



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

MATEUS PORTO MORAES

***A VOZ DE UM MILONGUEIRO NÃO MORRE: O VIOLÃO NA
MILONGA DO SUL DO BRASIL***

CAMPINAS

2021

MATEUS PORTO MORAES

***A VOZ DE UM MILONGUEIRO NÃO MORRE: O VIOLÃO NA
MILONGA DO SUL DO BRASIL***

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Música na área Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADOR: HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DEFENDIDA PELO ALUNO MATEUS PORTO MORAES E ORIENTADA PELO PROF. DR. HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO.

CAMPINAS

2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

M791v Moraes, Mateus Porto, 1990-
A voz de um milongueiro não morre : o violão na milonga do sul do Brasil /
Mateus Porto Moraes. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Herrmilson Garcia do Nascimento.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Milongas (Música). 2. Violão. 3. Música brasileira. I. Nascimento,
Hermilson Garcia do, 1969-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto
de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: *The voice of a milongueiro does not die* : the guitar in the milonga
of the south of Brazil

Palavras-chave em inglês:

Milongas (Music)

Guitar

Brazilian music

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Títuloção: Mestre em Música

Banca examinadora:

Hermilson Garcia do Nascimento

Thiago Colombo de Freitas

José Alexandre Leme Lopes Carvalho

Data de defesa: 29-11-2021

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-6833-161>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/4493963286814577>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

MATEUS PORTO MORAES

ORIENTADOR: HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO

MEMBROS:

1. PROF. DR. HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO
2. PROF. DR. THIAGO COLOMBO DE FREITAS
3. PROF. DR. JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES DE CARVALHO

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 29/11/2021

Aos meus pais, Rodolfo e Valéria.

AGRADECIMENTOS

Sempre em primeiro lugar, mesmo sendo impossível agradecer por tudo que eles fazem e fizeram por mim, aos meus pais Rodolfo e Valéria. Vio e Bru, por toda a paciência comigo, tantas leituras e incentivos para que eu começasse e terminasse esse processo. Minhas inspirações como pesquisadoras!

Ao Budi, um grande orientador que se tornou parceiro para infinitas conversas sobre música e pesquisa. Obrigado por ter possibilitado que eu desenvolvesse esse trabalho. Aos demais professores da Unicamp, em especial ao professor Zé Alexandre, membro das bancas de qualificação e defesa.

Aos colegas de curso, em especial ao André, uma grande amizade que começou neste período e também ao programa de pós-graduação da UNICAMP. Ao Pedro pelas leituras, Ana pelas correções e Vivi pela força com o recital. Ao Thiago por tantas conversas e por ter participado das bancas. Pedro, Luísa e Selva por terem colaborado de maneira central para o trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Número do processo: 88887.388093/2019-00.

“En el modesto caso de mis milongas, el lector debe suplir la música ausente por el imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose con la guitarra. La mano se demora en las cuerdas y las palabras cuentan menos que los acordes.”

Jorge Luis Borges. Buenos Aires, junho de 1965.

RESUMO

A milonga é um gênero musical característico da pampa que atravessa o sul do Brasil, Uruguai e Argentina e, desde seus primeiros registros, que datam do final do século XIX, está diretamente ligada ao violão. Esta pesquisa teve por objetivo discutir as características dos violões milongueiros do sul do Brasil a partir da produção musical do autor do trabalho, em diálogo com a obra de artistas importantes para o desenvolvimento do gênero. Amparando-se em um panorama histórico do gênero, discutiu-se as gêneses que formaram a milonga, com foco nas heranças musicais africanas, relacionando-as com o processo que Pérez Fernández (1986) denominou binarização de ritmos ternários africanos na América Latina. Junto a isso, foi possível perceber as características transnacionais da milonga, entendendo-a como um ponto ilustrativo da cultura fronteiriça da região. Em decorrência do objeto tratado, entendeu-se necessário refletir sobre as definições de gênero musical que foram abordadas em diálogo com os trabalhos de Pareyson (1993) e sua Teoria da Formatividade, bem como a Escuta Poética proposta por Nascimento (2011). Assim, o gênero musical foi compreendido como um movimento dinâmico e em constante transformação e afirmação por parte dos artistas que a este dedicam sua obra. Buscando uma ampliação do olhar analítico, contou-se com a colaboração de três coanalistas na ferramenta que se chamou de “análises em conjunto”. Partindo de certos violonismos muito presentes no repertório aqui abordado e entendendo a sonoridade como um somatório de elementos musicais, refletiu-se sobre o papel do violão na construção da sonoridade correspondente à milonga. Por fim, foi possível perceber certas particularidades da milonga feita no lado brasileiro da fronteira, além de discutir a importância e as características do violão nesses movimentos.

Palavras-chave: Milonga. Violão. Violonismo. Música Brasileira.

ABSTRACT

Milonga is a typical music genre of the *Pampa* that crosses Southern Brazil, Uruguay, and Argentina and since its first records, in the late 19th century, is strongly connected to the guitar. This research aimed to discuss the characteristics of the milonga guitars, from the music production of the author of the work herein, in a dialogue with the works of artists who are important for the genre's development. Aided by a historical panorama of the genre, the genesis that have formed milonga were discussed, with a focus on African musical heritages, relating those with the process that Pérez Fernández (1986) called binarization of ternary rhythms in Latin America. Together with that, it was possible to perceive the transnational characteristics of milonga, understanding it as illustrative of the border culture of the region. Because of the object addressed, it was necessary to reflect on the definitions of music genre, approached in a dialogue with the works by Pareyson (1993) and his Theory of Formativity, as well as the contributions of Nascimento (2011) and his Poetical Listening. This way, music genre was understood as a dynamic movement, in constant transformation and affirmation by artists that dedicate their work to it. Aiming to broaden its analytic views the research had the collaborations of three co-analysts, through a tool called "joint analysis". From certain *guitarisms* that are very presented in the repertoire addressed, and understanding sound as a sum of musical elements, came a reflection about the role of the guitar in the construction of a sound that corresponds to milonga. Finally, it was possible to notice some peculiarities of the milonga produced in the Brazilian side of the border, and also to discuss on the importance and characteristics of the guitar in these movements.

Keywords: *Milonga*. Guitar. *Guitarism*. Brazilian Music.

RESUMEN

La milonga es un género musical característico de la pampa que atraviesa el sur de Brasil, Uruguay y Argentina y, desde sus primeros registros, que surgen al final del siglo XIX, esta directamente relacionada a la guitarra. Esta investigación tiene por objetivo discutir las características de las guitarras milongueras del sur de Brasil, a partir de la producción del autor del trabajo, en diálogo con la obra de artistas importantes para el desarrollo del género. Apoyándose en un panorama histórico del género, fueron discutidas las génesis que formaron la milonga con hincapié en las herencias musicales africanas en el proceso que Pérez Fernández (1986) nombró de binarización de ritmos ternarios africanos en América Latina. Junto a eso, fue posible percibir las características transnacionales de la milonga entendiéndola como un punto ilustrativo de la cultura de la frontera de la región. En consecuencia del objeto del trabajo, fue necesario reflexionar sobre las definiciones de género musical tratadas en diálogo con el trabajo de Pareyson (1993) y su Teoría da Formatividade, así como con la idea de Escucha Poética desarrollada por Nascimento (2011). Así, el género musical fue comprendido como un movimiento dinámico y en constante transformación y afirmación por los artistas que a ello dedicaron su obra. En el intento de buscar una ampliación de la mirada analítica, fueron invitados a colaborar tres coanalistas en la herramienta que se nombró de “análisis en conjunto”. Partiendo de algunos guitarrismos muy presentes en el repertorio tratado y entendiendo la sonoridad como la suma de elementos musicales, fue presentada una reflexión sobre el papel de la guitarra en la construcción de la sonoridad de la milonga. Al final, fue posible percibir ciertas particularidades de la milonga hecha en el lado brasileño de la frontera, además de discutir la importancia y las características de la guitarra en esos movimientos.

Palabras llave: Milonga. Guitarra. Guitarrismos. Música Brasileña.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Demonstração do padrão 3 - 3 - 2 (CARDOSO, 2006, p. 345).	21
Figura 2: Padrões de binarização (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, p.80).	22
Figura 3: Binarização do <i>Moloso</i> (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, p.102).	23
Figura 4: Padrão de Milonga (CARDOSO, 2006, p. 345).	24
Figura 5: Padrão de Milonga (CARDOSO, 2006, p. 345).	24
Figura 6: <i>Rasgueos</i> de Milonga (CARDOSO, 2006, p. 295).	25
Figura 7: <i>Rasgueos</i> de Milonga (VERONA, 2006, p.126).	25
Figura 8: Mapa dos ritmos (LESSA e CÔRTEZ, 1956, p. s/n).	38
Figura 9: <i>La Humilde</i> (Athualpa Yupanqui).	70
Figura 10: <i>La Chucara</i> (Lúcio Yanel).	70
Figura 11: <i>Esse Jeito de Domingo</i> (Xirú Antunes/Luiz Marengo).	72
Figura 12: <i>Deixando o Pago</i> (João da Cunha Vargas/Vitor Ramil).	73
Figura 13: Partitura <i>La Sérénade Interrompue</i> de Claude Debussy.	75
Figura 14: Fôrma fixa de mão esquerda com intervalo de décimas.	78
Figura 15: Introdução da música <i>Nenhum Lugar</i> (Juliano Guerra/Thamires Tannous/Mateus Porto).	79
Figura 16: Transcrição da introdução de <i>Ramilonga</i> (Vitor Ramil).	80
Figura 17: Transcrição da introdução de <i>Funeral de Coxilha</i> (Sergio Carvalho Pereira/Luiz Marengo).	81
Figura 18: Sistema CAGED de mapeamento do braço do violão.	83
Figura 19: Transcrição da música <i>Milonga p'a Don Ventura</i> (Lúcio Yanel).	84
Figura 20: Fôrmas de mão esquerda com intervalos de sexta.	85
Figura 21: Transcrição da música <i>Nenhum Lugar</i> (Juliano Guerra/Thamires Tannous/Mateus Porto).	85
Figura 22: Diagramas dos acordes da música <i>Milonga das Sete Cidades</i> .	86
Figura 23: Transcrição da música <i>Qualquer Dia</i> (Juliano Guerra/Mateus Porto).	87
Figura 24: Introdução da música <i>Só</i> (Juliano Guerra/Mateus Porto).	88
Figura 25: Transcrição da música <i>Poema do Adeus</i> (Evair Suarez Gomez/Juliano Gomes).	89
Figura 26: Transcrição da música <i>Tapera</i> (João da Cunha Vargas/Vitor Ramil).	90
Figura 27: Linha do contrabaixo de <i>Nenhum Lugar</i> (Juliano Guerra/Thamires Tannous/Mateus Porto).	102
Figura 28: Partitura de <i>Milonga de um Entrevero</i> de Carlos Moscardini.	103
Figura 29: Padrão melódico de milonga.	104
Figura 30: Transcrição de <i>Feito o Carreto</i> de Mauro Moraes.	105
Figura 31: Transcrição da introdução de <i>Não é Céu</i> (Vitor Ramil).	106
Figura 32: Transcrição do contrabaixo de André Gomes em de <i>Não é Céu</i> (Vitor Ramil).	106
Figura 33: Transcrição do refrão de <i>Nenhum Lugar</i> (Juliano Guerra/Thamires Tannous/Mateus Porto).	107
Figura 34: Fôrmas fixas de mão esquerda com intervalos de sexta.	108
Figura 35: Diagramas de <i>Milonga de Sete Cidades</i> .	108

