

I MusPopUni



Marília Stein

Raimundo Rajobac

Luciana Prass

Organizadores

Marcavívisual

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Reitor

Prof. Carlos Alexandre Netto

Vice-Reitor

Prof. Rui Vicente Opermann

Pró-Reitor de Pesquisa

Prof. José Carlos Frantz

Vice Pró-Reitor de Pesquisa

Prof. Bruno Cassel Neto

Pró-Reitor de Graduação

Prof. Sérgio Kieling Franco

Pró-Reitora de Extensão

Profa. Sandra de Deus

Diretora do Departamento de Difusão Cultural

Claudia Boettcher

Diretora do Instituto de Artes

Profa. Lucia Becker Carpena

Vice-Diretor do Instituto de Artes

Prof. Raimundo José Barros Cruz

Coordenadora da Comissão de Pesquisa do Instituto de Artes

Profa. Silvia Balestreri Nunes

Coordenadora da Comissão de Graduação em Música

Profa. Flávia Domingues Alves

Chefe do Departamento de Música

Profa. Luciana Prass

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Música

Profa. Catarina Leite Domenici

Coordenadora do Programa de Extensão em Música

Profa. Regina Teixeira

Marcavisual – Conselho Editorial

Airton Cattani – Presidente

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Adriane Borda Almeida da Silva
UFPel – Universidade Federal de Pelotas

Celso Carnos Scaletsky
UNISINOS – Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Denise Barcellos Pinheiro Machado
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Marco Antônio Rotta Teixeira
UEM – Universidade Estadual de Maringá

Maria de Lourdes Zuquim
USP – Universidade de São Paulo



I Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade

O estado da arte do ensino de Música Popular nas universidades brasileiras

UFRGS – Porto Alegre/RS, 11 a 15 de maio de 2015

ANAIS



Comitê Científico do I MusPopUni

Marília Stein (UFRGS) – Presidente

Bernardo Oliveira (UFRJ)

Carlos Sandroni (UFPE/UFPA)

Clifford Korman (UFMG)

Eloi Fritsch (UFRGS)

Isabel Nogueira (UFRGS)

Ivan Vilela (USP)

Laila Rosa (UFBA)

Luciana Prass (UFRGS)

Luciano Zanatta (UFRGS)

Mario de Souza Maia (UFPE)

Pedro de Moura Aragão (UNIRIO)

Raimundo Rajobac (UFRGS)

Regina Machado (UNICAMP)

Rogério Constante (UFPE)

Werner Ewald (UFPE)

Editor@s do Caderno de Resumos do I

MusPopUni

Luciana Prass

Marília Stein

Raimundo Rajobac

Diagramação

Marcavíscual

Logo MusPopUni

Chico Machado

Site

Martin Weiler

Rafael Pedro Bueno

Secretaria de Comunicação do IA/UFRGS

José Carlos de Azevedo – coordenador

Paula Ebert Harsteln – bolsista

Realização

Departamento de Música / Instituto de Artes /
UFRGS

Parceiro

Projeto Música na Escola do Rio Grande do
Sul

Apoiadores

PROPESQ/UFRGS; PROGRAD/UFRGS;

PROEXT/UFRGS;

Programa de Extensão do

DEMUS/IA/UFRGS; PPGMUS/UFRGS;

Grupo de Estudos Musicais – GEM/UFRGS.

E56p Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade (1. : 2015 : Porto Alegre, RS)

Anais ... / I Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade: o estado da arte do ensino de música popular nas universidades brasileiras – I MusPopUni ; Organizadores : Marília Stein, Raimundo Rajobac [e] Luciana Prass. – Porto Alegre: Marcavíscual, 2015.

594 p. : il. ; 21x29,7cm

Inclui resumos e referências.

1. Música. 2. Música popular. 3. Música popular – Brasil. 4. Música popular – Universidade. 5. Música popular Repertórios – Práticas. 6. Música popular – Gênero – Identidades étnico-musicais. 7. Música popular – Ensino Aprendizagem. I. MusPopUni (1. : 2015: Porto Alegre, RS). II. Stein, Marília. III. Rajobac, Raimundo. IV. Prass, Luciana V. Título.

CDU 784.4(81):06

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.

