

ENTRE ACORDES E VERSOS: DA IDENTIDADE FRONTEIRIÇA AOS ASPECTOS HISTÓRICOS E ESTRUTURAIS DA MILONGA

BETWEEN CHORDS AND VERSES: FROM THE BORDER IDENTITY TO THE HISTORICAL AND STRUCTURAL ASPECTS OF THE MILONGA

Ghadyego Carraro¹
Jeremyas Machado²

RESUMO

O presente artigo aborda a história e a estrutura da milonga, gênero musical sul americano que compõe parte da cultura, do folclore e da identidade nas regiões de fronteira, principalmente, a partir de Buenos Aires, passando pelo Uruguai, sul do Brasil até a província argentina de Corrientes. Realizou-se uma pesquisa de natureza teórica e, em relação aos dados, bibliográfica. O problema da pesquisa consiste na compreensão da origem da milonga. Dentre os objetivos do trabalho, destaca-se o estudo da estrutura musical do gênero e sua relação com a identidade do fronteiriço. Para fundamentar esta reflexão, apresenta-se um breve referencial teórico que tem por base: Ayestarán (1967), Ramil (2004), Rossi (1958) e Vega (1998). A milonga transporta as particularidades sobre a vida cotidiana dos indivíduos da fronteira sendo pautada sob o imaginário do campo e da cidade e, portanto, transformando-se em uma narrativa peculiar sobre a fronteira e o fronteiriço.

Palavras-chave: História e Música. Milonga. Fronteira. Estrutura Musical. Identidade.

ABSTRACT

This article discusses the history and structure of the milonga, a South American musical genre that composes part of culture, folklore and identity in frontier regions, starting in Buenos Aires, crossing Uruguay, passing through southern Brazil, arriving in the province Argentine of Corrientes. The research problem consists in understanding the origin of the milonga. Thus, among the objectives of the work, we highlight the study of the musical structure of the milonga genre and its relation with the identity of the frontier man. The milonga brings peculiarities about the everyday life of the frontier individual, intertwined under the imaginary of the countryside and the city and, therefore, turning into a peculiar narrative of the frontier and the frontier man.

Keywords: History and Music. Milonga. Frontier. Musical Structure. Identity.

1 Instrumentista, educador e pesquisador. Possui Graduação em música pela Universidade de Passo Fundo, Mestrado em música pela Universidade Federal de Goiás e atualmente é doutorando em História pela Universidade de Passo Fundo.

2 Doutorando em História pela Universidade de Passo Fundo. Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Professor nas Faculdades Integradas Machado de Assis.

INTRODUÇÃO

Este artigo aborda uma discussão teórica com base na historiografia e aspectos músico/estruturais da milonga. **Gênero musical que compõe** aspectos da cultura, do folclore e da identidade na região de fronteira, principalmente, a partir de Buenos Aires, passando pelo Uruguai, sul do Brasil até a província argentina de Corrientes. Dentre os objetivos do trabalho, destaca-se o estudo e análise da estrutura musical do gênero milonga e sua relação com a identidade do fronteiriço. Para fundamentar esta reflexão, apresenta-se um breve referencial teórico que tem por base: Ayestarán (1967), Ramil (1997; 2004), Rossi (1958) e Vega (1998).

Para estruturarmos este pensamento, o artigo aborda inicialmente alguns aspectos históricos da milonga e, além disso, a sua relação com a construção da identidade de fronteira. Em seguida, são apresentados alguns pontos principais da estrutura musical do gênero, seguidos de análise de exemplos musicais. Buscou-se construir um diálogo reflexivo envolvendo História e Música para aprofundar e conjecturar aspectos internos e externos da milonga. Nesse sentido, intenciona-se conhecer e arraigar questões referentes às origens e aspectos musicais e sua relação com a identidade do fronteiriço.

