente de brasilidade que dizia muito pouco, nunca o fundamental de nós. Sentiamo-nos os mais diferentes em um país feito de diferenças. Mas como éramos? De que forma nos expressávamos mais completa e verdadeiramente? O escritor argentino Jorge Luís Borges, que está enterrado aqui em Genebra, escreveu: *a arte deve ser como um espelho que nos revela a nossa própria face*. Apesar de nossas contrapartidas frias, ainda não fomos capazes de engendrar uma estética do frio que revelasse a nossa própria face.

Em uma entrevista, Borges declarou que não necessitava tentar ser argentino ao escrever, porque já o era; se tentasse, soaria artificial. São inúmeros os exemplos em nossa história oficial e em nossa vida privada em que tentamos ser rio-grandenses, em que tentamos ser gaúchos, em que tentamos ser brasileiros, em que tentamos ser uruguaio ou argentinos, em que tentamos ser europeus, em que tentamos ser as possíveis combinações de uns e outros. Nossas tentativas, muitas vezes antagônicas, sempre sugeriram a indeterminação de nossa própria face. Poder-se-ia argumentar em favor de uma face múltipla, uma vez que nossa sociedade é mesmo heterogênea. Mas então por que seu constante questionamento?

As fronteiras, tão móveis em nossa origem, pareciam ter mesmo grande importância nessa questão. Muitos de nós, rio-grandenses, consideravam-se mais uruguaio que brasileiro; outros tinham

em Buenos Aires, Argentina, um referencial de grande pólo irradiador de informação e cultura mais presente que São Paulo ou Rio de Janeiro. A produção cultural desses países nos chegava em abundância, o espanhol era quase uma segunda língua. Muitas palavras, assim como muitos costumes, eram iguais. Nossos campos, nossos interiores, que haviam sido um só no passado, continuavam a se encontrar.

As fronteiras estavam estabelecidas também entre os próprios rio-grandenses. Havia fronteiras pacíficas como as culturas italiana e alemã, que se mantinham fortes desde os tempos da imigração, misturando-se mas também sabendo se preservar, ou a cultura negra, que se fazia ouvir cada vez mais em uma região em que era franca minoria; e havia fronteiras não tão pacíficas como a dos rio-grandenses do sul que se consideravam mais gaúchos que os do norte, ou como os embates culturais e ideológicos em várias frentes entre campo e cidade, entre interior e capital.

A figura do gaúcho era razão de muitas dessas fronteiras metafísicas não pacíficas. Para uns era motivo de veneração; para outros, de vergonha. Para muitos, especialmente os jovens, era a encarnação do conservadorismo, do autoritarismo, pois não só sua imagem estava historicamente associada ao nosso passado militarista, como a relação do rio-grandense para com seu imaginário regional era rígida, cercada de regulamento e disciplina, não como um vôo natural da imaginação, mas como uma visita a um museu; para muitos outros, porém, o gaúcho idealizado era modelo das nossas melhores qualidades.

No terreno da música popular, como era de se esperar, havia também muitas demarcações. Em Porto Alegre estavam o tradicionalismo e o nativismo ocupando-se com o gaúcho e seu mundo; lá estava

o rock em sua diversidade local, de uma vitalidade, guardadas as proporções, semelhante à da cena de Buenos Aires; lá estava a música popular brasileira, incluindo sambistas que ficavam um tanto restritos ao ambiente da boemia, às comunidades populares ou às escolas de samba; lá estavam aqueles que se interessavam e experimentavam um pouco de tudo; e lá estavam algumas outras tendências. Nada, a princípio, muito diferente de outros lugares.

No entanto a única manifestação artística que o resto do país identificava como algo evidentemente nosso era a que girava em torno da figura do gaúcho, quase sempre de seu estereótipo, cuja representatividade era das mais restritivas. Claro, havia artistas regionalistas de qualidade. Mas na maioria dos casos, o problema com este gênero estava naquilo a que me referi há pouco: a relação normatizada, esquemática, ideológica que mantínhamos com o nosso imaginário levava à expressão caricata, à substituição do autor pelo personagem. Enquanto os nordestinos vinham há anos se renovando e renovando a própria música brasileira graças à sua sem-cerimônia para com os próprios mitos, à sua capacidade de manter viva a tradição popular, os rio-grandenses, devido a muito patrulhamento por parte de uma mentalidade protecionista disseminada, em raras oportunidades conseguiam desvincular o regionalismo de seu caráter folclórico, de resgate cultural, de culto. Para um compositor urbano do nordeste a tarefa de criar e se reconhecer em sua criação apresentava-se fácil, pacífica. Ele demonstrava poder transitar em paz por seu imaginário, sem formalidades. Nada do que encontrava vinha acompanhado de manual de instruções, nada lhe impunha condições, regras de abordagem, nada cobrava reverência como se fosse algo que não lhe pertencesse. O acesso que tinha à tradição regional era livre, espontâneo como o acesso que tinha à modernidade. Já

um compositor do Rio Grande do Sul que quisesse expressar sua especificidade regional dentro do contexto nacional partia, consciente ou inconscientemente, para um embate com seu estereótipo, terminando por evitá-lo, criticá-lo ou submeter-se a ele, quase sempre sem alcançar seu objetivo.

Desde que comecei a compor escuto a seguinte questão: por que a música produzida no Rio Grande do Sul chega tão pouco ao resto do Brasil, e quando chega é sempre através de artistas isolados, nunca de um movimento artístico? Já testemunhei diversas teorias locais, muitas feitas a partir de supostas reservas aos gaúchos por parte do resto do país ou maquiavélicas tentativas de dominação da cena cultural nacional por outras regiões. Desde aquele junho em Copacabana, apenas pergunto de volta: de que modo aquele que não sabe exatamente quem é vai convencer os outros a respeito de si mesmo? Atualmente, ainda acrescento: se o problema está no Brasil, por que em Montevidéu e Buenos Aires, tão próximos, as pessoas amam a música brasileira produzida do centro do Brasil para cima e, ao mesmo tempo, desconhecem completamente a música feita no Rio Grande do Sul?

Com isso, a cena musical de Porto Alegre, que poderia pelo menos fazer da pluralidade parte de sua riqueza, era apenas dividida. Roqueiros odiavam nativistas que odiavam roqueiros. As acusações, de lado a lado, podiam ser de que o regionalismo era careta e ultrapassado, ou de que rock destruía as nossas raízes. Quando acontecia algum encontro dessas linguagens, era raro que o resultado não fosse caricato, que não envolvesse a crítica ou o deboche. A convivência não gerava algo novo, apenas alimentava os preconceitos. As primeiras iniciativas espontâneas e promissoras, nos anos 70, de produzir uma música que falasse de nós sem que

estivéssemos tentando aparecer nela, tinham derivado para esse tipo de acirramento de posições, essa polarização hostil, fato, de resto, comum entre nós também na política ou no esporte.

No que me dizia respeito, embora minha trajetória fosse bastante solitária, eu podia me incluir na turma dos que se interessavam e experimentavam um pouco de tudo. Mas também em mim mesmo, embora vivesse longe do estado há bastante tempo, havia fronteiras: as linguagens estavam lado a lado sem se somar, como se não houvesse pontos de contato entre elas. Além disso, em conjunto e individualmente, careciam de rigor formal. Minhas composições e meus discos demonstravam inquietação e variedade de interesses, mas revelavam também minha indefinição e meus preconceitos, que eram muito limitadores.

O que eu queria ao cobrar de mim mesmo uma estética do frio? Acho que, antes de mais nada, queria reagir àquela indefinição, por tudo o que ela representava. Aquele “fazer um pouco de tudo” se acomodava preguiçosamente bem às minhas fronteiras, mas, como bom rio-grandense, eu não me dava por satisfeito. Além do mais, se o ecletismo fizera sentido na música brasileira da minha infância e adolescência nos anos 70, anos de ditadura militar, como reação natural a um mundo que tendia a se perpetuar em formas estanques, agora, num mundo plural cujas portas estavam todas abertas, fazia menos sentido que uma linguagem capaz de pôr unidade na diversidade.

Unidade. A própria idéia do frio como metáfora amplamente definidora apontava para esse caminho: o frio nos tocava a todos em nossa heterogeneidade. Então me perguntei: como seria uma estética do frio? Por onde começar? E esse foi o início de um processo ainda hoje em andamento. Trata-se, apesar das constantes

e inevitáveis generalizações, de uma busca pessoal. Sinto-me um pouco discípulo daqueles para quem, na descrição de Paul Valéry, o tempo não conta; aqueles que se dedicam a uma espécie de ética da forma, que leva ao trabalho infinito. A estética do frio, tendo começado como reação a um estado de coisas em tudo paralisante, com a convicção de que uma concepção artística exige liberdade de movimentos e o oxigênio do correr dos acontecimentos para sobreviver, é uma viagem cujo objetivo é a própria viagem.