(Jaqueline Trombin – Bibliotecária responsável CRB10/979)

ISBN 978-85-61965-37-2



Ramilonga aos dezoito anos: documentos de processo e construção do dossiê genético

CHAVES, Celso Loureiro (UFRGS)

cglchave@portoweb.com.br

Resumo: Este trabalho se localiza nos campos de estudo do repertório da canção e da crítica genética aplicada à música. Seu objetivo é examinar os documentos de processo de *Ramilonga – A estética do frio*, o álbum de Vitor Ramil de 1997, e construir o seu dossiê genético. Através dos sinais que o compositor deixou atrás de si, esta investigação recupera para o presente analítico o processo criativo que, mesmo ancorado no passado, se revela em constante reinvenção. O trabalho se vale da metodologia da crítica genética para o exame dos documentos de processo, seguindo os procedimentos estabelecidos por Grésillon (2008), Ferrer (2011) e Villemart (2014). A investigação aponta para ações do compositor concentradas primordialmente nas letras das canções, no estabelecimento dos princípios norteadores de *Ramilonga*, nas partituras, e nas listas de repertório que estimulam diálogos entre repertórios e canções. Conclui-se que a crítica genética é uma importante contribuição metodológica para o estudo do repertório da canção brasileira. Ao indicar a elucidação dos materiais genéticos do álbum, restaurando o movimento criativo do compositor, a crítica genética possibilita que este trabalho demonstre que as certezas e incertezas do processo criativo são, de fato, como o afirma Ferrer, vitórias da invenção.

Palavras-chave: Crítica genética, Vitor Ramil, canção.

Abstract: Genetic criticism and song repertoires are the main focus of this paper. It examines the *avant-textes* of *Ramilonga – A estética do frio*, the album released by composer Vitor Ramil in 1997, and aims at organizing its genetic dossier. Following the traces left behind by the composer, this paper brings to the analytical fore the creative process that, albeit anchored in the past, is in continuous transformation. In its examination of the *avant-textes* of *Ramilonga* this investigation uses the procedures of genetic criticism established by Grésillon (2008), Ferrer (2011), and Villemart (2014); it demonstrates that the *avant-textes* refer mainly to the song lyrics, to the album's ideological principles, to the music notation of a few songs, and to the dialogue between Ramil's songs and stylistic phases. Genetic criticism proves to be an important methodological contribution to the study of Brazilian popular song as it affirms the creative actions of the composer and demonstrates that even in its pitfalls they never cease to be victories of invention.

Keywords: Genetic criticism, Vitor Ramil, song.

No percurso da canção em Vitor Ramil (Pelotas, 1962), o álbum *Ramilonga – A estética do frio* (1997) é uma inflexão significativa: tanto identifica a consolidação da canção ramilônica, quanto redefine a canção do Rio Grande do Sul, por vias da milonga relida por Vitor, através do amálgama de gêneros e da atenuação das barreiras de estilo. Como observa Chaves: "...o que e quem impediria Vitor Ramil de reinventar (ou seria mesmo *inventar*?) a milonga, de casá-la, se bem apetecesse, aos



novos temas líricos, aos instrumentos indianos, ao baixo de Nico Assumpção?” (Chaves, 2013, p. 301).

Em um repertório de canções, momentos de inflexão são desafiadores, como afirma Mammi: “Depois de Tom Jobim e João Gilberto, o desafio era demonstrar que a música popular mais inovadora não era apenas ruptura, mas também prolongamento, ponto de chegada de algo que o repertório anterior já prometera” (Mammi, 2007, p. 218). *Ramilonga* assume esse caráter dual, pois é ruptura de estilo e permanência poética. No âmbito da canção de Vitor Ramil, “*Ramilonga* [é] filho da volta a Pelotas. Das ruas de calçadas altas, da arquitetura, dos cheiros, das portas e janelas, da alma de Pelotas. E exatamente tal disco ‘pelotense’ foi o que levou Vitor a fazer shows pelo Brasil, que o tornou mais conhecido nacionalmente e um compositor no qual os críticos sabiam que precisavam prestar atenção” (Fonseca, 2013, p. 38).

Os dezoito anos de *Ramilonga* foram marcados, no verão 2014/2015, pelo relançamento do CD, o qual, embora nunca fora de circulação mesmo que por meios informais, só agora foi recuperado para o ouvinte tal como o concebeu o compositor. Este trabalho se insere nesse contexto de recuperação – e, ao mesmo tempo, de celebração. Seu objetivo é a descrição crítica do conjunto dos documentos de processo¹⁰ de *Ramilonga*, em direção à construção de seu dossiê genético.

