

O PAMPA BRASILEIRO: CLIMA, SENTIMENTOS E MÚSICA PARA COMPREENDER UMA ESTÉTICA GEOLOCALIZADA

Agustín Arosteguy¹

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

RESUMO: Este trabalho busca refletir sobre a música que caracteriza o Pampa como região: a milonga. Em especial, a milonga que acontece na região do Rio Grande do Sul e em particular, na cidade de Pelotas. Assim, nos aproximamos da música do compositor brasileiro Vitor Ramil para compreender as características geográficas que se vislumbram nas letras e melodias das onze músicas que compõem o álbum *Ramilonga – A estética do frio* (1997). Para isso, baseamos-nos no discurso *A estética do frio* que Ramil proferiu na conferência de Genebra, em 19 de junho de 2003, no âmbito do programa *Porto Alegre, un autre Brésil*, e no documentário *A linha fria do horizonte* (2014), dirigido pelo cineasta Luciano Coelho.

Palavras-chave: geografia da música; Pampa brasileiro; região platina; Lazer.

THE BRAZILIAN PAMPA: CLIMATE, FEELINGS AND MUSIC TO UNDERSTAND A GEOLOCATED AESTHETIC

ABSTRACT: This work seeks to reflect on the music that characterizes the Pampa as a region: the milonga. In particular, the milonga that takes place in the Rio Grande del Sur region and in particular, in the city of Pelotas. Thus, we approach the music of the Brazilian composer Vitor Ramil to understand the geographical characteristics that are glimpsed in the lyrics and melodies of the eleven songs that make up the album *Ramilonga – A estética do frio* (1997). To do this, we base ourselves on the speech *A estética do frio* that Ramil gave at the conference in Geneva, on June 19, 2003, as part of the *Porto Alegre, un autre Brésil* program and on the documentary film *A linha fria do horizonte* (2014), directed by filmmaker Luciano Coelho.

Keywords: geography of music; Brazilian pampa; platinum region; Leisure.

LA PAMPA BRASILEÑA: CLIMA, SENTIMIENTOS Y MÚSICA PARA COMPRENDER UNA ESTÉTICA GEOLOCALIZADA

RESUMEN: Este trabajo busca reflexionar sobre la música que caracteriza a la pampa como región: la milonga. En particular la milonga que se realiza en la región de Río Grande del Sur y en particular, en la ciudad de Pelotas. Es así que abordamos a la música del compositor brasileño Vitor Ramil para comprender las características geográficas que se vislumbran en las letras y melodías de las once canciones que componen el álbum *Ramilonga – A estética do frio* (1997). Para ello, nos basamos en el discurso *A estética do frio* que Ramil pronunció en la conferencia en Ginebra, el 19 de junio de 2003, como parte de la programación *Porto Alegre, un autre Brésil* y en la película documental *A linha fría do horizonte* (2014), dirigida por el cineasta Luciano Coelho.

Palabras-clave: geografía de la música; Pampa brasileña; región platina; Ocio.

¹ Profesor de Graduación y Maestría del seminario Geografía y Musicalidades de América Latina en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Universidad Nacional de las Artes (UNA). Doctor en Estudios Interdisciplinarios de Ocio, con Pos-doctorado en Geografía. Email: agarosteguy@yahoo.com.ar

Introducción

En 2004 el compositor, cantor y escritor Vitor Ramil propuso una estética que es al mismo tiempo un manifiesto artístico personal y una postulación ideológica en relación a un espacio geográfico (entendido en sentido amplio, es decir, contemplando su idiosincrasia, clima, costumbres, historia, política) que está lejos o a contramano de lo que el imaginario colectivo tiene de lo que significa ser brasileño/a y de Brasil. Este texto que se publicó en portugués y francés en noviembre de 2004, fue primero un discurso presentado en el Teatro Saint-Gervais en Ginebra el día 19 de junio de 2003, como parte de la programación *Porto Alegre, un autre Brésil*. Dicho texto, cuenta Ramil, fue escrito para la ocasión y si bien, ha cambiado con el paso de los años, espera que en el futuro no continúe siendo el mismo. De alguna forma, esta estética del frío tiene un origen musical marcado por el lanzamiento del disco de 1997 que no casualmente tiene como título *Ramilonga – A estética do frio*. Es en este disco que Ramil sienta las bases artístico-musicales e ideológicas de su propuesta musical y metafísica que sigue profundizando hasta el día de hoy. Prueba de ello, es el documental realizado por el cineasta Luciano Coelho en 2014 llamado *A linha frio do horizonte*, en la cual un grupo de músicos del Río de la Plata o región platina² establecen conexiones entre el paisaje, el clima y la música que ellos mismos componen. Si bien participan artistas como Daniel y Jorge Drexler, Kevin Johansen, Ana Prada, Marcelo Delacroix, Carlos Moscardini, Sebastián Jantos, Arthur de Faria, Richard Serraria, Tomi Lebrero, entre otros, Vitor Ramil es el protagonista. Otra prueba es la canción Pampa de Clarissa Ferreira en donde Ramil participa cantando y en su cuenta de instagram Ferreira cuenta en un posteo del 31 de marzo de 2024 que Ramil participa de la canción y que es una “referencia al redefinir la milonga y estampar la pampa en sus canciones” (traducción del autor³).

De este modo, en este artículo se busca ahondar tanto en el disco como en el texto-manifiesto para reflexionar cómo una cuestión climática puede incidir no sólo en la identidad de un colectivo humano sino en los sentimientos relativos al espacio geográfico y en la música de una región específica, la pampa *gaúcha*. Entonces, aquí se pretende indagar si existe alguna relación entre el clima, los sentimientos, la música, y la geografía, partiendo de la idea de Lucas Manassi Panitz y Luis Felipe Rosado Murillo (2016) que la representación del paisaje surge como metáfora capaz de representar una cultura, una región, una condición climática, y a su vez, emerge como “metáfora sonora en la cual los elementos del paisaje se trasponen en las

² La región platina está formada a partir de la cuenca del río de la Plata, involucrando a cinco Estados nacionales sudamericanos: la Argentina, el Brasil, Bolivia, el Paraguay y el Uruguay (BENEDETTI, 2017).

³ Todas las traducciones de este artículo fueron realizadas por el autor.

canciones” (p. 185). Sin pretender efectuar un reduccionismo o realizar una simplificación con el objetivo de comprobar alguna cuestión, en el presente trabajo se desea hacer lo contrario, mostrar la complejidad que esto encierra con el propósito de arrojar luz sobre esta conexión que creo existente. De este modo, el artículo consta de tres partes, siendo la primera el entendimiento de que la música es una experiencia de ocio vinculado al espacio geográfico. Acto seguido, establece una relación entre sentimientos, música y geografía en la región de la pampa brasileña a partir de las investigaciones de Lucas Panitz (2010, 2017) sobre la región platina como territorio con características específicas. En la tercera parte, abordamos cada una de las once canciones del disco para analizar la letra y la melodía destacando cómo la geografía, el paisaje y sus elementos se evidencian en ellas. Y como último apartado, presentamos las consideraciones finales.

La música como experiencia de ocio en el territorio

La renovación en la Geografía Cultural acontecida en la década de 1970, trajo una comprensión más holística del territorio al considerar que éste presentaba nuevas acepciones epistemológicas en el concepto de paisaje. Además de la dimensión morfológica, correspondiente al conjunto de formas derivadas de la acción humana y de la naturaleza, de la dimensión espacial y la dimensión histórica, entendidas como resultado de la acción humana en determinada área a lo largo del tiempo, hoy por hoy también incluye “una dimensión *funcional*, ya que presenta relaciones entre sus diversas partes e inclusive, una dimensión *simbólica*, en la medida en que es portador de significados que expresan valores, creencias, mitos y utopías” (Corrêa y Rosendahl, 1999, p. 7-8, cursiva del original). Esto nos permite traer a colación en entendimiento de Rogério Haesbaert sobre el territorio al considerar que el mismo “se desdobra a lo largo de un *continuum* que va de la dominación político-económico más ‘concreta’ y ‘funcional’ a la apropiación más subjetiva y/o ‘cultural-simbólica’” (2011, p. 95-96). En este sentido, y siguiendo con la idea del *continuum* haesbaertiano, es posible establecer un vínculo con el ocio a partir de la comprensión de que éste forma parte de la apropiación más subjetiva y/o cultural-simbólica del territorio o también, se puede pensar que el ocio es parte del conjunto de vinculaciones afectivas (Tuan, 2012) que el ser humano teje con el espacio.