1 Milonga: identidade e fronteira

Fronteira, a palavra origina-se do francês *frontière*, que significa limite entre exércitos. Entretanto, avaliar a fronteira excede a tão somente compreensão dos limites geopolíticos entre regiões ou nações, além disso, necessita de uma reflexão acerca da hibridização cultural ou simbólica dos fronteiriços. Neste caso, a hibridização é possível por meio das relações fronteiriças. O limite como significado político da fronteira é o que, às vezes, precisa ser esvaziado pelos historiadores para entender-se o enredamento da vida cotidiana da região. Além disso, as fronteiras políticas nem sempre representam as mesmas fronteiras culturais. Na antiguidade, por exemplo, onde quer que houvesse gregos, ali estava a Grécia (FUNARI, 2013). Em outras palavras, a cultura sempre uniu os povos apartados por montanhas, desertos, rios ou linhas imaginárias. A cultura movimenta-se como uma nuvem que paira sobre a fronteira, não precisando de autorização para fazer sombra a todos os lados, a fim de, amparar as identidades.

Na região do Prata, principalmente nas fronteiras do imenso Pam-pa, a cultura pode ser representada pela milonga, gênero musical que compõe a identidade e o imaginário do fronteiriço. Sobre a origem da milonga, acredita-se ser platina, mesclando elementos lusitanos e africanos (CAS-

CUDO apud ALVARES, 2007). Além disso, é importante destacar uma possível matriz cultural árabe na milonga, devido à forte presença muçulmana na Península Ibérica por mais de setecentos anos (711 - 1492) durante a Idade Média. Segundo o livro clássico de Vicente Rossi chamado *Cosas de Negros: los orígenes del tango y otros aportes al folklore rio-platense* (1º Ed. 1926), importantíssima obra sobre a cultura afrodescendente no Rio da Prata “la milonga es montevideana”, entretanto,

[...] la difusión más completa la dará desde el periódico Martín Fierro, com um artículo titulado “ascendência del tango” donde destaca sobre la milonga: “pragmatismos aparte, la argumentación de Don Vicente Rossi puede reducirse honradamente a este silogismo: la milonga es montevideana. La milonga es el origen del tango. El origen del tango es montevideano. Acepto que la premissa menor es incommovible; en cambio, descreo de la mayor y no sé de ningún argumento válido que la fortaleza”. Algunas enumeraciones documentales reflejan por ejemplo que en el cancionero bonaerense de ventura R. Lynch, figura la milonga – datos de 1883 -divulgadísima em los bailecitos de médio pelo arabal y acompañada por las vueltas alegres de un organito. Este es el aporte que no retiene Rossi, dejándose llevar hasta el año 1887, desconociendo la milonga como danza. (ROSSI, 1958, p. 23).

O gênero desenvolveu-se em acordes e versos em ambos os lados da tríplice fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. De tal modo, Vega (1998) aponta para a presença da milonga na Argentina, enquanto, que Ayestarán (1967), enfatiza o seu desenvolvimento no Uruguai. É importante relacionar a origem oitocentista da milonga: as *payadas*, a milonga *surera* e a diáspora ibero-americana. Segundo Estivalet, os “payadores” trariam consigo uma estreita relação com os fandangueros andaluzes e os trovadores medievais, portanto outra origem de matriz (ESTIVALET, 2017). Há indícios de que a milonga na Argentina se estabeleceria por volta da metade do século XIX na cidade de Buenos Aires, inicialmente presente nas regiões campestinas e em um segundo momento nas regiões urbanas. Sobre a origem etimológica da milonga:

Câmara Cascudo, citando Marcelo Soares, define: termo originário da língua bundo-congolense, é o plural de *mulonga*, palavra. (*ibid*, 2011, p. 41). De todo modo, importa notar à história da forma a “payada de contrapunto”, espécie de prática de trova medieval, um duelo em versos, que re-

mete a antecedentes ibéricos, irá assim consignar: Una de las formas más típicas del folklore rural del Uruguay es la Payada de Contrapunto, suerte de desafío o disputa cantada en verso sobre la base melódica de la Milonga o la Cifra, entre dos cantores. La Payada, en pleno reverdecimiento en los tiempos actuales, puede ser “a ló humano”, cuando trata de asuntos profanos, o “a lo divino”, cuando se refiere a hechos transcendentales o sobrenaturales. El Payador tiene evidente prefiguración en los trovadores de La Edad Media europea, cuyo “joc parti” tiene gran similitud – como operación poético-musical – con la Payada de Contrapunto. (SOSA, 2010, p.84).