LISTA DE QR CODES

QR CODE 1: Chasquido Barrido Fechado.	26
QR CODE 2: Música <i>Milonga</i> (Vitor Ramil).	29
QR CODE 3: Rossi sobre aproximações entre gêneros.	39
QR CODE 4: Música <i>Milonga de Contrabando</i> (Luiz Menezes).	40
QR CODE 5: Música <i>Semeadura</i> (Vitor Ramil).	53
QR CODE 6: Música <i>Não é Céu</i> (Vitor Ramil).	54
QR CODE 7: Música <i>Satolep</i>	56
QR CODE 8: Rossi sobre a memória.	58
QR CODE 9: Ramil fala sobre a milonga.	68
QR CODE 10: Gabriel sobre Atahualpa Yupanqui.	69
QR CODE 11: Rossi demonstra uso de intervalos.	71
QR CODE 12: Marengo fala sobre Alfredo Zitarrosa.	72
QR CODE 13: Rossi sobre mecanismos.	78
QR CODE 14: <i>Nenhum Lugar</i> (Juliano Guerra/Thamires Tannous/Mateus Porto).	79
QR CODE 15: Introdução de <i>Ramilonga</i> (Vitor Ramil).	80
QR CODE 16: Gabriel demonstrando o violão de Marengo.	81
QR CODE 17: Música <i>Funeral de Coxilha</i> (Sergio Carvalho Pereira/Luiz Marengo).	81
QR CODE 18: Rossi sobre Idiomatismo.	83
QR CODE 19: Música <i>Milonga p'a Don Ventura</i> (Lúcio Yanel).	84
QR CODE 20: <i>Nenhum Lugar</i> (Juliano Guerra/Thamires Tannous/Mateus Porto).	85
QR CODE 21: Trecho da música <i>Qualquer Dia</i> (Juliano Guerra/Mateus Porto).	87
QR CODE 22: Introdução de <i>Só</i> (Juliano Guerra/Mateus Porto).	88
QR CODE 23: Música <i>Poema do Adeus</i> (Evair Suarez Gomez/Juliano Gomes).	89
QR CODE 24: Trecho da música <i>Tapera</i> (João da Cunha Vargas/Vitor Ramil).	90
QR CODE 25: Lilian Saba sobre a milonga.	93
QR CODE 26: Luisa Lacerda sobre Yanel.	96
QR CODE 27: Pedro Rossi sobre subdivisão rítmica.	98
QR CODE 28: <i>Feito o Carreto</i> (Mauro Moraes).	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 – MILONGA COMO HISTÓRIA	20
1.1. QUESTÕES DE FRONTEIRA	32
1.2. MILONGA NO SUL DO BRASIL	36
CAPÍTULO 2 – MILONGA COMO <i>CHARLA</i>	42
2.1. LÚCIO YANEL	47
2.2. LUIZ MARENCO.....	50
2.3. VITOR RAMIL	53
CAPÍTULO 3 – MILONGA COMO ESCUTA POÉTICA.....	57
CAPÍTULO 4 – MILONGA COMO VIOLONISMO	74
CAPÍTULO 5 – MILONGA COMO SONORIDADE	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114
ANEXO 1 – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	118

INTRODUÇÃO

*“Milonga pranto e alegria
Milonga dos sete mares
Farol que serve de guia
Milonga em todas as partes.”
(Érlon Péricles)*

Definir quando se iniciou esta pesquisa é praticamente impossível. Provavelmente nos primeiros contatos com a música em minha casa: Mercedes, João Bosco, Elis, Pat Metheny, Fito Paez, Violeta Parra, Baden, Atahualpa, Chico Buarque, Vitor Ramil, Milton Nascimento, Pirisca Grecco... todos pareciam fazer parte de um grande repertório, um grande gênero musical. Um assunto que todas as pessoas, principalmente todos os músicos, conheciam. Eu pensava que todo o músico precisava saber tocar *As rosas não falam, Gracias a la Vida, Yo tengo tantos hermanos...* e *Quem te viu, quem te vê* (e ainda acho).

Não havia “a música brasileira” e “a outra música”. Mas com certeza morar fora do meu lugar de origem, o extremo sul do Brasil, fez-me perceber que certas coisas me eram mais importantes do que pensava. Acontece que nem todas as pessoas sabem que existe carnaval no Uruguai, que o vinho é mais barato do “lado de lá”, mas há um limite de garrafas por pessoa para passar na fronteira. Que não precisa passaporte para passar na aduana, mas que a carteira de motorista eles não aceitam. Que as cervejas uruguaias são as melhores. Que o doce de leite argentino é muito bom, mas eu prefiro o uruguaio. Que a erva mate deles é muito forte, a água na praia é muito gelada e a carne não tem igual. Que nem todas as pessoas se pensam fluentes no espanhol e que minha levada de baião é fraca, sempre parece uma milonga.

Minhas primeiras composições eram sambas, chacareiras e, claro, milongas. Todo mundo faz milonga, não? Foi já morando fora do estado que entendi que eu era visto como um violonista com “influência da música latino-americana”. Levei um tempo para entender isso, mas acho que também fez com que eu me aproximasse ainda mais desse repertório e chegasse também à música de Susana Baca, Chucho Valdés, Chabuca Granda, Silvana Estrada e toda a América Latina que percebo cada vez maior e mais linda.

Morando em São Paulo e motivado por um amigo músico, montei uma oficina chamada “Música ao Sul: ritmos compartilhados no Espaço Platino”, na qual eu apresentava o que havia estudado até então sobre alguns gêneros compartilhados com Uruguai e Argentina. A partir desse mundo que começou a se abrir, passei a organizar as ideias que estão aqui dispostas.

Junto a isso, lancei meu primeiro disco, intitulado *Canto*. Nesse repertório há chacareira, chamamé e principalmente milongas. E mesmo naquelas composições que não eram milongas, meus parceiros que participaram do processo por vezes diziam: “meio milonga, né?”. Foi assim que pude perceber a forte presença que a milonga tinha na minha vida musical e, a partir das primeiras investigações, na produção musical de uma região que transpassa três países.

Durante o exame de qualificação, fui questionado por um dos professores da banca sobre a forma como esse repertório era transmitido entre os músicos. Na hora não soube como responder e, mesmo conversando com outros músicos sobre o assunto, ainda não sei. Você pode ouvir uma milonga em um teatro grande, com público lotado, por Vitor Ramil ao lado de Chico César ou Marcos Suzano. Pode ouvir um CTG (Centro de Tradições Gaúchas) lotado cantando milongas que falam sobre a lida do campo, pelos de cavalo e exaltando a “pátria rio-grandense”. Em um bar da cidade baixa de Porto Alegre, todos cantando juntos com seus copos levantados as clássicas *Amigo Punk*, da banda Graforréia Xilarmônica, ou *Vento Negro*. Em um recital de fim de curso do bacharelado de violão da UFPel (Universidade Federal de Pelotas), por experiência própria, posso afirmar que há uma chance muito grande de ouvir uma milonga de Carlos Moscardini ou Abel Fleury entre uma suíte de Bach e a sonata de Ginastera. Na *jam session* onde se reúnem os jazzistas, é possível que *Milonga Gris*, de Carlos Aguirre, seja recheada por improvisações.

Essa impossibilidade de responder à questão levantada, em um primeiro momento, me deixou confuso, mas por ora entendo que reforça a importância desse objeto de pesquisa e a dificuldade de se abarcar toda essa produção. Sendo assim, não pretendo fazer um apanhado histórico do gênero na música no sul do Brasil. Devido à presença em suas várias formas, seria uma tarefa impossível para uma pesquisa como a que me proponho e penso que resultaria em algo superficial.

Quando dei início ao curso de mestrado, minha proposta era analisar a produção atual da milonga no Espaço Platino, objetivo impossível para um curso de mestrado, quiçá para uma pessoa que dedique sua vida para isso. Junto ao meu orientador, optamos por focar o olhar para a produção do lado brasileiro da fronteira e ter o violão, meu instrumento principal, como ponto de partida, ou seja, olhar para essa produção a partir das características do violão, da forma de tocar violão nesse repertório.

No primeiro momento, vem à tona o suposto “distanciamento com o objeto” que todo o pesquisador deve ter e que me preocupava muito, era impossível. Meu orientador me

aconselhou e possibilitou que fizesse o oposto, abraçasse a impossibilidade de se distanciar, falasse de dentro, escrevesse como um “fazedor”, não só em relação à milonga, mas em relação a um perfil de trabalhador da música, que não é exatamente um pesquisador acadêmico, mas como todo músico, um investigador do som que lhe cativa.

Assim, minha proposta aqui é descrever um processo que em parte aconteceu antes do curso de mestrado e por outro lado é o mestrado. O processo de um músico buscando se aprofundar em um assunto, em uma sonoridade. É a descrição de um processo que não é só meu, mas que acredito fazer parte da prática de estudos e criativa de muitos músicos. Entrar em contato com uma nova sonoridade e se encantar por aquilo, um impulso de entender, tocar daquela forma, compor, procurar pelos nomes importantes para o entendimento daquele som, discutir com os colegas. Ouvir junto, tocar junto. Assim é a ideia de construção deste texto.

Segundo Assis (2019), podemos distinguir diferentes tipos de questões que nos levam à pesquisa. Algumas delas são factuais, ou seja, diretamente ligadas a um fato, o que nos levaria a uma resposta concreta e direta. Por exemplo: *Quando foi gravada a primeira milonga em língua portuguesa?* Outras lidam com elementos mensuráveis na música, como forma, dinâmica, entre outras. Assim, você pode chegar a diferentes repostas, dependendo das ferramentas de análise que usar para alcançar o seu objetivo, são questões analíticas. *Quais formas musicais são encontradas nas milongas de Abel Carlevaro?*

Há também questões especulativas:

[...] especulativo porque não há uma resposta direta, unívoca, sim-ou-não para ela. Ao contrário de respostas precisas, essas questões geram construções discursivas, nas quais hipóteses não precisam ser provadas ou refutadas, mas simplesmente discutidas, eventualmente levando a novos insights e ideias que podem ser muito interessantes e iluminadoras e, portanto, produzindo avanços no conhecimento.¹

Essas não buscam uma “resposta final”, mas construir conexões, levantar novas questões. Entendo que esta pesquisa se aproxima muito desse tipo de questão, pois ao final do texto o leitor não encontrará uma resposta final ou uma lista das características dos violões milongueiros do sul do Brasil, mas terá acompanhado uma discussão e uma reflexão sobre o assunto.

¹ [...] *speculative because there is no straightforward, univocal, yes-or-no answer to them. Instead of precise answers, such questions generate discursive constructions, in which hypotheses do not need to be proved or denied but simply discussed, eventually leading to new insights and ideas, which might be very interesting and illuminating, thus making knowledge advance.*

Falo em “se aproxima muito”, pois há um quarto tipo de questão: as questões criativas. São questões para as quais não sabemos se há realmente uma resposta, mas veem na prática artística o caminho e o resultado para suas indagações. São as questões ligadas à pesquisa artística. Não vejo este trabalho como uma pesquisa artística, mas entendo que o meu fazer artístico é essencial para chegar às discussões aqui apresentadas. Esta é uma reflexão sobre minha produção frente à de nomes importantes para a milonga no sul do Brasil, pois acredito que no meu fazer musical está a melhor maneira que tenho para exemplificar minha visão sobre esse assunto.

Foi a partir do meu fazer que surgiram as inquietações que me levaram a esta pesquisa, assim como é a partir da minha prática como músico que penso e vejo o desenvolvimento do trabalho. Portanto, entendo que as questões que guiaram esta dissertação se alinham com o que Assis (2019) classificou como questões especulativas, mas também percebo que minha prática como músico é fundamental para chegar às reflexões que cheguei e, por isso, estas também fazem parte da discussão que apresento aqui.

Sendo assim, busco aqui apresentar uma observação, uma discussão sobre a ideia de sonoridade de um gênero musical, partindo da minha produção, com um referencial das obras de nomes importantes para a produção atual do gênero. Pretendo discutir as características dos violões milongueiros do sul do Brasil; pensar o papel do violão na formação da sonoridade milongueira, ou seja, como as formas de tocar o violão na milonga influenciam nas construções do gênero e o quanto de violão há na sonoridade que aprendemos a chamar de milonga. Um ponto norteador para este trabalho é pensar o gênero musical como algo vivo, móvel e dinâmico, que está em constante questionamento, confirmação e transformação pelos artistas que a ele se dedicam.

Minhas composições que estão dispostas aqui fazem parte do álbum *Canto*, lançado em 2018 pelo selo Escápula Records e com produção musical de Michi Ruzitschka. Sendo assim, não foram feitas para este trabalho, mas as observações aqui dispostas só foram possíveis a partir das leituras e reflexões estimuladas por esta pesquisa. É tarefa difícil falar sobre o próprio processo de composição, mas procuro entender que nessas composições está o processo reflexivo sobre as minhas incontáveis horas de audição da história da milonga.