Recentemente um amigo me fez conhecer uma frase do escritor cubano Alejo Carpentier perfeitamente adequada às minhas idéias: o frio geometriza as coisas. Anos antes, como se essa frase já fizesse parte do meu repertório, ao me perguntar por onde começar a busca de uma estética do frio, minha imaginação respondeu com uma imagem invernal: o céu claro sobre uma extensa e verde planície sulista, onde um gaúcho solitário, abrigado por um poncho de lã, tomava seu chimarrão, pensativo, os olhos postos no horizonte. Pampa, gaúcho... Que curiosa associação! Eu fora acometido por um surto de estereótipo? Não. Pampa e gaúcho estavam ali porque eu me transportara ao fundo do meu imaginário, lá onde, tanto um como o outro, têm o seu lugar. O pampa pode ocupar uma área pequena do território do Rio Grande do Sul, pode, a rigor, nem existir, mas é um vasto fundo na nossa paisagem interior.

Em seu *Memoria sobre la pampa y los gauchos*, diz o escritor argentino Adolfo Bioy Casares: *A la pampa y a los gauchos, culminantes manifestaciones de lo nuestro, ¿dónde sorprenderlos? En el campo ciertamente no. Allí encontrábamos la llanura, no plana, por lo general, sino ondulada (circunstancia meritória, pues el denominado campo tendido, según nos explicaron, era de calidad inferior); también encontrábamos paisanos o criollos, gringos y*

demás extranjeros, puebleros, que menospreciábamos por reputarlos irremediavelmente fuera de lugar en el campo – sin pensar que para quienes vivían permanentemente allá, quizá nosotros fuéramos puebleros –; pero la pampa, como el agua celeste de los espejismos del camino, siempre nos eludía; tampoco dábamos con un hombre universalmente, y por sí mismo, considerado gaucho.

As aparições do pampa e do gaúcho para mim, involuntárias, inesperadas, garantiam seu sentido para lá de qualquer reducionismo. Eu não fora remetido à sua significação contaminada, não estava olhando um cartão postal ou a imagem de um santo. Minha atenção se dirigia à sua atmosfera melancólica e introspectiva e à sua alta definição como imagem – a figura bem delineada do gaúcho, o céu límpido, o campo imenso de um verde regular, a linha reta do horizonte. Essa nítida e expressiva composição de poucos elementos, que o frio fazia abrigarem-se em si mesmos, não desperdiçarem energia e se alimentarem das próprias reservas como ursos a hibernar, sugeria uma natureza resultante de um trabalho ao mesmo tempo casual e criterioso, e denotava rigor, profundidade, concisão, clareza, sutileza, leveza... O escritor italiano Italo Calvino escreveu sobre a idéia de leveza: *cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, (...) preciso mudar de ponto de observação, preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, uma outra lógica.* Essa reflexão de Calvino, assim como a de Alejo Carpentier, me chegou muito depois daquele junho em Copacabana. Mas na ocasião eu já estava seguro de que havia leveza naquela imagem regional porque era com leveza que eu a via. Eu revisitara coisas e idéias e as conectara entre si e a mim mesmo liberto dos ferros do senso comum, atribuindo-lhes valores estéticos a partir de um ponto vista meu.

A imagem me remetia ao sul extremo, o sul do Sul, lá onde pampa e gaúcho, como mitos ou como realidade, são comuns a Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina. Era, portanto, além de uma reação ao estereótipo e seu peso, a reafirmação do antigo vínculo com os países vizinhos e a definição de um marco-zero simbólico das nossas contrapartidas “frias” às características do que se convencionou chamar de “brasilidade”. Minha busca de uma estética do frio, ao manifestar-se através de uma imagem visual, parecia reagir diretamente às imagens do carnaval tropical que eu vira na televisão. Mas que música seria feita da mesma matéria de que era feita aquela imagem?

Entre tudo o que eu experimentara em meu ecletismo musical, um gênero se distinguiu, a milonga. A distinção manifestava-se no fato de eu não conseguir vê-la inserida em um repertório eclético. Ela cobrava de mim um tratamento diferenciado. Se com outros gêneros meu impulso era forçar seus limites no sentido de transformá-los, com a milonga o movimento dava-se em sentido inverso, dos limites para o interior. Eu compunha milongas desde os dezessete anos, e cada vez mais minha tendência era sutilar suas características, como se estivesse atrás de uma milonga das milongas, de uma milonga essencial, que seria sua única forma possível. Terminara reunindo-as à parte, como um repertório paralelo.

Assim como o gaúcho e o pampa, a milonga é comum a Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, inexistindo no resto do Brasil. A discussão em torno de sua origem expressa bastante bem sua relevância no encontro dessas três culturas: há teses para sua origem rio-grandense, sua origem argentina e sua origem uruguaia; sua ascendência ora é portuguesa, ora espanhola, ora latino-americana mesmo, mais especificamente cubana. Para o

compositor uruguaio Alfredo Zitarrosa, que chamava a milonga de *blues de Montevideo*, a capacidade de fundir-se a outros gêneros sem dificuldade era uma de suas características; o argentino Atahualpa Yupanqui afirmava que as formas possíveis da milonga seriam tantas quantas fossem as possíveis formas de tocá-la. Do lado de cá das fronteiras, modestamente, eu a associava à imagem altamente definida do gaúcho e do pampa. A milonga me soava uma poderosa sugestão de unidade, a expressão musical e poética do frio por excelência.

A milonga, que estivera sempre no fundo das minhas escolhas como uma voz íntima, à espreita, agora se fazia ouvir mais claramente. Eu a percebia como uma forma musical simples e concisa a serviço do pensamento e das palavras – o vocábulo *milonga* é de origem africana, plural de *mulonga*, que significa “palavra”. Existe a milonga para dançar, alegre, em tom maior, apropriada ao som forte do acordeom. Mas eu estava pensando na milonga pampeana ou campeira, ou ainda milonga-canção, como for, quase sempre em tom menor; *simples e monótona*, segundo a definição de um dicionário; lenta, repetitiva, emocional; afeita à melancolia, à densidade, à reflexão; apropriada tanto aos vãos épicos como aos líricos, tanto à tensão como à suavidade, e cuja espinha dorsal são o violão e a voz. Uma forma que, quanto mais dela se extraísse, mais expressiva ficaria. Que outra, se não essa, escolheria o gaúcho solitário da minha imagem para se expressar diante daquela fria vastidão de campo e céu? Que outra forma seria tão apropriada à nitidez, aos silêncios, aos vazios? Em sua inteireza e essencialidade, a milonga, assim como a imagem, opunha-se ao excesso, à redundância. Intensas e extensas, ambas tendiam ao monocromatismo, à horizontalidade. O frio lhes correspondia aguçando os sentidos, estimulando a concentração, o recolhimento,

o intimismo; definindo-lhes os contornos de maneira a ressaltar suas propriedades: rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza, melancolia.

Isso significava que uma estética do frio resumir-se-ia à forma da milonga? Não. Eu não era o gaúcho altamente definido da imagem. Significava que, por sua poderosa sugestão formal, a milonga, na descrição mais generalizante a que se pudesse chegar de uma estética do frio, não estaria nunca menos que na subjacência. E não só pela sugestão formal, também por ser um elo entre Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina e por sua popularidade e presença no imaginário dos rio-grandenses, característica esta que fazia dela uma justa e comprovada expressão da nossa sensibilidade, das nossas contrapartidas frias que, não obstante nos definirem e distinguirem, apareciam sempre aguadas perante o colorido local artificialmente avivado da nossa caricatura. Em muitas oportunidades, deparei-me com exemplos claros do alcance da milonga entre nós: emoção, lágrimas ou a confissão de um “estranho sentimento de patriotismo” de rio-grandenses criados na capital ou até mesmo longe do estado, gente sem nenhuma relação direta com o interior e a cultura campeira. Eu mesmo nasci e me criei no litoral, vivi sempre em grandes cidades. O fato de compor milongas, por si só, já evidenciaria sua presença em meu imaginário. Mas não foram poucas as vezes em que, ao compor, me pus a chorar. É significativo que, em um país em que as músicas representativas das regiões sejam em sua maioria um convite à rua, à alegria, à dança, à extroversão, a milonga, e seu chamado à interioridade, seja a que fala de nós rio-grandenses com mais propriedade. Aqueles roqueiros e nativistas que se odiavam não deixariam de encontrar nela um ponto de contato.