O cotidiano nas periferias das capitais platinas, a melancolia, a vida no campo, o clima, são coisas que haveriam de afirmar a construção de um imaginário pautado em expressões poéticas e musicais. No entanto:

[...] as origens da milonga são uma questão de batismo: Há divergências quanto à origem remota da milonga, de qualquer forma, o autor Carlos Vega afastou a hipótese de que ela tenha sido “inventada” na segunda metade do século XIX, e sim que nesse período ela fora batizada, sendo que poderia ter existido anteriormente, mas sem tal denominação específica. (OLIVEIRA, 2011, p. 41).

Nas fronteiras platinas é intrincado estabelecer limites culturais entre a cidade e o campo. Ambos os espaços se complementam mesmo contendo características particulares. Neste contexto, a milonga se desenvolveu combinando elementos da cidade e do campo, sobretudo, na fronteira. “A identidade é imaginada, portanto, quando se escreve sobre uma região de fronteira o caso é especial, pois a fronteira é encontro e separação, é margem e centro.” (SILVA, 2015, p. 177). Assim, localiza-se o autêntico milongueiro, ora sendo margem, ora sendo centro. Ora marginalizado, ora protagonista. De acordo com Oliveira e Mello:

Segundo Lauro Ayestarán, no Uruguai desse contexto (1870/80), a milonga se afirma definitivamente como gênero musical representando três aspectos culturais ligados à música: denominava-se milonga um baile com dança de pares que tinha como lugar as periferias urbanas; denominava-se milonga as *payadas* de contrapontos, poética de desafios entre trovadores; e, finalmente milongas eram também as canções compostas por poesias rimadas (por ex. quadras, redondilhas, décimas) e acompanhadas por

violões que predominavam no meio urbano. Entre esses dois últimos aspectos, a trova e a canção há uma diferença sutil que nos mostra que a ambivalência do termo – se denominava milongas às *payadas* – incorpora o movimento que divide localmente cidade e campo e permite que a urbana milonga trace um caminho de retorno. (DE OLIVEIRA; MELLO, 2011, P.74).

Apesar da pluralidade de olhares sobre os gêneros musicais sul americanos, alguns autores, dentre os quais podemos destacar Lauro Ayestarán e Carlos Vega reconhecem a milonga como um gênero rio-platense, que abrange o sul de Córdoba, Santa Fé e Uruguai, entretanto, a milonga não reconhece fronteiras claras e pode ser concebida como um fenômeno estético levando-se em consideração as representações das identidades insulares e platinas. Existe, no entanto um movimento de desterritorialização política-ideológica da milonga. Um movimento voltado a personalidades que possam criar e transmitir as identificações pelas quais sobrevivem a música e a arte da composição. Neste contexto, músicos como Bebeto Alves e Vitor Ramil com ecletismo e muita propriedade compõem e interpretam milongas como um fenômeno estético (SOSA, 2010). A milonga como fenômeno estético pode ser entendida como uma representação da identidade do fronteiriço contemporâneo.

Uma região transnacional onde as fronteiras políticas e culturais não coincidem, torna-se um terreno fértil para a milonga. *Vide* território do Pampa na figura abaixo.