Como componente simbólico-afectivo del territorio, el ocio hace que el ser humano tenga una conexión emocional con varios barrios, espacios, lugares dentro del contexto de la ciudad. De la misma manera en que entendemos que el “arte puede colaborar para la producción de mejores ciudades” (Aragão, 2017), podemos también afirmar que hay ciudades más sensibles

(Campbell, 2015) donde el ser humano puede proyectarse, empoderarse y ser parte del proceso de construcción. Es en esta construcción de ciudad, más simbólica que física, que el ocio ocupa, potencialmente, un papel relevante. En este sentido, es pertinente reforzar que el presente texto no considera que el territorio sea determinante de la cultura, de la identidad y del ocio de una determinada comunidad, ni tampoco adhiere a una concepción determinista de la geografía⁴. En cambio, entiende que el territorio influencia fuertemente al ser humano a través de los sentimientos que en él despierta tanto de forma consciente como inconsciente, y que tiene que ver, en mayor o menor medida, con su idiosincrasia, su ideología, su trayectoria de vida. Este pensamiento de que la elección por el territorio está basada en el “vínculo afectivo entre la persona y el lugar” (Tuan, 2012, p. 19) es la base sobre la cual se fundamenta este artículo. A partir de esta premisa, es posible establecer relaciones específicas entre el ocio, la cultura y el territorio, ya que estas variarán de un territorio a otro, de un barrio a otro y de una comunidad a otra. Por lo tanto, está presente una relación sinérgica y dialéctica, de doble sentido, en la cual ambos (ser humano y territorio) son influenciados e influenciadores de forma constante, pero sin una jerarquía predeterminada. Entonces, podemos concebir a la música como manifestación de la cultura y como experiencia de ocio ya que, según Christianne Luce Gomes (2011, p. 16-17):

El ocio representa la necesidad de disfrutar, lúdicamente, las incontables prácticas culturales constituidas, socialmente, en cada contexto. Esta necesidad puede ser satisfecha de múltiples formas, según los valores e intereses de los sujetos, grupos e instituciones en cada contexto histórico, social y cultural. Por eso, el ocio precisa ser tratado como un fenómeno social, político, cultural e históricamente situado.

Entonces, aquí se sostiene que la música es entendida, por un lado, como experiencia de ocio y por otro, como práctica cultural ligada al territorio. A continuación, ahondaré en la relación de la música con el territorio de la pampa brasileña, teniendo como epicentro la ciudad natal de Vitor Ramil, Pelotas, y por extensión a todo el estado de Río Grande del Sur.

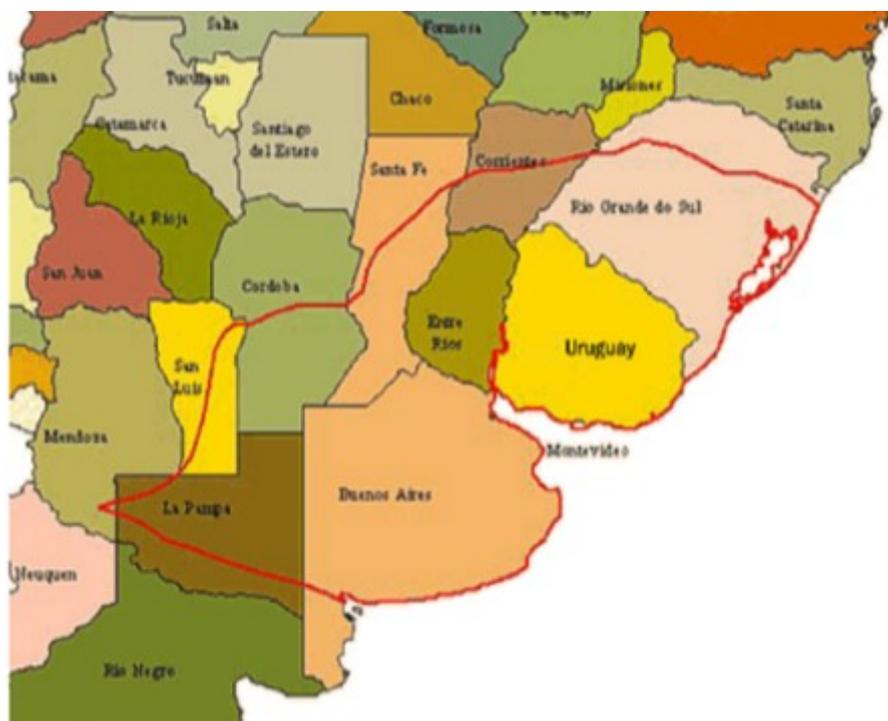
Los sonidos de la Pampa brasileña: interrelaciones entre sentimientos, música y geografía

Tal y como nos alerta el geógrafo de la música Lucas Panitz (2010) en la introducción de

⁴ El concepto “determinismo geográfico” fue creado por el geógrafo alemán Friedrich Ratzel en su obra intitulada “Antropogeografía: fundamentos de la aplicación de la Geografía a la Historia” (1882). El concepto se refiere a las influencias que las condiciones naturales ejercen sobre la humanidad y sustenta la idea de que el medio natural es una entidad definidora de la fisiología y de la psicología humanas, o sea, el hombre está muy marcado por la naturaleza que lo cerca (Moraes y Fernandes, 1990).

su tesis de maestría, toda la música tiene una geografía, y justamente la pampa tiene la milonga. La Pampa como región abarca la porción sur del Estado de Rio Grande del Sur (18%), la totalidad de Uruguay (16%) y las provincias argentinas de Buenos Aires, Entre Ríos, y gran parte de Corrientes, Santa Fe, Córdoba, San Luis y La Pampa (66%) (Figura 1). Sus características son una llanura vasta, continua y levemente ondulada, con un clima templado, que se caracteriza porque la estación más cálida es también la más lluviosa, en donde los veranos son cálidos y los inviernos frescos y variables, con una temperatura media anual de 17 grados, y el tipo de vegetación dominante es la pradera, seguido por la estepa. Todo este entorno caracteriza también a un habitante que se ha convertido en una especie de estereotipo, el gaucho. Este habitante de las pampas de personalidad reservada, algo introspectivo y reflexivo, oteando el horizonte en donde predominan el verde de los campos y el azul del cielo, con carácter áspero y directo, posee una vestimenta específica, en donde las bombachas, la boina, las botas, el poncho, la faja y el pañuelo en el cuello son las prendas más típicas. A su vez, siempre que se evoca a estos habitantes también se los relaciona con la guitarra, el caballo, el fogón, el asado y el mate.

Figura 1: Límites de la Bioregión Pampa, señalados en rojo



Fuente: Martino, 2004.

Retomando a Panitz, resulta relevante destacar que la Pampa no es solo una denominación natural sino también cultural, ya que [...] fue sobre este paisaje que se desarrolló

una cultura particular, con énfasis en el mestizaje de las colonizaciones lusas y castellanas, de la presencia africana, de los amerindios (diezmados casi en su totalidad) y más tarde de otras sociedades europeas como la italiana (2010, p. 23, traducción del autor). Por lo cual no es casual que Ángel Rama (1982) identificase una comarca literaria y que Carlos Vega (1944) reconociese a la milonga como ritmo musical de la región. Es así que Vitor Ramil en su ensayo *A estética do frio* sentencia que su música es en relación al clima y al paisaje:

Al reconocerme en el frío y al reconocerlo en mí, me di cuenta que nos simbolizábamos mutuamente; encontré en él una sugerencia de unidad, de él extraje valores estéticos. Vi un paisaje frío, concebí una milonga fría. Si el frío era mi formación, fría sería mi lectura del mundo. Aprendí la pluralidad y diversidad de este mundo con la identidad fría de mi mirada. La expresión de esta mirada sería una estética del frío (2004, p. 24, traducción del autor).