Ao me reconhecer no frio e reconhecê-lo em mim, eu percebera que nos simbolizávamos mutuamente; eu encontrara nele uma sugestão de unidade, dele extraíra valores estéticos. Eu vira uma paisagem fria, concebera uma milonga fria. Se o frio era a minha formação, fria seria a minha leitura do mundo. Eu apreenderia a pluralidade e diversidade desse mundo com a identidade fria do meu olhar. A expressão desse olhar seria uma estética do frio.

Para onde, antes de mais nada, dirigir esse meu olhar frio? Para o Brasil; afinal de contas, a busca de uma estética do frio era uma busca de definição e afirmação da minha brasilidade, questão original ainda por ser resolvida (eu estava em luta não só contra o clichê de ser gaúcho, mas também contra o clichê de ser brasileiro). Por mais que nossa história e nossa situação geográfica apresentassem contra-argumentos, eu era brasileiro, tinha o gene da brasilidade. Essa afirmação não é meramente uma frase de efeito. Precisei fazê-la para mim mesmo em determinada situação. Foi quando compus uma canção chamada *Não é céu*, que devia muito à tradição do samba e da bossa-nova, gêneros reconhecidos como tipicamente brasileiros. Na ocasião, pensei: é uma bela canção, mas, que pena, por ser gaúcho nunca poderei cantá-la. Eu me permitia compor rocks ou baladas, por exemplo, mas compor algo próximo de um samba soava quase como uma traição (outra restrição que eu sempre me impunha era quanto ao uso do tratamento *você*. Por não usá-lo ao falar, não me permitia usá-lo nas letras que iria cantar. No entanto, evitava igualmente o *tu*, que usamos no Rio Grande do Sul, este porque me soava formal e antiquado em canções, efeito que eu não me permitia minimizar lançando mão dos “erros” de concordância que usamos na fala cotidiana). A consciência de estar num impasse diante de algo que eu criara com tanta espontaneidade deixou-me numa

situação limite. Mas eu reagi sem demora: a tradição brasileira é minha, é natural que fale através da minha canção! Era o momento de dar adeus àquele sentimento de não ser brasileiro, dar adeus ao Rio Grande do Sul separado (foi o momento também de dar boas-vindas ao *você* e a todos os “erros”, libertando-me assim da prisão dos temas generalizantes e impessoais). Uma estética do frio (a começar pelo emprego da palavra “frio”, que se justificava como expressão de uma idéia exatamente por surgir no contexto brasileiro) não podia prescindir da brasilidade.

Logo observei que, se aquela canção tinha um tanto de samba e bossa-nova, tinha um tanto mais de milonga: era longa, lenta, simétrica e melancólica; a harmonia resumia-se a três acordes que se alternavam sutil e ciclicamente, a melodia repetitiva e cheia de silêncios tinha um forte tempero cromático; a letra era extensa, num formato sem repetições. Milonga e bossa me apareciam nela essencialmente misturadas, não meramente lado a lado. Um tanto ensolarada, um tanto introspectiva, *Não é céu* terminou por me levar de volta às milongas que eu preparava desde a adolescência.** O resultado desse movimento foi o disco *Ramilonga – A Estética do Frio* –, no qual aparecem pela primeira vez, de maneira objetiva, as idéias que estou expondo aqui.

Não poucas vezes eu ouvira no meio profissional do centro do país conselhos para compor coisas mais alegres, com o argumento invariável de que tristeza não vendia disco. Com *Ramilonga*, eu, que nunca alegara minha condição de *gaúcho* (uma das hipóteses acerca da controversa etimologia dessa palavra é sua origem indígena na palavra *guahú-che*, cujo significado é “gente que canta triste”), inevitavelmente dei vazão à melancolia ao eleger a milonga como tema. Meus conceitos de alegria e tristeza definitivamente

não coincidiam com os de meus “conselheiros”. *Ramilonga* aborda a milonga desde muitos pontos de vista (é preciso deixar claro que o fato de pensar sobre minha maneira de criar não significava que eu estivesse estabelecendo regras a serem seguidas na hora de produzir. Ao contrário, eu nunca me sentira tão espontâneo e livre para compor e escrever): as harmonias se abrem como a nossa paisagem, ganham um tanto de bossa-nova, um tanto da canção brasileira, os acordes se repetem e se encadeiam num fluxo contrapontístico, de forma a parecer não ter havido mudança, são arpejados de maneira seqüencial, eventualmente construídos sobre afinações preparadas e cordas soltas que lhes dão mais ressonância e continuidade; as melodias se estendem em motivos amplos e circulares, leves e mânticas, como raciocínios minuciosos e claros, mas sempre intuitivas; o ritmo pode filiar-se ao rock, à música indiana, aos acentos afro-brasileiros ou tangueros (eis a concepção de milonga de Zitarrosa redefinindo minha milonga “essencial”, e eis a milonga de Yupanqui, já que a milonga deixa de ser para continuar a ser milonga) mas mantém-se sempre como se fosse o coração do gaúcho naquela imagem altamente definida da minha imaginação – interno, essencial, repetido, sem muitas modulações e nuances de timbres; as letras conectam a linguagem da cidade e do campo, o coloquial e o poético; nelas, o olhar do poeta campeiro e o meu olhar urbano se confundem, mostram suas afinidades. O canto suave, recorrendo provocativamente às inflexões sutis da bossa-nova, quer trazer à milonga, comumente interpretada com voz empostada e forte, a mesma naturalidade com que se canta qualquer canção, como a querer dizer que não se trata de objeto de culto, e que assumir um personagem para afirmar a própria identidade é, na verdade, fragilizá-la. Respeitando o conceito geral do disco, os arranjos foram concebidos seguindo a sugestão formal

da milonga de buscar uma alta definição (desde então, sempre “visualizo” os arranjos: uma extensa planície onde densidade e espaços vazios vão sendo combinados): a expressividade existe no todo porque está em seus detalhes, ou seja, se todos os elementos de uma música têm o poder de significar, é preciso que o olhar frio se ocupe de cada um deles. O resultado é um exercício em busca de unidade e clareza.

Transpor essa experiência para o universo da canção, mantendo a milonga estritamente na subjacência, será parte do desafio formal de meu próximo disco (a unidade, anteriormente exercitada em torno de um tema, tratará agora de dar conta da diversidade dos meus interesses musicais e poéticos).*** O objetivo desta viagem segue sendo a própria viagem.

O início da minha atividade de escritor coincide com os primeiros passos da estética do frio. Minha primeira novela chama-se *Pequod*, e seus cenários são Satolep, uma idealização da minha cidade, e Montevidéu, capital do Uruguai, cidade bastante próxima e ainda mais ao sul da América, onde meu pai nasceu. Trata-se de uma narrativa longa feita de pequenas narrativas articuladas sob uma suposta forma da memória. Transitando entre a precisão e a vaguidade, sua elaboração deve muito a esse conjunto de idéias. Meu próximo livro de ficção, já em processo de escritura, é um aprofundamento de *Pequod*, e tematiza a própria estética do frio.****

Depois da novela *Pequod* e de *Ramilonga*, realizei um disco chamado *Tambong*. Gravado em Buenos Aires, Argentina, este trabalho promoveu um encontro de músicos platinos e brasileiros, do Sul, Centro e Nordeste do Brasil. Sua motivação estava na determinação de subverter um estado de coisas no Brasil, que faz com que suas

regiões sintam-se marginalizadas em face da hegemonia do centro do país em muitos aspectos da vida nacional, entre eles, a produção cultural. Vejo Porto Alegre e Rio Grande do Sul como um lugar privilegiado por sua história social e política e sua situação geográfica únicas. Somos a confluência de três culturas, encontro de frialdade e tropicalidade. Qual é a base da nossa criação e da nossa identidade se não essa? Não estamos à margem de um centro, mas no centro de uma outra história.

Vitor Ramil

Satolep, maio de 2003.

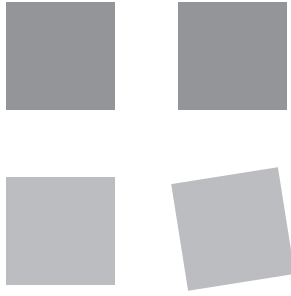
* Quando da apresentação deste texto, *Tambong* era meu disco mais recente. Depois dele, em outubro de 2004, lancei um novo trabalho, *Longes*, também gravado em Buenos Aires. Ambos foram produzidos pelo músico e produtor argentino Pedro Aznar.

