



No centro de outra história: a Estética do Frio no documentário A linha fria do horizonte

At the center of another story: Cold Aesthetics in the documentary The cold line of the horizon

En el centro de otra historia: La estética del frío en el documental La línea fría del horizonte

Carolina Fernandes da Silva Mandaji - Universidade Tecnológica Federal do Paraná | Curitiba | Paraná | Brasil | cfernandes@utfpr.edu.br |  <https://orcid.org/0000-0003-2857-5925>.

Gustavo Nishida - Universidade Tecnológica Federal do Paraná | Curitiba | Paraná | Brasil | nishida.utfpr@gmail.com |  <https://orcid.org/0000-0003-2139-7089>.

Resumo: Este trabalho tem o objetivo de realizar uma descrição sobre como se dão as relações discursivas nos modos de produção e apreensão estética da música popular brasileira apresentadas no documentário. A linha fria do horizonte de Luciano Coelho. Apresenta-se que a narrativa do documentário mostra a importância da conferência A Estética do Frio (RAMIL, 2004) para o engajamento entre artistas argentinos, brasileiros e uruguaios. Aponta-se que o documentário se mostra como uma continuidade da conferência, colocando Vitor Ramil e a Estética do Frio no "centro de uma outra história". Contempla-se em nosso trabalho a apresentação de elementos da Estética do Frio durante a narrativa do documentário. Para tanto, busca-se compreender as inserções musicais de Ramil e sua interação com as imagens propostas, que ora materializam conceitos da Estética do Frio ora apresentam imagens e o imaginário presentes em suas canções.

Palavras-chave: Linha fria do horizonte; Estética do Frio; Vitor Ramil; Narrativa; Documentário.

Abstract: This paper aims to perform a description about how the discursive relations in the modes of production and aesthetic apprehension of Brazilian popular music presented in the documentary The cold line of the horizon by Luciano Coelho. It is presented that the narrative of the documentary shows the importance of the conference The Aesthetics of Cold (RAMIL, 2004) for the engagement between Argentinean, Brazilian and Uruguayan artists. It is pointed out that the documentary shows itself as a continuity of the conference, placing Vitor Ramil and the Aesthetics of Cold in the "centre of another history". It is contemplated in our work the presentation of elements of Aesthetics of Cold during the narrative of the documentary. For this, we seek to understand the musical insertions of Ramil and his interaction with the proposed images, which sometimes materialize concepts of Aesthetic of Cold and sometimes present images and the imaginary present in his songs.



Keywords: The cold line of the horizon; Aesthetics of cold; Vitor Ramil; Narrative; Documentary.

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo hacer una descripción sobre cómo las relaciones discursivas en los modos de producción y aprehensión estética de la música popular brasileña presentada en el documental La fría línea del horizonte de Luciano Coelho. Se presenta que la narrativa del documental muestra la importancia de la conferencia Estética del frío (RAMIL, 2004) para el compromiso entre artistas argentinos, brasileños y uruguayos. Se señala que el documental se muestra como una continuidad de la conferencia, situando a Vitor Ramil y la Estética del Frío en el "centro de otra historia". Se contempla en nuestro trabajo la presentación de elementos de Estética del Frío durante la narración del documental. Para ello, buscamos entender las inserciones musicales de Ramil y su interacción con las imágenes propuestas, que a veces materializan conceptos de Estética del Frío y a veces presentan imágenes y el imaginario presente en sus canciones.

Palabras clave: La fría línea del horizonte; Estética del frío; Vitor Ramil; Narrativa; Documental.

 <http://dx.doi.org/10.22484/2318-5694.2021v9n21p45-70>

Recebido em julho 2021 – Aprovado em agosto 2021.



1 Introdução

Os estudos de linguagens atuais apresentam diferenças significativas daqueles realizados sob a batuta das bases epistemológicas fundadoras da linguística do século XX. Enquanto naquele momento abstraíam-se variáveis para se conseguir um objeto de análise homogêneo (BORGES NETO, 2004), temos hoje a expansão do terreno de interesse dos estudos do texto e do discurso, de modo a contribuir para o conhecimento da linguagem e, pela linguagem, do homem; quer dizer, os estudos de linguagens têm a possibilidade e a responsabilidade de sobre outra perspectiva conhecer o homem, a história e a sociedade (BARROS, 2012). A academia vivencia uma explosão de teorias “multis”. Muito desse momento epistemológico advém dos estudos de natureza discursiva e de seus desenvolvimentos. Parte desta natureza, seu caráter semiótico procura dar conta dos diversos níveis de organização dos textos, “no exame dos processos de significação dos textos, para mostrar o que o texto diz, que sentidos produz e com que procedimentos linguísticos-discursivos constrói os sentidos” (BARROS, 2012, p. 26).

E assim retornamos ao estudo do texto, aqui considerado na totalidade de uma cadeia linguística (GREIMAS; COURTÉS, 2008), manifestado ao assumir forma(s) de representação semântica do discurso, ou melhor, pela manifestação de linguagens, quaisquer que sejam (verbal, não-verbal, visual, sincrética, musical, entre outras). Em outras palavras, recorreremos aos estudos de linguagens que consideram a produção de sentido não unicamente fundamentada na cadeia da fala ou da escrita, mas também em suas materialidades sincréticas. A canção popular, por exemplo, é um gênero sincrético que apresenta, em sua manifestação, a articulação entre as linguagens verbal, não-verbal e musical. Considerando mais que isso, também as interações efetuadas pelos sujeitos inscritos e reconhecidos no discurso e em suas práticas (GREIMAS, 2002; LANDOWSKI, 1992, 2002).



Em trabalho anterior (NISHIDA, 2017), realizamos uma análise preliminar de duas versões da canção – ou como a chamaremos também no decorrer desse trabalho, da milonga – *Deixando o Pago* do cantor e compositor pelotense Vitor Ramil. Naquela pesquisa, tínhamos o interesse de compreender melhor como a proposta d’ “A Estética do Frio” (RAMIL, 1997) se materializava em distintas gravações. Nossa análise mostrou que havia diferenças significativas entre as gravações de 1997, presente no disco “Ramilonga”, e de 2010 do disco “Déliab”. A partir daquela breve reflexão ficou evidenciado que os efeitos de sentidos advinham das diferenças musicais, já que o material linguístico permanecia o mesmo.

Seguindo esta reflexão de entender as materialidades de manifestação das linguagens numa milonga, surge a seguinte questão: o que ocorre quando uma proposta estética musical é tomada temática e discursivamente em uma produção audiovisual? Diante disso, o objetivo geral é por meio de descrição analítica explorar os efeitos de sentidos trazidos pelos discursos textual e imagético, portanto, audiovisual em sua dimensão sincrética no documentário *A linha fria do horizonte*, de Luciano Coelho (2014). Para tanto, pretendemos analisar as inserções musicais de Vitor Ramil no documentário, uma vez que ele é quem propõe a Estética do Frio e que é apresentado pelo documentário como central para o desenvolvimento desta estética no cenário musical; ou seja, ao que tudo indica, a obra de Vitor Ramil se posiciona no centro da narrativa do documentário. Suas reflexões acerca do imaginário da música popular brasileira é um catalisador para a diluição das fronteiras entre músicos argentinos, brasileiros e uruguaios.