Por otro lado, en el documental *A linha fria do horizonte*, Ramil explica el germen de esta propuesta artística y también, una postura ideológica en relación a la música de Brasil:

Cuando me pregunté cómo sería una estética del frío, estaba reaccionando a unas imágenes que había visto en la televisión: de carnaval, escenas de fiesta tropical, con mucha información, mucha gente, muchos colores. Pensando ya en la idea de frío como algo simbólico, representativo de nosotros, comencé a pensar acerca de cómo serían los valores del frío: ¿cómo sería una estética del frío?, ¿cómo sería una estética de este lugar? Y la primera imagen que me vino, fue una imagen de planicie, me vino esto aquí, me vino esta escena inmediatamente - señala el paisaje que tiene detrás (Coelho, 2014).

En esa conjunción entre música y geografía, es factible identificar las representaciones musicales que Vitor Ramil efectúa de su territorio de pertenencia, a partir de lo que Lucas Panitz y Luis Felipe Rosado Murillo (2016) denominaron como dimensión geografizante. Ellos explican que esta dimensión aparece en las representaciones que los artistas realizan, debido a que vislumbran todo aquel trabajo de significación y comunicación que procura colocar a la geografía en términos de cultura y realidad inmaterial y porque tales representaciones, según los autores:

[...] traen elementos de la materialidad del espacio geográfico para la creación estética, transformando esa materialidad viva e indispensable en la propia concepción musical. La representación del paisaje de la pampa surge como metáfora capaz de representar una cultura local transfronteriza (gaucha), una región (platina) y una condición climática (templada). Surge también como metáfora sonora en la cual los elementos del paisaje se transponen en las canciones (p. 185).

Esta definición deja afuera la cuestión de los sentimientos que Ramil también incorpora tanto en la música en su disco como en el ensayo. En el siguiente apartado, a través de las 11 canciones que componen el disco anteriormente citado, se analizarán las melodías y las letras para discutir estas cuestiones desde la geografía de la música.

Desmenuzando Ramilonga: una propuesta poético-musical donde convergen sentimientos, melodías y paisajes en once canciones

Una de las tendencias más recientes dentro de la Geografía Cultural, es la denominada Geografía emocional (Anderson y Smith, 2001; Wood, 2002) en donde busca incorporar lo que el pensamiento positivista y racionalista ignoró o negligenció por tanto tiempo: las emociones y los sentimientos. Según la historiadora y geógrafa cultural italiana Giuliana Andreotti (2013) efectuar un abordaje emocional desde la geografía significa investigar la influencia de la dimensión interior y subjetiva del ser humano en la experiencia del mundo, predisponiéndose a recoger las emociones y sensaciones que los lugares causan en las personas y establece que desde esta perspectiva las sensaciones, las emociones y los sentimientos son entendidos como pauta o principio de análisis, tomando lo real como complejo perceptivo y fenomenológico. En esta relación entre la geografía y las emociones, la música y todos sus elementos constitutivos (ritmo, melodía, armonía, timbre, silencio, sonidos, ruidos) poseen la capacidad de crear lugares de deleite o incomodidad, por lo cual, “la música puede mediar las relaciones emotivas que asocian a las personas entre sí y a los lugares” (Furlanetto, 2018, p. 202). Para analizar el disco de Ramil, resulta muy elocuente el planteo que Beatriz Helena Furlanetto (2018) hace al sostener que, por un lado, es factible erigir y fijar nuestro ser en el mundo a través de la música, y por otro, la música al permitir expandir los modos de ser y de sentir la realidad, permite que “el mundo pueda ser percibido como una partitura musical, una grafía que se lee con los oídos, y no apenas con los ojos, una escucha de los sonidos y silencios que siembran horizontes en nuestras fronteras” (2018, p. 208).

Ramilonga – A Estética do frio es el quinto álbum de Vitor Ramil, lanzado en 1997. Como señalamos, está compuesto por once canciones, de las cuales tres son poemas de João da Cunha Vargas⁵ (Alegrete, 28 de diciembre de 1900 - Puerto Alegre, 8 de septiembre de 1980): *Gaudério*, *Deixando o pago* y *Último pedido*, canción número 6, 8 y 11 respectivamente. Es

⁵ Este poeta tenía la particularidad de memorizar sus poemas y no llegó a publicar ningún libro en vida. El único libro que publicó fue de manera póstuma, *Deixando o pago: poesias xucras* (1981), cuyos poemas fueron dictados a familiares o transcritos a partir de registros de sus declamaciones grabadas en casetes.

relevante señalar que todo el disco evoca fuertemente a la impronta del poeta alegretense, que se reflejan no sólo en la estructura de las letras/poemas sino y en especial a la propuesta melódica, en la atmósfera sonora, en la manera de remitir a lo espacial, aspecto sobresaliente del disco. Según el filósofo y escritor Luís Rubira y autor del libro “Vitor Ramil - Nascer leva tempo (identidade, autossuperação e criação de *Estrela, estrela a Longes*”, 2015) “uno de los vínculos entre los tres poemas (y yo agregaría, de los tres poemas y el resto de las canciones del disco) es el **territorio** inseparable de una determinada **imagen del gaúcho** y una **forma de la milonga**” (p. 148, resaltado del autor).

Antes de adentrarnos en el análisis melódico y letrístico, es importante señalar que el nombre del disco Ramilonga surgió por casualidad:

Tuve la suerte de que mi nombre terminara con el comienzo de la palabra milonga: ramilonga... Vino naturalmente, intuitivamente, como todo lo que hago, yo no me quedo pensando sobre las cosas. Vino cantando. Primero, pensé ah, milonga [...]. Pero me salió ramilonga, entonces dije: epa, ramil, milonga, quedó, yo transformado en milonga volando sobre Puerto Alegre, ahí entendí de lo que la canción estaba hablando. Soy totalmente a favor de la idea de que la poesía antecede al pensamiento (Teixeira, 2002, s/p).

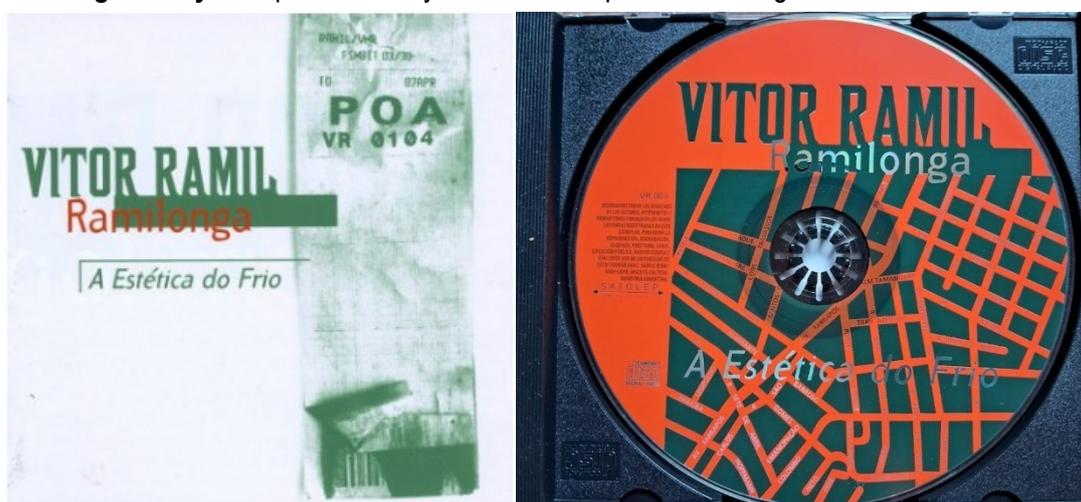
En ese juego de palabras, como si fuese un crucigrama o una especie de oxímoron al contrario, es posible entrever un trasfondo metafísico u ontológico en esta unión intuitiva, en donde Ramil va a la pampa y la pampa va a Ramil. En palabras de Rubira (2015, p. 150), haciéndose eco de Panitz y Murillo (2016, op cit.), opina que “al fundir dos nombres, posibilitó la unión entre lo que es, lo que tiene una existencia singular, el presente guardado en un apellido (Ramil), con el legado de una tradición musical (milonga), que posee rasgos antiguos y exprime algo del modo de ser de los habitantes de toda una época y región” (platina) (agregado entre paréntesis del autor).