É importante ressaltar que alguns pontos deste trabalho foram publicados, até o momento, em forma de comunicação oral em alguns eventos acadêmicos. Foi uma forma de discutir o andamento do trabalho e de praticar a finalização de uma escrita acadêmica.

No primeiro capítulo, *Milonga como História*, está uma apresentação do gênero. Minha ideia com esse capítulo é que o leitor consiga entender o que é uma milonga, de onde ela vem e quais características esse gênero traz. Tento explicar: assim soa uma milonga. Ao final, há uma exposição sobre a construção histórica da fronteira sul do Brasil, assim como uma discussão sobre o termo fronteira. Com o objetivo de discutir as questões transnacionais, a porosidade da fronteira e as especificidades da fronteira em questão, fatos que entendo como essenciais na formação do objeto de pesquisa.

No segundo capítulo, *Milonga como Charla*, estão as questões relacionadas às análises em conjunto. A palavra *charla* vem do espanhol e é muito usada no sul do Brasil para se referir a uma conversa entre amigos. Como disse anteriormente, vejo-me mergulhado nesse universo, nessa sonoridade que chamamos de milonga, e entendo que isso pode direcionar certa forma de olhar para as análises. Pensei, então, em uma forma de ampliar esse olhar: chamar outros músicos para que pudéssemos discutir e pensar sobre o assunto. Chamei esses encontros de “análises em conjunto” e esses colaboradores de interlocutores ou coanalistas. Neste capítulo também estão algumas informações sobre os artistas que compõem o repertório analisado durante esses encontros.

O terceiro capítulo, *Milonga como Escuta Poética*, trata de uma proposta de encarar o gênero musical. Uma ideia de olhar para o gênero a partir dos movimentos propostos pelos artistas que se dedicam a construir uma produção ligada à sonoridade da milonga. O termo Escuta Poética foi cunhado por Nascimento (2011) para pensar o processo criativo dos arranjadores e aqui, com a colaboração direta do autor, este conceito foi desenvolvido e está colocado em função das relações entre as produções que constroem o gênero.

Há, no repertório que trato aqui, características que são próprias do violão, o que se usa chamar de idiomatismos do instrumento. Neste trabalho, assim como em algumas de minhas referências, chamarei de violonismos os idiomatismos ligados ao violão. No capítulo quatro, intitulado *Milonga como Violonismo*, apresentarei algumas reflexões em torno da presença de certos violonismos recorrentes no tema que analiso. Além disso, exponho a ideia de horizontalidade ligada ao violão milongueiro, como uma espécie de linha de pensamento ao encarar o instrumento.

Em seguida, apresento o capítulo *Milonga como Sonoridade*, ou seja, uma proposta de que os violonismos, apresentados no capítulo anterior e, mais do que isso, o violão, participam diretamente da construção da sonoridade que entendemos como milonga. Entendo

a sonoridade como um somatório, um encontro de elementos musicais. Assim, este capítulo é uma discussão sobre os pontos definidores do gênero e, principalmente, suas relações com o instrumento. Faço uma análise de como diferentes artistas fizeram uso de elementos que entendo como definidores da milonga.

Capítulo 1 – Milonga como História

*“A milonga é uma vertente
De há muito, não é segredo
É o pampa dentro da gente
Querendo vazar nos dedos”
(Vaine Darde/Érlon Péricles)*

Longe de tentar determinar um “marco zero” para o surgimento do gênero, neste ponto do trabalho busco relatar como algumas obras importantes da literatura acerca dos gêneros platinos se referem à milonga. A intenção é ter uma noção histórica do surgimento, mas principalmente perceber como soa uma milonga.

Na primeira parte, apresento algumas questões relacionadas à execução do gênero ao violão, assim como algumas considerações quanto aos seus “subgêneros”. Em seguida, trago os relatos contidos nas obras já citadas, nas quais os autores dissertam sobre a presença da milonga na Argentina e Uruguai. Antes de ingressar em “território brasileiro”, acho interessante uma breve discussão sobre as questões que definiram as divisões territoriais entre Brasil, Argentina e Uruguai, a fim de uma melhor compreensão das relações da região.

Jorge Cardoso, em sua obra *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay* (2006), apresenta duas espécies de milonga: milonga e milonga *porteña*. O autor divide os ritmos e formas musicais apresentados em *Espécies Coreográficas* e *Espécies Líricas*, sendo que as primeiras são subdivididas em danças individuais, danças coletivas e danças de *pareja* (casal). Estas últimas ainda são subdivididas em *pareja suelta* (independente e interdependente) e *pareja tomada* (enlaçada e abraçada). A milonga está classificada nas espécies líricas, enquanto a milonga *porteña* está classificada junto às danças de *pareja tomada* (CARDOSO, 2006).

A espécie lírica, para Cardoso, nasce na região da pampa sul-americana e posteriormente irradia para o sul do litoral², ao centro e oeste da Argentina e no Uruguai, onde o gênero foi mais difundido (*ibidem*, p. 344).

Por milonga se entiende una forma especial de acompañamiento que en forma de arpeggios realiza la guitarra, ya sea en manos de los payadores para apoyar sus canciones, bien para acompañar una melodía punteada por otra guitarra o como preludios o interludios que ejecuta el cantante (ver ejemplos). Pero milonga es

² Na Argentina o que se chama de litoral não é a costa atlântica, mas sim as províncias de *Chaco, Formosa, Santa Fé, Entre Rios, Corrientes* e *Misiones*.

*también una melodía vocal adaptada a un texto determinado o una pieza de carácter puramente instrumental que hay que separar de la milonga porteña*³ [...]. (CARDOSO, 2006, p. 344)

Para o autor, o gênero é “*uno de los expoentes americanos de ritmos peninsulares que ya existían en el Renacimiento*” (*ibidem*, 2006, p. 344), devido ao seu padrão 3-3-2 ou, como colocado por Sandroni (2001), *tresillo*:



Figura 1: Demonstração do padrão 3 - 3 - 2 (CARDOSO, 2006, p. 345).

Segundo Sandroni, este padrão foi nomeado *tresillo* por musicólogos cubanos, mas é encontrado em grande parte da música das Américas onde houve tráfico de africanos escravizados. Este padrão

pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, por exemplo nas palmas que acompanham o samba de roda baiano, o coco nordestino e o partido-alto carioca; e também nos gonguês dos maracatus pernambucanos, em vários tipos de toques para divindades afro-brasileiras e assim por diante. (SANDRONI, 2001, p. S/N)

O musicólogo cubano Pérez Fernández, que trata o padrão citado como *tresillo cubano*⁴, alerta para uma certa homogeneização quando usamos o termo “música africana”, correndo o risco de ignorar a pluralidade musical de todo um continente. No entanto, afirma:

*Podemos, pues, considerar que sobre el conjunto de los elementos rítmicos aportados por los africanos a la música latino-americana, inciden dos factores que le confieren homogeneidad relativa. Estos son: 1. La pertinencia a una misma zona musical africana: la atlántica; 2. La mayor uniformidad que presentan los ritmos y estructuras rítmicas en relación con otros parámetros de la música africana.*⁵ (PEREZ FERNÁNDEZ, 1986, p. 50).

³ Por milonga se entende uma forma especial de acompanhamento que o violão realiza em forma de arpejos, seja na mão dos *payadores* para apoiar suas canções, bem como para acompanhar uma melodia tocada por outro violão ou como prelúdios e interlúdios que executa o cantor (ver exemplos). Mas milonga também é uma melodia vocal adaptada a um texto determinado ou uma peça de caráter puramente instrumental que se deve separar da milonga porteña.

⁴ Visto que *tresillo* é a tradução para o espanhol de tercina.

⁵ Podemos, então, considerar que, sobre o conjunto de elementos rítmicos aportados pelos africanos à música latino-americana, incidem dois fatores que lhe conferem homogeneidade relativa. Estes são: 1. O pertencimento a uma mesma zona musical africana: a atlântica. 2. A maior uniformidade que apresentam os ritmos e estruturas rítmicas em relação a outros parâmetros da música africana.

O autor dedicou-se ao processo que nomeou de binarização de ritmos africanos na América Latina. Mais precisamente, seria a adaptação de padrões rítmicos executados em compassos compostos (6/8, por exemplo) para compassos simples (2/4, por exemplo). Para o autor, uma sequência de três colcheias em um compasso composto pode, em uma estrutura de compasso simples, adaptar-se das seguintes formas:

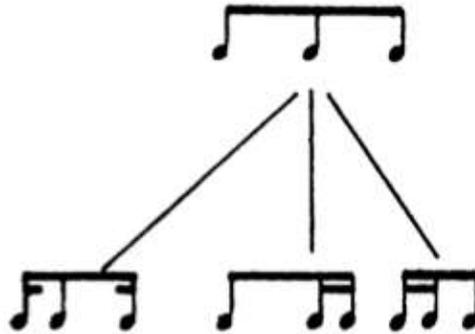


Figura 2: Padrões de binarização (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, p.80).

Mais uma vez, Pérez Fernández (1986, p. 58) ressalta que o uso de compassos compostos não é uma questão unificadora da música do continente. O autor aponta que essa combinação entre compassos simples e compostos é familiar na música que estudou e que os processos de binarização também ocorreram no continente africano, entre diferentes povos. Este “*fácil paso del compasso*” (PEREZ FERNÁNDEZ, 1986, p. 58) estaria ligado ao fator aditivo que é comum à grande parte da música africana, diferente da forma de divisão do tempo em porções iguais. Neste modelo, pensaríamos na soma de porções menores, por exemplo $3 + 3 + 2$, como no exemplo do *tresillo cubano*.

O trabalho de Pérez Fernández foi feito a partir de um grande número de transcrições e comparações de músicas recolhidas no continente africano e na América Latina, além de uma pesquisa histórica referente à origem dos povos que foram escravizados em território americano. Na região do Rio da Prata, a maioria dos africanos era de origem dos povos bantos, provenientes principalmente de Angola, Congo e Moçambique (FERREIRA, 2001).

Abaixo, apresento um esquema em que Fernández demonstra o processo de binarização do ritmo *moloso* até apresentar uma estrutura docmia⁶, o *tresillo cubano*, ou padrão 3 + 3 + 2.

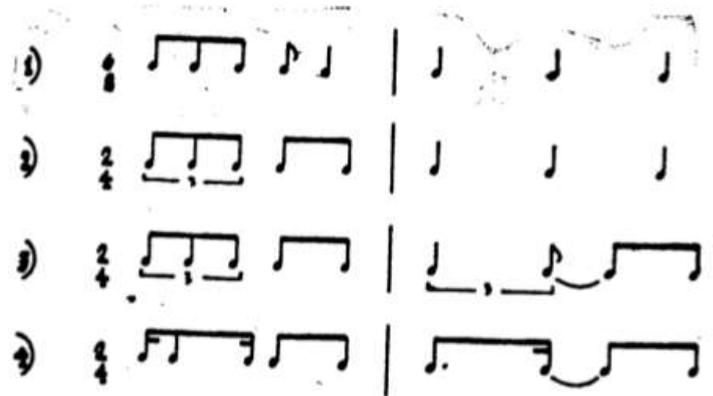


Figura 3: Binarização do *Moloso* (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, p.102).

Sobre estas figuras rítmicas, o autor observa:

Ya eso es importante señalarlo pues, tal como hemos visto, la transformación binaria no se produce como un cambio súbito sino en etapas sucesivas que van modificando progresivamente los cuatro tiempos de que consta el primer esquema de subdivisión del tramo temporal ternario, figura 2. En este fenómeno se revela, par tanto, un predominio absoluto de lo divisivo sobre lo aditivo, aunque a la postre, el resultado vuelva a poseer con frecuencia un carácter aditivo, como en el caso del patron de estructura docmia (3 + 3 + 2)⁷. (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, p.102).