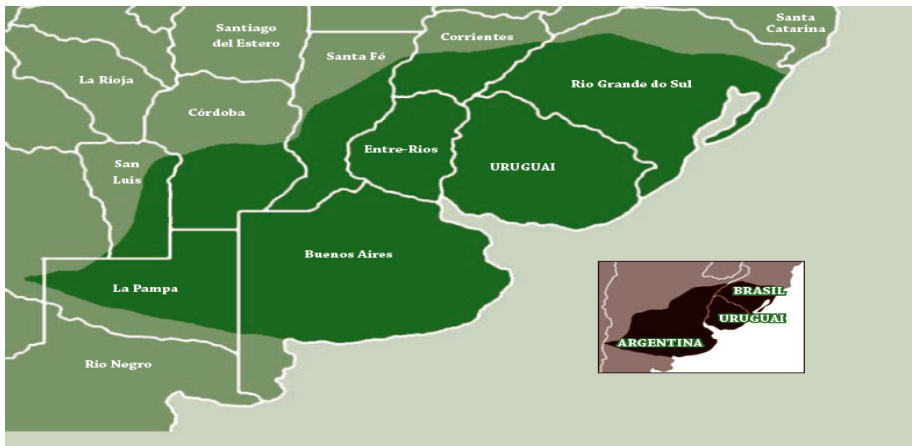


Figura 1: Região do Pampa, Brasil-Uruguai-Argentina. Fonte: biomadospampas.blogspot.com

No estado do Rio Grande do Sul a milonga se inseriu pela região de fronteira indo de Itaqui (divisa com a Argentina) até Jaguarão (divisa com o Uruguai), adquirindo espaço em diferentes ambientes da música sul-rio-grandense. Lessa e Côrtes (1997 apud ALVARES, 2007, p. 13), apontam que seria a região fronteira inicial da migração deste gênero musical no Estado. Carraro (2016) comenta que a milonga nativamente é interpretada com canto em voz empostada,³ demonstrando muita rigidez, sentimento e melancolia. Para o compositor Vitor Ramil a referência estética da milonga vai além de um conceito musical, antes representa o próprio jeito de ser do gaúcho que vive na região do pampa (RAMIL, 2004), lugar no sul do Brasil, compartilhada por três países distintos, que evidenciam a riqueza musical dos muitos gêneros regionais presentes no Brasil. Destarte, Ramil:

Assim como o gaúcho e o pampa, a milonga é comum ao Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, inexistindo no resto do Brasil. A discussão em torno de sua origem expressa bastante bem sua relevância no encontro dessas três culturas: há teses para sua origem rio-grandense, sua origem argentina e sua origem uruguaia; sua ascendência ora é portuguesa, ora espanhola, ora latino-americana, mais especificamente cubana. (RAMIL, 2004, p. 21).

A milonga representa uma História particular conforme a composição, interpretação ou a apropriação introspectiva que ela ganha. Assim, não possuindo necessariamente uma fundamentação política-ideológica, mas, uma livre manifestação da identidade cultural desprendida de quaisquer estereótipos conservadores ou tradicionais. Na obra “A estética do frio: conferência de Genebra”, Vitor Ramil escreve: “A milonga, que esteve sempre no fundo das minhas escolhas como uma voz íntima, à espreita, agora se fazia ouvir mais claramente” (RAMIL, 2004, p.22).

Neste sentido, a milonga representa em grande parte a própria identidade do fronteiro sendo um gênero musical originário do pampa, que mescla sim elementos originalmente ibéricos, africanos e nativos, porém forjada no pampa. Além disso, a milonga transporta as particularidades dos indivíduos da fronteira sendo pautada sob o imaginário campesino e também urbano, portanto, transformando-se em uma narrativa peculiar da região de fronteira.

3 Modo de produzir os sons aproveitando ao máximo a ressonância corporal e projeção sonora.

2 Aspectos estruturais da milonga

Para compreendermos como funcionam os aspectos estruturais da milonga, incluindo suas cadências básicas e sonoridade específica, é necessário que conheçamos aspectos da sua instrumentação básica, bem como compreendamos o ambiente onde está inserida e as possíveis variantes do gênero. Tudo isso molda a forma como a milonga é vista, conhecida e interpretada em cada contexto. Ayestarán (1967 apud ESTIVALET, 2017, p. 55), comenta sobre a importância de percebermos o espaço geográfico que ultrapassa as fronteiras políticas, onde o folclore cavalga por cima da geografia e os mapas político e folclórico não coincidem. Isso estabelece uma região cultural que transcende os territórios nacionais, que configura um espaço paralelo, transnacional onde a milonga está presente, que abrange o Uruguai, parte da Argentina e extremo sul do Brasil.