El título es acompañado del arte de la tapa y del disco compacto (Figura 2a y b) en donde puede verse un mapa del barrio Floresta de la capital de Río Grande del Sur, “en el cual los datos reales adquieren una ampliación simbólica: están las calles Bahía, Pernambuco, Pará, pero también están Farrapos, Porto Alegre y la fecha de mi cumpleaños, 7 de abril” (Mendonça, 1998, s/p). A su vez, los colores con los cuales está diseñada la tapa, esa gama de verde metalizado y verde oscuro, salvo por el nombre del disco que está en letras rojas, remite al clima frío, a los campos que caracterizan a la pampa y sus infinitos horizontes en el invierno. Estos colores no son para nada azarosos ya que la intención es vincularlos con determinados sentimientos relacionados al clima y al paisaje, como ser melancolía, soledad, introspección,

seriedad, pulcritud, tradicionalismo, sobriedad.

En relación a la sonoridad del disco, se trata de una milonga reversionada y atravesada por un misticismo que mezcla pasado y presente, lo urbano y lo rural, la tradición y el eclecticismo, ampliando o, mejor dicho, abriendo las fronteras de este género hacia geografías propias de su compositor en donde confluyen su brasilidad y su platinidad. En palabras de Vitor Ramil este abordaje nuevo que consiguió imprimir en sus milongas son de alguien que “escuchó a los Beatles la vida entera, que gustaba de la música hindú, de Miles Davis...” (Coelho, 2014). Con esta información en mente, a continuación, se comentarán aspectos geográficos de las melodías y de las letras/poemas de las canciones con el propósito de reflexionar cómo se vislumbran los rasgos climáticos, espaciales y afectivos.

Figura 2a y b. Tapa del disco y del disco compacto Ramilonga – A estética do frio



Fuente de 3a: Página oficial de Vitor Ramil (<https://www.vitorramil.com.br/>) y **3b:** el autor (2024)

Canción #1. Ramilonga – 6:17 minutos

No es ninguna novedad que esta canción es una despedida que Ramil le compone a la ciudad de Puerto Alegre en el momento en que se mudaba para Río de Janeiro y él pensaba que era para siempre. Entonces, la canción inicia harmonium planchando las notas dando un clima destemplado que, junto a los acordes de guitarra metálica, puntillosa y fría, dados por las cuerdas de acero, otorgan una sensación de desasosiego que llegan a perturbar. Y cuando la voz de Ramil aparece en tono cansino y cadencioso, brindan a la primera estrofa de la letra, que describe el lugar del cual se está despidiendo, un aire parecido a la desolación:

Chove na tarde fria de Porto Alegre
Trago sozinho o verde do chimarrão
Olho o cotidiano, sei que vou embora
Nunca mais, nunca mais (resaltado del autor)

La tarde fría y lluviosa le otorga una atmosfera de introspección y melancolía por coincidir con la tarde elegida para dejar la ciudad. A su vez, la compañía única del mate refuerza la idea de soledad, tristeza y seriedad por estar quizás degustando por última vez el mate en ese lugar, algo tan representativo de Río Grande del Sur y símbolo de la cultura riograndense y de la figura del gaucho. En relación al mate, en el documental Jorge Drexler un poco en broma y un poco en serio, dice que “la milonga va de un lado al otro, igual que va el mate. De hecho, coinciden bastante con el territorio. Y siempre bromeaba con Vitor, Vitor Ramil, yo siempre hablaba de Ilexandia, el territorio de la Ilex Paraguariensis, que es el nombre científico de la yerba mate” (Coelho, 2014). Cromáticamente, resulta interesante mencionar que el gris de un cielo lluvioso contrasta con el verde de la yerba, y más aun sabiendo que el mate combate el frío y que por lo general el agua se calienta en una hornalla o antiguamente con un brasero o una salamandra. Este comentario de Drexler sobre la milonga, nos dá pie para introducir la segunda estrofa:

Chega em ondas a música da cidade
Também eu me transformo numa canção
Ares de milonga vão e me carregam
Por aí, por aí (resaltado del autor)

Por un lado, resulta muy sugerente que la vinculación entre la música y la ciudad haga que el compositor se transforme en canción, pero no cualquier tipo de canción: la milonga. Esto funciona como una figura poética o retórica para mimetizarse con ese género que tanto ha influido a toda su familia (en el documental Ramil cuenta que él fue el último de seis hermanos y cuando él creció todos ellos eran músicos y, claro, tocaban milongas) y a todo el Estado de Río Grande del Sur. Y, por el otro, la imagen de aires de milonga que van y lo llevan, remite a la idea de Drexler cuando dice que la milonga va de un lado al otro, es decir, está en todos lados de la región platina, y no hace más que reforzar esta conexión de un territorio específico con un género musical. Luego, el resto de la letra, repite con variantes estas dos primeras estrofas y los sentimientos que traen implícitos. De esta forma, menciona diferentes barrios de la ciudad, Bela Vista, Chácara das Pedras, Rio Branco, Bom Fim, Alto da Bronze, Cidade Baixa, y diversos lugares, como el río Guaíba y la Plaza XV como si fuese la última vez que los verá.

Cabe mencionar que palabras como temporal, estrellas, tango de los paraguas, triste fotógrafo, los barcos que ya no están, las calles mojadas y de color lila, son todas imágenes poéticas que redundan en los sentimientos nombrados al comienzo: tristeza, melancolía, soledad y adustez.

Canción #2. Indo ao pampa – 4:33 minutos

En esta canción queda claro cuando Ramil dice “existe un orientalismo en la milonga [...] ya que en la raíz de las improvisaciones del payador está el poeta árabe” o “yo creo que la milonga es muy mántrica” (Teixeira, 2002, s/p). El instrumento con el cual la canción comienza y predomina a lo largo de sus más de cuatro minutos, es el sitar, instrumento de cuerda pulsada, originario de la India, semejante al laúd, pero con el mástil más largo. Dicho instrumento hace ineludible la vinculación a todo lo relativo a lo hindú (danza, gastronomía, arquitectura, paisajes, flora, fauna) que al estar fusionada con la voz de Ramil que remite a la milonga, crean un híbrido singular y potente dentro del panorama musical riograndense. Aquí nuevamente se da una mimesis, pero en lugar de ser con la canción o un género musical (como en el caso anterior), esta vez es con la llanura pampeana, con la cual Ramil guarda una identificación profunda tanto como persona y como artista, y si le conferimos vida al paisaje, también éste se identifica y refleja en el cantautor:

*Eu indo ao pampa
O pampa indo em mim
Eu indo ao pampa
O pampa indo em mim*

A su vez, hay una estrofa, que se repite con una pequeña variante, en donde describe el cielo (dando una idea de infinito), el clima templado con su frío característico y el campo colorido de la pampa:

*Sigo essa **frente fria, pampa a dentro e através**
Desde o que é livres sigo livre
E me espalho sob o céu
Que estende tanta luz no **campo verde** a meus pés
Seguindo a **frente fria, pampa a dentro e através**
Séculos 19 e 21 fundidos sob o céu
Que estende tanta luz no **campo rubro** a meus pés (resaltado del autor)*

Tal y como nos cuenta Luís Rubira (2015), esta canción, al establecer como marco temporal el 1838, está haciendo referencia a la a la Revolución *Farroupilha*, acontecido en esa

región entre el 20 de septiembre de 1835 y el 1 de marzo de 1845. Es así que en la segunda estrofa dice lo que ve:

*O que vejo lá?
Mata nativa instiga o olho que só visa me levar
Sobe **fumaça branca** e a pupila se abre pra avisar
Se há **fumaça**, há **farrapos** por lá
Eu acho que é bem (resaltado del autor)*

Estas alusiones directas a la revolución, no son para nada ingenuas debido a que posicionan al autor ideológicamente, dado que “parece existir una valorización de los revolucionarios anónimos; la inmensa masa de *gaúchos* (sinónimo de sur-riograndenses) que [...], se comprometieron por una idea y, por enteros en la causa, por ella empeñaron su sangre, siguiendo sus convicciones” (Rubira, 2015, p. 158). Esto se ve claramente cuando en un juego temporal coloca al 1838 en el futuro en donde se encuentra el ideal de hombre a seguir:

*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 (resaltado del autor)*

Aquí también se puede entrever una crítica al presente, más específicamente al año 2000, que está a punto de llegar. En este sentido, Rubira (2015) sostiene que hace “referencia a su propia época, época de un relativismo tan fuerte que es capaz de destituir cualquier proyecto, cualquier ideal a ser seguido” y en donde se hace evidente su “malestar con la contemporaneidad” (p. 160).

