

Música
4 Abril 2011

délibáb

Vitor Ramil

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

Culturgest



Voz e violão Vitor Ramil

Seg 4 de Abril
21h30 · Grande Auditório · Duração: 1h15 · M12

Compus minha primeira milonga, *Semeadura*, aos dezessete anos, inspirado em Mercedes Sosa, a grande intérprete argentina. Como num passe de realismo mágico, desses que seria excessivo na literatura, mas razoável na vida real, a própria Mercedes gravaria essa milonga anos depois, em seu disco *Será posible el sur*.

Em 1999 Mercedes Sosa pediu-me uma versão para o espanhol de minha canção *Não é Céu*, que considero minha primeira canção com acento de bossa-nova. Sempre gostei muito de *Não é Céu*, mas, no começo, não me foi fácil aceitá-la por causa de sua filiação nitidamente carioca ou tropical. Talvez esse dilema não possa ser entendido facilmente, mas, para um brasileiro do Rio Grande do Sul, extremo sul do Brasil, região de clima temperado, fronteira com Uruguai e Argentina, nem sempre é fácil reconhecer seu direito à tradição do Brasil tropical, que é como o mundo identifica nosso país.

Em minha trajetória tenho reagido aos estereótipos da brasilidade e do gauchismo (esse último, caracteriza os rio-grandenses). Parte desse esforço se traduz em minhas tentativas de criar uma linguagem síntese a partir, principalmente, das milongas e das canções. O interesse de Mercedes, cujo bom gosto para seleção de repertório era notório, por essas facetas distintas das minhas composições, avalizou para mim mesmo minha busca estética; disse-me que eu me movia com desenvoltura nas tradições “brasileira” e “gaúcha” a ponto de poder realizar algo pertinente a partir delas.

Em minha primeira apresentação solo em Lisboa, na Culturgest, partindo do

conceito de *délibáb* (ilusão do sul), meu mais recente álbum, reunirei canções e milongas, sempre buscando suas conexões e seus desdobramentos como expressão do meu imaginário.

Vitor Ramil

délibáb

“Chamam a este fenómeno de délibáb”, expliquei. “Esta locomotiva e este vagão que vocês vêem, tão nítidos, a correr neste horizonte desértico, não estão aqui onde parecem estar, mas a pelo menos uns cem quilómetros de distância. Acontece em dias de muito calor. Essa imagem atravessou regiões de atmosferas de densidades diferentes e projetou-se assim, clara, plana e não invertida, diante dos meus olhos. Nenhum som a acompanhava. Só depois de muito procurar é que me convenci de que realmente não havia trilhos no lugar.” Ao rever aquela fotografia, há tanto tempo guardada, e observar a reação de deslumbramento dos meus amigos, pensei que o “grande círculo” seria a documentação de um tipo de espelhismo, pois suas fotos eram o registo do que já fora visto por outro em outra parte, conforme os textos demonstravam. Era também algo deslumbrante. (Satolep – Vitor Ramil, Ed. Cosac Naify, 2008.)

Às vésperas de partir para Buenos Aires para dar início à produção deste disco, ocorreu-me que eu voltaria de lá trazendo comigo o registo de um *délibáb*, tal qual Selbor, o narrador do meu romance *Satolep*. Gravar as milongas que havia composto para os versos de Jorge Luis Borges e de João da Cunha Vargas seria documentar uma projeção

de imagens remotas, de arrabaldes buenaienses e ambientes campeiros, na urbanidade de nossos tempos atuais; seria registrar minha visão do que já fora visto por outros em outra parte.

O délibáb é um fenômeno extraordinário da planície húngara, tão semelhante às planícies do sul do nosso continente. Único em seu gênero, este tipo de espelhismo transporta paisagens muito distantes a horizontes quase desérticos, reproduzindo ante os olhos maravilhosos do observador, em dias de calor, o desenvolvimento de cenas distantes. Quadros curiosíssimos que cobrem o horizonte em enormes projeções. E suas imagens são planas, nunca invertidas, nítidas, claríssimas. Este fenômeno ótico é devido à refração desigual dos raios solares nas camadas de ar, de temperatura e rarefação diferentes. A imagem passa por diversas regiões de atmosfera de diferente densidade, até projetar-se sobre o horizonte da planície.

Um trem corre a toda velocidade, mas não se percebem ruídos da máquina, nem se escutam os apitos. Em realidade, tal cousa sucede porque o trem não está ali; talvez se encontre a mais de cem quilômetros de distância. Mas o délibáb o atrai ao horizonte... (Nosso Universo Maravilhoso, Ernesto Sábato – direção literária, Livraria El Ateneo do Brasil, 1960.)