** Aos dezessete anos compus minha primeira milonga, *Semeadura* (Vitor Ramil – José Fogaça), inspirado na obra da intérprete argentina Mercedes Sosa. Anos depois, a própria Mercedes veio a gravá-la no disco *¿Será posible el Sur?*. Em 1999 Mercedes convidou-me para ir a Buenos Aires trabalhar perto dela numa versão para *Não é céu*, que ela queria incluir em seu repertório. Suas escolhas foram para mim um indicativo forte de que a percepção que eu tinha da minha produção era razoável e, por extensão, que as minhas idéias faziam sentido.

*** Refiro-me ao disco *Longes*. Neste trabalho a intenção de deixar a milonga “estritamente” na subjacência deu lugar à decisão de enfrentar minha resistência a misturar milongas “explícitas” e canções. Pareceu-me, a certa altura, que não seria necessário partir para uma experiência conceitual daquele tipo: milongas e canções já me soavam uma mesma coisa.

**** Refiro-me ao romance *Satolep*, ainda em fase de conclusão.

Vitor Ramil



L'ESTHÉTIQUE DU FROID

Conférence de Genève

A ESTÉTICA DO FRIO
Conferência de Genebra



Introduction

J'ai présenté *L'esthétique du froid* en français au Théâtre Saint-Gervais à Genève en Suisse durant l'année 2003, dans un programme qui avait pour thématique *Porto Alegre, un autre Brésil*. Le texte a été écrit pour cette occasion. Depuis cette époque il a changé un peu. J'espère qu'il continuera à ne jamais être le même.

Je remercie Philippe Macasdar, Ben Berardi, Aldjia Moulai, Fortunat Diener, Patrick Pioggia, Sylvette Riom; Isabella Mozzillo, Edith Barreto, Marie Carmagnolle, Eduardo Filippi; Celso Loureiro Chaves, Jorge Drexler, Felipe Elizalde, Luis Augusto Fischer.

Vitor Ramil
Porto Alegre, novembre 2004.



L'Esthétique du Froid

*Je me sens un peu le disciple de ceux pour qui
– selon la description de Paul Valéry – le temps ne compte pas;
ceux qui se dédient à une espèce d'éthique de la forme
qui conduit au travail infini.*

Je m'appelle Vitor Ramil. Je suis Brésilien, je suis compositeur, chanteur et écrivain. Je viens de l'État du Rio Grande do Sul, dont la capitale est Porto Alegre. L'Etat est situé à l'extrême sud du Brésil, à la frontière entre l'Uruguay et l'Argentine, une région où le climat est tempéré, dans cet immense pays que le monde connaît comme étant un pays tropical.

Le territoire de l'État du Rio Grande do Sul équivaut à celui de l'Italie. Ses habitants, les *Rio-grandenses*, aussi connus sous le nom de *Gaúchos*, semblent se sentir les plus différents dans un pays fait de différences. Cela est dû à la situation unique de région-frontière qui les a formés et par laquelle ils ont été formés (l'Etat possède des frontières avec deux pays hispanophones); à l'immigration européenne, principalement italienne et allemande; au climat caractérisé par quatre saisons bien définies; au passé marqué par les guerres et les révolutions, comme par exemple les

combats menés pendant trois siècles entre les empires coloniaux du Portugal et de l'Espagne, pour la conquête de notre territoire actuel, ou encore, la Révolution *Farroupilha*, entre 1835 et 1845, lors de laquelle la République *Rio-grandense* a été déclarée, séparant l'État du reste du pays pendant une période de dix ans.

Si durant le régime monarchique, l'État a anticipé la fondation d'une République, de nos jours, dans le cadre politique national de ce début de siècle marqué par l'inégalité sociale, sa capitale Porto Alegre est un modèle réussi de politique de participation populaire.

Je parlerai très brièvement de mon expérience comme artiste au Rio Grande do Sul et au Brésil. Il faut que je vous explique que cette conférence est un exposé de mes réflexions sur ma production artistique, et son contexte culturel et social. Le thème, l'esthétique du froid, n'est pas du tout une formulation normative. Les idées qui seront développées naissent de mon intuition et de ce que mon expérience reconnaît comme appartenant au sens commun. L'ampleur du sujet et la durée limitée de mon exposé ne me permettant pas de le développer pleinement, je vous invite à un débat ultérieur pour que nous puissions reprendre ensemble ce qui vous intéresse et partager quelques réflexions nouvelles.

Je suis né dans l'intérieur, encore plus au sud que Porto Alegre, dans la ville de Pelotas, qui apparaît dans quelques-uns de mes textes et de mes chansons en anagramme: Satolep. Ma vie professionnelle a commencé et s'est développée à Porto Alegre.

Pourtant, j'ai enregistré presque tous mes disques à Rio de Janeiro, centre du pays et du marché de la musique populaire brésilienne. Sauf mon dernier CD, *Tambong*, qui a été enregistré à Buenos Aires, en Argentine.*

A dix-huit ans, j'ai enregistré mon premier disque *Estrela, Estrela*; à vingt-quatre ans, j'ai quitté Porto Alegre pour déménager à Rio de Janeiro où j'ai vécu pendant six ans. J'habitais le quartier de Copacabana, une plage symbole de l'été brésilien, et, malgré le climat fait de changements discrets d'une saison à l'autre et où prédomine la chaleur, j'ai maintenu quelques habitudes du froid, comme boire le *chimarrão*, une infusion traditionnelle chaude de maté.

Or, à Copacabana, par un jour très chaud du mois de juin, justement quand l'hiver commence au Brésil, tandis que je buvais le *chimarrão*, j'observais au journal télévisé les scènes d'un carnaval anachronique pour une ville du Nord-est, région où il fait chaud pendant toute l'année – le carnaval brésilien est une fête de rue qui se passe dans tout le pays pendant l'été. Les images montraient un camion diffusant une musique qui réunissait des milliers de personnes, peu habillées, qui sautaient, chantaient et transpiraient sous un soleil accablant. Le présentateur du journal, qui parlait au pays entier à partir d'un studio situé à Rio de Janeiro, décrivait la scène avec un naturel absolu, comme si cela était naturel en juin, comme si cela faisait partie du quotidien de tous les Brésiliens. Bien que je sois aussi à moitié nu et trempé de sueur à cause de la chaleur, je ne pouvais pas m'imaginer défiler derrière le camion comme ces gens-là, je ne me sentais pas motivé par l'esprit de cette fête.

Ensuite, dans le même journal télévisé, on a montré l'arrivée du froid au Sud, annonçant un hiver rigoureux. J'ai donc vu le Rio Grande do Sul: des champs gelés sous la lumière blanche du matin, des enfants

qui écrivaient de leurs doigts sur le gel accumulé sur les vitres des voitures, des hommes au *poncho* (un gros manteau en laine), des eaux gelées, l'espoir de neige à la montagne, un *chimarrão* qui fumait comme le mien. À moitié nu et trempé de sueur, j'ai reconnu immédiatement cet endroit comme le mien et j'ai souhaité ne pas être à Copacabana mais dans un avion pour Porto Alegre. Le présentateur avait adopté le ton d'une presque incrédulité en décrivant ces images du froid comme si elles étaient le portrait d'un autre pays (il les a même définies de «climat européen»).

Tout cela m'a causé un grand étonnement. Je me suis senti isolé, distant. Non pas du Rio Grande do Sul, qui était pourtant bien éloigné, mais de Copacabana, de Rio de Janeiro, du centre du pays. Pour la première fois, je me sentais un étranger, un étranger dans mon propre pays, différent, séparé du Brésil. Je tenais la preuve de quelque chose dont, jusqu'à cet instant, je n'avais pas eu conscience d'être un exemple : le sentiment de ne pas être ou de ne pas vouloir être Brésilien, sentiment que le peuple du Rio Grande do Sul éprouve maintes fois, soit dans des situations triviales du quotidien, soit dans l'organisation de mouvements séparatistes.

Sérieusement ou par plaisanterie, on a toujours beaucoup dit au RS que c'est un «pays à part» (notre drapeau actuel est le même que celui de l'époque des révolutionnaires, *farroupilhas*, qui ont séparé l'État du reste du pays bien qu'au début ils n'avaient pas cette intention). Comme j'ai toujours cru qu'il existait une grande distance entre parler et sentir, la réalité de ce sentiment nouveau me troublait. Cela signifiait que je n'avais pas besoin de sortir dans la rue avec quelques fous qui cherchaient à se séparer: j'étais déjà, de fait, détaché du Brésil.

A cette époque-là, à la charnière des années 80 à 90, le thème du

«pays à part» était de nouveau à la mode, il n'existait pas dans les autres régions du pays, et aujourd'hui encore, il n'est pas de peuple plus occupé à interroger sa propre identité que le peuple du RS. Dans ce contexte, le gauchismo et les mouvements séparatistes étaient en vogue provoqués par les protestations au gouvernement fédéral à cause de la mauvaise situation économique de l'État avec la même rhétorique des révolutionnaires du XIXe siècle.