*Diz um capitão
Seja bem vindo, homem, nosso tempo é todo teu
Tempo de **morte, dor e fome**, mas tempo de **pelear**
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 (resaltado del autor)*

En estas dos estrofas, se vuelve a ser referencia a la revolución *farroupilha* en donde la muerte, el dolor, el hambre, la montada y la necesidad de pelear son aspectos característicos, frase que a su vez tiene emisor, que, en este caso, haciendo una clara alusión a un ejército, es

un capitán. Última mención merece la palabra *carro são* (carreta sana) que fonéticamente suena como *carroção* (carreta grande). Luís Rubira tiene una interpretación propia en la cual cree posible que el *carro são* “a través del cual el sujeto de la letra consigue transportarse para encontrar a los *farroupilhas* sea la milonga”, ya que sugiere que esta metáfora “indica que la milonga, surgida en suelo platino alrededor del año 1860, es una sonoridad apropiada para transportar sensiblemente a aquel pasado histórico” (2015, p. 158). Es relevante señalar el uso de la voz que Ramil emplea en esta ocasión contrastando con la primera canción. Aquí se percibe una convicción y una seguridad bien marcadas.

Tanto esta canción como la número 4, *Causo farrapo*, Vitor Ramil las compuso originalmente para integrar la banda sonora la película *Anahy de las Misiones*⁶ (Silva, 1997). En una entrevista con Luiz Horácio Rodrigues en 2001, Vitor Ramil comenta:

La escena que iba tener una de ellas, *Causo farrapo*, que hasta está en el CD *Ramilonga*, acabó siendo cortada y la música quedó afuera. Llegué a acompañar las filmaciones, puesto que Marcos Palmeira tenía que tocar una música compuesta por mí y yo lo orienté a tocar la guitarra, a imitar lo que yo tocaba [...]. Em el set de filmación compuse *Indo ao pampa*, uno de los temas más importantes de *Ramilonga*, y lo compuse observando la grabación de la escena en la que Anahy tiene que entregar sus vacas para un grupo de “Farrapos” que está pasando hambre.

Canción #3. Noite de São João – 3:57 minutos

Es por demás conocido el gusto por la poesía por parte de Vitor Ramil. Tanto es así que llegó a musicalizar poemas de Jorge Luis Borges, João da Cunha Vargas, Angélica Freitas, Fernando Pessoa, António Bótto, Allen Ginsberg, Juca Ruivo, Paulo Leminski, Arnaut Daniel y Emily Dickinson. No por nada, en este disco seis de las once canciones son poemas de otros autores a los cuales Ramil les puso música. La canción número tres, está basada en un poema de Alberto Caeiro, uno de los heterónimos de Fernando Pessoa. Escrito entre 1913 y 1915, el poema versa sobre las fiestas de São João en las cuales se celebra el nacimiento de São João Batista el 24 de junio. En Brasil también se las conoce como Fiestas juninas y son conmemoraciones anuales adaptando el solsticio del verano europeo. Estas festividades fueron introducidas por los portugueses durante el período colonial (1500-1822) y son celebradas a lo largo del mes de junio en todo el país. Dicho esto, resulta interesante observar el trabajo que

⁶ Esta película brasileña está ambientada durante la Revolución Farroupilha en el siglo XIX, más específicamente en 1839. La historia sigue a Anahy, una mujer que se convierte en contrabandista y espía para sobrevivir en un período de gran conflicto y desolación. A través de sus ojos, la película explora temas de supervivencia, lealtad y la lucha por la justicia en tiempos turbulentos.

realizó Ramil desde el poema a la letra de la canción:

*Noite de S. João para além do muro do meu quintal.
Do lado de cá, eu sem noite de S. João.
Porque há S. João onde o festejam.
Para mim há uma sombra de luz de fogueiras na noite,
Um ruído de gargalhadas, os baques dos saltos.
E um grito casual de quem não sabe que eu existo.*

Como acotación, resulta pertinente mencionar que el sentimiento que se desprende de este poema-canción es la ternura y tranquilidad que Ramil consigue inyectar en su voz, a pesar de que la última frase, lleva implícita un sentimiento de melancolía y hasta de tristeza por el protagonista estar sabiendo que se está festejando esa celebración y que las personas que sí participan no saben que él existe. Esta sensación de ubicuidad, este sentimiento de estar sin realmente estar físicamente o estar pero en otro lugar, recuerda la respuesta que Vitor Ramil dio al periodista y poeta Ricardo Corona (1999) cuando éste último le preguntó al compositor cómo era convivir con ese estigma de “marginal” por haber construido su carrera musical a espaldas del mercado: “*não estou à margem de uma história, estou no centro de outra*”.

Canción #4. Causo farrapo – 3:31 minutos

Esta canción empieza con una invitación a allegarse para escuchar una historia o más precisamente un cuento, ya que una de las acepciones de *causo* es esa. Como mencionamos anteriormente, el contexto histórico sigue siendo la Revolución *Farroupilha* en Río Grande del Sur y la canción narra el episodio donde un *gaúcho* combatiendo se enfrenta cara a cara con la muerte. La letra simboliza la resistencia y la resiliencia del pueblo *gaúcho*, debido a que sabiendo de antemano que a la muerte no se la puede engañar ni ganar, le hace frente pensando en por lo menos postergar su partida. Al igual que en *Indo ao pampa*, el sitar es el instrumento que destaca y refuerza la vinculación entre estos dos mundos (el hindú y el pampeano) que al ser escuchados por segunda vez no resultan tan extraños. Así esta bravura, el coraje y el sentimiento de derrota que significa la muerte, queda retratada en las primeras tres estrofas de la canción:

*Oigalê-tchê, ê-cuê!
Se aproxiegue pra escutar
Oigalê-tchê, ê-cuê!
Mais um **causo** eu vou **contar**, ah, aah*

[...]

*Eu le pedi "sai da frente"
Ou te levanto na espada
Eu sei que a **morte eu não mato**
Mas deixo-a toda lanhada
Eu sei que a morte eu não mato
Mas deixo-a toda lanhada (resaltado del autor)*

O una variante de esta estrofa es la penúltima, que refuerza la idea de que la derrota es peor que la muerte:

*Caramurus vejo sempre
Na ponta da minha espada
A morte só volto a ver
Se a guerra tiver terminada
A **morte** só volto a ver
Se a **guerra tiver terminada** (resaltado del autor)*

Resulta interesante comentar que la expresión coloquial *oigalê-tché, ê-cué*, es un modo típico de las personas del sur de Brasil, y en especial de los lugares fronterizos, de saludar y llamar la atención. Vitor Ramil, con su habilidad lírica y musical, echa mano a metáforas y personificaciones para transmitir un mensaje de lucha y honra, consiguiendo capturar la esencia del espíritu *gaúcho* y transformarla en una obra poética y envolvente.

Este tipo de narraciones orales, los *causos*, formaban parte de la tradición oral *gaúcha* en donde el narrador contaba sus aventuras y desventuras con dramatismo y suspenso, y sobre todo sucedían en "las horas de descanso, alrededor del fuego o de los fogones, en la hora en que el mate pasaba de mano en mano, mientras los oídos estaban atentos a lo que se narraba" (Rubira, 2015, p. 160). En estos momentos, otro protagonista de los *causos* era la guitarra, ya que los trovadores o payadores la usaban para acompañarse durante los relatos, seguramente para conferirle misterio, suspenso e intriga a la historia. El mismo Luiz Rubira agrega que en el pasado "los músicos, que eran errantes, desempeñaban el papel de cronistas: circulaban de estancia en estancia, de ciudad en ciudad, migraban informaciones y en las ruedas nocturnas de los galpones con los peones contaban noticias, narraban historias, incorporando todo eso también en la música" (2015, p. 162). Y no es un detalle menor que esa música que servía de vehículo para todas esas historias fuese la milonga.