Este trabalho se insere na linha investigativa da crítica genética, buscando no texto e na rasura a recuperação de ideias em flutuação, procurando desvendar o processo criativo através do traço que Vitor Ramil deixou atrás de si e de *Ramilonga*. Tenha-se em mente o que diz Ferrer: “O criador abre uma via, ou segue um caminho que se bifurca, deixando atrás de si um traço (...). Mas esse traço, resultante de acontecimentos passados, arquivo de uma história, é também, do ponto de vista da criação viva, uma fluxo de comunicação condicionador do destino” (Ferrer, 2011, p. 65).

Em 2007, quando de um projeto não realizado de relançamento de *Ramilonga*¹¹, este pesquisador solicitou a Vitor Ramil acesso aos documentos de processo da obra. Isto foi feito: na segunda metade daquele ano o compositor recolheu

¹⁰ “O conjunto virtual dos documentos de gênese de uma obra ou de um projeto de obra”, cf. verbete “Avant-textes” do Dicionário de Crítica Genética do ITEM – Institut des textes & manuscrits modernes. Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=577463>>. Acesso em: 23 jan. 2015.

¹¹ Em comunicação por correio eletrônico ao pesquisador, em 21 de janeiro de 2015, diz Vitor Ramil: “Tentei remixar e remasterizar o ramilonga para lançar uma edição comemorativa dos 10 anos do disco, mas nunca gostei do resultado e desisti do projeto todo”.



os materiais que documentam o movimento criativo que resultou no álbum, agrupou-os em três arquivos eletrônicos¹², e os disponibilizou ao pesquisador.

Empreendida pelo compositor, essa ação tem inequívoca marca autoral e se caracteriza também como ação genética, no sentido dado por Ferrer: “...mas é bem assim que procede o geneticista: num caderno de escritor, ele fará a triagem daquilo que se destaca deste ou daquele prototexto em função de seu conhecimento do texto definitivo...” (Ferrer, 2011, p. 85). Para sublinhar essa triagem autoral que Vitor Ramil fez dos materiais de *Ramilonga*, assinale-se que a maioria deles apanha o processo criativo já no meio do caminho, perto de sua consolidação definitiva. Rascunhos, se alguma vez existiram, foram deixados para trás.

A proximidade dos documentos de processo com a forma definitiva de *Ramilonga* confirma o itinerário descrito por Villemart: “O pesquisador (...) partirá do texto publicado para desembocar no manuscrito. Este modo de leitura decorre da hipótese de que o conjunto de manuscritos, as versões e os rascunhos de qualquer natureza, conduzem ao texto publicado e que, portanto, é possível traçar o caminho de um para o outro para tirar uma lógica que emergirá gradualmente através das rasuras e substituições” (Villemart, 2014, p. 83). A busca por essa lógica é um dos objetivos deste trabalho.

Os três arquivos eletrônicos contêm um conjunto de 76 documentos individuais, assim distribuídos por sua natureza:

1. Letras	22
2. Listas de Repertórios	15
3. Textos	11
4. Fotos para livreto	11
5. Anotações pessoais	07
6. Partituras	03
7. Anotações sobre fotos	03
8. Glossário	02
9. Matéria jornalística	01
10. Ficha técnica	01

¹² Assim chamados: “imagens_reunidas”, “LO_ramilonga_encarte_estudo_07”, “ultimas_imagens_Ramilonga”, e criados respectivamente em 26 de setembro, 30 de outubro e 6 de novembro de 2007.



Estes documentos de processo podem ser divididos em dois grupos: a um lado, sessenta documentos referentes ao período de criação propriamente dito; de outra parte, dezesseis documentos relativos ao relançamento não realizado de 2007.

Os documentos de texto (letras, listas de repertório, anotações pessoais e anotações sobre fotos, glossário, ficha técnica) aparecem em manuscrito na mão de Vitor Ramil¹³ ou são impressos (datilografados ou digitados); as partituras são manuscritos autógrafos. As “fotos para livreto” e a “matéria jornalística” não têm indicação de autoria. Materiais manuscritos, datilografados e digitados se equivalem em importância, como índices da genealogia do álbum, como traços da memória da escritura que é “uma operação de transferência entre a mente e o manuscrito ou o computador que acontece numa zona invisível em que trabalha o escritor durante o tempo que dedica ao assunto” (Villemart, 2014, p. 68).

Este trabalho, na sua breve descrição dos documentos de processo de *Ramilonga*, concentra-se em quatro dos dez tipos de materiais, pela sua relevância mais imediata para o olhar genético: letras, listas de repertório, anotações pessoais, partituras. As letras e as partituras refletem internamente aquilo que, externamente, o álbum dá a conhecer ao ouvinte. As anotações pessoais configuram declarações de princípios. As listas de repertório ampliam o álbum num diálogo entre diferentes canções de diferentes fases composicionais de Vitor Ramil.