Embora o documentário e a própria Estética do Frio tratem de aspectos musicais, optamos por refletir sobre a produção audiovisual neste trabalho. Tangenciamos questões musicais por ser inevitável falar delas e pelo fato de o texto musical permear toda a narrativa. Contudo, a análise não é sobre música. Para tanto, metodologicamente, nossa análise se baseia em uma descrição das inserções musicais de Vitor Ramil do



documentário. Nessas descrições, buscamos mostrar o quanto a narrativa audiovisual se ampara nas canções; ora reforçando ora negando as letras por meio das imagens. Essa tensão entre canções (letra e música) e imagens, parece colocar o documentário enquanto um objeto da Estética do Frio¹.

Nosso texto se organiza da seguinte forma: começamos com a apresentação dos princípios da Estética do Frio, para que leitores menos familiarizados com a proposta se contextualizem com esse movimento estético no cenário musical, principalmente do sul do país; em seguida, passaremos por uma descrição da seis inserções musicais de Vitor Ramil no documentário; por fim, como desdobramento das descrições, sugerimos uma análise sobre o sujeito Satolep, a fim de mostrar como o sujeito se apresenta dentro do documentário oscilando entre as questões tropicais e invernais da música popular brasileira.

2 A Estética do Frio

A Estética do Frio foi uma conferência realizada por Vitor Ramil em Genebra em 1996. Ela foi proferida num evento chamado “Porto Alegre, *un autre Brésil*” e foi publicada em forma de livro em 1997. Nessa reflexão, Ramil apresenta as bases da sua proposta estética. Ela surge de uma epifania sobre o seu distanciamento com relação ao Brasil. Ele descreve que estava em seu apartamento no Rio de Janeiro, seminu, tomando um mate e vendo as notícias na televisão. O âncora do jornal

¹ Segue em preparação um trabalho que sistematiza os elementos musicais que materializam os valores estéticos propostos por Ramil a partir das contribuições da Semiótica da Canção (TATIT, 2016, 1996). Tal como mencionado no texto, este trabalho não é sobre a canção, e sim sobre o audiovisual. Este é o motivo pelo qual as canções não são abordadas seguindo o arcabouço teórico disponível na Semiótica da Canção. Fazê-lo aqui, seria um “deslize epistemológico”, uma vez que estaríamos tomando a canção na sua incompletude, pois trata-se de inserções musicais, e, ao mesmo tempo, não estaríamos descrevendo e refletindo sobre os discursos musicais disponíveis na linguagem audiovisual. Sem sombra de dúvidas, uma análise mais minuciosa das canções de Ramil sob essa perspectiva é mais do que necessária e merecedora de um trabalho exclusivo sobre isso.



anunciava com tom de normalidade um carnaval fora de época e mostrava imagens de pessoas se amontoando atrás de um trio elétrico. Para Ramil, aquela notícia não fazia sentido, pois, como relata: “Embora eu estivesse igualmente seminu e suando por causa do calor, não podia me imaginar atrás daquele caminhão como aquela gente, não me sentia motivado pelo espírito daquela festa” (RAMIL, 2004, p. 9).

Essa sensação de distanciamento se agrava quando o âncora muda do tom de normalidade para um tom de incredulidade e anuncia a chegada do inverno na região sul. Para Ramil, aquelas imagens sim faziam parte do seu cotidiano, sem estranhamentos. Em suas palavras:

Aquilo tudo causou em mim um forte estranhamento. Eu me senti isolado, distante. Não do Rio Grande do sul, que estava mesmo muito longe dali, mas distante de Copacabana, do Rio de Janeiro, do centro do país. Pela primeira vez eu me sentia um estranho, um estrangeiro em meu próprio território nacional; diferente, separado do Brasil. Eu era a comprovação de algo do qual não me julgara, até então, um exemplo: o sentimento de não ser ou não querer ser brasileiro tantas vezes manifesto pelos rio-grandenses, seja em situações triviais do cotidiano, seja na organização de movimentos separatistas. (RAMIL, 2004, p. 10).

É a partir dessa epifania que Ramil começa a traçar uma proposta estética que desse conta desse Brasil de cores não tropicais. Para ele, faltava uma estética que desse conta do frio brasileiro. Para isso, ele buscou em seu imaginário uma imagem do pampa riograndense, que ele definiu como uma imagem invernal:

[...] o céu claro sobre uma extensa e verde planície sulista, onde um gaúcho solitário, abrigado por um poncho de lã, tomava seu chimarrão, pensativo, os olhos postos no horizonte. Pampa, gaúcho... que curiosa associação! Eu fora acometido por um surto de estereótipo? Não. Pampa e gaúcho estavam ali porque eu me transportara ao fundo do meu imaginário, lá onde, tanto um como o outro, têm o seu lugar. O pampa pode ocupar uma área pequena do território do Rio Grande do Sul, pode, a rigor, nem existir, mas é um



vasto fundo da nossa paisagem interior. (RAMIL, 2004, p. 19).

Após se encontrar com essa imagem invernal, Ramil propõe valores estéticos que podem guiar a sua proposta. São eles: rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza e melancolia. Tais valores guiam a sua produção musical com relação a composição de milongas. Para ele, a milonga é o gênero musical ideal para a sua proposta, uma vez que é o tipo de canção comum a toda a região do pampa argentino, brasileiro e uruguaio. Além disso,

Ela cobrava de mim um tratamento diferenciado. Se com outros gêneros meu impulso era forçar seus limites no sentido de transformá-los, com a milonga o movimento dava-se em sentido inverso, dos limites para o interior. Eu compunha milongas desde os dezessete anos, e cada vez mais minha tendência era sutillar suas características, como se estivesse atrás de uma milonga das milongas, de uma milonga essencial, que seria sua única forma possível. Terminara reunindo-se à parte, como repertório paralelo. (RAMIL, 2004, p. 21).

Tendo apresentado minimamente as bases da Estética do Frio, passaremos a uma breve sùmula do documentário A linha fria do horizonte. Depois, passaremos à descrição das sequências com as inserções musicais de Ramil.

3 A linha fria do horizonte

A linha fria do horizonte é um documentário dirigido por Luciano Coelho. Estreado em 2014, em uma coprodução com o Canal Brasil, o filme mostra como as questões geográficas do Sul da América Latina podem unir um conjunto de cancionistas argentinos, brasileiros e uruguaio. A sua narrativa coloca o compositor e cantor Vitor Ramil como o centro desse movimento musical a partir da publicação da palestra A



estética do Frio (Ramil, 1997) e o lançamento do álbum Ramilonga - A estética do frio (1997).

O foco sobre Ramil não se dá apenas pela escolha temático-discursiva do documentário, mas no plano das suas aparições durante a narrativa. Lisbôa Filho, Pozza e Machiavelli (2015, p. 8) fazem esse levantamento. Ramil chega a aparecer mais que Jorge Drexler, ganhador do Oscar de melhor canção (2005) do filme Diários de Motocicleta.