Canción #5. Milonga de Sete Cidades (Estética do Frio) – 2:52 minutos

Siguiendo con la idea presentada en la canción *Indo ao pampa*, en donde formulamos una mimesis entre el compositor y su paisaje, como si ambos fuesen seres vivos en una relación

sinérgica, abordamos esta canción que funciona como un compendio de las características tanto del habitante de las pampas brasileñas como del paisaje pampeano, y claro, el resultado musical de estos como la figura retórica del hombre-paisaje propuesta por Atahualpa Yupanqui (Arosteguy, 2020), es la milonga. Paradójicamente es la canción más corta en minutos y al mismo tiempo, con más claves para el entendimiento de la propuesta musical plasmada en el disco y por extensión, la que seis años más tarde escribiría en forma de ensayo/discurso. El cantautor brinda siete claves fundamentales para componer milongas, siendo siete un número con el cual posee una fijación y con el que “tiene una historia supersticiosa con el número, todo es siete para mí. También porque la canción favorecía tener siete palabras...” (Teixeira, 2002, s/p). En un juego geopoético, los siete elementos son traducidos en ciudades, es decir, lugares geográficos específicos en donde Ramil resalta alguna característica que lo marcó y ayudó para componer milongas:

Em Clareza o pampa infinito e exato me fez andar
Em Rigor eu me entreguei aos caminhos mais sutis
Em Profundidade a minha alma eu encontrei e me vi em mim
[...]
Concisão tem pátios pequenos onde o universo eu vi
Em Pureza fui sonhar
Em Leveza o céu se abriu
Em Melancolia a minha alma me sorriu e eu me vi feliz

Y para apuntalar esta conexión de la milonga con el territorio, paisaje y el clima, en la segunda estrofa Ramil sentencia:

Milonga é feita solta no tempo
*Jamais milonga **solta no espaço***
Sete cidades frias** são sua **morada (resaltado del autor)

Esta canción es la respuesta que Ramil encontró para plasmar en versos y melodías el paisaje de su pampa natal y todo lo que eso conlleva en materia de sentimientos:

¿Qué otra forma sería apropiada a la nitidez, a los silencios, a los vacíos? En su entereza y esencialidad, la **milonga**, así como la imagen, se oponía al exceso, a la redundancia. Intensas y extensas, ambas tendían a la **horizontalidad**. El **frío les correspondía** agudizando los **sentidos**, estimulando la concentración, el recogimiento, el intimismo, definiéndoles los contornos de manera de resaltar sus **propiedades**: rigor, profundidad, clareza, concisión, pureza, leveza, melancolía (Ramil, 2004, p. 22-23, resaltado del autor).

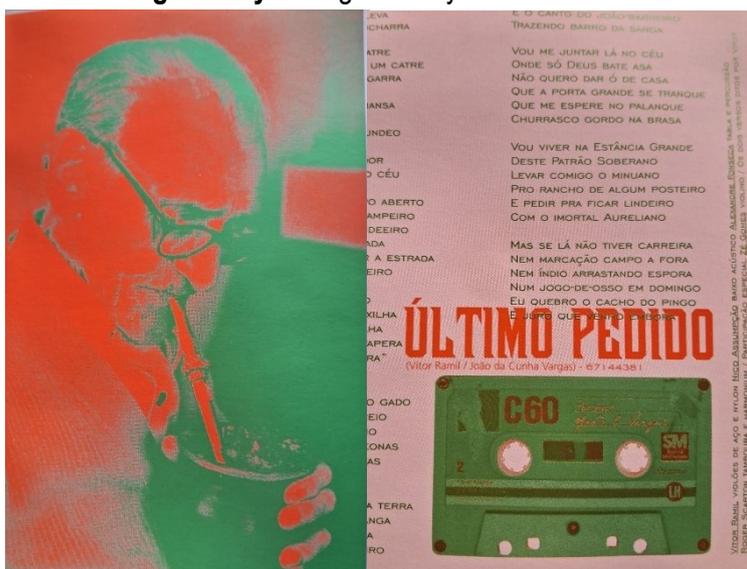
No es para soslayar que esta canción termina con el sentimiento de felicidad, de esa felicidad que da encontrarse con uno mismo y de realizarse como persona. Y esto, casualidad o no, sucede en la séptima ciudad: “En **melancolía** mi **alma** me **sonrió** y me vi **feliz**” (resaltado del autor). A su vez, en relación a la melodía, es preciso mencionar que en esta canción aparece por primera vez un instrumento emparentado con el sitar: la vina. Haciendo que sea la tercera canción uniendo lo hindú con la pampa.

Canción #6. Gaudério – 4:03 minutos

La figura de João da Cunha Vargas es evocativa y muy inspiradora para Ramil no sólo por los tres poemas que toma del libro *Deixando o pago: poesias xucras* (1981) sino porque además aparecen en el *booklet* una foto del propio Cunha Vargas tomando mate (Figura 3a) y la segunda, una foto del casete en donde el poeta grababa sus poemas (Figura 3b). En palabras de Vitor Ramil, en una entrevista realizada por Ricardo Corona en 1999 y publicada bajo el título de “Vitor Ramil, o payador universal” en la revista Medusa, describe a Cunha Vargas de la siguiente manera:

João da Cunha Vargas es el mayor poeta que encontré en esas lecturas [...]. La fuerza de su poesía no está en el manejo del lenguaje campero, aunque él lo hiciese bien y con conocimiento, sino en el hecho de que expresa su vida, su mirada sobre las cosas. No era un poeta intelectual, era un intuitivo. Tengo profunda identificación con su mirada melancólica y profunda (s/p)

Figura 3a y b: Páginas 10 y 13 del *booklet*



Fuente: el autor (2024)

El vocablo que da título al poema y a la canción, deriva de la palabra de origen

portugués *gauderio* o *gaudério* y proviene de *gaudere*, infinitivo del verbo *gaudeo*, de origen latino, con el significado de buena vida. Con ella se solía designar a los andariegos habitantes de las grandes extensiones de campo de Río Grande del Sur y del este de la Banda Oriental, pasando al Río de la Plata en el siglo XVIII. Entonces, esta canción funciona como una declaración de principios y una puesta en valor de lo que significó ser gaucho en Río Grande del Sur y donde no pueden faltar el caballo, la errancia por los caminos, el nomadismo, la bravura y el coraje para encarar las vicisitudes de la vida, los tipos de trabajo que realizaba, su vestimenta, las comidas y bebidas que consumía. Es decir, es una oda a la vida del gaucho, arquetipo de persona de campo que difícilmente exista de la misma manera en el presente siglo.

Lo que me gustaría destacar del poema es, en primer lugar, la versatilidad del portugués de convertir sustantivos y adjetivos en verbos sin el menor problema. Es así que *gauderio* y *gauderi* aparecen en las últimas líneas del anteúltimo y último verso, para dejar claro que el gaucho es y continúa siendo gaucho inclusive en su muerte:

*E que o zaino paste perto
Cuidando os restos **gaudério***

*E o pala eu quero no braço
Pra **gauderi** lá no céu.*

Y, en segundo lugar, es que Ramil recita a capella hasta la tercera estrofa, momento en el cual se le acopla Nico Assumpção con su contrabajo eléctrico, lo cual le otorga a la canción un aire ceremonioso. El tono de voz de Ramil es desafiante y contestatario, aunque el humor también se hace presente, como si este poema fuese una respuesta a alguien que está poniendo en cuestión la forma en la cual los gauchos vivían.

Canción #7. Milonga – 3:49 minutos

Esta es la única canción en castellano del disco y como no podía ser de otra manera, se llama milonga. Esta canción pertenece al folclore de Uruguay, país natal del padre de Vitor, Kleber Ramil. Según el investigador del folclore y de la historia de la música uruguaya, Lauro Ayestarán, en el libro *El folclore musical uruguayo* (1967) menciona dos ejemplos de milongas. El segundo caso, es esta canción que fue registrada por Wenceslao Núñez en la ciudad de Minas (capital del Departamento de Lavalleja), que la recibió por tradición oral a través de un tío residente en Arroyo del Medio, Barriga Negra, alrededor del año 1942. Ayestarán (1967, p. 73-74) la describe de la siguiente manera:

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” conocido 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 dice así:

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

A todas luces, se puede percibir que este poema refleja una manera de sentir y entender los sentimientos por los que atraviesan las personas a lo largo de sus existencias. Emociones como la duda, la desazón, el desconcierto, la fe, el no poder desahogarse mediante el llanto, el sufrimiento, de alguna forma condensa las tribulaciones mundanas por los cuales transitamos y que, también, están vinculadas a la milonga.