Cenas distantes, espelhismo, nitidez, horizonte, planícies. Com tantas sugestões, não demorei a achar que a palavra húngara *délibáb* poderia dar nome a este trabalho. Além disso, havia o jogo borgeano de ser um vocábulo de uma cultura antiga e longínqua com ares de palavra inventada; de ser uma palavra encontrada em um livro cujo autor (*el*

hombre que entreteje estos símbolos), por sua vez, a extraía de uma velha enciclopédia. Houve quem pensasse que *délibáb* era invenção minha. Eu próprio desconfie que fosse uma peça de ficção plantada no terceiro volume da coleção de Ernesto Sábato (diretor literário). Precisei visitar Budapeste, transitar pela *Délibáb Utca*, deparar-me com a expressão por toda parte e ouvir depoimentos de cidadãos húngaros para, ainda que sem testemunhar o *délibáb*, convencer-me da sua existência. Trata-se de um fenômeno natural que é atração turística na Hungria. Continuei, contudo, desconfiado de que a descrição do *Nosso Universo Maravilhoso* fosse bastante fantasiosa, o que só tornava a palavra e seu sentido ainda mais atraentes para mim e meu projeto, em que ficção e realidade se confundem. A decisão de que *délibáb* seria o nome do disco só aconteceria depois que eu incorporasse uma das paixões borgeanas e partisse para o estudo etimológico. Foi quando descobri que *délibáb*, cujo significado é “miragem”, vem de *déli* (do sul) + *báb* (de *bába*: ilusão). Como não ficar maravilhado diante daquela “ilusão do sul”, ainda que fosse só uma miragem?

délibáb, o disco, reúne milongas que compus a partir das milongas-poemas do argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), publicadas originalmente no livro *Para las seis cuerdas*, e dos versos do brasileiro João da Cunha Vargas (1900-1980), registradas, na voz do poeta, em fitas cassete e posteriormente publicadas em seu único livro, *Deixando o pago*. Como as datas indicam, em 2009 e 2010 os dois autores completariam, respectivamente, cento e dez anos. Guardadas as imensas

diferenças entre suas vidas e obras, suas imagens se projetam nitidamente no horizonte de um Sul mítico, tocando-se em determinados pontos.

Ambos foram homens de memória prodigiosa. A memória de Borges, poeta culto, é célebre: abarcava sua poesia, cada palavra de uma conferência a ser proferida ou um sem fim de versos de outros autores, em mais de um idioma; a memória de Vargas, poeta popular, guardava sua poesia, já que ele não costumava escrever seus versos. Borges escrevia sobre o gaúcho e a poesia gauchesca; Vargas foi o próprio gaúcho e elaborou seus poemas. Se Borges tivesse visto Vargas declamar (dizem que foi um xímio declamador) talvez o definisse como um *payador* influenciado pela poesia gauchesca – esse homem do campo seria então um poeta espontâneo capaz de expressar uma filosofia de vida em palavras de uso quotidiano, mas, ao mesmo tempo, de reforçar as tintas da cor local ou de usar uma palavra que Borges dizia jamais ter ouvido no campo, a palavra *pampa*; Vargas talvez definisse o *inextricable* y *casi infinito* Borges com uma imagem simples e pungente.

Borges e Vargas estiveram fisicamente próximos, sem sabê-lo, evidentemente, quando Borges passou uma temporada na estância *Las Nubes*, em Salto Oriental. Vargas, nascido e criado na Estância da Primavera, vivia a alguns quilômetros dali, no município de Alegrete. Não teriam eles, em suas andanças pelos campos extensos e abertos daquela zona de fronteira entre Uruguai e Brasil, avistado os vultos um do outro ao longe, nem que fosse como um *délibáb*? No mínimo, o poeta

brasileiro foi visto por Borges na pele de outros gaúchos, representantes, como ele, de um mundo *primitivo* fadado a perdurar menos na realidade que na prosa e poesia refinadas do autor argentino. Nesta ocasião, Borges esteve na cidade fronteiriça de Santana do Livramento, no Rio Grande do Sul. Lá, como José Hernandez, autor do *Martin Fierro*, que esteve exilado nesta localidade, ele escutou *voces gauchas* que o marcariam para sempre. Essas vozes tinham o timbre da voz de João Vargas.

A primeira edição de *Para las seis cuerdas* data de 1965. No prólogo, o autor sugere ao leitor suprir a música ausente pela imagem de um homem que cantarola acompanhando-se *con la guitarra*. *La mano se demora en las cuerdas y las palabras cuentan menos que los acordes*. Borges costumava declarar que essas milongas (assim o autor se referia aos poemas do livro) se haviam composto sozinhas, vindas de um fundo *criollo*, argentino; que ele pouco interferira e que esperava que não tivessem nada de literário. O poeta culto desejou aproximar-se do que chamava de “poesia popular”. Conseguiu-o, ainda que seus versos “populares” não apresentem imperfeições formais e tragam a marca de sofisticação de quem sempre manejou com maestria o idioma. Suas milongas (Borges considerava este gênero, e não o tango, a música representativa de Buenos Aires) não contam histórias de *gauchos*, mas, principalmente, de *compadritos* (ou *compadres*), tipo popular cuja lenda remonta aos anos de formação da capital argentina (um personagem que se assemelha em muitos aspectos ao mítico “malandro” da Lapa do Rio de Janeiro antigo).

Leopoldo Lugones o definiu como um híbrido triplo de gaúcho, negro e italiano; Adolfo Saldías, como um cavaleiro andante dos arrabaldes, aventureiro e romântico, representante de uma classe média entre os homens da cidade e os do campo. Segundo Borges, *el compadrito fue el plebeyo de las ciudades y del indefinido arrabal, como el gaucho lo fue de las llanuras o de las cuchillas. (...) De paso recordemos que el compadrito se vio a sí mismo como gaucho. (...) Compartían* (o gaúcho e o compadrito), *por lo demás, el hábito de los animales y de los cuchillos. El campo entraba en la ciudad.* É significativo que Borges tenha apresentado um de seus personagens como *en el peligro primero*, imagem que ecoa *los primeros en el peligro*, utilizada por Antonio D. Lussich, anos antes, para definir os *gauchos*.