Cardoso (2006), ao tratar da forma de notação da milonga, afirma que deve ser escrita em 2/4. O autor aponta para afirmações de que no princípio a milonga era escrita em 6/8 e que, junto ao tango, transformou-se em 2/4, mas, segundo ele, não há confirmações disso. Para o autor, o que teria gerado essa discussão seria a inclusão de tercinas na melodia, o que traria dificuldade para uma execução simultânea aos padrões de acompanhamento violonístico. Essa dificuldade seria resolvida, por “*quien tañe la guitarra con manos pocos desenvueltas*” (*ibidem*, p. 345), com uma aproximação entre o ritmo da melodia e aquele executado ao violão. No

⁶ Docmio é um termo aplicado na poesia e na rítmica grega. É uma estrutura composta por uma duração de duas unidades básicas e duas durações de três unidades básicas. Mais especificamente, os padrões 3 + 2 + 3 e o *tresillo cubano* 3 + 3 + 2. (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986).

⁷ Já isso é importante destacar pois, como já vimos, a transformação binária não se produz como uma mudança súbita senão em etapas sucessivas que vão modificando progressivamente os quatro tempos de que consta o primeiro esquema de subdivisão da trama temporal ternária, figura 2. Neste fenómeno se revela, portanto, um predomínio absoluto do divisivo sobre o aditivo, ainda que, o resultado volte a possuir com frequência um carácter aditivo, como no caso do padrão de estrutura docmia (3 + 3 + 2).

entanto, Pérez Fernández (1986) afirma que essa simultaneidade entre ritmos tercinados e binarizados é advinda do processo já citado e está presente em muitas espécies latino-americanas, e seria uma “*fase intermedia ternario-binaria*” (PEREZ FERNÁNDEZ, 1986), quando os padrões ainda não foram totalmente adaptados.

No texto de Cardoso, são apresentados alguns padrões de acompanhamento mais comuns. Primeiro, executado com três dedos:

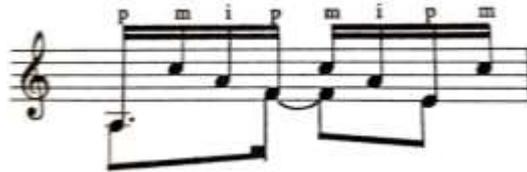


Figura 4: Padrão de Milonga (CARDOSO, 2006, p. 345).

Em seguida, dois padrões a serem executados com quatro dedos:

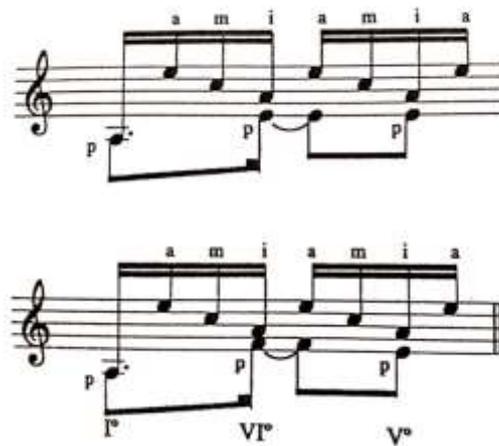


Figura 5: Padrão de Milonga (CARDOSO, 2006, p. 345).

O autor ressalta que a síncopa menor, ou o padrão 3-3-2, está na figura executada com o polegar, mas não é comum ouvi-la na melodia. Parte importantíssima para o entendimento do gênero, é a figura melódica: I, VI e V, que na função dominante será V, II e I, tanto no modo maior, quanto no menor (*ibidem*, p. 346).

Cardoso entende que a espécie lírica é anterior à de *pareja abrazada*, a milonga *porteña*. Esta poderia ser cantada, mas também instrumental, e está praticamente inseparável

do tango, compartilhando com este sua instrumentação típica: contrabaixo, piano, cordas (violinos, principalmente) e bandoneón (CARDOSO, 2006, p. 280). É nesta espécie de milonga que Cardoso faz a conexão com o candombe, afirmando que a primeira “*lleva el mismo movimiento de los tamboriles de los candombes, por lo que su rasgueo es un intento simplificado de su reproducción.*” (*ibidem*, p. 295). Sebastián Piana seria a figura mais importante do gênero, sendo responsável por parte de seu desenvolvimento. No Brasil, essa espécie também é conhecida como “milongão” ou “milonga arrabaleira” (VERONA, 2006).

O autor apresenta então algumas formas típicas de rasgueio para o gênero, em que as flechas indicam a direção em que deve ser executado o rasgueio.



Figura 6: *Rasgueos* de Milonga (CARDOSO, 2006, p. 295).

Apesar da dificuldade em transcrever este tipo de execução na notação tradicional, entendo que seja possível uma aproximação maior com o resultado final do que aquela apresentada por Cardoso. Abaixo, trago a descrição feita por Valdir Verona em seu trabalho *Gêneros Musicais Campeiros no Rio Grande do Sul – ensaio dirigido ao violão* (2006).

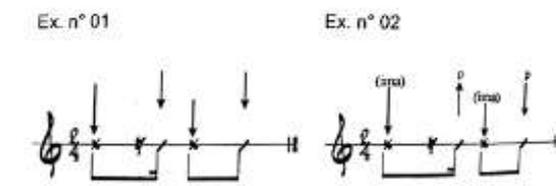


Figura 7: *Rasgueos* de Milonga (VERONA, 2006, p.126).

No exemplo acima, as flechas também estão indicando a direção em que o rasgueio deve ser executado e há o acréscimo de uma diferenciação entre as cordas graves e agudas. Entretanto, entendo que essa notação, apesar de se aproximar mais ao resultado esperado, ainda poderia apontar a execução dos *chasquidos*, presentes na cabeça de ambos os tempos. Explico melhor: para Rossi (2019)

*este toque es muy utilizado en todos los géneros de la música folklórica argentina. El chasquido es un toque que proviene de emular el sonido del golpe en el aro del bombo. El chasquido se logra percutiendo, en un solo movimiento rápido y preciso, las cuerdas en dirección descendente*⁸. (p. 9).

O autor divide o *chasquido* em barrido (aberto ou fechado) e percutido, sendo que na milonga *porteña* usamos o *chasquido* barrido fechado. Abaixo, através do QR Code⁹, é possível acessar o vídeo¹⁰ em que o próprio Pedro Rossi demonstra como o movimento deve ser executado.



QR CODE 1: Chasquido Barrido Fechado.

Os “subgêneros” relacionados à milonga não se esgotam nesses dois apresentados por Cardoso (2006). Durante minha pesquisa, foram constantes as menções à milonga pampeana, milonga *corralera*, entre outras. Apesar disso, não encontrei fontes que me assegurassem de suas características, então optei por tratar daquelas que se mostraram mais presentes na bibliografia.

Carlos Vega (1998), em seu *Panorama de la Música Popular Argentina*, publicado pela primeira vez em 1944, organiza o cancionero latino-americano em oriental e ocidental. O primeiro tem como centro cultural Lima, no Peru, e na Zamacueca o seu gênero expoente. Já o segundo, tem o Rio de Janeiro como centralidade e o autor vê no Lundu a principal influência sobre a música feita na região.

⁸ Esse toque é muito utilizado em todos os gêneros da música folclórica argentina. O *chasquido* é um toque que provém de emular o som do golpe no aro do bombo. O *chasquido* se consegue percutindo em um só movimento rápido e preciso, as cordas em direção descendente.

⁹ QR Code, ou código de resposta rápida, é um gráfico 2D que possui informações preestabelecidas. Neste trabalho, estes códigos possuem links para os exemplos citados. Apontando a câmera do celular para o código, você será direcionado para o vídeo. Assim será possível acessar os links mesmo que esteja lendo uma versão física do texto. Se esta for uma versão digital, os endereços também estão citados por meio de notas de rodapé.

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pHvGl42twtc>. Acesso em: 16 de mar. 2020.

A milonga estaria na região que compreende este “cancioneiro ocidental” (VEGA, 1998) e o autor afirma que “*los viejos del Plata que lean esas melodias brasileñas, crearán oír nuestras Milongas.*” (VEGA, 1998, p. 241). Segundo Vega, o gênero já é relatado em crônicas desde 1860, mas os primeiros registros com essa nomenclatura datam do final do século XIX.

Vega afirma que a milonga, por ser espécie muito difundida, teve influência em certos padrões rítmicos e harmônicos encontrados no cancionero ternário ocidental. No entanto, para Pérez Fernández (1986), este fato está ligado ao já citado processo de binarização de ritmos ternários africanos na América Latina. O autor, em relação às classificações de Vega, diz:

El citado musicólogo argentino dividió la música sudamericana – excluyendo la de ascendencia india – en los dos grandes cancioneros, a los que denominó cancionero ternario occidental y cancionero binario oriental en base sobre todo, al predominio de la subdivisión rítmica ternaria o binaria existente en ellos. (...) Vega admite que lo que él plantea como área del titulado cancionero binario oriental coincide con el área de mayor poblamiento africano en América, pero su inveterado prejuicio misionista le hace afirmar que tal coincidencia es “peligrosamente resbaladiza”.¹¹ (PEREZ FERNÁNDEZ, 1986, p. 9).

Para Vicente Rossi (1958) em sua obra *Cosas de Negros*, a milonga tem origem montevideana e está desde seu surgimento ligada ao candombe. Nasce como canção nos “*cuartos de chinas*” que vão se transformando em espaços de danças juntamente com a música ali praticada. Posteriormente, por meio do câmbio que se dava entre os portos através do Rio da Prata, foi levada para os subúrbios portenhos. O autor se refere à milonga como dança, ligada à Danza e à Habanera, chegadas pelo porto de Montevideo vindas de Cuba. Pérez Fernández (1986) afirma que é nas décadas de 1870 e 1880 que se consolida a binarização de ritmos como a Contradanza e a Danza, ressaltando o papel que o contato entre esses gêneros teve para tal processo, além da importância da participação de negros e mulatos do Rio da Prata.

É interessante ver aqui a forte ligação que o autor faz entre milonga e tango, colocando o segundo como descendente da primeira, ou seja, colocando a origem tanguera para o lado uruguaio do Rio da Prata. Para Sosa (2012), além de destacar a ligação milonga-tango, outro mérito de *Cosas de Negros* é salientar a importância da influência africana nos gêneros platenses, algo inédito para a época. Essa mesma questão é reforçada por Néstor Ortiz Oderigo

¹¹ O citado musicólogo argentino dividiu a música sul-americana – excluindo a de ascendência indígena – em dois grandes cancioneros, aos que nomeou cancionero ternário ocidental e cancionero binário oriental baseado sobretudo, no domínio da subdivisão rítmica ternária ou binária existente neles. (...) Vega admite que o que ele propõe como área do intitulado cancionero binário oriental coincide com a área de maior povoamento africano na América, mas seu inveterado preconceito racista lhe faz afirmar que tão coincidência é “perigosamente escorregadia”.

(2008), que afirma nascer a milonga “numa linha reta, ininterrupta e clara, que parte dos ritmos do Candombe” (ODERIGO, 2008, p. 211).

Rossi também afirma que na “banda oriental del Plata” (Uruguai) se chamavam milongas às reuniões dos *payadores*¹² e também os versos ali declamados. Quando estas práticas passam a fazer uso de um texto fixo, por usarem a mesma métrica e “tonada”, estas canções também foram chamadas milongas. O autor defende que a adoção do vocábulo na região rio-platense se dá através do Brasil.

*Los negros angolas fueron los que en mayor número se importaron al Brasil, y los únicos en Sud-América que lograron formarse un lenguaje, con reminiscencias africanas y adaptación del que hablaban sus parientes e introductores los moro-lusitanos. A ese lenguaje se le llamó “bunda”, y al de todos los negros por antonomasia, porque decir “bunda” equivale a “bozal”, aunque no tan bozal que no interesara a los filólogos nativos, por la influencia que ha tenido en vocablos del idioma nacional Brasileiro.*¹³ (ROSSI, 1958, p. 116).

Essa citação pode gerar algum tipo de confusão devido à definição de *boçal*. Segundo Almeida (2012), *boçal* era o escravo que ainda não sabia o português, em oposição ao *ladino*, escravo que já dominava a língua. Jorge Cardoso, autor apresentado ao início desta seção, concorda com a tese levantada por Rossi:

*Seguramente el término es de origen africano. En el golfo de Guinea existen palabras tales como mulonga y melunga, que significan precisamente palabra; el plural es milonga, palabrerío. Kikongo existen dos expresiones afines a nuestra especie, n'longa y n-longa. La primera significa consejo, sugerencia, recomendación verbal, y su plural es malonga. La segunda nombra la figura coreográfica consistente en la disposición en línea, en fila (por ejemplo, hombres y mujeres enfrentados), y su plural es milonga.*¹⁴ (CARDOSO, 2006, p. 344).