Quadro 1 – Levantamento de aparições de Vitor Ramil

Brasil	Argentina	Uruguai
Vitor Ramil - 21	Carlos Moscardini - 7	Jorge Drexler - 15
Marcelo Delacroix - 7	Pablo Grinjot - 4	Daniel Drexler - 11
Fernando Pezão - 2	Kevin Johansen - 3	Ana Prada - 8
Arthur de Faria - 2	Tomi Lebrero - 2	Dany López - 3
Mário Falcão - 2	Lucio Mantel - 1	Sebastian Santos - 2
Zelito - 1	Mathias Cella - 1	Fernando Cabrera - 1
Pirisca Grecco - 1		
Richard Serraria - 1		

Fonte: Lisbôa Filho, Pozza e Machiavelli (2015, p. 8).

Para este artigo, apresentaremos uma descrição analítica da introdução do documentário e mais seis sequências que são acompanhadas pelas canções de Ramil. O objetivo não é o de esgotar as leituras e efeitos de sentidos do documentário; entretanto, entendemos que seja necessário um olhar minucioso às aparições de Ramil na narrativa ao apontar como ele é colocado no centro desse audiovisual. Em realidade, pretendemos sumarizar o documentário como mais um produto da Estética do Frio, uma vez que os elementos visuais e musicais se integram e produzem sentido.

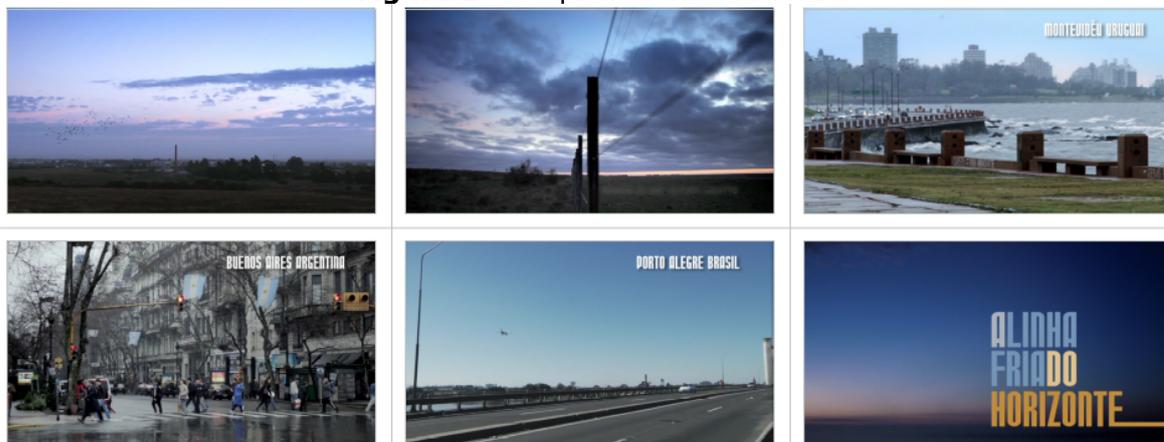


4 Análise das sequências

Conforme dito anteriormente, apresentaremos sete sequências: a introdução e mais seis inserções da canção de Ramil. Essa descrição objetiva mostrar as tensões entre áudio (as canções) e vídeo (elementos visuais) presentes no documentário. Essa descrição serve de base para a reflexão final sobre o sujeito Satolep e, conseqüentemente, sobre o documentário enquanto objeto da Estética do Frio.

A sequência introdutória é a única que possui trilha original. Nesse trecho há a ambientação dos espaços a serem mostrados no documentário: apresentam-se inicialmente duas paisagens campestres que predominam a linha do horizonte e grande parte do céu; em seguida surgem Montevideú, Buenos Aires e Porto Alegre; por fim, surge o logo do filme sobre uma imagem parecida com a paisagem inicial. Em oposição às paisagens urbanas das três cidades, as paisagens campestres se assemelham à imagem invernal descrita por Ramil em sua conferência. Seria esse contraponto entre urbano e rural uma forma de a narrativa deixar o imaginário sempre à disposição do espectador?

Figura 1 – Sequência introdutória



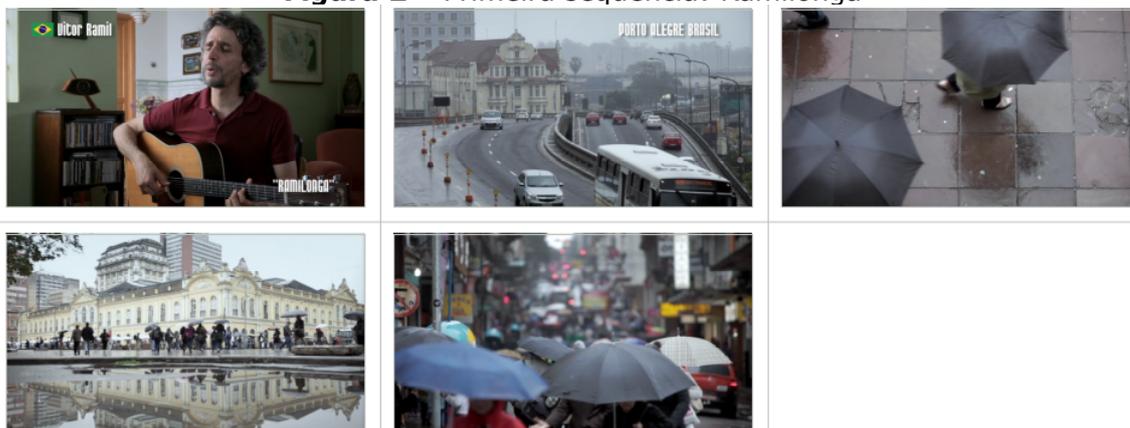
Fonte: Documentário A linha fria do horizonte (2014).

Partindo para as inserções musicais de Ramil, temos seis canções ambientando o documentário. Dessas seis canções, quatro fazem parte do



álbum Ramilonga (1997), indicando a importância da Estética do Frio e desse álbum dentro da narrativa. Não é de se espantar que a primeira inserção musical do audiovisual seja Ramilonga. Nessa 1ª sequência, Ramil toca a canção Ramilonga em sua casa em Pelotas (Rio Grande do Sul). Embora ele esteja em Pelotas (ou Satolep?), a canção fala de Porto Alegre. Por isso, o que se segue é a inserção de imagens da capital gaúcha que reforçam a letra da canção: “Chove na tarde fria de Porto Alegre” [...] “O tango dos guarda-chuvas na Praça XV confere elegância ao passo da multidão”. Destacamos que as imagens não são só um reforço das letras da canção. Embora sejam os *takes* externos com muitas pessoas, é possível notar que não há interação entre elas. São, acima de tudo, imagens de introspecção, de melancolia. Valor este previsto na Estética do Frio.

Figura 2 – Primeira sequência: Ramilonga



Fonte: Documentário A linha fria do horizonte (2014).

A segunda sequência promove um salto espacial. As imagens saem de Porto Alegre e se ambientam em Pelotas. A trilha dessa sequência é Satolep. Essa canção não faz parte de Ramilonga. Foi gravada pela primeira vez no álbum de 1984 intitulado *A paixão de V segundo ele próprio*. A versão utilizada no documentário é a gravação original. Em outros momentos, Ramil explica o processo de composição dessa música: ela foi feita ao longo dos anos e enquanto descrevia algo que ocorria



naquele momento; tanto que no início da canção o pai de Ramil está vivo e, ao fim, está morto; marcando essa passagem temporal dos pontos de composição da canção.