Os versos de Borges são pródigos em *cuchillos* (facas), peleias, sangue e mortes. Colocá-los lado a lado com os versos de Vargas faz com que se sobressaíam nesses a doçura, a amorosidade e a melancolia, ainda que apresentem também cenas de valentia e de violência. Isso me faz pensar na diferenciação que faz Barbosa Lessa entre espanhóis e portugueses no período de formação do Rio Grande do Sul: *Mesmo que ainda não tenham sido fixadas as fronteiras políticas, as fronteiras culturais já estão determinando onde mora o espanhol, com seu culto às chagas de Cristo, ao martírio dos cravos e espinhos, à dor do luto e à atração da morte, e onde mora o lusitano, com seu ingénuo lirismo, cultuando o Menino Deus ou São João com o cordeirinho nos braços.*

Vargas também poderia ter chamado seus versos de milongas, pois

eles parecem feitos sob medida para o gênero. E não seria um completo engano supor sua poesia inserida na tradição de oralidade dos *payadores*, símiles sulistas dos repentistas do nordeste brasileiro, graças principalmente à musicalidade cativante de seus versos (o *payador* rio-grandense Jayme Caetano Braun dizia que, ao declamar, João Vargas subia ao palco “um homem franzino e descia de lá um gigante”) e ao fato de o poeta não costumar escrevê-los, tarefa de que se incumbiam eventualmente seus familiares e amigos. Se a expressão poética de Vargas foi influenciada pela poesia gauchesca, segundo a acepção de Borges, é inegável que sua poesia se impõe mais pelo tanto de verdade que comporta do que pelo pitoresco de seu vocabulário. Borges, quando jovem, tentou escrever poesia gauchesca e desistiu diante das complexidades de um dialeto que não dominava tecnicamente. Se Vargas, desde seus primeiros versos, abrisse mão do jargão gauchesco, sua poesia não deixaria nunca de ser a de um gaúcho.

Conheci as milongas de Jorge Luis Borges ainda adolescente. A primeira que musiquei foi *Milonga de Manuel Flores*, aos dezenove anos. Uns três anos depois conheci e musiquei *Gaudério*, de João da Cunha Vargas, que está em meu disco *Ramilonga – a estética do frio*. A partir dos anos 90, até duas semanas antes de começar a gravar o disco, musiquei outros sete poemas do livro de Borges e quase toda a obra de Vargas, que é pequena (segundo um de seus filhos, muita coisa se perdeu por falta de registro). Sempre senti o mesmo que Borges com relação às milongas: elas me vêm naturalmente, de um fundo

crioulo, no caso, rio-grandense. Compus a primeira delas aos dezassete anos (*Semeadura*, gravada por Mercedes Sosa). De lá para cá, nunca deixei de compô-las, sempre com o mesmo sentimento. Porém, se Borges evitava que elas fossem “literárias”, eu, que pratico outros gêneros musicais e que também escrevo prosa de ficção, as vejo a meio caminho entre a música popular e a literatura. Acho que a milonga pampeana (e outras milongas de características semelhantes), por mais simples que sejam, têm o poder de atrair o ouvinte ao seu horizonte, como o *délibáb* descrito por Sábato, com uma intensidade mais característica da literatura que das canções.

Elegi a milonga como referencial para a busca de uma estética do frio (ou, em outras palavras, de uma expressão artística sul-brasileira que recusasse os estereótipos, tanto sulistas como brasileiros) por reconhecer nela um poder de desnudamento, de nos colocar em contato com o íntimo ou o essencial. Pensando na ideia de “frio” como valor estético, não apenas como elemento climático que referencia o Sul brasileiro, identifiquei na milonga, tão popular entre nós, gaúchos, valores estéticos que a tornavam a música do frio por excelência: rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza e melancolia. Uma ênfase inicial no frio seco, geometrizante, foi necessária para uma limpeza conceitual de terreno. Mas aos poucos o frio húmido das cerrações, da indeterminação e da errância, foi recobrando em minhas reflexões um lugar que já era seu na prática, pois se eu refletia sobre “como dizer”, é certo que ao compor ou escrever eu sempre mais sugeria do

que dizia. Hoje, já distante dos tempos reativos iniciais, uma ideia de vaguidade combinada às da esfera do rigor denota mais claramente o caminho para a busca de uma estética do frio em que frialdade e tropicalidade se conciliem em essência, não como mero encontro de super-fície, e gerem uma linguagem-síntese. A vaguidade, que pode ser vista como um desdobramento da profundidade, da leveza e da melancolia, responde tanto pela vocação contemplativa da milonga como por aspectos formais como as flutuações de tempo, os silêncios, as hipnóticas melodias circulares e, no caso das minhas composições, os efeitos ilusionistas de acordes abertos e afinações preparadas. Suas simples enunciação como valor estético talvez já ajude a dissipar a impressão equivocada dos olhares apressados que, perdendo de vista a conjuntura que motivou a estética do frio, julgam ver em suas linhas gerais originais, em ideias como rigor, concisão ou clareza, uma expressão do frio em sua conotação negativa de coisa cerebral, rígida ou impessoal (algo compreensível quando as ideias de frio e de arte são associadas no contexto de um país “tropical” como o Brasil).