¹² Aqueles que se dedicam às *payadas*, prática de improvisação de textos acompanhadas ao violão.

¹³ Os negros angolanos foram os importados em maior número para o Brasil, e os únicos na América do Sul que conseguiram formar uma língua, com reminiscências africanas e adaptação do que falaram seus parentes introdutores dos mouro-lusitanos. A essa língua se chamou “*bunda*”, e a de todos os negros por antonomásia. Porque dizer “*bunda*” equivale a “*boçal*”, ainda que não tão *boçal* que não interessasse aos filólogos nativos, pela influência que tiveram nos vocábulos do idioma nacional brasileiro.

¹⁴ Certamente, o termo é de origem africana. No golfo de Guiné existem palavras tais como *mulonga* e *melunga*, que significam, precisamente, palavra; o plural é *milonga*, palavreado. Em língua Kikongo existem duas expressões afins à nossa espécie, *n'longa* e *n-longa*. A primeira significa conselho, sugestão, recomendação verbal, e seu plural é *malonga*. A segunda nomeia a figura coreográfica que consiste na disposição em linha, em fila (por exemplo, homens e mulheres confrontados), e seu plural é *milonga*.

Milonga é também o nome de uma cidade que pertenceu ao antigo Império Lunda, região que corresponde hoje a Angola e Congo, local de origem de muitos dos africanos que vieram escravizados para a Região do Prata.

Outra obra importante é *El Folklore Musical Uruguayo*, de Lauro Ayesterán (1967). Vega e Ayesterán concordam que a milonga vive um período de 20 anos de formação e ao final do século XIX recebe esse nome. Para o pesquisador do folclore uruguaio, neste período o gênero se apresenta de três formas: (i) acompanhando as *payadas*; (ii) acompanhando a dança *abrazada*; (iii) como canção *criolla*.

Nesta obra, são apresentadas algumas canções do folclore uruguaio que foram recolhidas durante a pesquisa. Fato interessante para esta pesquisa é o poema intitulado *Milonga*¹⁵, que posteriormente foi musicado por Vitor Ramil e está presente em seu disco *Ramilonga*.



QR CODE 2: Música *Milonga* (Vitor Ramil).

Digo que siento desvelo

Digo que siento aflicción

Digo de corazón

Digo que llorar no puedo

Digo que en mi triste suelo

Digo que padezco, si

Digo que puesto a sufrir

Digo que dentro de un lecho

Digo que dentro 'e mi pecho

Siento y no siento sentir

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IO8AFTdByHw>. Acesso em: 24 de abr. 2020.

*Salvo estoy de mi entender
Salvo de hacer exigencias
Salvo de correspondencia
Salvo me tiene un deber
Salvo de todo placer
Salvo estoy porque comprendo
Salvo de una dicha vengo
Salvo de un buen porvenir
Salvo vivo de morir
De un sentimiento que tengo*

*Quisiera que el más cantor
Quisiera un consejo darme
Quisiera nunca acordarme
Quisiera tener valor
Quisiera en este dolor
Quisiera hacer dividir
Quisiera para vivir
Quisiera el alma serena
Quisiera apartar las penas
Que he sentido sin sentir*

*Tengo en el sentido valor
Tengo cambiado el pesar
Tengo que recuperar
Tengo la esperanza en dios
Tengo en este gran dolor
Tengo el alma batiendo
Tengo que vivir sufriendo
Tengo una pequeña duda
Tengo en mi mente segura*

Que estoy sin sentir sintiendo

Siento y no siento sentir

De un sentimiento que tengo

Que he sentido sin sentir

Que estoy sin sentir sintiendo

Ayesterán complementa:

Milonga (2). Nos fue registrada en la ciudad de Minas por Wenceslao Núñez y lleva el número 200 de la colección de grabaciones de la sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores. La recibió por tradición oral de un tío suyo residente en Arroyo del Medio, Barriga Negra (6a. sección de Lavalleja) hace unos 25 años. Se halla en modo menor y contrasta por su espíritu melancólico con la gracia pimpante, en modo mayor, de otras. Su ámbito melódico es reducido y configura una suerte de antiguo recitativo.

Su letra realmente admirable, es de una complejidad casi culterana y debe andar con otras variantes en algún poemario de 1600. El concepto es el de una “décima de opósitos” y la forma responde a la rica estructura de la “décima en glosa” conocida en el Uruguay desde el coloniaje bajo el título de “Trovo”. Si el lector subraya el último verso de las cuatro estrofas, desvelará una cuarteta con sentido independiente que se llama “cabeza” – que se glosa en los cuatro pies de décima – y que dice así:

Siento y no siento sentir

De un sentimiento que tengo

Que he sentido sin sentir

Que estoy sin sentir sintiendo

La más refinada alquimia de la versificación se conserva por la vía popular desde hace 300 años...¹⁶ (AYESTERÁN, 1979, p. 73)

É possível ouvir, na gravação de Ramil, após os quatro versos em décima, o verso em quartas, também musicado pelo compositor. Ayesterán reafirma a formação “urbana” do

¹⁶ Milonga (2). Nos foi registrada na cidade de Minas por Wenceslao Nuñez e leva o número 200 da coleção de gravações da seção de Investigações Musicais do Instituto de Estudos Superiores. A recebeu por tradição oral de um tio seu, residente em Arroio do Meio, Barriga Negra (6ª seção de Lavalleja) faz uns 25 anos. Está em modo menor e contrasta por seu espírito melancólico com a graça pimpante, em modo maior de outras. Seu âmbito melódico é reduzido e configura um tipo de antigo recitativo. Sua letra realmente admirável, é uma complexidade quase culterana e deve andar com outras variantes em algum poemário de 1600. O conceito é de uma “décima de opostos” e a forma responde à rica estrutura da décima em glosa conhecida no Uruguai desde a colonização sob o título de “Trovo”. Se o leitor destaca o último verso das quatro estrofas, descobrirá uma quarta com sentido independente que se chama “cabeça” – que se nota nos quatro pés da décima – e que diz assim: (...) A mais refinada alquimia da versificação se conserva pela via popular há 300 anos...

gênero, mais precisamente nas periferias da cidade, e sua posterior migração para o campo. Para Ayesterán (1967), ao final do século XIX, a milonga como canção crioula já está entre os principais gêneros no Uruguai e, no início do século XX, já cruzou a fronteira norte e está presente no sul do Brasil. O pesquisador cita os versos de João Cezimbra Jacques em seus *Assuntos do Rio Grande do Sul*, de 1912: “Milonga. Especie de música creoula platina cantada ao som da guitarra (violão) e que está também, como a meia-canha, e o pericón, adaptada entre a gauchada riograndense da fronteira.”

João Cezimbra Jacques é tido como um dos primeiros rio-grandenses a se dedicar a pesquisas sobre a cultura do estado. Em 1883, publicou os *Ensaio sobre os costumes do Rio Grande do Sul* e em 1912, *Assuntos do Rio Grande do Sul*. Foi também fundador, em 1889, do *Grêmio Gaúcho*, em Porto Alegre, uma das sociedades que deram origem aos Centros de Tradições Gaúchas (CTG).

1.1. Questões de Fronteira

*“Alma de pampa e semente que nasceu nos dois costados
Herança dos mal domados que formaram nossa gente
O passado e o presente e o futuro dimensionas
Nas primas e nas bordonas do garrão do continente”
(Jayme Caetano Braun/Luiz Marengo)*

A formação da região sul do Brasil se deu pelo avanço dos exploradores portugueses em direção ao território, até então, espanhol, resultando em disputas entre estes e os povos indígenas que ali já habitavam. Buenos Aires foi fundada em 1580, o que despertou interesse português, mas nessa época o país se encontrava sob domínio espanhol, a União Ibérica. Esta teve seu fim em 1640 e, com isso, ocorreu a saída dos comerciantes portugueses do território bonaerense (TERRA, 1993).

Em 1680, em uma expedição liderada pelo governador do Rio de Janeiro, Manuel Lobo, a cidade de Colônia do Sacramento (Uruguai) foi fundada, como forma de fixar o limite sul dos territórios portugueses. Esta cidade foi motivo de muitas disputas, até o domínio português ser decretado pelo Tratado de Utrecht de 1716. Em contrapartida, os espanhóis fundaram, em 1726, a cidade de Montevidéu (*ibidem*).

O Tratado de Madrid, de 1750, buscou pôr fim a essas disputas, deixando Colônia do Sacramento sob domínio espanhol, enquanto a região missioneira (nordeste argentino e noroeste do estado do Rio Grande do Sul) ficou a cargo dos portugueses. Porém, esse tratado não surtiu efeito, sendo que em 1761 o *Trato de El Pardo* anulou o anterior e devolveu Colônia do Sacramento ao Império Português.

Esse tratado foi posto em prática através de um confronto violento e, como resposta, a Espanha criou o Vice-Reino da Prata, que abarcava Buenos Aires, Santa Fé, Corrientes, Paraguai, Bolívia, Uruguai e o Rio Grande do Sul. Seu governante era o vice-rei Pedro de Ceballos (*ibidem*).

Com seu exército, Ceballos recuperou Colônia do Sacramento e seguiu pelo território do Rio Grande do Sul até chegar em Laguna (hoje território do estado de Santa Catarina), onde encontrou resistência civil. Deu-se então o Tratado de Idelfonso, de 1777, que devolvia Colônia do Sacramento e Missões à Espanha, enquanto Portugal ficava com grande parte do território do Rio Grande do Sul e Santa Catarina. A região das Missões tornaria a ser colônia portuguesa em 1801, por meios de lutas locais.

Em meio a essas disputas, estava o peão de campanha:

Desde logo são dois subtipos os mais comumente encontrados: o peão radicado, com moradia e trabalho fixos e o peão nômade, andarilho, também chamado de gaudério. Os dois subtipos um pouco mais tarde são denominados gaúchos. (TERRA, 1993, p.156-157).

Seguiram-se muitas tentativas de conquista desse território, de ambos os lados, até que, em 1808, chegou ao Brasil a família real portuguesa. O Príncipe-Regente, D. João, fugindo dos avanços de Napoleão, decidiu conquistar a Bacia do Prata, a fim de afrontar a Espanha e fortalecer-se no cenário internacional. Iniciou-se a Guerra da Cisplatina, na qual Brasil (havia pouco independente) e Argentina (em 1810, os argentinos tinham proclamado sua independência, que em 1816 foi declarada pelos congressistas, mas somente em 1859 teve o reconhecimento por parte da Espanha) disputaram o território, até que, em 1828, a região se tornou independente, com o nome de República Oriental do Uruguai (ÁVILA, 2011).

É importante entender que as intenções dos caudilhos (latifundiário-políticos da região sul do Brasil) nem sempre eram aceitas de forma unânime entre aqueles que realmente iam a combate. Esses donos de terras então começaram a criar alianças para defender seus poderes locais e, aliado à insatisfação pela perda territorial na Guerra da Cisplatina, o contrabando de

gado e o papel coadjuvante da região na economia nacional, teve início a Guerra dos Farrapos (1835 – 1845) (ÁVILA, 2011). Essa guerra buscava a independência do estado do Rio Grande do Sul e possui ecos até os dias de hoje, como podemos notar no hino do estado, no qual se canta “Foi o 20 de setembro, o precursor da liberdade”, nas comemorações da Semana Farroupilha, entre outras.

Com esse breve apanhado, mais do que recontar essa história, busquei demonstrar como foi lento e peculiar o processo que definiu as fronteiras que separam os vizinhos pampianos, para entender melhor as particularidades da região em questão. Essa visão histórica é também uma forma de ir de encontro à ideia de, como colocou Perez Fernández (1986), dar uma “certidão de nascimento” à milonga. Uma visão que acompanha este trabalho é a proposta de se olhar para o gênero como algo móvel, dinâmico, que está em constante mudança, em contraposição à possibilidade ou necessidade de se encontrar o “ponto zero” para o assunto.