Mais uma vez, as imagens trabalham no sentido de reforçar a letra da canção. Nessa sequência está a presença da casa da família Ramil e destacam-se os cômodos interiores. As imagens só passam às externas quando a canção recupera um passado da cidade, como se a paisagem externa fizesse parte de um imaginário do que é Pelotas: “Muito antes das charqueadas / Da invasão de Zeca Netto / Eu existo em Satolep / E nela serei pra sempre / O nome de cada pedra / E as luzes perdidas na neblina / Quem viver verá que estou ali”.

Notamos em toda a sequência uma câmera estática que documenta, descreve espaços interno e externo. Praticamente não há ação e é evidente a diferença entre o interior da casa com clareza, segurança, familiaridade e introspecção e a parte externa, a cidade. Nela, há a horizontalidade das ruas planas, a escuridão e a neblina. Essa diferença pode ser uma maneira de trazer o imaginário para dentro da narração. Afinal, é o imaginário que motiva a sua proposta estética.

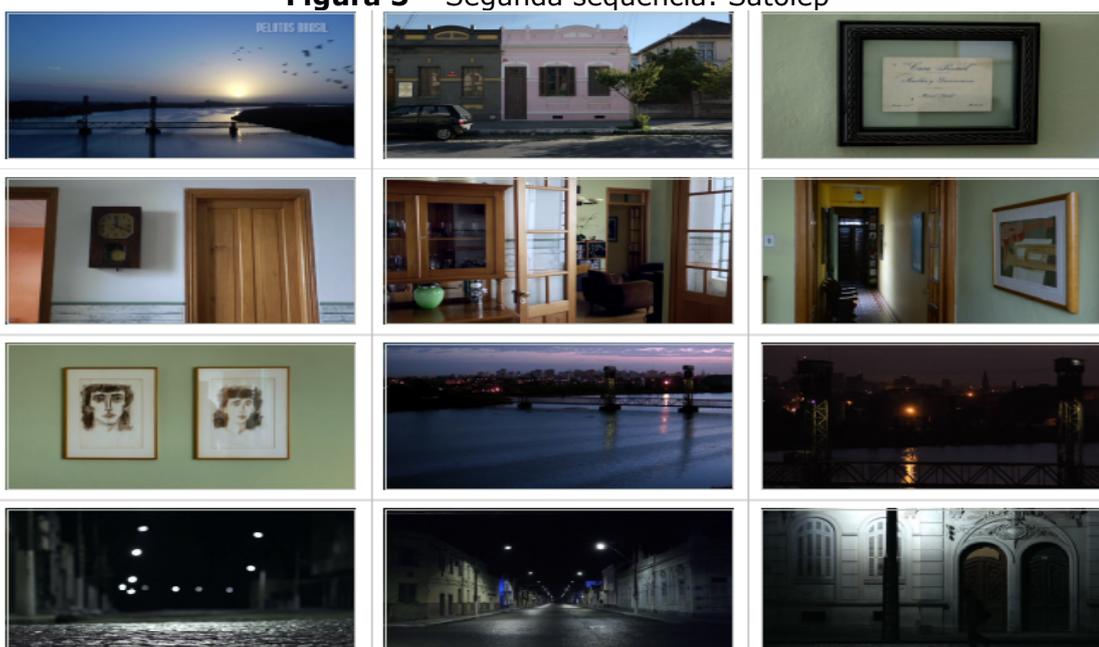
Isso fica mais forte ainda se levarmos em conta o fato de Ramil chamar Pelotas de Satolep. Não se trata apenas de uma brincadeira de ler de trás para frente. É uma maneira de ver a sua cidade e sua história de outra forma. Fischer (2013, p. 7) diz:

Ocorre que Vitor se movimenta esteticamente a partir de uma formação cultural não hegemônica, o sul do Brasil, mais precisamente uma cidade que na vida real se chama Pelotas, mas que em sua obra aparece revertida em Satolep. Não é um trocadilho pensado para fugir do imediato e óbvio reconhecimento, mas uma estratégia, talvez inconsciente, para pegar pela outra ponta, pela ponta oposta, a medida da criação artística, estratégia de quem não está no centro dominador, não pretende aderir a ele e, ao contrário, quer tomar a sua circunstância como um novo centro, o centro de um novo jeito de ler a vida.



Fischer (2013) ao comentar a obra de Ramil nos ajuda a reconhecer esse sujeito – o gaúcho brasileiro – e suas tradições musicais, em especial a milonga, que expressa suas histórias, ritmos e biografias. Essa cena musical como o próprio Ramil defende emerge nesse universo estético, por valores como: rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza e melancolia, a ser explorado na quarta sequência.

Figura 3 – Segunda sequência: Satolep



Fonte: Documentário A linha fria do horizonte (2014).

A terceira sequência permanece em Pelotas. A trilha é O último pedido, faixa que finaliza o álbum Ramilonga (1997). Nesta sequência, imagens e letra da canção não se reforçam. Predominam os *takes* externos ressaltando a horizontalidade da paisagem de Pelotas e seu clima extremamente úmido. Ramil figura como o principal narrador e personagem do trecho do audiovisual. A letra da canção e sua instrumentação, embora não sejam reforçadas pelas imagens, acabam gerando um efeito mítico: a instrumentação calcada na cítara e na tabla indianas oferecem orientalismo a esse momento da narração. Essa é a última música de Ramilonga e trata-se de um poema de João da Cunha