Canción #8. Deixando o pago – 3:42 minutos

Tanto el poema anterior de Vargas como este, son retratos o descripciones de la vida del gaucho de la primera mitad del siglo XX. Si bien en ambos está presente el tema de que el gaucho deja el lugar de origen, en *Gaudério* aparece como asunto colateral o secundario. En cambio, en *Deixando o pago* es el *leit motiv* que atraviesa todo el poema. Otra diferencia significativa, es el tono de la voz de Ramil y el acompañamiento instrumental. Sin lugar a dudas, estos elementos otorgan a esta canción una atmósfera de introspección reforzada en todos los detalles en los cuales se detiene la narración. Aquí se puede entrever cierta melancolía y nostalgia por el lugar que se está dejando, y aunque no se vea a la vida errante como algo negativo o peyorativo, todas las descripciones que el poema ofrece permiten percibir una franqueza y honestidad al no dejar afuera ningún aspecto de la dura vida del gaucho. En este sentido, resulta relevante mencionar que en este poema el gaucho muestra el lado, tal vez, más sensible y meditativo, al describir lo que se extraña de las personas, y de los momentos y elementos del paisaje pampeano: “*Olhei o pampa deserto / e o céu fincado no chão*” y “*E vi a lua no espaço / clareando todo o rincão*”, de la primera estrofa; en la segunda, “*Deixar o rancho da infancia / coberto pela neblina*” y “*E trago na boca o amargo / dum doce beijo de china*”, y en la tercera, “*Dum churrasco de mamona / na sombra do arvoredo*”. Es tal la magnitud de su sentimiento por dejar atrás su pago que se llega a emocionar hasta las lágrimas cuando:

*À noite, linda que era
Banhada pelo luar
Tive ganas de chorar
Ao ver meu rancho tapera*

Lo que queda claro en este poema, es que los gauchos también tienen sentimientos y de debajo de esa coraza rebelde y ruda, se esconden almas sensibles. A pesar de todo esto, el poema no es un reclamo por la vida solitaria, nómada y al margen de la ley, sino que a su manera es también una reivindicación.

Canción #9. No manantial – 3:21 minutos

Esta canción, la única instrumental del disco, está basada en el cuento homónimo de João Simões Lopes Neto. Lopes Neto fue un escritor, folclorista y empresario sur riograndense. Está considerado uno de los autores regionalistas más importantes de su país y en su obra buscó rescatar y revalorizar la historia del *gaúcho* y de sus tradiciones. La canción sólo contiene tres frases. Comienza con la pregunta que también abre el cuento: *Você está vendo aquele umbu lá embaixo, à direita do coxilhão?* A partir del primer minuto, Ramil entona una frase que no está de manera textual en el cuento y que repite dos veces como un lamento: *No manantial eu vi nascer uma rosa baguala*. Y, por último, bien al final, concluye con: *Você está vendo bem agora?*, que corresponde con la conclusión del cuento.

La trama del cuento gira alrededor de una historia de venganza y odio, en donde una mujer intentando escapar de su verdugo muere ahogada en un pantano y luego brota una rosa en el medio. Entonces, es curioso ver cómo todo ese clima de tensión, brutalidad y violencia es llevado a la música. La tesis de maestría de Rogério Tavares Constante (2000) analiza los principales aspectos técnico-composicionales y estéticos de la obra *No Manantial*, es decir, la vinculación entre el modelo literario y la música, la complejidad tímbrica, la organización de alturas, la concisión en la construcción y en el desarrollo de las regiones temáticas, la conducción del recorrido dramático y la proporción formal. Lo que quiero destacar es la manera en que Ramil con los recursos instrumentales que consistieron en guitarras con cuerdas de acero y nilón, bajo acústico y tablas y percusión, crea y evoca toda una atmosfera que por momentos asfixia, que por momentos resulta misteriosa e incierta, que por momentos se torna lúgubre. El ritmo que le imprime a la melodía consigue transmitir a los oyentes una sensación de angustia características de una persecución.

Canción #10. Memória dos bardos das ramadas – 3:44 minutos

Este poema pertenece a José Leal Filho, más conocido como Juca Ruivo, sobrenombre que recibió desde pequeño por tenía cabellos castaño claros. Fue administrador local de la compañía Territorial Sul Brasil y autor de un único libro de poesía llamado *Tradição*, publicado por la editorial Globo, de Puerto Alegre en 1957. Estuvo involucrado en la Revolución de 1923 bajo el comando del general libertador Honório Lemes y en tentativas revolucionarias posteriores, y más tarde fue el idealizador de la *Estância da Poesia Crioula*.

El libro en cuestión, posee quince poemas siendo uno de ellos el que da el título a la canción. Ya desde el título se percibe la intención del autor en narrar las aventuras de los trovadores o bardos. En la historia antigua de Europa, los bardos eran los encargados de transmitir las historias, las leyendas y poemas de forma oral además de cantar la historia de sus pueblos en largos poemas recitativos. Su trabajo consistía en deambular contando sus historias ante distintos públicos, con el objetivo de que estos conocimientos no se perdieran. En este sentido, el poema puede ser entendido como una minuciosa descripción del pasado riograndense, que quizás no sea tan pasado, en donde Ruivo abunda en detalles sobre, por ejemplo, algunos de los pueblos que constituyen el *gaúcho*, los *ilhéus* y los *guaranís*; instrumentos musicales que pertenecen a su cultura, guitarras lusitanas y castellanas, los acordeones; leyendas y mitas de la región, *negro pastoreiro*, *boi-guaçú* y *salamancas*; estilos musicales, tales como las milongas, el pericón y habaneras; y el lugar por antonomasia en donde los gauchos se reunían al finalizar su jornada de trabajo, a descansar, charlar y por supuesto, tomar mate: los fogones. Y claro, en este retrato no podían faltar las historias fronterizas, entre Argentina, Brasil y Uruguay, de caudillos retándose a duelo por algún que otro entrevero.

Canción #11. Último pedido – 7:18 minutos

Quizás sea una obviedad, pero el poema de Vargas que Ramil elige para cerrar el disco tiene en el título la palabra último y es la canción más larga de todo el álbum. Resulta interesante percibir que el disco comienza y termina con el mismo aire de introspección, melancolía y nostalgia, como si se cerrase un círculo. En este sentido, *Ramilonga* y *Último pedido* son dos extremos de una misma historia contada en tono de milonga. El hecho de abrir la última canción con el toque de un triángulo, remite directamente a la meditación y al estado meditativo o mántrico que según Ramil posee su forma de concebir la milonga.

Este poema funciona como la lista de pedidos que el gaucho deja sabiendo que la muerte está cerca, entonces es una lista de los deseos con los cuales quiere despedirse de la

vida terrenal. Y como tal, la muerte no podía quedarse a fuera. Hablando de estos dos mundos, el de la vida y la muerte, la letra de la canción con los agregados que Ramil hace, le otorga un clima transcendental, como si a través de esta última canción Ramil se comunicase con João da Cunha Vargas y estableciesen una suerte de diálogo atemporal. Tal y como si fuese una sesión espírita en la cual Ramil evocase al espíritu de Vargas, el compositor interviene y resignifica al poema. Digo que lo interviene porque, por un lado, antes de la penúltima estrofa, Ramil entona dos versos que el poeta Aureliano de Figueiredo Pinto escribió sobre João Simões Lopes Neto: *Cantando em voz baixa para o teu ouvido / Erguendo viagens⁷ à luz dos teus olhos*. Por el otro, esta canción termina con Ramil entonando una especie de lamento mientras que la voz de João da Cunha Vargas grabada por Sebastião Fonseca de Oliveira en casete K-7 el 12 de enero de 1978 en la ciudad de Puerto Alegre, recita diferentes versos de algunos de sus poemas *Mango, Laço, Mango, Deixando o pago* y concluye con un verso del poema *Chimarrão*:

Bebida amarga da raça que adoça o meu coração.