Essa *estética do frio* em que névoa, fantasmagorias, luzes e sombras passam a ter, com o perdão do paradoxo, presença definidora, já estava em meu romance *Satolep* e se afirma agora neste novo disco. Não é à toa que o nome *délibáb* foi tirado de um trabalho para justificar o outro. Em *Satolep* um personagem entoa milongas com palavras de Borges; outro, nascido e criado no campo, fala do gaúcho e seu mundo de maneira tocante. Em *délibáb* (gosto de grafar o nome do disco assim, em

minúsculas, para aproveitar a sugestão de seu espelhismo gráfico) é como se os personagens de meus personagens tomassem a palavra.

As marcas autorais de Borges e Vargas são tão fortes que minhas músicas mudam nitidamente quando vou de um para o outro. Basicamente essas milongas correspondem àquela diferenciação entre portugueses e espanhóis proposta por Barbosa Lessa, mas as vozes dos poetas, individualmente, falam de forma irresistível através de mim. As milongas para os versos de Borges são em geral mais clássicas, épicas ou rítmicas, sempre fiéis à afinação tradicional do violão; as milongas com Vargas são mais próximas da canção brasileira, mais líricas e sentimentais, fluem como se aspirassem ao impressionismo das afinações preparadas. A imagem que tenho desses homens se ajusta à música que fiz para seus versos. E ainda que eu entenda a afirmação de Borges de que as palavras contam menos que os acordes; ainda que eu tenha suprido a música ausente de seus versos com minhas próprias voz e *guitarra*, adoto o sentido africano original do vocábulo “milonga” (plural de *mulonga*, que significa “palavra”) e entendo que em *délibáb* minha música está a serviço das palavras.

O disco foi gravado em Buenos Aires, em Junho de 2009. Foram mais de dez horas de trabalho por dia, durante dez dias, no estúdio Circo Beat. A mixagem foi feita durante uma semana, no estúdio Papet Groove. Neste período, estive imerso no idioma e na mitologia de Borges, hospedado muito próximo aos endereços nas ruas Quintana e Pueyrredón em que o poeta viveu e pro-

duziu obras importantes, mais precisamente, ao lado do cemitério da Recoleta, tema de um de seus poemas e em cujas calçadas muradas pelearam *los cuchillos*. Ao voltar do estúdio pela rua Santa Fe, eu pensava que ali, *en una esquina del sur*, havia sido morto Alejo Albornoz; se voltava pela rua Juan B. Justo, sob a qual o rio Maldonado corre canalizado, cantarolava: *Allá por el Maldonado, que hoy corre escondido y ciego*; no bairro de Palermo, a visão de uma remanescente casa baixa de portas e janelas abertas me transportava imediatamente ao Palermo de *Evaristo Carriego*. Ao mesmo tempo senti-me sempre em casa. No estúdio havia calefação (em vez de um ar condicionado congelante) e chimarrão, que o assistente técnico se encarregava de cevar. Além disso, volta e meia os argentinos presentes reconheciam como suas inúmeras palavras ou expressões dos poemas de João da Cunha Vargas, palavras como “tapera”, “pingo”, “pago”, “querência”, “churrasco”, “bolicho” (*boliche*), “china”, “mate amargo”, “pampeiro” (*pampero*), “rancho”, “guasca”, “cancha de tava” (*taba*), “guampa”, “indiada”, “boleadeira” (*boleadora*). Na capital cosmopolita, os interiores se comunicavam.

Mas o maior responsável por meu sentimento duplo de imergir em outra cultura sem apartar-me da minha foi Carlos Moscardini. Quando conheci sua música, anos atrás, foi como se eu já soubesse que ele estaria comigo neste *délibáb*. Acho mesmo que foi como uma miragem que eu nos vi. Carlos, um profundo conhecedor da música argentina dita “de raiz”, possui o toque mais inspirado e o som mais bonito de violão que já ouvi. Além do mais, é um sujeito

pampeano, *de perfil bajo*, o que faz dele uma companhia natural para mim. Nosso tempo é o da gente do interior. Estamos de acordo que nossas músicas pertencem a uma mesma querência, que se projetam uma na outra, que se completam e se justificam. Nossos violões parecem achar o mesmo. Se o meu é uma planície, *el cielo al revés*, de Yupanqui; o dele, é um pensamento que vai longe. Se o meu tem o rigor minimalista do aço; o dele apresenta a doçura *criolla* do nylon. E por aí vamos. Nos conhecemos pessoalmente em Porto Alegre, quatro dias antes de subirmos juntos ao palco do Teatro São Pedro para apresentar essas milongas. Saímos da experiência ansiosos por registrá-la em disco. Como se nossas afinidades não bastassem, em Buenos Aires passei a vê-lo quase como uma figura saída de um conto de Borges, pois ele, além de ser um sujeito dos arrabaldes que *infinitamente rasguea una trabajosa milonga*, vive no Camino de las Tropas, próximo de Adrogué e Temperley, a poucos metros da família Iberra e da ponte sobre os trilhos de trem de Turdera, personagens e cenário descritos naquela que talvez seja a mais famosa das milongas de Borges, a *Milonga de dos hermanos*.