J'ouvre ici une parenthèse pour commenter ce que j'ai appelé *gauchismo*.

Dans un pays si grand comme le Brésil, il est très difficile que les régions puissent bien se connaître. Elles ne font qu'employer des stéréotypes en fixant donc des images imprécises. Les médias, situés au centre du pays, ont les mêmes difficultés et adoptent les mêmes stéréotypes régionaux pour expliquer la diversité, ce qui finit par les renforcer. Dans ce processus, des distorsions s'établissent comme les définitions des couleurs locales.

De nos jours, le mot *gaúcho*, désigne les habitants du Rio Grande do Sul. Mais il constitue aussi un des stéréotypes régionaux les plus répandus à l'échelle nationale, si ce n'est le plus répandu. Le *Gaúcho* est en même temps l'homme de la campagne et le héros, que l'écrivain brésilien Euclides da Cunha a défini comme ayant une *existence-quasi-romanesque*. Du point de vue populaire, il est considéré comme un homme courageux, viril, criard, fanfaron, quelqu'un toujours près de son cheval, de sa viande et de son *chimarrão*.

Originellement le *gaúcho* est l'habitant de l'intérieur du Rio Grande do Sul qui travaille à cheval dans les champs et élève du bétail. Un personnage qui, dans le passé, a participé aux guerres et

aux révolutions de l'État. Ce même personnage existe aussi chez nos voisins, en Uruguay et en Argentine. La différence réside dans le fait que dans ces pays, *gaucho* désigne seulement l'homme de la campagne, et ce n'est donc pas un terme adéquat pour désigner les habitants des centres urbains. Il est significatif que, dans la variété des types régionaux brésiliens, celle-ci soit la marque de représentation des *Rio-grandenses*, et c'est justement ce qui les relie aux pays voisins et les fait donc devenir des «étrangers».

D'un autre point de vue, le *gauchismo* ou le traditionalisme *gaúcho* est un grand mouvement organisé qui transite entre le stéréotype et la réalité de la vie à la campagne, et qui cherche à promouvoir ce qu'il considère comme la culture du *Gaúcho*. L'effort de certains groupes traditionalistes pour légitimer ce personnage et son monde comme notre véritable identité et le lien historique du *Gaúcho* aux héros de la Guerre des *Farrapos* contribuent de manière décisive pour que le stéréotype soit accepté par les «Rio-grandenses» comme leur image de représentation. Dans l'État et dans le pays on ne dit presque plus *Rio-grandense* mais *Gaúcho*.

Au-delà de sa signification réelle, le *Gaúcho*, de par son lien avec les héros *farroupilhas*, est un symbole qui, dans les moments où l'auto-affirmation s'avère nécessaire, se trouve toujours à portée de main, tout comme le sentiment séparatiste.

Parlant d'identité et de séparation, je referme la parenthèse et je reviens à Copacabana.

Le fait qu'un carnaval existe, et qu'il se donne à voir comme naturel en plein juin, m'a fait penser aux régions de la «chaleur» brésilienne, aux gens et aux habitudes qui se trouvent au-dessus du Sud-est brésilien et m'a amené à les relier au quotidien de Rio de Janeiro.

L'esprit de cette fête ne signifiait rien pour moi, mais il représentait sûrement quelque chose pour la plupart de mes voisins *cariocas* et pour le reste du Brésil. Malgré toute la diversité, je voyais dans le Brésil tropical (je généralise pour faire référence au Brésil à l'exception de sa partie subtropicale, la Région Sud) des langages, des goûts, des comportements communs qui sont les caractéristiques de sa face la plus visible. Son art, son expression populaire avaient toujours comme toile de fond l'appel irrésistible de la rue, où le multiple, le varié, le mélange qu'elle évoque prenaient de la forme, puisque la musique et le rythme étaient certainement une invitation à la fête, à la danse, au bonheur de gens expansifs et accueillants. Il y avait en fait une esthétique qui convenait parfaitement au cliché du Brésil tropical. Et si je ne pouvais affirmer qu'elle unifiait les Brésiliens, j'étais sûr que nous, à l'extrême sud, contribuions très peu à son existence. Ce qui correspondait si bien à l'idée courante de la brésilianité parlait aussi de nous, mais n'en disait que très peu, et jamais sur ce qui nous est fondamental. Il était évident pourquoi nous nous sentions les plus différents dans un pays fait de différences.

Si mon identité, tout à coup, était incertaine, d'un autre côté, tandis que je regardais les images du froid comme quelque chose de très bizarre dans le contexte tropical (je précise ici que le journal télévisé est transmis dans tout le pays), une évidence s'imposait telle une certitude significative: le froid est un paramètre de différence important entre nous et les Brésiliens – Et la magnitude de la différence qu'il représente va au-delà du fait que dans aucun endroit du Brésil, on ne sent autant le froid comme au sud. Etant l'emblème d'un climat aux saisons bien définies et aussi celui de nos saisons propres et intimes; déterminant notre culture, nos habitudes, ou faisant bouger notre économie; étant identifié à notre paysage; donnant au *Gaucho* à l'existence-



quasi-romanesque, comme au *Rio-grandense*, une atmosphère adéquate, et tout ce qui ne lui est pas étranger; pour tout cela, le froid, bien qu'il ne soit pas notre exclusivité, nous distingue des autres régions du Brésil. Le froid, phénomène naturel toujours présent dans les médias, et en même temps métaphore capable de parler de nous de façon vaste et définitive, symbolise le Rio Grande do Sul et est symbolisé par lui.

Nous avons besoin d'une esthétique du froid, me suis-je dit. Il y avait une esthétique qui semblait vraiment unifier les Brésiliens, une esthétique pour laquelle nous, à l'extrême sud, nous avons peu contribué; l'idée courante de brésilianité disait très peu sur nous, et jamais sur ce qui était fondamental. Nous nous sentions les plus différents dans un pays fait de différences. Mais comment étions-nous alors? De quelle manière nous exprimions-nous de la façon la plus complète et véritable? L'écrivain argentin Jorge Luís Borges, qui est enterré ici à Genève, a écrit: *l'art doit être comme un miroir qui nous révèle notre propre visage*. Malgré nos contreparties froides, nous n'avons pas encore été capables d'engendrer une esthétique du froid qui puisse révéler notre propre visage.

Dans un interview Borges déclarait que lorsqu'il écrivait, il n'avait pas besoin d'essayer d'être Argentin, parce qu'il l'était déjà; s'il s'essayait à l'être, alors le résultat sonnerait artificiel. Il y a plusieurs exemples dans notre histoire officielle et dans notre vie privée où nous essayons d'être *Rio-grandenses*, où nous essayons d'être *Gaúcho*, où nous essayons d'être Brésiliens, Uruguayens, Argentins, où nous essayons d'être Européens, où nous essayons d'être toutes les combinaisons possibles de toutes ces combinaisons. Nos essais, parfois antagoniques, ont toujours révélé l'indétermination de notre propre visage. On pourrait argumenter en faveur d'un visage



multiple puisque notre société est vraiment hétérogène. Mais pourquoi donc cette perpétuelle interrogation?

Les frontières, si mobiles dans notre formation, tenaient une grande importance dans cette question. Plusieurs parmi nous, *Rio-grandenses*, nous considérons plus Uruguayens que Brésiliens; d'autres tenaient Buenos Aires en Argentine pour un grand pôle qui irradiait par l'information et par la culture, plus que São Paulo ou Rio de Janeiro. La production culturelle de ces pays nous arrivait abondamment, l'espagnol était presque notre deuxième langue. Beaucoup de mots et d'habitudes étaient les mêmes. Nos campagnes, nos intérieurs, qui avaient été un dans le passé, continuaient à se rencontrer.

Mais même entre nous, les *Rio-grandenses*, des frontières s'établissaient. Il y avait des frontières pacifiques, comme la culture italienne ou la culture allemande, qui se maintenaient depuis le temps de l'immigration, en se mélangeant mais aussi en se préservant; où la culture noire qui se faisait entendre chaque fois plus fort dans une région où elle était minoritaire; et il y avait des frontières moins pacifiques comme celles des *Rio-grandenses* du Sud qui se considéraient plus *Gaúchos* que ceux du Nord; ou encore comme les débats culturels et idéologiques sur plusieurs fronts, entre la campagne et la ville.