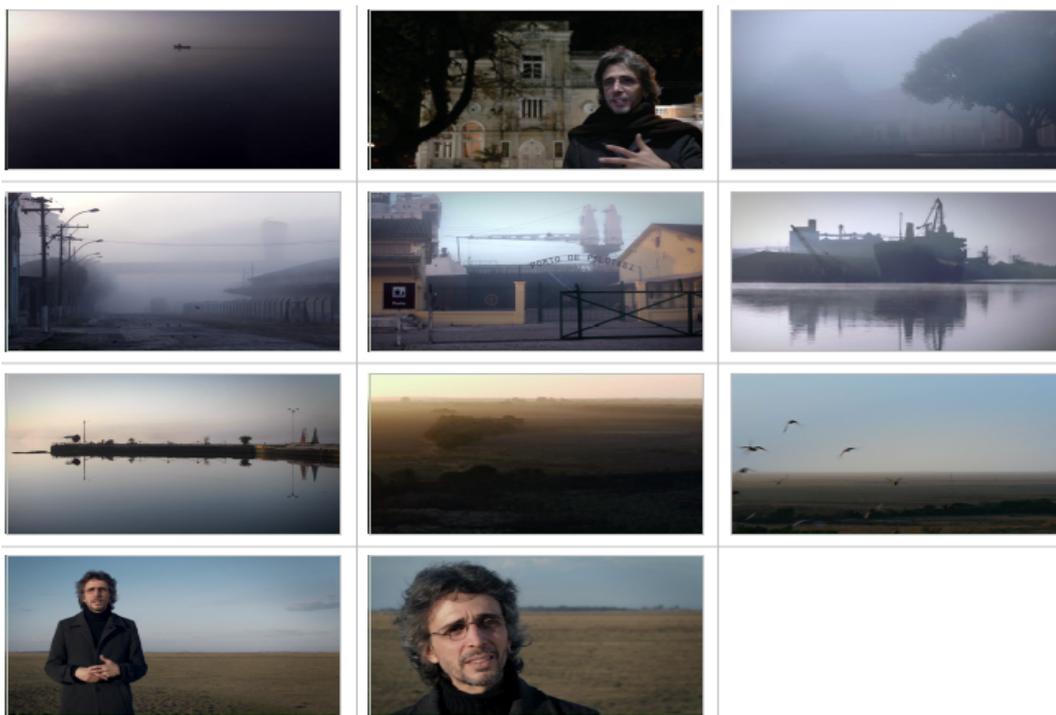


Vargas. Nela, realiza-se um último pedido em vida e, basicamente, trata de uma orientação para o rito fúnebre. Na letra, solicita-se um enterro em campo aberto, em meio ao ambiente campestre, no pampa: “Me enterrem num campo aberto / Que eu sinta o vento pampeiro / Em vez de vela, um candeeiro / Ao pé da cruz falquejada / Que eu possa enxergar a estrada / Por onde passa o tropeiro”. A solicitação segue com o intuito de se manter em comunhão com a paisagem: sozinho, sentindo o vento frio e o som dos animais e da natureza.

Essa inserção musical pode parecer mais enigmática por não reforçar as imagens. Contudo, a sua ambientação oriental mantém o aspecto mítico da presença de João da Cunha Vargas. Isso fica reforçado no fato de que essa canção, ao final, apresenta a voz do poeta. Alternando entre um vocalize de Ramil, que mais parece um mantra, a voz do poeta surge recitando trechos de seus poemas. Ladainha, mantra e poesia se fundem hipnoticamente nessa canção. E é dessa Pelotas real (tão conhecida por Ramil através de seu pai, tal como sugere o trecho do documentário) que surge Satolep: mítica e imaginária. Trata-se de prenúncio do que é a Estética do Frio.



Figura 4 – Terceira sequência: O último pedido



Fonte: Documentário A linha fria do horizonte (2014).

Nesta quarta sequência toca-se a Milonga de sete cidades. Trata-se de uma canção do álbum Ramilonga que sintetiza os valores estéticos propostos na conferência de Genebra: “Fiz a milonga em sete cidades / Rigor, Profundidade, Clareza / Em Concisão, Pureza, Leveza / E Melancolia”. Tais valores estéticos são propostos a partir da epifania de Ramil e a sequência de imagens tenta ilustrar essa paisagem horizontal e límpida do pampa. A primeira imagem da sequência é uma panorâmica de uma árvore sob a luz do sol. A luz é fria e parece não aquecer. Após isso, aparece o tópico da sequência: a Estética do Frio. Em seguida, surgem imagens captadas dentro de um carro em movimento: só há o horizonte, o campo amplo e poucos animais compondo a paisagem. Não há aí, então, um reforço do que se diz na canção. Mas sim uma alusão às imagens motivadoras da Estética do Frio. De certa forma, tais imagens não existem: elas habitam o imaginário de Ramil. Elas passam a existir com o documentário.



Figura 5 – Quarta sequência: Milonga de sete cidades



Fonte: Documentário A linha fria do horizonte (2014).

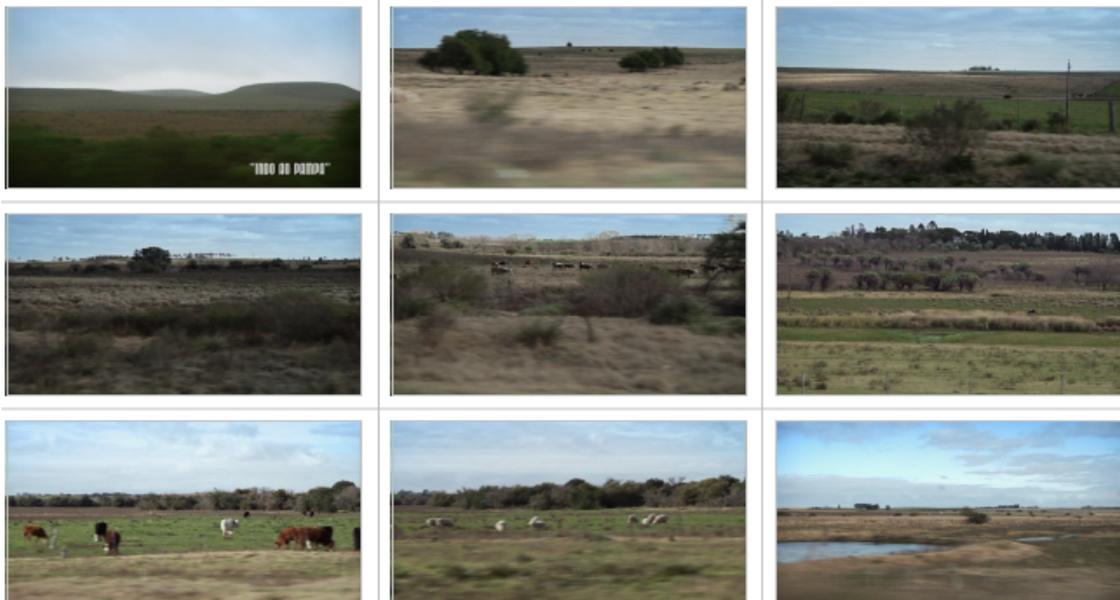
A quinta sequência ocorre com Indo ao pampa do álbum Ramilonga. Tal qual a quarta sequência, há praticamente só imagens externas e em movimento. O movimento é uma tentativa de sincronizar o deslocamento descrito na canção: “Eu indo ao pampa e o pampa indo em mim”. Em outras palavras, temos a visão se movimentando sobre a paisagem. Esses *takes* foram realizados a partir de um veículo em movimento e isso salienta ainda mais a horizontalidade da paisagem.

Além dessa descrição da horizontalidade, a trilha dessa sequência parece reforçar a presença do imaginário, uma vez que ela descreve a paisagem invernal da imagem/imaginário da epifania de Ramil e o arranjo da música cria, mais uma vez, uma atmosfera mítica pela presença de instrumentos indianos, como cítaras e tabla. Essa atmosfera mítica é indiciada pela trilha da sequência e pelo álbum inteiro Ramilonga. Na faixa Manantial, por exemplo, Ramil inicia (re) citando a seguinte sentença: “Está vendo aquele umbu, lá embaixo, à direita do coxilhão?”. Trata-se da primeira sentença do conto “No manantial de Simões Lopes Neto” (Contos gauchescos de 1912). Essa sentença materializa a presença de Blau Nunes, o narrador dos contos. Esse narrador é tido como “o primeiro gaúcho de verdade da literatura brasileira”. Em suma, a presença do pampa nessa sequência, tendo uma trilha com ares míticos, salienta essa



paisagem imaginária na qual o espectador, diretor e compositor apenas passam, a conhecem de passagem.