A milonga tanto no ambiente campesino, como no urbano, possui em sua concepção de raiz a relação harmônica tônica-dominante (I-V), dos graus do campo harmônico maior/menor. Estrutura-se em compasso binário (2/4) e quaternário (4/4), o primeiro de balanço bastante contagiante e pulsante e o segundo normalmente em ritmo mais cadenciado que sustenta composições de cunho mais contemplativo e reflexivo. A milonga quando em tonalidade menor ainda possui estruturas cadenciais que envolvem os graus V-IV-III-II-I e uma resolução dos graus VI-V-I sempre nas finalizações e retorno ao tema inicial.

A instrumentação de base deste gênero envolve o violão, a gaita⁴ e um instrumento percussivo chamado *bombo leguero*. Acredita-se que a instrumentação da milonga tenha sofrido mudanças desde o seu surgimento, assumindo algumas especificidades nos países da região do pampa. No Rio Grande do Sul, destacam-se formações instrumentais que envolvem violão/voz, violão/gaita/voz, violão/gaita, piano/gaita/violão, *leguero/gaita/violão*, contrabaixo acústico/violão, ainda com variações dessas formações citadas. Também existem aquelas mais amplas que agregam além dos mencionados a inclusão do contrabaixo elétrico, percussão e bateria.



Figura 2. Alguns instrumentos utilizados nas formações tradicionais e atuais da milonga.

4 Também conhecida como acordeom, já no norte e nordeste é chamada de sanfona.

Na intenção de elucidar um pouco mais alguns motes musicais a respeito da milonga, abordaremos a seguir alguns exemplos característicos do gênero.



Figura 3. Trecho melódico característico da milonga *arrabalera*.
Transcrito por Ghadyego Carraro.

Neste primeiro exemplo temos uma estrutura típica da milonga *arrabalera*, em tonalidade menor. Neste estilo de milonga o andamento normalmente é mais rápido e associado também a dança, o compasso binário é outro ponto marcante. Neste trecho podemos observar o uso de figuras rítmicas na melodia em grupos de semicolcheias com notas normalmente em grau conjuntos seguidos de alguns saltos. Ocasionalmente a melodia é produzida pela voz, mas possui grande ênfase no formato instrumental sendo a gaita a grande protagonista, eventualmente o violão também atua como solista. No exemplo em questão a harmonia está na tonalidade de mi menor, com movimento comum para o quinto grau da tonalidade caracterizando a progressão característica i-V. Normalmente a tessitura neste estilo de milonga não é muito extensa, pois compreende normalmente a extensão vocal sendo de um pouco mais de uma oitava.



Figura 4. Trecho de condução rítmica característica da milonga *arrabalera*. Alvares (2007).

O segundo exemplo procura elucidar como se configura a base rítmica de acompanhamento deste gênero. O grupo rítmico é formado pelas figuras colcheia pontuada + semicolcheia + colcheia + colcheia que são trabalhados normalmente pelos instrumentos de percussão, juntamente com o contrabaixo e violão. Este exemplo apresenta uma linha de baixo característica, mostra a progressão i-V e tem a construção melódica de acompanhamento com base nas fundamentais e quintos graus dos acordes, no caso de mi menor (Em7) o contrabaixo toca a nota mi e a nota si em oitavas

diferentes, porém quando a harmonia está no acorde de Si maior com sétima menor (B7), o baixo atua nas notas si e fá sustenido, em ambos os acordes o ritmo permanece constante com as figuras rítmicas mencionadas.