La figure du *Gaúcho* était la cause de plusieurs de ces frontières métaphysiques qui n'étaient pas pacifiques. Pour les uns vénérable; pour les autres honteuse. Pour beaucoup, les jeunes surtout, elle incarnait l'esprit conservateur, voire l'autoritarisme car son image était historiquement associée à notre passé militariste. Aussi le rapport du *Rio-grandense* avec son imaginaire régional était rigide, réglé et discipliné, non pas comme un vol naturel de

l'imagination mais comme une visite à un musée; pour beaucoup d'autres, néanmoins, le *Gaúcho* idéalisé restait le modèle de nos meilleures qualités.

Dans le domaine de la musique populaire, comme cela est prévisible, il y avait aussi plusieurs démarcations. A Porto Alegre coexistaient le traditionnalisme et le nativisme qui se fondaient sur l'image du *Gaúcho* et de son monde; il y avait le rock dans sa diversité locale dont la vitalité, toutes proportions gardées, était comparable à celle de Buenos Aires; il y avait la musique populaire brésilienne avec des chanteurs de samba qui se restreignait aux communautés de quartier et aux écoles de samba; il y avait ceux qui s'intéressaient et expérimentaient un peu de tout; et il y avait encore d'autres tendances. Rien, en principe, de très différent de ce qui arrivait ailleurs.

Pourtant, la seule manifestation artistique que le reste du pays identifiait comme la nôtre était celle pour laquelle la figure du *Gaúcho* était au centre, presque toujours stéréotypé et dont la représentativité était restrictive. Évidemment il y avait de bons artistes régionalistes. Mais dans la plupart des cas, le problème était le rapport normatisé, schématique, idéologique que nous avions avec notre imaginaire et qui générait une expression caricaturale et la substitution de l'auteur par son personnage. Tandis que les Nordestins se renouvellaient depuis des années et renouvellaient la musique brésilienne grâce à leur spontanéité envers leurs propres mythes, à leur capacité de maintenir la tradition populaire, les *Rio-grandenses*, par le contrôle d'une mentalité protectionniste diffusée dans la société locale, n'arrivaient presque jamais à détacher le régionalisme de son caractère folklorique, cultuel. Pour un artiste urbain du Nord-est, la tâche de créer et de se reconnaître

dans sa création était facile, pacifique. Il démontrait pouvoir transiter en paix et sans formalités par son imaginaire. Rien de ce qu'il rencontrait était accompagné d'un manuel d'instructions, rien ne lui imposait des conditions, des règles, rien ne lui exigeait des réverences comme si cela ne lui avait pas appartenu. L'accès qu'il avait à la tradition régionale était libre, l'accès qu'il avait à la modernité était spontané. Un artiste du Rio Grande do Sul qui voudrait exprimer sa spécificité régionale dans le contexte national devrait, de façon consciente ou non, se battre avec son stéréotype pour l'éviter, le critiquer ou s'y soumettre, ce qu'il n'arrivait presque jamais à faire.

Depuis mon début on me pose la question suivante: pourquoi la musique produite au Rio Grande do Sul arrive si peu dans le reste du Brésil? Pourquoi elle arrive toujours à travers des artistes isolés, jamais à travers un mouvement artistique? J'ai déjà témoigné plusieurs théories locales qui expliquent ce fait à partir des restrictions que le reste du pays impose aux *Gaúchos* ou à partir des tentatives maquiavéliques qu'ont les autres régions à vouloir dominer la scène culturelle nationale. Depuis ce mois de juin à Copacabana je pose à mon tour cette question: est-il possible que quelqu'un qui ne se connaît pas assez puisse convaincre les autres à propos de lui-même? Actuellement j'ajoute encore: si le problème est brésilien, pourquoi à Montévideo et à Buenos Aires, villes si proches du Rio Grande do Sul, les gens aiment la musique brésilienne produite au centre du Brésil et dans le nord du pays et, par contre, ne connaissent pas la musique faite au Rio Grande do Sul?

La scène musicale à Porto Alegre, par conséquent, au lieu de faire de sa pluralité une partie de sa richesse, ne faisait que se diviser. Des rockeurs haïssaient des nativistes qui les haïssaient à leur tour. Les accusations fusaient de toutes parts, affirmant soit que

le régionalisme était obsolète soit que le rock détruisait nos racines. Lorsque leurs langages finalement se rencontraient le résultat était presque toujours caricatural, critique ou moqueur. Convivre ne générait rien de nouveau et ne faisait que nourrir les préjugés. Les premières initiatives spontanées et prometteuses, dans les années 70, pour produire une musique qui parle de nous sans être trop évidente avaient causé ce type de combat, cette polarisation hostile, que l'on retrouve aussi en politique ou dans le sport.

Quant à moi, malgré mon trajet très solitaire, je faisais partie du groupe de ceux qui s'intéressaient et qui expérimentaient un peu de tout. Mais chez moi aussi, bien que je vivais loin du Rio Grande do Sul depuis longtemps, il y avait des frontières: les langages se mettaient les uns à côté des autres sans se lier comme s'il n'y avait pas de points de contact. En outre, ensemble et individuellement, ils n'avaient pas de rigueur formelle. Mes compositions et mes disques démontraient l'inquiétude et la variété d'intérêts mais aussi révélaient mon indétermination et mes préjugés qui étaient d'ailleurs très bornés.

Qu'est-ce que je souhaitais lorsque j'exigeais de moi-même une esthétique du froid? Je crois que je voulais d'abord réagir à cette indétermination et à tout ce qu'elle représentait. «Faire un peu de tout» signifiait bien m'accommoder bien à mes frontières mais comme tout *Rio-grandense* je n'étais pas satisfait. En outre, cet éclectisme avait fait sens dans la musique brésilienne de mon enfance et adolescence dans les années 70, pendant la dictature militaire, comme une réaction naturelle à un monde qui tendait de se reproduire dans des formes figées. Or, dans un monde pluriel dont les portes étaient toutes ouvertes il fallait un langage qui puisse mettre de l'unité dans la diversité.

De l'unité. L'idée même du froid comme métaphore de définition indiquait ce chemin: le froid nous touchait tous dans notre hétérogénéité. Je me suis donc demandé: à quoi ressemblerait une esthétique du froid? Par où commencer? Et cela a été le début d'un processus qui continue jusqu'à présent. Il s'agit, malgré les permanentes et inévitables généralisations, d'une recherche personnelle. Je me sens un peu le disciple de ceux pour qui, comme le décrit Paul Valéry, le temps ne compte pas; ceux qui se dédient à une espèce d'éthique de la forme, qui conduit au travail infini. L'esthétique du froid, ayant commencé comme réaction à un état de choses qui paralyse tout, avec la conviction qu'une conception artistique exige de la liberté de mouvements et l'oxigène des événements qui coulent pour survivre, est un voyage dont le but est le voyage lui-même.

Récemment, un ami m'a fait découvrir une phrase d'Alejo Carpentier, l'écrivain cubain, qui convient à mes idées: *le froid géométrise les choses*. Des années auparavant, c'était comme si cette phrase faisait déjà partie de mon répertoire. Lorsque je me suis demandé par où commencer la recherche d'une esthétique du froid, mon imagination a répondu par une image hivernale: le ciel clair sur une plaine spacieuse du Sud dans laquelle un *Gaúcho* solitaire, abrité par un poncho en laine, buvait son *chimarrão*, pensif, les yeux sur l'horizon. La Pampa, un *Gaúcho*... quelle curieuse association! Est-ce que le stéréotype m'avait, moi aussi, possédé? Non. La Pampa et le *Gaúcho* étaient là, parce que j'avais été transporté au fin fond de mon imaginaire, là où l'un et l'autre ont leur place. La Pampa peut occuper une petite partie du territoire du Rio Grande do Sul, mais elle constitue le vaste fond de notre paysage intérieur.