Figura 6 – Quinta sequência: Indo ao pampa

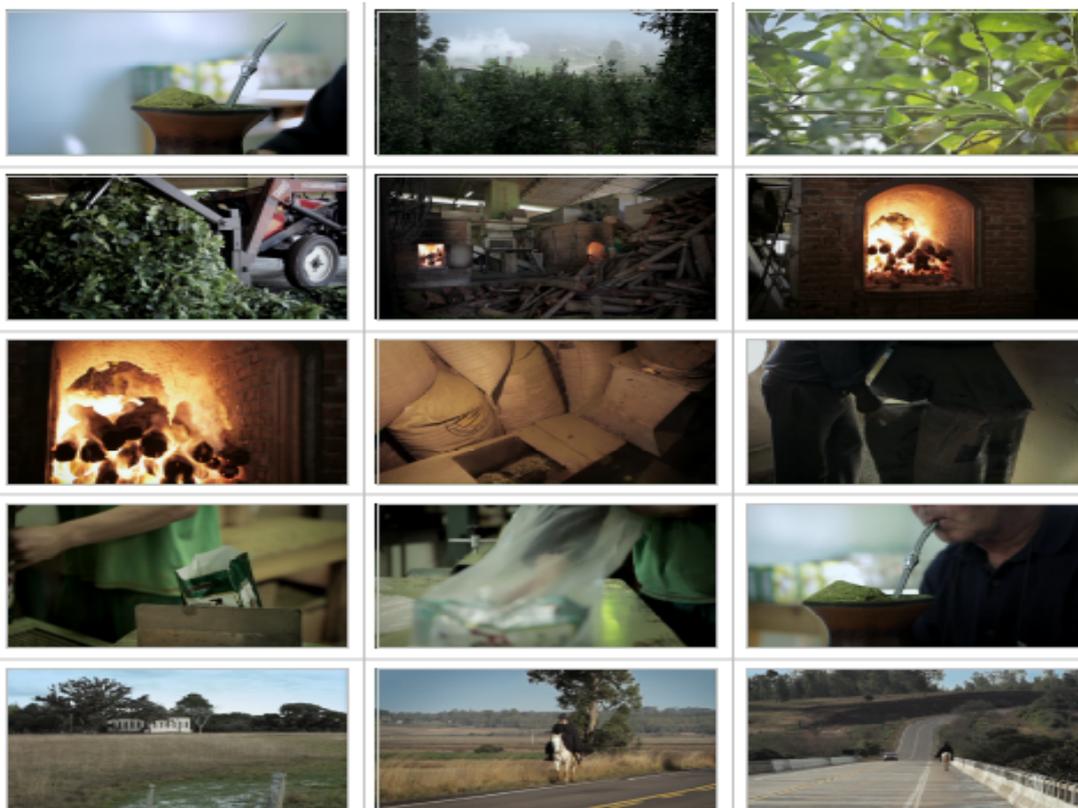


Fonte: Documentário A linha fria do horizonte (2014).

Na última sequência aqui apresentada, temos uma canção que não é de Ramilonga. A milonga Chimarrão (poema de João da Cunha Vargas) foi gravada para o álbum de 2010 chamado Délibáb. As imagens da sequência andam na “contramão” da canção. Enquanto o poema louva o hábito de se consumir o mate, as imagens focalizam o que não é dito: mostra-se o processo de produção industrial do mate. Há nesse sentido um descompasso entre a realidade e o imaginário da tradição gaúcha. Enquanto se louva a tradição e o que singulariza o gaúcho no território brasileiro (o mate), pouco se diz da produção da erva. Essa atualização fica por conta do documentário. E é feita a partir de traços estéticos que atualizam a Estética do Frio. Afinal, as imagens apresentam poucos elementos estéticos e também poucas ações.



Figura 7 – Sexta sequência: Chimarrão



Fonte: Documentário A linha fria do horizonte (2014).

Tal qual toda a narrativa do documentário, privilegia-se uma câmera estática que capta poucas ações e poucos personagens. É nesse ponto do documentário que surge o único momento em que aparece o gaúcho solitário a cavalo. Esse gaúcho não anda no campo; mas sim margeando uma estrada de asfalto. Isso salienta que o gaúcho da imagem invernal de Ramil como fruto do seu imaginário sobre os pampas. Ou ainda, como um paralelo anterior, trata-se de um gaúcho atualizado: solitário à margem dos avanços tecnológicos (um imaginário tangível e indiciado pela margem do asfalto) ou atualizado pela tecnologia (trator que carrega o mate é o mais novo artefato a ser utilizado para dominar a natureza e, conseqüentemente, a tradição).



5 O sujeito *Satolep*

A partir das sequências do documentário, propomos observar os processos de significação, e, portanto, semióticos (GREIMAS; COURTÉS, 2008) passando pelos modos de produção de sentido e apreensão estética presentes (GREIMAS, 2002). O documentário aborda questões do universo musical presentes na região fronteiriça entre o Brasil, Uruguai e Argentina. Em todas as sequências, o telespectador é apresentado às imagens desta região (de diferentes cidades) bem como entrevistas de diferentes músicos dos países tratados. Em um dos primeiros depoimentos, ainda na primeira sequência, o telespectador é içado ao espaço discursivo do filme: “Pensar o lugar como centro”, como afirma Vitor Ramil. Trata-se de construir uma reflexão sobre a região de fronteira do sul do país e o que acontece musicalmente entre e com esses países.

Pela figura do músico Vitor Ramil, o documentário constrói o sujeito *Satolep*, aquele que apesar de ser brasileiro, produz um estilo diferente de música, diferente das músicas brasileiras, da música *pop*, como o próprio músico afirma durante as entrevistas. Esse sujeito não é aquele cujo estilo musical é dito dominante no Brasil. É um sujeito em disjunção com o reconhecimento, com um público, considerando-os como objetos de valor. Trata-se de um sujeito no centro de outra história. Por outro lado, o sujeito *Satolep* identifica-se com o gaúcho (aquele nascido na zona fronteiriça entre Brasil, Uruguai e Argentina) e com suas características (valores que estão em conjunção) e tradicionalmente com suas canções: as milongas. É nessa passagem da disjunção à conjunção que o documentário se desenvolve, construindo a narrativa deste sujeito e seus valores.

Em termos narrativos, a transformação do sujeito durante o filme é a aceitação de que a Estética do Frio pode ser tão representativa do Brasil, quanto a imagem difundida – e hegemônica – do Brasil como um país tropical. Para a atualização de sua performance, o sujeito *Satolep* se



dá conta da importância de trazer para suas canções essa realidade vivida nesse lugar (Pelotas em especial) no sul do Brasil, e se realiza quando (pelo relato de Vitor Ramil, mas também presente nos relatos dos demais músicos) ele começa a musicar seus poemas influenciado e influenciando as milongas, a partir de suas criações.

O acontecimento que realiza a performance de Vitor Ramil como sujeito Satolep é a gravação de Ramilonga – momentos relatados na maioria das sequências - através do qual admite suas influências e estabelece os termos de sua milonga autoral definida pelos critérios da Estética do Frio mas também do encontro que promove com os demais músicos da região, que ficou conhecido como Templadismo e Subtropicalismo. Cabe aqui comentar sobre essa dimensão do “fora de campo”² que constitui as interações partilhadas entre os músicos entrevistados. No decorrer do documentário somos levados pelos relatos a esse universo comum de vivências culturais e ambientais – presentes na estética do documentário de Luciano Coelho – entre argentinos, uruguaios e brasileiros, parceiros e amigos de Ramil.