A partir desses fatos, também proponho que possamos “abrir nosso olhar para além das fronteiras nacionais e combinar várias escalas de análise.” (FLÉCHET, 2001, p. 259). Ou seja, perceber que mudamos nossa percepção em relação ao assunto se mudamos o tamanho desta lente de análise ou desta escala de análise. Num âmbito regional, a milonga pode ser vista como uma sonoridade que está presente na produção de artistas de diversas vertentes, como dito anteriormente. Ao mesmo tempo, está diretamente ligada às questões da música regional e, assim, próxima de gêneros como o chamamé, a vaneira, o candombe, entre outros.

Nacionalmente, a milonga parece fazer parte de uma produção pontual e relacionada ao extremo sul do país, distante do que se entende por cultura nacional e ligada à fronteira e aos vizinhos platinos. Se pensarmos com uma “lente latino-americana”, temos um gênero musical extremamente representativo de uma região que adentra três países. Essas características são potencializadas, é claro, pela globalização e as novas possibilidades de comunicação, mas o gênero já apresenta esta propensão transnacional em sua gênese, na virada do século XIX para o XX. Além das questões históricas, é importante ressaltar que houve e há uma grande circulação de músicos uruguaio e argentino pelo Rio Grande do Sul. Seja como rota de passagem para shows no centro do país, a partir de projetos de fomentação dessa circulação por parte do governo da capital estadual, seja pela aproximação entre músicos da região.

Ao investigar as redes que se criam entre os músicos platinos, o pesquisador Lucas Panitz (2010) usa a denominação “Espaço Platino” para tratar da região da pampa de que tratamos aqui. Para o autor, denominações como Pampa (região situada ao sul da bacia do Rio

da Prata), Região Platina (relacionado à sua formação social colonial), Mercosul (organização intergovernamental com intenções econômicas), entre outros, não abarcam a situação de troca cultural que acontece nesta região. Panitz então faz uso da terminologia “Espaço Platino” para abordar uma região que trata de fronteiras políticas, outrora móveis, mas que manteve trocas culturais significativas em sua formação, as quais são marcantes nos dias atuais (PANITZ, 2010, p. 20).

É muito interessante e enriquecedor para este trabalho a forma como o autor “redesenha” o mapa da região, pensando-o do ponto de vista da cultura. Como colocado por Lauro Ayesterán, “*El folklore se rei de la geografía.*”¹⁷ (AYESTERÁN, 1967, p. 22). No entanto, desde os objetivos desta pesquisa, é possível notar que essas linhas divisórias, as fronteiras políticas, são importantes para a produção que me proponho a discutir.

Para Canclini (2015), a cidade de Tijuana, divisa entre México e Estados Unidos, tem na fronteira a sua principal característica cultural, em relação à forma como os habitantes se relacionam com o centro do país, com seus parentes que vivem do outro lado da fronteira etc. A meu ver, o estado do Rio Grande do Sul partilha, em parte, essas características.

O pesquisador Luiz Sérgio D. da Silva (2012) define a fronteira como um lugar de involução, não no sentido oposto ao de evoluir, mas no sentido de invólucro. O invólucro está dobrado sobre si mesmo, gera uma constante autorreflexão. Ao analisar importantes ensaístas latino-americanos¹⁸, defende que na América se desenvolveu um novo tipo de pensamento, caracterizado como “*laberíntico: narrativas en redes, hipertexto incorporado al método de la incerteza, más abducción que deducción o inducción, conocimiento parchado.*”¹⁹ (SILVA, 2012, p. 556 - 557), sendo a arte popular americana um produto desta estética.

Apoiado por conceitos de Deleuze, o autor trata a América como o “continente-fronteira”: “*El continente americano (trátase también de incorporar los estados del sur de Estados Unidos y la literatura, sin centro Faulkner, así como el Caribe inglés y su literatura de nómades pos-coloniales) es la frontera del Mundo occidental.*”²⁰ (*ibidem*, p. 556). Fronteiras

¹⁷ O folclore se ri da geografia.

¹⁸ Octávio Paz, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Cabrera Infante, Lezama Lima, García Márquez, German Arciniegas, Edouard Glissant, Guimarães Rosa, Buarque de Holanda, Severo Sarduy, Gilberto Freyre e José María Arguedas.

¹⁹ Labiríntico: narrativas em redes, hipertexto incorporado ao método da incerteza, mais abdução que dedução ou indução, conhecimento parchado.

²⁰ O continente americano (trata-se também e incorporar os estados do sul dos Estados Unidos e a literatura, sem centrar-se em Faulkner, assim como o Caribe inglês e sua literatura de nômades pós-coloniais) é a fronteira do Mundo Ocidental.

são lugares que produzem diferenças, “*más que identidad, coexistencia, más que sucesión, correspondência*”²¹ (*ibidem*, p. 557-558), são lugares de deslizamento. Ressalta também que a fronteira deve ser vista mais como uma abertura e atualidade do que como algo fechado.

Este ponto é extremamente interessante para os objetivos aqui dispostos: pensar esta fronteira ao sul não como o fim de algo (o Brasil no caso), mas como o lugar onde há um encontro e um diálogo com um outro. Sem esquecer que há uma linha divisória, uma fronteira política, e que esta acarretará algo.

Sendo assim, meu olhar está também na fronteira, na forma como esses violões se relacionam com outros violões, sejam eles dos países vizinhos ou aqueles ligados à tradição musical do centro do país. “*Esta es una historia hecha a partir de la frontera: al revés, como ironía, parodia, intertextualidade e irreverencia.*”²² (SILVA, 2012, p. 553), nesta ideia de diálogo, de abertura e de reflexão que a fronteira possibilita e implica.

1.2. Milonga no Sul do Brasil

*“Milonga é feita solta no tempo
Jamais milonga solta no espaço”
(Vitor Ramil)*

Segundo Côrtes e Lessa em seu *Danças e Andanças da Tradição Gaúcha* (1975), milonga é

Dança urbana de Buenos Aires, da mesma geração do tango (dança de pares abraçados), mas com melodia e ritmo brejeiros (à semelhança da polquinha brasileira e posteriormente o samba). Como música, ao som do violão, tornou-se o acompanhamento predileto dos trovadores do meio rural uruguaio (cantadores de “décimas” ou estórias-cantadas). Quando a viola começou a desaparecer do Rio Grande do Sul, o violão se destaca, entrando especialmente através da fronteira uruguaia (como instrumento acompanhante da gaita) antes que se tornasse, por influência do Rio de Janeiro, o instrumento predileto das serestas das camadas populares urbanas. Na zona sul do Estado chamava-se “Milonga dos Aprendizes” a primeira melodia com que os aprendizes começavam a “solar” ao violão. Um exemplo de milonga na discografia brasileira é “Milonga do Bem-Querer”, gravação profissional do Conjunto Farroupilha (“Continental”) e de Chico Raymundo (“Premier”). Atualmente esse ritmo está sendo revivificado pelos violonistas ligados ao movimento tradicionalista. Apesar da palavra “milonga” hoje soar aos nossos

²¹ Mais que identidade, coexistência, mais que sucessão, correspondência.

²² Esta é uma história feita a partir da fronteira: ao revés, como ironia, paródia, intertextualidade e irreverência.

ouvidos com forte carga de conotações portenhas, é curioso assinalar que lá, na Argentina, os historiadores da música remontam à África para explicar o sentido do termo [...], e por volta de 1829, em Pernambuco, milonga significava enredo, enrolação, conversalhada (apud Câmara Cascudo). (CÔRTEZ e LESSA, 1975, p. 82 e 83)

Deste excerto é possível extrair algumas informações importantes, como uma origem argentina do gênero, na visão dos autores, fato que podemos ligar à constante referência à obra do musicólogo argentino Carlos Vega. Mais uma vez, é feita uma ligação entre milonga e tango, e aqui o gênero é ligado às trovas, prática muito próxima às *palladas*. Segundo Abott (2015, p. 41), a trova “diferencia-se da *payada* especialmente por ser composta em sextilhas e caracterizar-se por um desafio entre dois cantadores”.

Ao falar de *palladas* ou *payadas* no contexto rio-grandense, é importante destacar a figura de Jayme Caetano Braun. O artista é considerado o grande nome da improvisação de versos na história do estado e pertencente ao movimento da música missioneira. No ano de 1966, os músicos Pedro Ortaça, Noel Guarany e Cenair Maicá, inspirados por Jayme, deram início ao movimento que ficou conhecido como música missioneira, se apresentando como “os quatro troncos missioneiros”. Suas temáticas abordam frequentemente questões relacionadas à fronteira e suas relações com Argentina, Uruguai e Paraguai, incitando uma união latino-americana. Isso se dá pela frequente exaltação ao povo guarani, assim como pelo uso de ritmos como chamamé, rasguido doble e também a milonga (BARBOSA, 2013).

O artista também é singularmente importante para esta pesquisa, pois foi ao lado de Lúcio Yanel que gravou grande parte de sua obra. Abaixo um depoimento de Yanel para Santos (2019), em que o violonista argentino fala de sua parceria com Braun:

Jayme Caetano Braun faz parte desta leva, que estamos conversando agora, que são os inventores. Se foi Jayme Caetano Braun, ficou a obra. Mas não há outro cara. Uma vez que ele *faleció*, porque antes ninguém se animava a dizer que ele era *payador*. Aqui no Brasil, ou nesta região onde se chama o repentista de *payador*, que vem do Uruguai, da Argentina, o único *payador* se chamou Jayme Caetano Braun e se terminou, se terminou. Não tem outro. Pode haver gente bem intencionada, mas o inferno de bem intencionado, está bem cheio também. Jayme Caetano Braun é o cara. Esse aí é sério como poeta, como improvisador e como pessoa. Vou te dizer, uma das mais lindas criaturas humanas que eu encontrei. (SANTOS, 2019 apud YANEL, 2011c. p. 147).

Jayme Caetano Braun (1924 – 1999) nasceu no município de São Luiz Gonzaga, região das missões do Rio Grande do Sul. Além da larga obra, citada na fala de Yanel, tem

destaque por improvisar seus versos também sem o acompanhamento do violão, diferente do praticado por uruguaios e argentinos, e assim é tido como “criador da *payada* declamada” (ABOTT, 2015, p. 25).

No livro *Manual de Danças Gaúchas*, de 1956, também de autoria de Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, os autores apresentam um mapa referente à presença das danças pelo estado do Rio Grande do Sul. É possível perceber, mais uma vez, a ligação da milonga com a região da fronteira com os vizinhos platinos.



Figura 8: Mapa dos ritmos (LESSA e CÔRTE, 1956, p. s/n).

Outro ponto interessante da obra citada é em relação aos instrumentos musicais considerados típicos pelos autores. Segundo estes: “o mais antigo instrumento musical usado pelo gaúcho foi a viola (de 10 ou 12 cordas), durante o período das danças sapateadas e de par solto.” (*ibidem*, p.16). Contemporânea à viola seria a rabeca, muito usada na região das Missões. Posteriormente, chegaria a gaita (o acordeom), trazida pelos imigrantes italianos, e somente depois o violão, “[...] principalmente como acompanhante da gaita” (*ibidem*, p. 17).

Valdir Verona (2006), em seu trabalho intitulado *Gêneros Musicais Campeiros no Rio Grande do Sul – ensaio dirigido ao violão*, divide estes em: gêneros de propagação europeia,

gêneros sul-rio-grandenses e gêneros de propagação sul-americana, estando a milonga junto a estes últimos.

O autor também levanta uma importante questão: a aproximação entre a milonga e outros gêneros no estado. Exemplo seria a toada-milonga, mas principalmente sua conexão com o rasguido doble. Verona afirma que é prática comum o uso do ritmo do rasguido doble em refrões de músicas que são classificadas apenas como milonga (VERONA, 2006, p.108). Interessante ver a visão do pesquisador uruguaio Gonzalo Victoria Farez que, ao referir-se à milonga brasileira, diz: “*En términos de guitarrismos podemos evidenciar al oír un tipo de milonga más rasgueada, con un acercamiento al rasguido del Chamamé, aunque rítmicamente cercana a otro género muy utilizado en la región llamado Rasguido Doble.*”²³ (FAREZ, 2015, p.46). O autor refere-se à milonga ligada à música missioneira, mais especificamente à obra de Noel Guarany.