A maior parte dos documentos de processo de *Ramilonga* se refere às letras, ecoando o que constatei nos documentos de processo da canção “Matita Perê”, de Antonio Carlos Jobim e Paulo César Pinheiro: “O dossiê genético de ‘Matita Perê’ é integrado por dois grupos de materiais, um que se refere à letra e outro que se refere à música da canção. O primeiro grupo está reunido em oito cadernos. O segundo grupo é integrado por materiais esparsos. Estes materiais de música configuram cinco objetos” (Chaves, 2015, p. 114). Em Tom Jobim, oito cadernos se contrapõem a cinco objetos; em Vitor Ramil, 22 documentos relativos às letras se contrapõem a três partituras.

Os documentos de processo aclaram a geração das onze canções de *Ramilonga* – *A estética do frio*: “Ramilonga”, “Indo ao pampa”, “Noite de São João”, “Causo Farrapo”, “Milonga de sete cidades”, “Gaudério”, “Milonga”, “Deixando o pago”,

¹³ Há uma lista de repertório não autógrafa, único material com esta característica em todo o corpo de documentos.



“No Manantial”, “Memórias dos bardos das ramadas”, “Último pedido”. Se, como diz Grésillon, “estudar a gênese dos textos consiste em fazer viver ou reviver a memória das quais os manuscritos são os suportes” (Grésillon, 2008, p. 31), então a memória de *Ramilonga* inicia em uma anotação manuscrita em folha de agenda:

201 – ABRIL – QUINTA
*Estou a caminho de mim.
Surgiu a idéia de
RAMILONGA, a maior
jamais por mim cantada.
Possível semente de um
projeto só de milongas.
Ando fervilhando de
idéias e muito decidido.*

Essa anotação é contextualizada por Vitor Ramil num texto que está entre os materiais para o relançamento de 2007:

Sempre me surpreendo ao ler a anotação mais antiga dentre as recolhidas para esta edição especial. Falo da que data de 21 de abril de 1983, dois anos antes, portanto, da composição de Ramilonga e quatorze da gravação do disco. Naquela ocasião, eu tinha recém reunido minhas primeiras canções – compostas entre os quatorze e os dezoito anos de idade – e gravado meu primeiro disco, Estrela Estrela. Se vista retrospectivamente, a força da minha intuição é mesmo surpreendente, a ingenuidade expressa através dela soa natural. Ao me dizer “a caminho de mim”, pareço deixar subentendido que Ramilonga seria o ponto de chegada. Ora, que vivência tinha eu tinha [sic] para saber que, dez anos depois do tal “projeto só de milongas” estar realizado, eu me sentiria ainda a caminho de mim e, mais que isso, sabedor de que esse sentimento nunca teria fim? Vitor Ramil, 30 de outubro de 2007.

Provavelmente também de 1983, e numa folha da mesma agenda, há outra anotação manuscrita desses primeiros momentos de criação:

*11 de setembro.
A intenção de “Ramilonga” mudou.
Não achei a fórmula (ainda não) de
fazê-la durar mais de 20 minutos.
Agora ela é completamente
surrealista e o Buñuel é o padrinho.*

Aí está um sinal daquilo que Salles chama de “estabilidade precária das formas” a qual, na “continuidade e duração da gênese” vai revelando “planos, dúvidas, anotações, ideias tomando corpo, obras se formando, angústias e prazeres”



(Salles, 2008, p. 49).

Estes documentos constroem uma continuidade entre a primeira memória do objeto (abril de 1983) e a sua concretização, anos depois, em *Ramilonga*, pois a intenção de fazer uma canção de “mais de 20 minutos” permanece tanto na canção quanto no álbum. O álbum, monorrítmico (a levada da milonga perpassa, implícita e explicitamente, todas as canções) e monogênero (a própria milonga), pode ser entendido como o extravasamento do conceito da canção “*a maior jamais por mim cantada*”. A canção, no discurso caudaloso de imagens urbanas e sentimentais, é, no concreto, a realização da canção imaginada de 20 minutos.

Para além de demonstrar a “estabilidade precária” do ato criativo, a anotação de 11 de setembro estabelece ainda dois entornos da canção: surrealismo e Luis Buñuel. O primeiro entorno ecoa nos sobrevoos, trânsitos e transes da versão terminada de “Ramilonga”; o segundo é mais rarefeito, pois não é possível definir de imediato a qual fase de Buñuel o compositor se refere e nem onde, na canção, o cineasta se manifesta.