De la pampa venimos y a la pampa volvemos

De todos los símbolos gauchescos, quizás el mate sea el más rico en significados y referencias. No resulta casual que la foto de João da Cunha Vargas tomando mate forme parte del *booklet* ni que la frase que termina el disco lo contenga. De esta manera, Luís Rubira afirma que “si existe alguien que pueda materializar y estar más próximo de aquella ‘imagen invernal de un gaucho solitario tomando su mate, mirando la inmensidad fría de la pampa bajo el cielo cristalino de la mañana’ que Vitor Ramil (1992, p. 266) vislumbraba en la ‘estética del frío’, este alguien es João da Cunha Vargas” (Rubira, 2015, p. 168). Es el mate en sus múltiples connotaciones y significados quien inspira a todos los habitantes de la pampa y funciona, tal vez sin proponérselo, como una especie de sinécdoque identitaria o metonimia poética. Es así que Vargas en la penúltima estrofa del poema *Chimarrão* sentencia:

*Foste bebida selvagem
E hoje és **tradição**
E só tu, meu chimarrão
Que o **gaúcho não despreza**
Porque és o livro de reza
Que **rezo junto ao fogão** (resaltado nuestro)*

⁷ La palabra cierta es *visagens*, Vitor Ramil informó que la edición del libro utilizada en la época de la grabación a la palabra le faltaba la S.

Y retomando la declaración de Jorge Drexler de cómo la llexandria o el territorio de la llex Paraguariensis coincide con el territorio de la milonga, se puede plantear que la milonga posee territorialidades muy bien definidas que pueden bien cartografiadas y colocadas en un mapa. En este sentido, resulta relevante traer a colación una investigación que resultó en la tesis de maestría y doctorado del geógrafo de puertoalegreñense Lucas Manassi Panitz (2010, 2017) en las que analiza las representaciones sociales del espacio en un grupo de compositores de la región platina y las relaciones entre las redes musicales en dicho espacio y sus repercusiones culturales, identitarias y territoriales, respectivamente. En su tesis doctoral, Panitz procura entender cómo se dio el proceso de formación de las redes musicales transfronterizas entre Argentina, Uruguay y Brasil a partir de aspectos concretos, como ser la ubicación de los sellos discográficos, de los estudios de grabación y de las presentaciones en vivo. Es decir, Panitz traza una red más material que simbólica. Con este antecedente, me arriesgo a postular que es factible trazar un mapa simbólico a partir de la milonga y que se pueden mapear las emociones y sentimientos que esta música provoca no solamente en sus compositores sino también en los oyentes. La opción de mapear resulta del interés en vislumbrar los cruces, las divergencias y ramificaciones en el devenir de este género en relación con el territorio, es decir, en la manera que un género musical deviene territorio/s sonoro/s y/o musical/es (Raibaud, 2005).

En este juego de cruces, divergencias y ramificaciones, concluyo diciendo que haciendo honor a su apellido de origen español y que etimológicamente proviene de ramo/ramificación, como si de un árbol o rizoma se tratase, la milonga que Vitor Ramil propone se expande y entrelaza para tejer en historias, imágenes, sonidos, canciones, poemas, paisajes, una versión personal de la milonga, que es al mismo tiempo tan riograndense como platina, tan etérea como cartografiable.

REFERENCIAS

ANDERSON, K. e SMITH, S. "Editorial: Emotional Geographies". *Transactions*, v. 26, n. 1, p. 7-10, 2001.

ANDREOTTI, G. *Paisagens culturais*. Curitiba: Ed. UFPR, 2013.

ARAGÃO, H. Brígida Campbell, artista plástica: 'A cidade somos nós a fazê-la'. *O Globo*. Publicado em 31/05/2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/conte-algo-que-nao-sei/brigida-campbell-artista-plastica-cidade-somos-nos-faze-la-19120830>. Acesso em: 1 de agosto 2024.

AROSTEGUY, A. Infinito particular: análisis de las letras de las canciones de Atahualpa Yupanqui como configuradores de imaginarios geográficos. *Cardinalis*, v. 14, p. 359-379, 2020.

- AYESTARÁN, L. **El folklore musical uruguayo**. Montevideo: Arca Editorial, 1967.
- BENEDETTI, A. Construcción conceptual en los procesos de delimitación y de fronterización: la región platina de Sudamérica (siglos XIX y XX). **Geopolítica(s)**, v. 8, n. 1, p. 91-114, 2017.
- CAMPBELL, B. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.
- COELHO, L. **A linha fria do horizonte** [documentário]. Brasil, 2014. Duración: 97 minutos.
- CORONA, R. Vitor Ramil, o payador universal. **Medusa**, out-nov, 1999.
- CORRÊA, R. L. y ROSENDAHL, Z. Geografia Cultural: passado e futuro – uma introdução. In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. (Orgs). **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 1-8.
- CONSTANTE, R. T. **No Manantial**: processos composicionais. Porto Alegre, 2000. 201 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.
- FURLANETTO, B. H. Geografia da Música: rodas de choro, emoções e encontros. In: AZEVEDO, A. F., FURLANETTO, B. H. y DUARTE, M. B. (eds.). **Geografias Culturais da Música**. Braga: Universidade do Minho, 2018. p. 201-222.
- GOMES, C. L. Estudos do lazer e geopolítica do conhecimento. **Licere**, v.14, n.3, p.1-25, set/2011.
- HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- MARTINO, D. Conservación de praderas en el cono sur: valoración de las áreas protegidas existentes. **Ecosistemas**, v. 13, n. 2, p. 114-123, 2004.
- MENDONÇA, R. Milonga de corpo inteiro. **Zero Hora**, Porto Alegre, 15 de maio, 1998.
- MORAES, A. C. R. y FERNANDES, F. (org.). **Ratzel - Geografia**. São Paulo: Ed. Ática, 1990.
- PANITZ, L. M. **Redes musicais e [re]composições territoriais no Prata**: por uma Geografia da Música em contextos multi-localizados. 2017. 444 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- PANITZ, L. M. **Por uma geografia da música**: o espaço geográfico da música popular platina. 2010. 201 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- PANITZ, L. M. y MURILLO, L. F. R. Etnografia Multilocalizada em Antropologia e Geografia. In: Heidrich, Á. L.; C. L. Zeferino Pires (orgs.). **Abordagens e práticas da pesquisa qualitativa em geografia e saberes sobre espaço e cultura**. Porto Alegre: Editora Letra1, 2016. p. 169-193.

RAIBAUD, Y. **Territoires musicaux en région: l'émergence des musiques amplifiées en Aquitaine**. Pessac: Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2005.

RAMA, A. **Transculturación narrativa en América Latina**. México: Siglo XXI, 1982.

RAMIL, V. **A estética do frio**. Pelotas: Satolep Livros, 2004.

RAMIL, V. **Ramilonga – A estética do frio** [álbum]. Pelotas: Satolep Music, 1997.

RAMIL, V. A estética do frio. In: FISCHER, L. A. (Org.). **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

RODRIGUES, L. H. Vítor Ramil: O Calor da Estética do Frio. **Revista Cultural Agulha**, março 2001.

RUBIRA, L. **Vítor Ramil – Nascer leva tempo** [identidade, autossuperação e criação de *Estrela, estrela a Longes*]. Porto Alegre: Publicato Editora, 2015.

SILVA, S. **Anahy de las Misiones** [película]. Brasil, 1997. Duración: 107 minutos.

TEIXEIRA, P. C. Um olhar melancólico ou a estética do frio ou não me venhas com milongas – Entrevista a Vítor Ramil por Paulo César Teixeira. **Revista Não**, n. 76, 2002. Disponível em: <https://www.nao-til.com.br/nao-76/entrevis.htm#TEXTO1>. Acesso em: 2 de agosto de 2024.

TUAN, Y.F. **Topofilia - um estudo da percepção: atitudes e valores do meio ambiente**. Londrina: Edeal, 2012.

VARGAS, J. da CUNHA. **Deixando o pago: poesias xucas**. Porto Alegre: Habitasul, 1981.

VEGA, C. **Panorama de la Música Popular Argentina**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1944.

WOOD, N. Once more with feeling: putting emotion into geographies of music. In: BONDI, L. (comp.). **Subjectivities, Knowledges and Feminist Geographies: the subjects and ethics of social research**. London: Rowman and Littlefield, 2002.

NOTA DO AUTOR

Declaração de conflitos de interesse

O presente estudo não possui conflitos de interesse.

Agradecimento: a Beatriz Helena Pereira por enviarme el libro de Luis Rubira sobre Vítor Ramil, ya que sin ese libro este artículo no existiría.

Endereço para correspondência

José Mármol 860, depto 3. CP: 1236. CABA. Argentina.

Submissão: 10/03/2024

Aceite: 29/05/2024