A atmosfera inspiradora dos momentos em que estivemos juntos em sua casa, ensaiando, conversando ou saindo para visitar os arredores cheios de lugares representativos da mitologia borgeana, estendeu-se às sessões de gravação. Aí tivemos a companhia de Tatu Estela, nosso técnico de gravação, responsável pelo registro fiel, despido de artifícios, da nossa música. Foi dele a ideia de microfonar a grande sala do estúdio para aproveitar sua ambiência,

o que nos liberou de usar *reverbers* digitais ou analógicos. Esse recurso, somado aos microfones valvulados e ribbon e a uma mesa Neve do anos 70 foi determinante para a sonoridade final tão realista do disco. Cada violão foi gravado com sete microfones. A voz, com cinco. Gravamos tudo em separado, mas *Tapera e Milonga de Manuel Flores* foram gravadas ao vivo. De ambas, escolhemos a primeira toma.

Todo o trabalho foi documentado em vídeo pelo argentino César Custodio. A filmagem, em Buenos Aires, começou com minha chegada ao aeroporto de Ezeiza e terminou, passados trinta dias, no mesmo local, onde registrou-se a incrível coincidência de um encontro meu com Carlos Moscardini (depois de um mês de convívio quase diário, deixávamos o país ao mesmo tempo: ele, rumo à Costa Rica para uma apresentação; eu, a caminho de casa). Nesse meio tempo foram documentadas as sessões de gravação e mixagem, além de depoimentos meus, de Carlos e de Tatu, e de externas mostrando alguns endereços onde viveu e trabalhou Borges. Os últimos registros em vídeo foram no Brasil. Em Pelotas, alcançou-se a última luz de um dia quente para uma leitura do *délibáb* de *Nosso Universo Maravilhoso* às margens da Lagoa dos Patos. Em Alegrete, enfrentou-se uma estrada de rali para mostrar, também no limite do dia, a distante e isolada Estância da Primavera, onde nasceu João da Cunha Vargas. No Rio de Janeiro, registrou-se, a *media luz*, a participação de Caetano Veloso. Digo a *media luz* porque pedi a César que não usasse iluminação especial para essa ocasião. Mais que manter o clima dos registros de Buenos Aires, eu

queria proporcionar o melhor ambiente possível para meu convidado. A música deveria estar em primeiro lugar. Dessa vez, infelizmente, a iluminação do estúdio não nos ajudou. Preservado o essencial, a produção despojada do DVD *délibáb documental*, feita na base de uma câmera e um microfone, ganhou seu momento “de guerrilha” ou, como dizem os argentinos, *gauchito*.

Como falei anteriormente, minhas milongas para os versos de Borges são mais clássicas, épicas ou rítmicas. Talvez a única exceção seja a *Milonga de los morenos*, que, como as milongas para versos de Vargas, traz a marca lírica da canção brasileira. Sempre achei que Caetano Veloso a cantaria lindamente, pela música, mas, especialmente, pelo tema, os negros, e pela forma como Borges o aborda, com uma afetividade que seus comentadores devem julgar incomum. Ao convidar Caetano para cantá-la comigo eu estava seguro de que sua voz, por tudo que ela representa, iluminaria a ponte que essa milonga estabelece entre as milongas de Borges e as de Vargas, uma ponte que, no contexto do disco, se estende entre a musicalidade brasileira e a sul-americana.

Como se pode ver, o *délibáb* atraiu muitas coisas ao seu horizonte. É um disco marcado pela visualidade. Por isso, além de César Custodio, convidei outros dois artistas da imagem a participar dessa produção: o designer gráfico carioca Felipe Taborda e o fotógrafo argentino Facundo de Zuviria, ambos meus colaboradores de longa data. A tipografia utilizada por Felipe é nova e inédita. Trata-se da fonte Olivia Round Regular, criada por ele mesmo.

De Facundo pode-se dizer que sua especialidade é Buenos Aires, e que uma de suas grandes paixões é Borges, sobre quem tem um livro publicado em parceria com Félix della Paolera, *Borges: Develaciones*. A foto que ilustra a capa de *délibáb* foi tirada do alto do edifício Kavanagh, prédio emblemático da capital porteña, situado na Praça San Martín, que Borges costumava frequentar. É uma imagem real, sem nenhum truque de computador: uma panorâmica da cidade capturada através dos vidros de uma janela que se abriu com o vento e atraiu o olhar do fotógrafo para uma súbita e extensa fantasmagoria urbana. Ao fundo vê-se o Rio de La Plata. De acordo com Facundo, do outro lado do rio estão Uruguai e Brasil. Ao escolher a foto da capa, levei em conta o fato de que, em Buenos Aires, há quem garanta que o Rio de La Plata muitas vezes produz uma miragem, que as formas que se vêem no limite oposto das águas não são de fato a outra margem, como parecem ser. Como não ficar maravilhado diante daquela “ilusão do sul”, ainda que fosse só um *délibáb*?

Vitor Ramil

Vitor Ramil

Compositor, cantor e escritor, o gaúcho Vitor Ramil começou sua carreira artística ainda adolescente, no começo dos anos 1980. Aos 18 anos de idade gravou seu primeiro disco *Estrela, Estrela*, com a presença de músicos e arranjadores que voltaria a encontrar em trabalhos futuros, como Egberto Gismonti, Wagner Tiso e Luis Avellar, além de participações das cantoras Zizi Possi e Tetê Espíndola. Neste período Zizi gravou algumas canções de Vitor, e Gal Costa deu sua versão para *Estrela, Estrela* no disco *Fantasia*. Anos mais tarde, Maria Rita interpretou esta mesma canção no seu disco de estreia.