O documentário nos propõe uma relação de interlocução por meio da própria *voz-off* dos diversos músicos entrevistados, da montagem das entrevistas intercaladas por imagens das cidades e de shows. Por meio destas entrevistas, o telespectador compartilha as histórias do *gaúcho* (ou sujeito Satolep como intitulamos aqui) e uma vista das cidades. Promove-se um passeio, através das escolhas estéticas das imagens dos países, das paisagens do sul do Brasil, dos estúdios dos músicos, de suas casas, de seus shows. Ramil afirma que o seu querer é marcado por um desvencilhar-se - romper mesmo – com a imagem do gaúcho já conhecido

² Aumont *et al.* (2012) define o fora de campo como “o conjunto de elementos (personagens, cenário etc.) que, não estando incluídos no campo, são, contudo, vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer” (AUMONT *et al.*, 2012, p. 24). Para o autor, o que é visível e o que não é – o fora de campo – pertencem a um mesmo espaço imaginário designado pelos autores de *espaço fílmico* ou *cena fílmica*. No documentário analisada, a cena fílmica constitui-se pelas vivências partilhadas entre os músicos.



e reconhecido, e que para o músico, é aquele estereotipado, sempre acompanhado de sua galocha e de seu chimarrão.

Ainda sobre o sujeito Satolep, o documentário o apresenta de duas maneiras: como aquele que vive numa grande cidade, intensa, chuvosa, cheia como Porto Alegre (conforme descrito na primeira sequência); mas também como aquele que vive em uma cidade do interior cujas ruas são vazias, planas e com neblinas como Pelotas (como nas sequências 2 e 3, descritos anteriormente). Os cenários passam pela casa de família de Ramil até as paisagens geadas dos pampas, seja na cidade grande, seja na região dos pampas, ambos diferentes do Brasil e suas reconhecidas paisagens tropicais. Para o músico, a imagem do brasileiro tropical – inclusive a reconhecida no exterior – é aquela do clima carioca, calor, muito sol, dos ritmos do carnaval, mesmo quando fora de época.

Embora nosso objetivo não seja debater as questões identitárias dos indivíduos nas fronteiras³, é importante ressaltar que o documentário explora o sujeito Satolep como fruto da região do Plata, aquele que comunga de uma identidade musical e estilística derivada das raízes culturais regionais, numa existência advinda da convivência de três línguas e percursos históricos diferentes. Essa identidade é trazida na fala dos entrevistados por figuras como: *região de clima temperado, muito horizonte, paisagem carente de acidentes geográficos, vasta visão do horizonte, grau temperado de personalidade*. Tais figuras remontam ao sujeito Satolep e suas posições enunciativas na construção temática da Estética do Frio. Quer dizer que o gaúcho apresentado nas milongas e, portanto, por esta estética, é o sujeito Satolep ou gaúcho Satolep, aquele da região dos pampas que, pelas memórias dos entrevistados, afirmam os valores da Estética do Frio, dentre eles o rigor, a concisão, a clareza, a profundidade, a pureza, a leveza e a melancolia. Em termos semióticos, e esta é a nossa contribuição para o tema, podemos pensar sobre tais

³ Não abordamos aqui as questões identitárias por elas já terem sido tratadas satisfatoriamente em outros trabalhos (ARAÚJO, 2017; OLIVEIRA, 2019).



valores na forma audiovisual, com o intuito de pensar o próprio documentário como um produto dessa estética.

A temática principal, clara e direta, desde o início do filme, constrói um encadeamento narrativo entre as conexões identitárias e culturais da região fronteiriça Brasil-Uruguai-Argentina. Esteticamente, existe uma profundidade trazida na própria fotografia do documentário: a profundidade de campo. Durante as entrevistas, dá-se destaque aos músicos em seu local de trabalho com seus materiais, ferramentas, ressaltando em especial os instrumentos musicais e uma recorrência em mostrar suas falas assim como as músicas desses lugares; como se as imagens trouxessem a nitidez das letras das músicas, numa relação entre a profundidade de campo e os olhares atentos em descrever essa imersão nos valores da estética documentária e musical.

Por outro lado, o documentário trava, em outras sequências, um compromisso com uma câmera parada diante de pequenas ações que acontecem acompanhadas pela melodia e letras das milongas. Nestas sequências, entre as imagens e as milongas, denota-se um sentido de pureza, naturalidade e espontaneidade que reforça a leveza da discussão temática sobre a identidade de ser brasileiro e, considerando para esta identidade a Estética do Frio. Através das sequências, o espectador vai sendo levado a conhecer as milongas, as histórias dos músicos, os cenários dessa produção musical. Esse universo é celebrado com determinada melancolia ao unir música e imagens – distantes e paradas – dos pampas gaúchos.

As construções de sentidos propostos pelo documentário *A linha fria do horizonte* apontam como oposição fundamental a identidade do ser brasileiro versus a *alteridade do ser argentino ou uruguaio*. É possível atentar-se a tal oposição na medida em que pelos entrevistados somos colocados neste espaço geográfico (das cidades dessa região fronteiriça). Como relação de contrariedade, dá-se a não-alteridade construída na apresentação dos músicos (dos diferentes países) e dos estilos e ritmos



propostos por eles, ao mesmo tempo em que a não-identidade ou o desprendimento das influências ditas brasileiras do músico milonga, o aproxima da alteridade, daqueles pertencentes à região fronteiriça, conhecido na figura do gaúcho. O documentário apresenta ainda a relação de complementaridade da não-alteridade para a identidade quando relata as carreiras e propostas individuais dos músicos, assim como da não-identidade para a alteridade ao descrever os encontros e trocas entre os músicos para a concretização das milongas escritas e tocadas por Vitor Ramil, difundidas pela Estética do Frio e ressaltando seus valores e, portanto, aproximando-se da alteridade do ser Plata.

Diante de tais aspectos, convém explorar ainda a apreensão do sentido estético, ou das fraturas e escapatórias. Como nos diz Greimas, aquela que

[...] anuncia a transformação do sujeito de estado em sujeito de fazer” e que, para isso, exige “condições necessárias, porém não suficientes, de um programa de busca ao qual falta apenas a injeção de um ou outro valor no lugar vazio previsto para o objeto pretensivamente visado. (GREIMAS, 2002, p. 83).