Os documentos de processo das letras de *Ramilonga* incluem quase a totalidade do repertório do álbum¹⁴ e as colocam num estágio já próximo do que Sallis caracterizaria como *fair copy*¹⁵. É o caso de “Noite de São João” e “Causo Farrapo”, a única entre as canções digitadas que leva data: “06-05-96”. As duas outras letras com data estão manuscritas: “Milonga de sete cidades (Estética do Frio)” (“31 03 94”) e “Indo ao Pampa” (“*Uruguaiana // 17/05/96*”)¹⁶. Já a letra de “Ramilonga” tende ao aspecto de *draft*: uma parte está datilografada e outra parte, substancial, está manuscrita, com grande número de rasuras, permitindo visualizar as hesitações da ideia lírica¹⁷.

No manuscrito de “Milonga de sete cidades” há apenas uma rasura: a palavra “pureza”, que identifica uma das sete cidades da milonga, veio substituir uma palavra anterior, mas que foi rasurada e tornada ilegível em todas as suas ocorrências. Isto faz supor que a cidade era outra, mas foi fixada definitivamente nesta anotação de março

¹⁴ A exceção é “Milonga”, da qual não há documentação.

¹⁵ “Enquanto rascunhos [*sketches*] e esboços [*drafts*] são documentos privados, a função primordial da *fair copy* é transmitir uma obra específica ao mundo externo” (Sallis, 2004, p. 51).

¹⁶ O local e a data de “Indo ao Pampa” ampliam o contexto da canção, pois coincidem com lugar e tempo das filmagens de *Anahy de las Misiones*, para o qual Vitor Ramil compôs “Chinoca”. A primeira frase (“Vou num carroção...”) evoca o filme; “Causo Farrapo” também o ecoa (“...Caramurus vejo sempre / na ponta da minha espada...”).

¹⁷ Refiro o leitor para a análise dos materiais genéticos de “Ramilonga” em Chaves, 2003, p. 286-292.



de 1994. É esta a versão do álbum de 1997, estabelecendo comunicação entre o material genético e o objeto concluído.

Uma palavra apenas sobre dois outros tipos de documentos de processo de *Ramilonga*: listas de repertório e partituras. Todas as listas de repertório são manuscritas na mão de Vitor Ramil, a maioria deles escrita em folhas de agenda. Praticamente a totalidade se refere à ordenação das canções do álbum, mas há listas que parecem referenciar repertórios de shows, dada a sua diversidade. São poucos casos, mas significativos ao construírem um diálogo entre *Ramilonga* e canções gravadas anteriormente, ainda não gravadas ou que nem seriam gravadas.

Esse diálogo aponta para umnexo entre o repertório de *Ramilonga* e os álbuns que se encontram à sua volta: *À beça* (1995), *Tango* (relançado em 1996), *A paixão de V segundo ele próprio* (relançado em 1998) e *Tambong* (lançado em 2000). As canções de *Ramilonga* dialogam, por exemplo, com “Joquim”, “Passageiro” e “Loucos de Cara”, de *Tango*; com “Foi no mês que vem” e “Gramma verde” de *Tambong*; com “Satolep” e “Ibicuí da Armada” de *A paixão...*; o futuro é apontado por “Valérie” e “Subte”, que apareceriam em *Tambong*. Há um provável diálogo mesmo com canções nunca gravadas: “Crônica” se refere possivelmente a “Crônicas de motel”, baseada em Sam Shepard, do início dos 1990.

Nas listas de repertório que se referem exclusivamente às canções de *Ramilonga*, duas canções são fixadas como início (“*Ramilonga*”) e fim do álbum (“*Último pedido*”)¹⁸. No interior dessas fronteiras, as canções se revezam e não há uma única lista que reflita a ordenação das canções tal como ela finalmente se oferece ao ouvinte. Mesmo assim, há canções que sempre tendem ao início do repertório (“*Noite de São João*” e “*Milonga de sete cidades*” – que aparece ora como “*Sete cidades*”, ora como “*A estética do frio*”), enquanto outras se deslocam para a conclusão do álbum (mais notadamente “*No Manantial*” e também “*Deixando o pago*”)¹⁹.