O interlocutor Pedro Rossi²⁴, ao ouvir a milonga *Esse Jeito de Domingo*, de Luiz Marengo, faz a seguinte observação em relação a estas aproximações entre gêneros:

Me llamo mucho la atención como hay tres modelos de marcación, tres modelos de acompañamiento. (DEMONSTRA). Y pasan cosas distintas en el ritmo, como muy notorias. Esa corchea de sincopa, da una sensación de algo que va mas para arriba y el otro más marcado. Y en un momento, también, pasa como un candombe. Me parece como muy espectacular ese ritmo primero, con las corcheas en sincopa, ese ritmo marcado en un y tres muy ligado al tango, a la milonga ciudadana... milonga porteña total. (DEMONSTRA). Y que también él hice más allá un candombe. (ROSSI, 2021).



QR CODE 3: Rossi sobre aproximações entre gêneros.²⁵

²³ Em termos de violonismos podemos evidenciar ao ouvir um tipo de milonga mais rasgueada, com uma aproximação ao rasguido do Chamamé, ainda que ritmicamente próxima a outro gênero muito utilizado na região chamado Rasguido Doble.

²⁴ As análises em conjunto serão explicadas na sequência do trabalho, mas entendi que essa citação seria de grande valia para este momento da leitura. Também haverá uma pequena biografia do interlocutor, mas cabe destacar que se trata de um músico argentino com grande conhecimento dos gêneros da região.

²⁵ Disponível em <https://youtu.be/LdzUe1yW7pg?t=1089>. Acesso em 25 de mai. 2021.

Em complemento à afirmação de Cezimbra Jacques e de Côrtes e Lessa, segundo pesquisadores como Aparício Silva Rillo e Henrique Mann, é a *Milonga de Contrabando*²⁶, de Luiz Menezes, a primeira milonga em português a ser veiculada em rádio. Apesar de o autor já ter gravado algumas milongas, recebia críticas pelo uso constante do sufixo “ito” para exprimir diminutivos (MANN, 2002, f. 4, p. 15).

Ocorre que nos anos 50, no auge do sucesso em rádio, era seguidamente criticado por exagerar em expressões castelhanas e utilizar em demasia o sufixo “ito” (piaquito, tropeirito...). Um dia, uma dessas críticas foi publicada em um jornal. Em resposta, compôs e executou no rádio a canção *Milonga de Contrabando*, apontada como pioneira do gênero em português: “Velha milonga argentina, uruguaia e brasileira / contrabandeaste a fronteira na alma dos payadores / sempre a falar dos amores / na tua rima baguala / se diferente na fala e no cantar de cada um / tens uma pátria comum / na pampa a todos iguala” (MANN, 2002, f.4, p. 15).

No trabalho de Verona (2006), o autor afirma que registro fonográfico mais antigo de uma milonga é de 1951, *Milonguita* de Pedro Raymundo. O título da canção já dá margem para a afirmação de que a obra de Luiz Menezes seria a desbravadora do gênero em língua portuguesa.



QR CODE 4: Música *Milonga de Contrabando* (Luiz Menezes).

Luiz Menezes se dizia um defensor da “pátria gaúcha” (*ibidem*, p. 16), buscava uma música fronteira, com influências platinas. Admirador dos festivais nativistas, atribuindo a estes uma renovação da música no estado e também a evidência que a milonga havia tomado.

As grandes distâncias enfrentadas na solidão dos pampas pelo gaúcho de antigamente fez dele um seresteiro nato. Até quando canta uma toada, isso transparece, essa tristeza natural das coxilhas e da pampa sem fim. Há a alma da milonga nisso e também do fado. Existem dois tipos de milonga: a galponeira e a ciudadina (citadina). A primeira vez que ouvi falar em música missioneira foi com Noel Guarany. A milonga que nós, da fronteira, fazíamos, tinha a ver com a chamada

²⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hVYt49_H-ns. Acesso em: 15 mai. 2020.

música de *tierra* adentro e não com a dos *payadores* missioneiros. (MANN, 2002, f.4, p. 15).

Noel Guarany (1941 – 1998), assim como Jayme Caetano Braun, é natural de São Luiz Gonzaga. Serviu ao exército brasileiro em 1960, mas desertou e passou a viajar pela América Latina, passando por Uruguai, Argentina, Bolívia e Paraguai. Assim como Menezes, era defensor de uma união da cultura dos vizinhos platinos. Contrário ao Movimento Tradicionalista Gaúcho, buscava imprimir seu posicionamento político em seu trabalho, tendo enfrentado muitas vezes a censura durante a ditadura militar do Brasil (ABOTT, 2015).

Capítulo 2 – Milonga como *Charla*

“Somos companheiros, somos milongueiros, somos regionais.”
(Mauro Moraes)

Encontrar uma forma de análise que seja coerente com os objetivos do trabalho é uma tarefa importante e extremamente interessante. Não é novidade que os métodos de análise tradicionalmente empregados não foram pensados e desenvolvidos sobre o tipo de repertório tratado aqui. Mais do que isso, penso que esses métodos de análise não são pensados para discutir alguns pontos que entendo como centrais para este objeto de estudo.

Em um primeiro momento, apoiado pelas ideias de Tagg (2003), que nos afirma ser a gravação e não a partitura a principal fonte para a análise de música popular, iniciei uma audição da obra de artistas que entendi como referências para o desenvolvimento da milonga no sul do Brasil e, conseqüentemente, para a minha “formação milongueira”. Em seguida, realizei as primeiras transcrições para partitura de algumas composições que mais me chamaram a atenção. Esse processo foi muito enriquecedor para aquele momento da pesquisa, no entanto, parecia não dar conta de demonstrar o que eu entendia como importante.

Mais uma vez deparei-me com uma contribuição crucial de Tagg para essa pesquisa. O autor faz um relato de seu método de análise para “não-musos”, ou seja, pessoas sem treinamento formal em música (TAGG, 2011, p. 7). Tagg faz uma crítica aos métodos de análise mais tradicionais:

Para esclarecer esta contradição vou recorrer à polaridade conceitual *pöiético-estésico*²⁷. Neste texto, *pöiético* qualifica termos que denotam elementos estruturais do ponto de vista de sua construção (*poiésis*). Esses termos derivam basicamente das técnicas e/ou materiais utilizados para produzir esses elementos (por exemplo, *con sordino*, *glissando*, acorde de sétima da dominante, equivalente a um *string pad* [um sample sintetizado do naipe das cordas orquestrais], phasing, pentatonicismo não tonal). *Estésico*, por outro lado, qualifica termos que denotam elementos estruturais basicamente do ponto de vista do efeito de sua percepção (*estesis*), ou seja, o efeito ou conotação recebidos (por exemplo, “*allegro*”, “*legato*”, “*Scotch snap*”, “acorde de espionagem”, “reverberação cavernosa”). (TAGG, 2011, p. 8).

²⁷ “A polaridade conceitual *pöiético/estésico* deriva de Molino, via Nattiez. Na versão original deste artigo (2001), utilizei os termos *construcional* (*pöiético*) e *recepional* (*estésico*), que embora menos icônicos, eram mais conhecidos” (TAGG, 2011, p. 17).

O autor também alerta como as “fontes de descritores ‘populares’” (TAGG, 2011, p. 11) podem contribuir para essa questão. Em seu método de análise para “não-musos”, o então professor pedia que os alunos apresentassem em aula seu objeto de análise para os colegas. Nesse ponto, era necessário que o aluno desse atenção à forma como os demais colegas (também “não-musos”) se referiam à música que estava sendo tocada. Este discurso seria uma rica fonte de descritores que poderiam “fugir” do padrão difundido pelo ensino tradicional de música.

Este método pareceu-me ir ao encontro das questões que surgiram após as primeiras transcrições que fiz. Além de o método de transcrições para a partitura não abarcar questões que eu entendo como importantes para o trabalho, eu trazia comigo uma percepção um tanto quanto carregada pelo mergulho no assunto. Parecia-me que minha visão me levava sempre para as mesmas perguntas e respostas. A saída seria a possibilidade de trazer novos olhares e questões para o objeto. Pensei então em realizar entrevistas com alguns artistas que eu havia transcrito, mas entendi que isso resultaria em questões relacionadas às intenções artísticas destes, além disso, encontrei alguns trabalhos de pesquisadores que já haviam entrevistado esses músicos e me pareceu que as respostas ali contidas supriam as minhas questões.

É importante ressaltar que esta não é uma ideia de análise da recepção destas obras, como é objeto de um extenso e profundo trabalho de uma área que estuda a música com uma aproximação com a psicologia. Esta é uma ferramenta de análise que visa ampliar a minha visão sobre o assunto, trazer novos olhares sobre o mesmo objeto e, mais uma vez, fazer isso de forma próxima ao que é minha prática de estudo. A partir da conversa com outros músicos, das trocas que se dão ao tocar em conjunto, ao ouvir e discutir o trabalho de nomes importantes.

Tratei de chamar essas conversas de “análises em conjunto”, ou seja, uma forma de convidar outros músicos para que colaborassem como interlocutores ou coanalistas, neste momento de olhar para essa produção. Uma forma de ampliar a minha visão sobre o objeto de pesquisa, de refrescar o olhar de quem já estava um tanto quanto imerso no objeto e em formas de olhar para esse objeto. Não compreendo esses encontros como entrevistas, pois não há perguntas, o que passa é o mesmo processo que venho fazendo desde o início deste trabalho: um olhar atento sobre uma produção que considero relevante para o assunto tratado.

Parti então para a “estruturação” destas conversas. Pensei em um grupo de pessoas que se relacionassem de forma diferente com a milonga e, diferentemente do trabalho de Tagg (2011), procurei colaboradores que fossem violonistas, a fim de que o assunto gravitasse em

torno do instrumento. Fiz o convite a três músicos violonistas: Luísa Lacerda, Gabriel “Selvage” e Pedro Rossi.

A cantora e violonista carioca Luísa Lacerda é formada em violão e mestra em música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Foi convidada a participar da gravação de CDs de músicos como Luis Barcelos, Edu Guimarães, Thiago Amud e Frederico Demarca, do Programa Sr. Brasil, da TV Cultura e, recentemente, de show especial do compositor Guinga. Gravou, em novembro de 2017, seu primeiro álbum, *Meia Volta*, em parceria com o compositor Miguel Rabello, pela Acari Records, com a direção musical e arranjos do maestro Cristovão Bastos. Em 2019, lançou o EP *Beira do Mundo*, com a violoncelista Maria Clara Valle, e o álbum *Cantiga do Breu* com o compositor Renato Frazão. Em 2020, lançou nas plataformas digitais o disco *Nó*, em parceria com o compositor e violonista Giovanni Iasi, e gravou seu primeiro EP solo, *Zigue Zague*, lançado em fevereiro de 2021.

Gabriel “Selvage” é violonista, compositor, cantor e produtor musical com cinco álbuns e dois DVDs lançados. Sendo *Flor y Truco – Gabriel Selvage interpreta obras de Lúcio Yanel* (2016) em homenagem a Lúcio Yanel, além de *O Primeiro Canto* (2020) e *Luiz Marengo e Gabriel Selvage Ao Vivo* em parceria com Luiz Marengo. Iniciou seus estudos ainda na adolescência com Lúcio Yanel, e já se apresentou em países como Argentina, Uruguai, Paraguai, Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Luxemburgo, Holanda, Alemanha e China.

O argentino Pedro Rossi é violonista, arranjador, compositor e docente. Desde 2010, desenvolve intensa atividade musical junto à cantora argentina Liliana Herrero, apresentando-se em países como Argentina, Uruguai, Brasil, Chile, Equador e Cuba. Frutos deste trabalho, são os discos *Este tiempo* (2011), *Maldigo* (2013), ambos ganhadores do Prêmio Gardel, *Imposible* (2016) e *Canción sobre canción* (2019), ganhador do Prêmio Gardel como melhor álbum conceitual. É professor de violão folclore na Escuela de Música Popular de Avellaneda e editou o caderno de formação *La Guitarra em el Folklore* (2019), presente nas demonstrações sobre os toques do *chasquido*, no capítulo inicial deste trabalho. Possui quatro discos lançados: *El viento danza* (2010), *Fuera de tiempo* (2014) e *Sobre Valladares* (2018).