A pazz. 1
18 Cb. 1 4 2 2 4 1 1 4 2 1 2
18 Violão dedilhado doce D G D

Figura 5. Trecho característico da milonga *pampeana*. Arranjo
contrabaixo e violão - Ghadyego Carraro (2010).

A figura apresenta um trecho envolvendo a milonga *pampeana* ou tradicional com interação do contrabaixo acústico e violão. Este exemplo apresenta uma linha de acompanhamento feita pelo violão e a melodia principal sendo exposta pelo contrabaixo acústico. Neste exemplo por ser no formato instrumental os instrumentos assumem funções ampliadas e atuam com funções mais amplas do que rotineiramente em versões que possuem uso da voz. Porém, a ideia neste formato composicional é trazer uma concepção *cantabile*⁵ para o contexto da música instrumental.

O contrabaixo acústico por sua vez ainda é pouco explorado na música popular, principalmente no âmbito solista e camerista⁶, porém nesta composição assume características de protagonista, expondo a melodia principal e também realizando solos improvisados.

O violão por vezes quando em formações mais coesas como essa, assume a responsabilidade harmônica e de manutenção rítmica, para isso são executados arpejos e acordes em blocos harmônicos normalmente em dedilhados, pois delineiam muito bem a harmonia, ao passo que mantém, de forma clara e coesa, a base de acompanhamento necessária para a exposição da melodia pelo contrabaixo.

Carraro (2016) comenta sobre a relação que envolve o contrabaixo e violão, por serem instrumentos transpositores uma oitava abaixo, de forma que soam em regiões complementares e próximas. Segundo o autor, isso

5 Diz respeito a uma concepção lírica parecida com a utilizada em linhas vocais de grupos de câmara.

6 Apesar de no século XX, alguns compositores observarem novas possibilidades timbrísticas para o contrabaixo, a exemplo dos *Quintetos para cordas* de A. Dvorak (1841-1904), *Quintetos* de S. Prokofiev (1891-1953), a *Sonata* de W. Henze (b.1926), *as orquestrações* de K. Penderecki (b. 1933), ainda há muito que fazer para a ampliação do repertório em câmara e solista, principalmente no repertório popular e regional brasileiro.

facilita combinações harmônicas e dispensa o uso de *scordaturas*⁷ na escrita para esta formação, exemplo que pode ser observado na figura em questão, onde os instrumentos atuam em inúmeros momentos promovendo o diálogo musical camerístico. Carraro (2016) ainda comenta que essas combinações ora enfatizam o caráter rítmico, ora o melódico, delineando inflexões harmônicas que conduzem a música e adicionam à mesma um movimento constante que a impulsiona. Neste sentido, mesmo com a ausência da letra, a lembrança da poética característica da milonga pampeana fica aparente.

CONCLUSÃO

A milonga carrega distintivos da vida cotidiana dos homens e mulheres fronteiriços, ajusta-se sob a cultura e imaginário do campesino e urbano e, deste modo, altera-se em uma narrativa simbólica sobre a própria fronteira. Assim, a milonga não possui necessariamente uma fundamentação política-ideológica, mas, uma livre manifestação da identidade cultural desprendida de quaisquer estereótipos conservadores ou tradicionais. (SILVA, 2015).

Conforme Loureiro Chaves, o disco *Ramilonga – A estética do Frio* (1997) de Vitor Ramil, reflete musicalmente muito mais do que se ouve tradicionalmente na milonga, pois apresenta uma visão estética ampliada do gênero, transformando a música regional em música do mundo. Neste sentido, ainda segundo Chaves, esta obra promove uma reinvenção da poesia e da música onde a voz suave substitui o canto forte e o requintado tratamento harmônico e melódico redirecionam as estruturas usuais da milonga, que em termos subjetivos, representa o próprio refinamento da figura do personagem típico deste ambiente, o gaúcho.