1984 foi o ano de *A paixão de V segundo ele próprio*. Com um elenco enorme de importantes músicos brasileiros, este disco experimental e polêmico, produzido por Kleiton e Kledir, proporcionou ao público uma espécie de antevisão dos muitos caminhos que a inquietude levaria Vitor Ramil a percorrer futuramente. Eram vinte e duas canções cuja sonoridade ia da música medieval ao carnaval de rua, de orquestras completas a instrumentos de brinquedo, da electrónica ao violão milongueiro. As letras misturavam regionalismo, poesia provençal, surrealismo e piadas. Deste disco a grande intérprete argentina Mercedes Sosa gravou a milonga *Semeadura*.

Em 1987, tendo trocado o sul do Brasil, Porto Alegre, pelo Rio de Janeiro, Vitor lançou *Tango*. Diferentemente do disco anterior, este era o resultado do trabalho de um grupo pequeno de músicos a partir de um repertório também

reduzido. Em oito canções o furor experimental e lúdico de antes cedeu lugar a letras densas e elaboradas de canções que viraram sucessos. O letrista afirmava-se e o compositor tornava-se mais subtil, proporcionando aos músicos e grandes improvisadores como Nico Assumpção, Hélio Delmiro, Márcio Montarroyos, Leo Gandelman ou Carlos Bala *performances* marcantes.

Na passagem dos anos 1980 para os 1990 Vitor afastou-se dos estúdios e passou a dedicar-se ao palco, pois quase não fizera espetáculos até então. Foi quando nasceu o personagem Barão de Satolep, um nobre pelotense pálido e corcunda, alter-ego do artista. Dividindo alguns espetáculos com esta figura ao mesmo tempo divertida e mal-humorada, mesclando música, poesia, humor e teatro, Vitor começava a consolidar o seu público e a aperfeiçoar a sua interpretação.

Neste período não só se definiu a música e a postura de Vitor Ramil dos discos que viriam a ser gravados na segunda metade dos anos 90, como se apresentou o Vitor Ramil escritor, através da novela *Pequod*, ficção criada a partir de passagens da infância do autor, de sua relação com o pai, das suas andanças pelo extremo sul do Brasil e pelo Uruguai. A partir do lançamento deste primeiro livro, em 1995, de grande repercussão junto à crítica e recentemente lançado em França, o artista passou a ocupar-se duplamente: música e literatura.

Mas mais do que pela escrita de *Pequod* os anos 90 ficaram marcados para Vitor Ramil como os anos em que começou a reflectir sobre a sua identidade de sulista e a sua própria criação

através do que chamou de *A estética do frio*. A busca dessa “estética do frio” deu-lhe a convicção de que o Rio Grande do Sul não estava à margem do centro do Brasil, mas sim no centro de uma outra história. Neste momento, significativamente, ele deixava o Rio de Janeiro para voltar a viver no Sul.

Simultaneamente a *Pequod* aconteceu a gravação do CD *À Beça*. Tendo saído apenas como edição especial, em tiragem limitada, por uma revista de música de Porto Alegre, este disco representou seu primeiro esforço de realizar algo a partir das ideias da estética do frio. Com versos leves, cheios de coloquialidade, em melodias fluentes e inusitadas concepções rítmicas, o disco antecipava os dois próximos e mais importantes trabalhos: *Ramilonga - A Estética do Frio* e *Tambong*.

Em *Ramilonga - A Estética do Frio* Vitor inaugura as sete cidades da milonga (ritmo comum ao Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina): Rigor, Profundidade, Clareza, Concisão, Pureza, Leveza e Melancolia. Através delas a poesia de onze “ramilongas” percorre o imaginário regional gaúcho mesclando o linguajar gauchesco do homem do campo à fala coloquial dos centros urbanos. A reflexão acerca da identidade de quem vive no extremo sul do Brasil começa pela recusa ao estereótipo do gauchismo; o canto forte dá lugar a uma expressividade sofisticada e suave; instrumentos convencionais são substituídos por outros, como os indianos e africanos, nunca antes reunidos neste gênero de música. Pela contundência das suas ideias, pela originalidade da sua concepção, *Ramilonga* é uma espécie de marco zero na carreira de Vitor Ramil.

Tambong, o seu trabalho seguinte, foi gravado em Buenos Aires, sob a produção de Pedro Aznar. O seu resultado é a confirmação da ideia de estar “no centro de uma outra história”, com a musicalidade e poesia brasileiras combinadas com as dos países do Prata a fluir naturalmente em catorze temas cujos arranjos fazem deste um dos trabalhos mais originais da moderna música brasileira.

Tambong saiu em duas versões, português e espanhol. Para realizá-lo Vitor trabalhou com músicos argentinos, como o percussionista Santiago Vazquez, que o acompanha nos palcos, e contou com a participação dos artistas brasileiros Egberto Gismonti, Lenine, Chico César e João Barone.