Por último, algo sobre as três partituras manuscritas em papel pautado na mão do compositor: “*A estética do frio*”, “*Causo Farrapo*” e uma folha com “*No Manantial*” e um fragmento de “*A estética do frio*”. A construção definitiva do dossiê genético de *Ramilonga* haverá de passar pela avaliação minuciosa desses documentos,

¹⁸ “*Indo ao pampa*” faz uma aparição fugaz como início ou fim do álbum em apenas duas das listas.

¹⁹ “*Chinoca*”, a canção de *Anahy de las misiones*, aparece em várias listas, mas não sobreviveu até *Ramilonga*.



o que ultrapassa o escopo do presente trabalho. É útil descrevê-los, no entanto, pelo que revelam ao observador.

“A estética do frio” tem anotações de acordes, cifras e estrutura e está completa, o que é atestado pela fermata do último compasso seguida de uma firme barra dupla. “Causo Farrapo” traz indicações de cifras e de estrutura; também há fermata e barra dupla demarcando o final. “No Manantial” traz acordes (melhor seria dizer “díades”) delineando melodia e conteúdo harmônico e há anotação de estrutura; ao final da partitura, também em manuscrito, está a letra da canção. O fragmento de “A estética do frio”, na mesma página de “No Manantial”, reproduz os três primeiros pentagramas da sua outra partitura, mas com muitas rasuras; não há indicações de cifras, apenas acordes e o delineamento fragmentário da estrutura.

Essas partituras são relevantes pelas perguntas que suscitam. Por que apenas estas canções de *Ramilonga* chegaram à partitura? Que nexos causais há entre elas e o seu registro no songbook de Vitor Ramil? No primeiro caso, é possível cogitar que fossem canções especialmente complexas, formalmente ou harmonicamente, a exigirem do compositor uma espécie de guarda-memória. No segundo caso, as partituras já parecem apontar para o songbook; nesse caso e mais uma vez, haveria continuidade entre processo e objeto.

Os 76 documentos de processo que integram o dossiê genético de *Ramilonga – A estética do frio* permitem entrever o percurso criativo de Vitor Ramil na construção de uma de suas obras definitivas, e podem ser o foco, mais adiante, de um trabalho mais denso de crítica genética de *Ramilonga*. São documentos de diferentes tipos e conteúdos diversos, apanhando *Ramilonga* em estágios mais ou menos avançados de elaboração. Aqui se fez uma breve descrição crítica de alguns desses documentos, sem pretender adentrar para além da superfície dos mecanismos de gênese atestados pelo traço que o compositor deixou atrás de si.

O dossiê genético de *Ramilonga* percorre o caminho desde o primeiro estabelecimento de princípios até a concretização do texto definitivo do objeto. Na conexão entre princípios e objeto há música, há letra, há depoimentos pessoais do autor para si mesmo, há textos, ideologias e incertezas. Os documentos de processo recolocam em movimento o que parecia estático e trazem para o presente analítico o processo de criação que, mesmo ancorado no passado, está em constante reinvenção. É assim que *Ramilonga – A estética do frio* segue sempre em transformação. Se neste



processo há angústias, há também – e mais definitivamente – as vitórias da invenção às quais Ferrer se refere. (Janeiro 2015)

Referências

CHAVES, Celso Loureiro. “Canções, na verdade”. *Songbook Vitor Ramil*. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013. p. 267-304.

_____. “‘Matita Perê’: um estudo de gênese”. *Tom Jobim maestro soberano*. Editora UFMG, 2015. p. 110-140. (no prelo)

FERRER, Daniel. *Logiques du brouillon*. Paris: Éditions du Seuil, 2011. 202 p.

FONSECA, Juarez. “Casa, milonga, livro, canção, tempo, Satolep”. *Songbook Vitor Ramil*. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013. p. 15-75.

GRÉSILLON, Almuth. *La mise en oeuvre*. Itinéraires génétiques. Paris: CNRS Éditions, 2008. 304 p.

MAMMÌ, Lorenzo. “Os sonhos dos outros”. *Lendo música*. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 217-235.

RAMIL, Vitor. *Ramilonga – A estética do frio*. Porto Alegre: Satolep Discos, 1997. 1 CD de áudio (47 minutos).

_____. *Songbook Vitor Ramil*. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013. 310 p.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética*. Fundamentos dos estudos genéticos sobre os processos de criação artística. São Paulo: Educ, 2008. 139 p.

SALLIS, Friedemann. “Coming to terms with the composer’s manuscripts”. *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* (Hall; Sallis, eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 43-58.

VILLEMART, Philippe. *Psicanálise e teoria literária*. São Paulo: Perspectiva, 2014. 248 p.