O conceito perseguido por Ramil (2004) faz uso do gênero milonga dentro de moldes estéticos amplos, portanto não nativo apenas, mas cosmopolita, que recebe influências do mundo, ao passo que também influencia. A obra *Ramilonga* de (1997) traça um marco importante para a afirmação de suas ideias enquanto identidade músico cultural do autor, assumindo a centralidade da música produzida no sul e não mais a dependência de outra produção cultural com bases na região sudeste e nordeste principalmente. Não seria o Rio Grande do Sul protagonista central de um contexto composto de riqueza e diversidade cultura tal qual é o pampa, juntamente com o frio, a fronteira, e é claro, o gênero musical milonga.

7 Termo italiano que diz respeito a utilizar uma afinação não convencional do instrumento de cordas para performance de determinada obra.

Sendo assim, o presente texto intencionou refletir sobre a formação histórica do gênero milonga, sua linguagem e representação na identidade do fronteiriço, bem como sua estrutura musical básica e variações estilísticas. As contribuições esperadas referem-se ao fomento de discussões que envolvem os gêneros de música regional platina e seu diálogo com a História Regional. Por fim, espera-se que o texto contribua de algum modo, em discussões sobre historicidade dos gêneros musicais regionais e processos identitários.

REFERÊNCIAS

- ALVARES, Felipe Batistella. *Milonga, chamamé, chimarrita e vaneira: origens, inserção no Rio Grande do Sul e os princípios de execução ao contrabaixo*. 2007. (Monografia) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2007.
- AYESTARÁN, Lauro. *El folklore musical uruguayo*. Montevideu: Arca Editorial, 1967.
- CARRARO, Ghadyego. *Milonga Nova para contrabaixo e violão*. [S.l.]: Partitura, 2010.
- _____. *Influências*. CD Independente, 2010. 1 CD.
- _____. *Música e Educação/O Contrabaixo e a Bossa: uma perspectiva histórica e prática*. Passo Fundo: Ed. Projeto Passo Fundo, 2011.
- _____. *Sobre os Conceitos de Região e Fronteira: contribuições para a compreensão de aspectos históricos na música sul-rio-grandense*. Revista Semina, v. 15, n. 1, pag. 1-17, 2016.
- _____. *Arranjos para contrabaixo acústico e violão: uso de recursos idiomáticos e expressivos*. Revista Licencia & acturas, v. 4, n. 1, pag. 93-97, 2016.
- CASCUDO, Luís Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972. (v.2)
- OLIVEIRA, Susan Aparecida de; MELLO, Carla Cristiane; De payadas e milongas: os saberes da voz. *Outra Travessia, Revista de Literatura*, UFSC, 2011.
- ESTIVALET, Felipe Viana. *Além da estética do frio: as dinâmicas culturais das canções de Vitor Ramiel*. Curitiba: [s.n.], 2017.
- FUNARI, Pedro Paulo. *Grécia e Roma*. 5 ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- LESSA, Barbosa; CÔRTEZ, Paixão. *Manual de Danças Gaúchas*. 8. ed. São

Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

LOUREIRO CHAVES, Celso. *Ramilonga – a estética do frio*. Disponível em:< <http://minerva.ufpel.edu.br/~ramil/vitor/discog/ramilong/release.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2013.

OLIVEIRA, Silvio de. *Gêneros campeiros no Rio Grande do Sul: ensaio dirigido ao violão*. Porto Alegre: Nativismo, 2006.

RAMIL, Vitor. *Ramilonga – a estética do frio*. Porto Alegre: Satolep Music, 1997.

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

ROSSI, Vicente. *Cosas de Negros: las origenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense*. Buenos Aires: Libreria Hachette, 1958.

SILVA, Jeremias Machado. A milonga e a identidade do fronteiriço. In: Colvero, Ronaldo Bernardino; JOVINO, Pedro; SEVERO, Marconi (Orgs). *Relações de Fronteira: história, política e cultura na tríplice fronteira Brasil, Argentina e Uruguai*. São Borja: Faith, 2015.

SOSA, Marcos Miraballes. Beto Alves e Vitor Ramil: rendimentos à milonga. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, p. 78-94, 2010.

VEGA, Carlos. *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1998.