Os espetáculos de lançamento de *Tambong* levaram para o palco a vibração rítmica e as sutilezas harmônicas e melódicas do disco juntamente com uma bela produção de luz e cenografia. Começaram com o espetáculo de abertura criado especialmente para o primeiro Fórum Social Mundial em Porto Alegre e, depois, foram readaptados para uma temporada de um mês no Rio de Janeiro e outra em São Paulo. Na Argentina o lançamento aconteceu em Outubro de 2001, com dois espetáculos em Buenos Aires.

No ano de 2002, com a sua banda brasileiro-argentina (Santiago Vazquez, percussão; André Gomes, piccolo bass e sitar; Roger Scarton, harmonium e guitarra) levou *Tambong* em digressão pelas principais capitais do Brasil.

Em 2003 Vitor apresentou o seu primeiro espetáculo a solo em Montevidéu, Uruguai, Sala Zitarrosa, mesmo local onde tocara, no final de 2002, com o compositor e intér-

prete uruguaio Jorge Drexler, hoje seu parceiro.

Ainda em 2003 apresentou-se com sua banda na Suíça, nas cidades de Genebra, Zurique e Schaffhouse. Em Genebra, no Teatro St. Gervais, Vitor deu uma conferência, tendo como tema *A estética do frio*. Em Paris, no mesmo período, participou do evento de lançamento da tradução para francês do seu livro *Pequod*, pela editora L'Harmattan.

Além do seu livro *Pequod*, as suas canções vêm sendo distribuídas na Europa em coletâneas inglesas, espanholas e portuguesas. Sobre Vitor Ramil o produtor londrino John Armstrong escreveu: “Why hasn't this genius dominated the world of music yet?”

Outubro de 2004 é a data de lançamento de *Longes*, seu sexto álbum, também gravado em Buenos Aires e produzido por Pedro Aznar. Neste trabalho Vitor Ramil aprofunda e aperfeiçoa a linguagem que começou a elaborar nos trabalhos anteriores, *Ramilonga* e *Tambong*. Se em *Ramilonga* chamava a atenção a unidade em torno de temas e timbres e se a marca de *Tambong* era a diversidade sonora e poética, *Longes* pode ser definido como uma síntese dessas qualidades, por mais paradoxal que isso pareça, e um avanço a partir delas.

Os arranjos de *Longes* têm a sua base no violão de aço arpejado de Vitor Ramil e nos baixos melódicos de Pedro Aznar. Participam também Santiago Vazquez e Marcos Suzano nas percussões, o baterista Christian Judurcha, o pianista clássico Gabriel Victora, o guitarrista Bernardo Bosísio, a cantora Adriana Maciel, um quarteto de sopros e uma orquestra de cordas.

A apresentação gráfica de *Longes* traz fotografias feitas por Vitor e a sua mulher Ana Ruth em vários países, além de fragmentos de *Satolep*, romance que Vitor escreveu simultaneamente à criação das canções do disco.

No final de 2004, por ocasião do lançamento de *Longes*, Vitor publicou *A estética do frio - Conferência de Genebra* (Satolep Livros), edição bilingue (francês-português) da palestra apresentada na cidade Suíça em 2003. Desde então, as ideias contidas nesse livro vêm tendo uma repercussão crescente no Brasil, no Uruguai e na Argentina.

Em Março de 2006 Vitor Ramil reuniu-se ao percussionista carioca Marcos Suzano para uma temporada de espetáculos no Centro Cultural Carioca, no Rio de Janeiro. O êxito artístico e de público dessa colaboração motivou-os a gravar um disco em duo, para o qual Vitor compôs uma série de novas canções.

Satolep Sambatown é o nome desse trabalho, que chegou às lojas de todo Brasil na primeira semana de Setembro de 2007. Como o próprio nome indica, trata-se do encontro dos universos muito particulares desses dois artistas. *Satolep*, anagrama de Pelotas, cidade natal de Vitor, que está presente de forma recorrente tanto na sua literatura como na sua música, é também o nome da editora através da qual ele costuma lançar os seus discos. *Sambatown*, clara referência ao Rio de Janeiro, cidade natal de Suzano, é o nome do primeiro disco solo de Marcos Suzano e também da sua editora independente.

Da *Satolep* de Vitor veio a “estética do frio”, com arpejos em cordas de aço,

harmonias abertas, melodias hipnóticas, letras cheias de poesia. Da *Sambatown* de Suzano veio o seu pandeiro único no centro de uma arquitectura rítmica em que sons acústicos dialogam com ondas sonoras vindas do mundo da eletroacústica.

Tanto Vitor como Suzano têm um pé na tradição musical dos seus lugares de origem, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro, e outro no contexto da experimentação, das invenções mais radicais da cena musical contemporânea. Em *Satolep Sambatown* eles tocam todos os instrumentos e assinam a produção.

O repertório do disco traz onze canções de Vitor, entre elas, *Livro Aberto*, *Invento*, *Astronauta lírico*, *Viajei* e *12 segundos de obscuridad*, esta em parceria com o compositor e cantor uruguaio Jorge Drexler, que também participa do disco como intérprete. Cantando pela primeira vez em português, ele divide com Vitor os vocais de *A zero por hora*. Outra participação especial é a da cantora carioca Kátia B, que canta com Vitor em *Que horas não são?*

Voz, violões de aço, percussão e efeitos electrónicos. É com esses elementos, e mantendo sempre a formação em duo, que Vitor Ramil e Marcos Suzano recriam no palco a música produzida em *Satolep Sambatown*.