Vejamos como é possível observar essas transformações. Cada momento do documentário em que é proposto ao sujeito espectador os diferentes valores da Estética do Frio, como pontuado anteriormente, produzem-se efeitos de sentido que convocam novos sentidos, desta vez, sensíveis. A representação simbólica desses sentidos está dada nas imagens dos pampas que exploram a visão do horizonte, da planície, da vegetação característica, no som das milongas. Assim como nas imagens aproximadas de objetos familiares da casa da família de Vítor Ramil (configurado aquele tom doméstico) ou das plantações de erva-mate ou da figura do gaúcho solitário beirando as estradas dos pampas (na horizontalidade das imagens), também acompanhados pelas milongas. Cada uma dessas imagens e sons atingem sensivelmente o espectador



pela visão, audição e tato (nessas aproximações) e ao fazer isso instaura e o leva a tentar reconstruir o sentido dito inteligível, tentando entender o que poderia dar significado aos valores da Estética do Frio. Greimas aborda a valorização do *detalhe do vivido* no percurso do sujeito:

Pode-se sonhar: e se, no lugar de uma ambição totalizante que procura transfigurar toda a vida e põe em jogo o conjunto do percurso do sujeito, este pudesse proceder a um desmembramento de seus programas, à valorização do detalhe do "vivido"? Se um olhar metonímico e demorado se dedicasse a abordar com seriedade as coisas simples? (GREIMAS, 2002, p. 89).

Esse é o sujeito que escapa aos seus próprios percursos, num instante *outro, deslumbrante*, como descreve Ramil que, ao assistir um telejornal mostrando um carnaval fora de época se deu conta da quantidade de outras características identitárias brasileiras, que não só àquelas impostas pelo *Brasil Tropical*. Ao abordar e caracterizar a Estética do Frio, o documentário apresenta também valores estéticos a serem partilhados e construídos pelo telespectador. Isto é, o telespectador, ao reconhecer esses valores também como valores do ser brasileiro, reconhece-os também como seus próprios valores. Ao partilhar sensivelmente das imagens e sons da milonga e do que significa para o músico ser Satolep, o espectador reúne sujeito e objeto em um fazer estético e sensível, mas reconhecível pela compreensão e inteligibilidade do "fazer sentido inerente ao nosso estar-no-mundo – um mundo feito de qualidades sensíveis cujos modos de significar começamos a entender" (LANDOWSKI, 2002, p. 150). Nesse caso, com a milonga na obra de Vitor Ramil representando figurativamente e esteticamente a Estética do Frio, brasileiros, uruguaios e argentinos partilham juntos desse modo de significar.



6 Considerações finais

Neste trabalho, realizamos uma descrição das inserções musicais de Vitor Ramil no documentário *A linha fria do horizonte* de Luciano Coelho. Nosso objetivo foi verificar o quanto as inserções musicais de Ramil configuram o sujeito gaúcho – Satolep – e coadunam com os princípios da Estética do Frio e, assim, o próprio documentário se mostra como um objeto dessa estética.

Diante disso, é possível verificar que durante as inserções musicais de Ramil, as imagens são captadas seguindo os princípios dessa estética e não só reforçam as letras das canções. Há também poucos elementos: concisão; câmera estática (observador contemplando a paisagem, tal como o gaúcho da epifania de Ramil); horizontalidade das paisagens externas; tom doméstico das cenas internas (quadros fechados para gerar aproximação); e as canções utilizadas são emblemáticas com relação ao imaginário da obra de Ramil e com a proposta da Estética do Frio. O sujeito Satolep apresentado por Ramil através de sua obra é abordado de forma clara e direta no documentário, bem como suas reflexões sobre a música brasileira e seus diferentes modos de significar, seja àquela projetada no Brasil país tropical, seja àquela do Brasil gaúcho (junto dos uruguaios e argentinos).

Sabemos que esse trabalho não se esgota aqui. Assim, em trabalhos futuros, pretendemos ampliar as análises, buscando: 1) verificar como se dão as inserções musicais dos outros artistas; 2) realizar uma análise do texto linguístico para verificar a *importância* textual dada à obra de Ramil. Para realizar essas expansões é preciso aprofundar as análises nas demais linguagens, sejam visuais ou sonoras. Por exemplo, as cenas internas e as externas realizadas com câmera estática parecem convidar o espectador para adentrar à paisagem. Enquanto as imagens com a câmera se movimentando parecem deixá-lo de fora da imagem: numa espécie de *eu a vejo, mas não faço parte dela*, entre a subjetividade e objetividade.



Além disso, almejamos compreender como tais relações se articulam com a Estética do Frio e como se relaciona com a experiência do espaço e do lugar (TUAN, 2013), sendo o espaço real ou mítico. Todas são questões para serem respondidas em trabalhos futuros.

Referências

A LINHA fria do horizonte. Direção de Luciano Correia. Linha Fria Filmes, 2014. 1 DVD (98 minutos).

ARAÚJO, V. B. Relativizando as identidades: Vitor Ramil e a Estética do Frio. **Anu.Lit.**, Florianópolis, v. 22, n. 2, p. 136-149, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2017v22n2p136/35542>. Acesso em: 14 mar. 2021.

AUMONT, J. [et al.]. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2012.

BARROS, D. P. Algumas reflexões semióticas sobre a enunciação. In: DI FANTI, M. G.; BARBISAN, L. B. (Org.). **Enunciação e Discurso**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 25-49.

BORGES NETO, J. **Ensaio de filosofia da linguística**. São Paulo: Parábola, 2004.

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

GREIMAS, A. J. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

LANDOWSKI, E. **A sociedade refletida**: ensaios de sociosemiótica. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

LANDOWSKI, E. **Interações Arriscadas**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

LANDOWSKI, E. O livro de que se fala. In: GREIMAS, A. J. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002. p. 125-150.

LISBÔA FILHO, F. F.; POZZA, D. F. D.; MACHIAVELLI, M. Música além fronteira: identidade representada no documentário "A Linha Fria do Horizonte". In: ENCONTRO MISSIONEIRO DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES EM CULTURA EMICULT, 1., 2015, São Borja/RS. **Anais [...]**. São Borja/RS: Universidade Federal do Pampa, 2015. Disponível em: <http://omicult.org/emicult/anais/wp->



[content/uploads/2015/04/M%C3%BAsica-al%C3%A9m-fronteira-identidade-representada-no-document%C3%A1rio-A-Linha-Fria-do-Horizonte.pdf](https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2063-1.pdf). Acesso em: 23 out. 2020.

LOPES NETO, J. S. **Contos gauchescos**. Porto Alegre: Novo século, 2000.

NISHIDA, G. Imagem e imaginário na *Estética do Frio*: reflexões iniciais sobre duas gravações da milonga *Deixando o pago*. In: CONGRESSO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO, 40., Curitiba, PR. **Anais [...]**. Curitiba, PR: Universidade Positivo, 2017. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2063-1.pdf>.

OLIVEIRA, G. R. **Estética do frio, uma ontologia visual**: ensaio-viagem sobre o ser gaúcho. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/202052>. Acesso em: 14 mar. 2021.

RAMIL, V. **A estética do frio**: conferência de Genebra. Porto Alegre: Satolep, 2004.

RAMIL, V. **Délibáb**. [Porto Alegre]: Satolep Music, 2010. 1 CD.

RAMIL, V. **Foi no mês que vem**. [Porto Alegre]: Satolep Music, 2015. 1 CD.

RAMIL, V. **Ramilonga** - A estética do frio. [Porto Alegre]: Satolep Music, 1997. 1 CD.

RAMIL, V. **Vitor Ramil** - Songbook. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2013.

TATIT, L. **Estimar canções**: estimativas íntimas na formação do sentido. São Paulo: Ateliê, 2016.

TATIT, L. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo, Edusp, 1996.

TUAN, Y. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Londrina: Eduel, 2013.