Dans son *Memoria sobre la pampa y los gauchos*, l'écrivain



argentin Adolfo Bioy Casares a dit: *A la pampa y a los gauchos, culminantes manifestaciones de lo nuestro, ¿dónde sorprenderlos? En el campo ciertamente no. Allá encontrábamos la llanura, no plana, por lo general, sino ondulada (circunstancia meritoria, pues el denominado campo tendido, según nos explicaron, era de calidad inferior); también encontrábamos paisanos o criollos, gringos y demás extranjeros, puebleros, que menospreciábamos por reputarlos irremediabilmente fuera de lugar en el campo – sin pensar que para quienes vivían permanentemente allá, quizá nosotros fuéramos puebleros –; pero la pampa, como el agua celeste de los espejismos del camino, siempre nos eludía; tampoco dábamos con un hombre universalmente, y por sí mismo, considerado gaucho.*



Les apparitions, involontaires, voire inattendues, de la Pampa et du *Gaúcho* envers moi, garantissaient leur sens au-delà de tout réductionnisme. Je n'avais pas été renvoyé à une signification contaminée, je ne regardais pas une carte postale ou une image sainte. Mon attention se dirigeait sur l'atmosphère mélancolique et introspective, et s'attachait à sa haute définition en tant qu'image – la figure bien dessinée du *Gaúcho*, le ciel limpide, l'immense campagne d'un vert régulier, la ligne droite de l'horizon. Cette composition nette et expressive faite de peu d'éléments que le froid faisait s'abriter en eux-mêmes, sans gaspiller de l'énergie et en se nourrissant de leurs réserves comme des ours pendant l'hibernation, suggérait une nature résultant, en même temps, d'un travail hasardeux et judicieux, et dénotait de la rigueur, de la profondeur, de la concision, de la clarté, de la subtilité, de la légèreté... L'écrivain italien Ítalo Calvino a écrit à propos de l'idée de légèreté: *chaque fois que le royaume humain me semble condamné à la lourdeur (...) j'ai besoin de changer mon point d'observation, j'ai besoin de considérer le monde sous une autre optique, une autre*



logique. Cette réflexion, comme celle d'Alejo Carpentier, m'est venue après ce mois de juin à Copacabana. Mais à ce moment-là, j'étais sûr qu'il y avait cette légèreté dans l'image du *Gaúcho* et de la Pampa, puisque je la voyais déjà avec légèreté. J'avais revisité des choses et des idées et je les avais liées les unes aux autres et à moi-même, je m'avais libéré des fers du sens commun, en leur attribuant des valeurs esthétiques à partir d'un point de vue personnel.

L'image me renvoyait à l'extrême sud, au Sud du Sud, là où la Pampa et le *Gaúcho* comme des mythes et comme des réalités sont communs au Rio Grande do Sul, à l'Uruguay et à l'Argentine. C'était donc, au-delà d'une réaction au stéréotype et à sa pesanteur, la réaffirmation du lien ancien avec nos pays voisins et la définition d'un point zéro symbolisant nos contreparties froides par contraste avec les caractéristiques de ce que l'on appelle la brésilianité. Ma recherche d'une esthétique du froid manifestée à travers une image visuelle paraissait réagir directement aux images du carnaval tropical que j'avais vu à la télévision. Mais quelle musique serait faite de la même matière que cette image?

Parmi tout ce que j'avais expérimenté dans mon éclectisme musical, un genre se distinguait, la *milonga*. Je n'arrivais pas à la voir insérée dans un répertoire varié. Elle m'exigeait un traitement différencié. Si avec d'autres genres je sentais l'impulsion de forcer mes limites pour les transformer, avec la *milonga*, le mouvement était à l'invers, des limites vers l'intérieur. Je composais des *milongas* depuis mes dix-sept ans et chaque fois davantage, ma tendance était de subtiliser ses caractéristiques, comme si j'étais à la recherche d'une *milonga* des *milongas*, d'une *milonga* essentielle, qui serait sa possibilité unique. Je les ai réunies à part dans un répertoire parallèle.

Tel le *Gaúcho* et la Pampa, la *milonga* est commune au Rio Grande

do Sul, à l'Uruguay et à l'Argentine et elle n'existe pas dans le reste du Brésil. Le débat sur son origine révèle son importance dans la rencontre de ces trois cultures: il y a des thèses qui attestent son origine *rio-grandense*, son origine argentine et son origine uruguayenne; son ascendance est tantôt portugaise, tantôt espagnole, tantôt latino-américaine, plus spécifiquement cubaine. Pour le compositeur uruguayen Alfredo Zitarrosa, qui appelait la *milonga blues de Montevideo* la capacité de se fondre à d'autres genres était l'une de ses caractéristiques; l'argentin Atahualpa Yupanqui affirmait que les formes possibles de la *milonga* étaient toutes les formes de la jouer. De ce côté-ci des frontières, modestement, je l'associais à l'image à haute définition du *Gaúcho* et de la Pampa. La *milonga* me sonnait comme une forte suggestion d'unité, l'expression musicale et poétique du froid par excellence.

La *milonga* qui avait toujours été derrière mes choix, comme une voix intime, aux aguets, se faisait maintenant entendre plus clairement. Je l'apercevais comme une forme musicale simple et concise au service de la pensée et des mots – le vocable *milonga* est d'origine africaine, pluriel de *mulonga*, qui signifie «mot». Il existe la *milonga* pour danser, gaie, en majeur, qui convient au son fort de l'accordéon. Mais je pensais à la *milonga* de la Pampa ou de la campagne, ou encore nommée *milonga-chanson*, presque toujours en mineur, «simple et monotone», selon la définition du dictionnaire; lente, répétitive, émotionnelle, habituée à la mélancolie, à la densité, à la réflexion; appropriée aussi bien aux envois épiques que lyriques, à la tension et aussi à la suavité, dont la guitare et la voix sont la colonne vertébrale. Plus vous tirez de la *milonga*, en tant que forme, plus expressive elle sera. Quelle autre forme choisirait le *Gaúcho* solitaire de mon image pour s'exprimer devant cette étendue froide de campagne et de ciel? Quelle autre

forme conviendrait mieux à la netteté, aux silences, aux vides? Dans son intégrité et son essence, la *milonga* comme l'image, s'opposait à l'excès, à la redondance. Intensives et extensives, les deux tendaient au monochromatisme, à l'horizontalité. Le froid leur correspondait, aiguisant les sens et stimulant la concentration, la retraite et l'intimisme; définissant leurs contours de façon à rehausser leurs propriétés: la rigueur, la profondeur, la clarté, la concision, la pureté, la légèreté, la mélancolie.

Est-ce que cela signifiait qu'une esthétique du froid se résumerait à la forme de la *milonga*? Non. Je n'étais pas ce *Gaúcho* de l'image à haute définition. Cela signifiait qu'à cause de sa forte suggestion formelle, la *milonga* dans la description la plus générale de l'esthétique du froid à laquelle on pourrait arriver serait toujours sous-jacente. Pas seulement à cause de sa forte suggestion formelle mais parce qu'elle était un lien entre le Rio Grande do Sul, l'Uruguay et l'Argentine; à cause de sa popularité et de sa présence dans l'imaginaire des *Rio-grandenses*, caractéristique qui la faisait devenir une expression confirmée et adéquate à notre sensibilité, de nos contreparties froides qui nous définissaient et nous distinguaient mais qui apparaissaient toujours fades devant la couleur locale artificiellement accentuée de notre caricature. Plusieurs fois j'ai eu des exemples clairs de l'effet de la *milonga* parmi nous: émotion, larmes ou confession d'un «étrange sentiment de patriotisme» de la part de *Rio-grandenses* élevés à la capitale ou loin de l'État lorsqu'ils l'écoutaient. Des gens sans aucun rapport direct avec l'intérieur ou la culture campagnarde. Moi-même je suis né et j'ai grandi sur le littoral, j'ai toujours vécu dans des grandes villes. Le fait de composer des *milongas* démontrerait déjà leur présence dans mon imaginaire. Et souvent lorsque j'en composais je me suis mis à pleurer. Il est significatif que, dans un pays où les musiques



représentant les différentes régions sont une invitation à la rue, à la gaieté, à la danse et à l'extraversion, la *milonga* soit celle qui parle de nous de la manière la plus adéquate. Ces rockeurs et ces nativistes qui se haïssaient trouveraient dans la *milonga* un point de contact.

Je m'étais reconnu dans le froid et je l'avais reconnu en moi, je m'étais aperçu que nous nous symbolisons mutuellement, j'y avais trouvé une idée d'unité, j'en avais extrait des valeurs esthétiques. J'avais vu un paysage froid, j'avais conçu une *milonga* froide. Si le froid était ma formation, froide serait ma lecture du monde. J'appréhenderais la pluralité et la diversité de ce monde avec l'identité froide de mon regard. L'expression de ce regard constituerait une esthétique du froid.