Em 2009, grava em Buenos Aires *délibáb* sobre poemas do argentino Jorge Luis Borges e do brasileiro João da Cunha Vargas. Acompanhado pelo guitarrista argentino Carlos Moscardini, *délibáb* conta ainda com a colaboração de Caetano Veloso no tema *milonga de los morenos*.

délibáb foi considerado um dos 10 Melhores Shows de 2010 por *O Globo*,

do Rio de Janeiro e pela *Folha de São Paulo*, e um dos Melhores Discos do ano pela revista brasileira *Veja* e pelos órgãos de comunicação argentinos *Diario La Nación* e *Revista Ñ*, do *Diario Clarín*.

Próximo espectáculo

Jorge Vaz de Carvalho e João Paulo Santos

Ciclo Concertos no Palco

Música Sáb 9 Abril Palco Gr. Auditório
18h · Duração: 1h com intervalo · M12



Barítono Jorge Vaz de Carvalho
Piano João Paulo Santos

Robert Schumann (1810-1956)

Der arme Peter, op. 57, nº 3

Gustav Mahler (1860-1911)

Rückertlieder

Jacques Ibert (1890-1962)

Chansons de Don Quichotte

Francis Poulenc (1899-1963)

Chansons gaillardes

Dois dos mais excelentes intérpretes nacionais apresentam um programa sedutor de *lied* e da sua correspondente francesa, a *mélodie*. Formas musicais em que, sobre um poema de recorte literário, se constrói uma canção para ser interpretada por uma voz solista acompanhada ao piano.

O *lied* marcou o romantismo alemão, a *mélodie* surgiu um pouco mais tarde, em meados do século XIX e subsiste no século XX, com compositores como os que podemos ouvir neste recital.

O programa do concerto inicia-se com um curto ciclo de três canções de Schumann sobre poemas de Heinrich Heine em que se conta, com algum

sarcasmo, uma história de amor não correspondido. Segue-se o ciclo de Mahler sobre poemas de Friedrich Rückert. Foi estreado em 1905 na versão orquestral dirigida pelo compositor. Os poemas aqui reunidos são independentes entre si, não contam nenhuma história, mas todos falam do amor. A canção *Liebst du um Schönheit* (“Se amas pela beleza”) foi um presente de Mahler à sua mulher Alma.

Depois do intervalo é tempo de ouvirmos as *mélodies*. Ibert, um classicista aberto ao modernismo, sempre de uma grande elegância, compôs estas *Chansons de Don Quichotte* para a banda sonora de um filme de Pabst, grande realizador austríaco. Os produtores convidaram dois compositores para escreverem as canções e depois escolherem as que achassem melhores. Ibert foi preferido a Ravel. As *Chansons gaillardes* foram compostas por Poulenc sobre textos anónimos do século XVII de uma alegria licenciosa que o compositor trata de uma forma franca e directa que não cede à vulgaridade.

Os portadores de bilhete para o espectáculo têm acesso ao parque de estacionamento da Caixa Geral de Depósitos.

Conselho de Administração

Presidente

António Maldonado
Gonelha

Administradores

Miguel Lobo Antunes
Margarida Ferraz

Assessores

Dança

Gil Mendo

Teatro

Francisco Frazão

Arte Contemporânea

Miguel Wandschneider

Serviço Educativo

Raquel Ribeiro dos Santos
Pietra Fraga

Direção de Produção

Margarida Mota

Produção e Secretariado

Patrícia Blázquez

Mariana Cardoso de Lemos
Jorge Epifânio

Exposições

Coordenação de Produção

Mário Valente

Produção e Montagem

António Sequeira Lopes

Produção

Paula Tavares dos Santos

Montagem

Fernando Teixeira

Culturgest Porto

Susana Sameiro

Comunicação

Filipe Folhadela Moreira
Rita Duarte estagiária

Publicações

Marta Cardoso
Rosário Sousa Machado

Actividades Comerciais

Patrícia Blázquez

Clara Troni

Catarina Carmona

Serviços Administrativos e Financeiros

Cristina Ribeiro

Paulo Silva

Teresa Figueiredo

Direção Técnica

Paulo Prata Ramos

Direção de Cena e Luzes

Horácio Fernandes

Assistente de direção cenotécnica

José Manuel Rodrigues

Audiovisuais

Américo Firmino

coordenador

Paulo Abrantes

chefe de áudio

Tiago Bernardo

Iluminação de Cena

Fernando Ricardo chefe

Nuno Alves

Maquinaria de Cena

Alcino Ferreira
Artur Brandão

Técnico Auxiliar

Álvaro Coelho

Frente de Casa

Rute Sousa

Bilheteira

Manuela Fialho
Edgar Andrade

Recepção

Sofia Fernandes
Ana Luísa Jacinto

Auxiliar Administrativo

Nuno Cunha

Coleção da Caixa Geral de Depósitos

Isabel Corte-Real

Inês Costa Dias

Maria Manuel Conceição

Edifício Sede da CGD

Rua Arco do Cego, 1000-300 Lisboa, Piso 1

Tel: 21 790 51 55 · Fax: 21 848 39 03

culturgest@cgd.pt · www.culturgest.pt

Culturgest, uma casa do mundo