Sur quoi devais-je diriger d'abord mon regard froid? Sur le Brésil. Après tout, la recherche d'une esthétique du froid était celle d'une définition et d'une affirmation de ma brésilianité, question originale pas encore résolue (je me battais pas seulement contre le cliché d'être *Gaúcho* mais aussi contre le cliché d'être Brésilien). Bien que notre histoire et notre situation géographique présentent des contre-arguments, j'étais Brésilien, j'avais le gène de la brésilianité. Cette affirmation n'est pas qu'une belle phrase. J'ai eu besoin de me la formuler dans une certaine situation: lorsque j'ai composé une chanson appelée *Não é céu*, qui devait beaucoup à la tradition de la samba et de la bossa-nova, genres reconnus partout comme typiquement brésiliens. A l'époque, je me suis dit: c'est une belle chanson, mais, dommage, comme je suis *Gaúcho* je ne pourrai jamais la chanter. Je me permettais de composer des rocks ou des ballades, par exemple, mais composer une samba aurait presque ressemblé à une trahison (une autre restriction que je m'imposais toujours



faisait référence au pronom você. Comme je ne l'employais pas au moment de parler, je ne me permettait pas l'employer dans mes paroles. Pourtant j'évitais aussi le tu, pronom typique du Rio Grande do Sul, car il me paraissait formel et ancien dans les chansons puisque je ne me permettait pas non plus comettre des «erreurs» grammaticales du parler quotidien). La conscience d'être dans une impasse devant quelque chose que j'avais créée spontanément m'a mis dans une situation limite. Pourtant, j'ai réagi tout de suite: la tradition brésilienne m'appartient, c'est naturel qu'elle parle à travers mes chansons! C'était le moment d'abandonner définitivement ce sentiment de ne pas être Brésilien, d'abandonner le «Rio Grande do Sul séparé» (c'est à ce moment-là que j'ai accepté le pronom «você» et les «erreurs» et que je me suis libéré de la prison des sujets généralisateurs et impersonnels). Une esthétique du froid (qui commençait par l'emploi du mot «froid», justifié comme expression d'une idée justement parce qu'elle apparaissait dans le contexte brésilien) ne pouvait pas se passer de la brésilianité.

J'ai tout de suite remarqué que si cette chanson avait des éléments de la samba et de la bossa-nova, elle en avait encore plus de la milonga: elle était longue, lente, répétitive, symétrique et mélancolique; son harmonie se résumait à trois accords qui s'alternaient de façon subtile et cyclique-, sa mélodie circulaire et pleine de silences avait un fort aspect chromatique; ses paroles étaient longues, sans répétitions. La milonga et la bossa m'y apparaissaient essentiellement mélangées et non pas l'une à côté de l'autre. Ensoleillée et introspective, *Não é céu* m'a conduit de nouveau vers les milongas que je préparais depuis mon adolescence.** Le résultat de ce mouvement a été le disque *Ramilonga – A estética do frio* -, dans lequel est apparu pour la première fois de façon objective ce que je suis en train d'exposer.

Dans le milieu professionnel du centre du pays, j'avais reçu plusieurs fois des conseils pour composer des chansons plus gaies avec l'argument invariable que la tristesse ne vend pas de disques. Avec *Ramilonga*, moi qui n'avais jamais mis en avant ma condition de *Gaúcho*, (une des hypothèses discutables sur l'étymologie de ce mot est son origine indigène *guahú-che*, dont le sens est «personne qui chante tristement») j'ai fait couler la mélancolie, en choisissant la *milonga* comme thème. Mes concepts de gaieté et de tristesse ne coïncidaient pas avec ceux de mes «conseillers» musicaux. *Ramilonga* s'approche de la *milonga* à partir de plusieurs points de vue (il faut dire que penser à propos de ma propre manière de créer ne signifiait pas établir des règles obligatoires au moment de la production. Au contraire, je ne m'étais jamais senti aussi spontané et libre pour composer et pour écrire): les harmonies s'ouvrent, comme notre paysage, elles gagnent un peu de bossa-nova, un peu de la chanson brésilienne; les accords se répètent et s'enchaînent pour ne pas montrer les changements, ils s'arpègent de façon séquentielle et sont construits sur des accords préparés et des cordes détachées qui leur donnent de la résonance et de la continuité; les mélodies s'étendent en mouvements larges et circulaires, légers, à la façon du mantra, comme des raisonnements minutieux et clairs, mais intuitifs; le rythme peut l'affilier au rock, à la musique indienne, aux accents afro-brésiliens ou au tango, (voilà la conception de *milonga* de Zitarrosa qui redéfinit ma *milonga* «essentielle», voilà la *milonga* de Yupanqui, puisque la *milonga* arrête d'être une *milonga* pour continuer à l'être) mais il se maintient toujours - comme si c'était le cœur du *Gaúcho* de l'image à haute définition de mon imagination – intérieur, essentiel, répété, sans trop de modulations et de nuances de timbres; les paroles tissent le langage de la ville à celui de la campagne, le familier et

le poétique, le regard du poète de la Pampa qui se confond avec mon regard urbain pour montrer nos affinités. Le chant suave, qui parcourt de manière provocatrice les inflexions subtiles de la bossa-nova, apporte de la spontanéité à la *milonga* – interprétée normalement d'une voix placée et forte –, comme si on voulait dire qu'il ne s'agit pas d'un objet de culte et qu'assumer un personnage pour affirmer sa propre identité signifie, en vérité, la fragiliser. Tout en respectant le concept général du disque, les arrangements ont été conçus selon la suggestion formelle de la *milonga* qui vise à atteindre une haute définition (depuis ce moment je «visualise» toujours les arrangements: une grande plaine où la densité et les espaces vides se combinent): l'expressivité est présente dans l'ensemble parce qu'elle l'est dans chaque détail, c'est-à-dire, si tous les éléments d'une musique ont le pouvoir de signifier, il faut que le regard froid s'occupe de chacun d'entre eux. Le résultat est un exercice qui recherche la clarté et l'unité.

Actuellement, je prépare un nouveau disque dans lequel j'ai l'intention de transposer cette expérience à l'univers de la chanson. La *milonga* sera strictement sous-jacente (l'unité, qui avait été appliquée avant autour d'un thème essaie maintenant de montrer la diversité de mes intérêts musicaux et poétiques).*** Comme j'ai déjà dit, le but de ce voyage continue à être le voyage lui-même.

Le début de mon activité comme écrivain coïncide avec les premiers pas de l'esthétique du froid. Ma première nouvelle s'appelle Pequod et ses décors se situent à Satolep, une idéalisation de ma ville, et Montévideo, capitale de l'Uruguay, ville encore plus au Sud de l'Amérique où mon père est né. C'est un long récit composé de petits récits, articulés sous une forme que j'imagine être celle de la mémoire. Faisant un parcours entre la précision et l'imprécision,

son élaboration doit beaucoup à cet ensemble d'idées. Mon prochain livre, qui se trouve déjà en processus d'écriture, est un approfondissement de Pequod et a comme sujet l'esthétique du froid.****

Après *Pequod* et le disque *Ramilonga*, j'ai produit un autre disque, *Tambong*. Enregistré à Buenos Aires, il promeut une rencontre de musiciens du Rio de la Plata et de musiciens brésiliens du Sud, du centre et du Nord-est du pays. Ce disque est motivé par ma détermination à réagir au fait qu'au Brésil, les régions se sentent marginalisées face à l'hégémonie du centre du pays et sur plusieurs aspects de la vie nationale comme, par exemple, la production culturelle. Je vois Porto Alegre et le Rio Grande do Sul comme des endroits privilégiés, par leur histoire sociale et politique et par leur situation géographique. Nous sommes à la confluence de trois cultures, au point de rencontre de froideur et de tropicalité. Quelle serait la base de notre création et de notre identité si ce n'était pas celle-là? Nous ne sommes pas à la marge d'un centre, mais au centre d'une autre histoire.

Vitor Ramil

Satolep, mai 2003.

* Au moment de la présentation de ce texte, *Tambong*, était mon disque le plus récent. Depuis celui-ci, j'ai lancé un nouveau travail en octobre 2004, *Longes*, qui a été lui aussi gravé à Buenos Aires. Les deux ont été produits par le musicien et producteur argentin Pedro Aznar.

**À dix-sept ans j'ai composé ma première *milonga*, *Semeadura* (Vitor Ramil – José Fogaça), inspiré de l'oeuvre de l'interprète argentine Mercedes Sosa. Quelques années plus tard elle-même l'a enregistrée dans le disque *¿Será posible el Sur?* En 1999 Mercedes m'a invité à aller à Buenos Aires pour travailler auprès d'elle une version pour *Não é céu* qu'elle voulait inclure dans son répertoire. Ses

choix m'ont indiqué fortement que ce que je percevais de ma production était raisonnable et qu'après tout mes idées faisaient du sens.

*** Je fais référence au disque *Longes*. Dans ce travail l'intention de laisser la *milonga* «strictement» sous-jacente l'a emporté sur la résistance à mélanger des *milongas* «explicites» avec des chansons. Il m'a paru, à un certain moment, qu'il ne faudrait pas partir vers une expérience conceptuelle de ce type-là: les *milongas* et les chansons me sonnaient déjà comme la même chose.

**** Il s'agit du roman *Satolep*, que je suis en train de finir.

Impresso na primavera de 2009, em papel
Pólen Bold 90 g/m², pela Gráfica Metr pole.
Composto na fonte The Sans Light.