São três perfis distintos de músicos violonistas, capazes de observações distintas sobre o mesmo assunto, contribuições impossíveis para o olhar de um músico sozinho. Gabriel, certamente, é o mais próximo ao tema, inclusive com relações pessoais próximas com os artistas que compõem o repertório dessas análises em conjunto. Pedro tem grande conhecimento sobre os ritmos platinos, no entanto, pouca familiaridade com a música feita no sul do Brasil, apesar

de conhecer muito da música brasileira feita no centro do país. E Luísa possui um profundo conhecimento da música do centro do país e pouca familiaridade com a produção platina.

As discussões obtidas serão usadas como material de apoio e também foram disparadores de muitas ideias e observações centrais da pesquisa. Esses excertos estarão dispostos no texto emoldurados por um quadro, a fim de diferenciá-los das citações das fontes bibliográficas, como abaixo:

Excerto das análises em conjunto. (INTERLOCUTOR, ANO)

Por se tratarem os colaboradores de músicos instrumentistas, pedi que estivessem com seus instrumentos durante a conversa, para que eu pudesse instigá-los a fazer demonstrações de possíveis características do que estávamos ouvindo. Devido à situação de distanciamento social em que o mundo se encontra enquanto desenvolvo este trabalho, os encontros se deram por meio digital. As conversas foram realizadas através de plataformas de vídeo conferências e registradas em áudio e vídeo. Quando entendi como necessário, inseri também um QR CODE e link onde se pode ver e ouvir o depoimento dos colaboradores.

Ponto fundamental foi a preparação de um repertório a ser ouvido nesses encontros. Seria necessário trazer obras de artistas referentes para o gênero, o que é uma tarefa hercúlea. Como dito anteriormente, é enorme o papel que a milonga tomou e vem tomando na música feita no sul do Brasil e em todo o Espaço Platino. Isso é um fato e uma das razões deste trabalho, mas é também um fator que dificulta um “recorte” na produção.

Como um dos objetivos é relacionar a minha produção frente à de nomes importantes, senti-me à vontade para buscar artistas que se destacam dentro da produção a partir da minha visão pessoal. Se outro fosse o autor deste trabalho, ou mesmo se eu mesmo o fizesse em outro momento da vida, talvez a escolha tivesse sido por outros artistas, o que só vem a reforçar a dimensão e profundidade desta produção. Estes artistas não são o foco desta pesquisa, mas foi a partir de suas obras que construí o repertório a ser ouvido nas análises em conjunto, um momento central para esta pesquisa. Ou seja, meu objetivo não é analisar seus trabalhos, os quais entendo como representativos, não só para minha produção, mas também para de meus contemporâneos.

Mesmo partindo de minha visão pessoal sobre esse caminho da milonga, busquei por artistas que representassem vertentes diversas do gênero, e algumas leituras foram essenciais

para isso. Um momento importante para que a milonga tivesse o papel que tem hoje na música do estado foi o surgimento dos festivais nativistas²⁸. Não estou afirmando que não havia produção relacionada ao gênero antes do início dos anos 1970, mas que a partir do surgimento desse movimento há uma mudança significativa. Segundo Santi (2004):

O destaque individual alcançado pelo gênero *milonga*, este sim é uma novidade aportada pelo Nativismo dos anos 80, e representa o reconhecimento consciente de certa identidade cultural com os países vizinhos, em tempo de Mercosul. A milonga, sobre cuja origem platina não pairam dúvidas, impôs-se ao gosto do público gaúcho num movimento que dificilmente se poderá reverter. (*ibidem*, p.95).

Passei então a me debruçar sobre a produção vinculada ao movimento Nativista, e algumas questões surgiram nos primeiros anos da Califórnia da Canção de Uruguaiana²⁹. Uma delas é a divisão das canções competidoras em linhas, uma mais aberta a novas experimentações e outra mais ligada a temáticas relacionadas à vida do homem do campo. Durante as primeiras edições, foram muitas as vezes em que houve algum tipo de manifestação contrária às “deturpações” na música gaúcha.

Uma destas manifestações se deu no ano de 1980, quando a milonga *Semeadura*, composição de Vitor Ramil (na época com 17 anos) e José Fogaça foi a vencedora da linha Projeção Folclórica³⁰. Segundo relato do próprio Vitor, as milongas sempre estiveram presentes em suas composições, mas por não se identificar com as questões relacionadas aos movimentos tradicionalista/nativista, foi somente em 1997, no disco *Ramilonga – A Estética do Frio*, que o compositor dedicou um trabalho inteiro ao gênero. Em 2003, o autor apresentou um ensaio intitulado *A Estética do Frio* em Genebra, Suíça, como parte da programação do evento *Porto Alegre, un autre Brésil*. Nesse ensaio, Ramil apresenta as ideias que nortearam o processo de composição do disco, bem como sua concepção acerca da música feita na fronteira sul do Brasil (RAMIL, 2004).

A dicotomia gerada nos primeiros anos de Califórnia (e dos demais festivais nativistas) se acentuou na década seguinte e, segundo Ferreira (2014), nos anos 90, dá origem ao movimento que ficou conhecido como *música campeira*, tendo como principal referência o cantor e compositor Luiz Marengo. Também durante as leituras referentes à história da música no Rio Grande do Sul, notei que é recorrente a afirmação de que o violão desempenhava um

²⁸ Festivais de música que surgiram no sul do Brasil no início dos anos 1970.

²⁹ Primeiro festival nativista.

³⁰ Linha livre do festival.

papel secundário, ou seja, de acompanhamento em relação à gaita (acordeom) (CÔRTEZ e LESSA, 1956).

Essas afirmações giram em torno da tradição dos fandangos (bailes da zona rural) e se estendem pelos movimentos Regionalista e Tradicionalista³¹. É durante os festivais que se dá uma importante virada no protagonismo do instrumento, mais especificamente, é com o trabalho desenvolvido pelo violonista Lúcio Yanel que o violão passa a desempenhar um papel, de certa forma, diferente daquele praticado até então.

Decidi então adotar esses três artistas (Lúcio Yanel, Luiz Marengo e Vitor Ramil) como centrais na construção do repertório para ser ouvido durante as análises em conjunto. Mais uma vez, vi-me na difícil tarefa de trabalhar com um certo distanciamento, ou suposto distanciamento, do objeto de pesquisa. Essas “justificativas” pela escolha dos artistas estão, claramente, sob um filtro pessoal meu. Ao mesmo tempo, não é uma lista de meus artistas preferidos, mas é um grupo de artistas que eu entendo como centrais para a produção atual ligada ao gênero. Ao olhar para a produção de meus contemporâneos, vejo uma reverberação da obra dos artistas escolhidos para este momento do trabalho. Ou seja, apesar de ficar claro um filtro pessoal nessas escolhas, este filtro está pensado a partir de muitas escutas e leituras sobre o tema.

Cogitei a possibilidade de focar meu trabalho em apenas um destes artistas, mas penso que esses “diálogos” entre os movimentos fazem parte de suas construções. É também através de aproximações e oposições que se construíram as obras dos artistas citados. Por isso, entendo que a “perda” de detalhamento que poderia vir com a escolha por um único artista, é compensada pelos ganhos de uma visão mais ampla sobre o assunto.

2.1. Lúcio Yanel

Lúcio Yanel nasceu em 1946 na província de Corrientes, Argentina. Aos 14 anos, passou a trabalhar como músico profissional, acompanhando cantores da cidade de Concordia, onde vivia então com seu pai. O músico se considera um autodidata, pois, apesar de algumas

³¹ Para uma melhor compreensão dos movimentos Nativista, Tradicionalista e Regionalista ver FERREIRA, Clarissa Figueiro. “Toca um jazz no galpão” : a construção de identidades profissionais e musicais na música independente contemporânea do Rio Grande do Sul. Tese (Doutorado em Musicologia) - Programa de Pós-Graduação em Musicologia, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2018.

tentativas em seu início de carreira, não conseguiu manter um contato direto com nenhum professor. Porém, Lúcio afirma que sempre estudou muito, mas se dedicando à música e a cultura ligadas ao seu lugar de origem, o que, segundo ele, na época não era desenvolvido pelos professores de música como é hoje (SANTOS, 2012). Como ele coloca: “O que identifica minha música é esse traço muito forte do espanhol, dos mouros, algo muito sentimental. As minhas raízes são mouras e a minha música nasce nessa mistura toda, que foi também se moldando na linguagem campeira, criolla.” (SANTOS, 2012, p.166).

Aos 17 anos, Yanel mudou-se para Buenos Aires, onde iniciou sua carreira como cantor e continuou acompanhando outros cantores e instrumentistas, com destaque para o acordeonista Raulito Barboza, com quem realizou turnê pela antiga URSS. Quando regressou dessa turnê, Lúcio mudou-se para São Paulo, onde viveu por quase uma década e onde, segundo o próprio, teve uma intensa relação com gêneros como choro, samba e bossa nova. Ele retornou à Argentina no ano de 1978 mas, devido à forte crise econômica decorrente da Guerra das Malvinas ele, assim como uma grande parte da população, se viu obrigado a deixar o país.

Lúcio chegou ao Rio Grande do Sul em 14 de julho de 1982, trinta dias após o fim da guerra. O artista afirma que sua intenção inicial era voltar para São Paulo, mas considerou que no sul sua música seria mais bem aceita, além de o estilo de vida ser mais parecido com o seu. O início dos anos 80 foi muito rico no trânsito entre os músicos platinos, alguns para apresentações isoladas, como Mercedes Sosa e Antônio Tarragó Ross, e outros para fixarem residência, como foi o caso de Lúcio (SANTOS, 2012).

Um fato interessante dessa chegada é que o músico, nos primeiros meses morando no Brasil, fixou residência na casa do também músico Algair Costa, com quem mais tarde abriu uma escola de música onde lecionavam juntos. O filho de Algair, que tinha então dois anos, trata-se do violonista Yamandú Costa, que gravou um disco em parceria com Yanel e vê no músico sua grande referência no instrumento (SANTOS, 2012).

Como dito, os anos 80 foram um período de grande difusão da música nativista, com um grande número de festivais espalhados pelo interior do estado.

Quando cheguei ao Rio Grande [do Sul], cheguei para ver a possibilidade de fazer um trabalho nos festivais que estavam *empezando*. Estavam iniciando os trabalhos de festival aqui. Já fazia dez anos que acontecia os festivais. Isso começou em 1970, dez, doze anos que acontecia. Mas seria o primeiro festival que aconteceria em Passo Fundo, *no*? Se chamava festival “Carreta da *Canción*”. Acho que a carreta pegou uma trilha nunca mais voltou. Foi a primeira e a última carreta. Então eu vim pra cá, eu vim recomendado por amigos comuns para ser recebido por Algair Costa. Então

quando cheguei aqui, eu não vim com contrato. Vim para mostrar o meu trabalho e para iniciar uma caminhada aqui dentro do circuito dos festivais. (SANTOS, 2012 *apud* YANEL, 2008).

Já em 1983, devido ao sucesso que fez nos festivais, Lúcio lançou seu primeiro disco: *La del Sentimiento: La guitarra de Lúcio Yanel*. No trabalho de Santos (2012), minha principal referência para tratar da obra de Yanel, o pesquisador buscou, a partir de entrevistas com violonistas importantes para a música do estado³², refletir sobre a importância de Lúcio para o violão no Rio Grande. Abaixo, um trecho no qual Lúcio fala sobre o papel do violão na época de sua chegada ao estado:

Automaticamente, quando *yo* comecei a tocar violão na casa do Algacir, aí que eu me dei conta que..., ou *no* me dei conta. Na verdade, demorei para me dar conta de que como eu tocava o violão [no meio do nativismo], ninguém tocava aqui. Aqui o violão era um mero acompanhante da gaita, do acordeon, assim, estava em segundo lugar. Enfim, o violão não ocupava um lugar de destaque dentro do nativismo. Quando eu cheguei aqui, eu era um legítimo solista, mas era natural pra mim. Quando comecei a tocar, se apavoraram, não tinham ideia do que era isso. (SANTOS, 2012 *apud* YANEL, 2008).

Aqui é interessante pensar, como propôs Canclini (2015), a importância dos imigrantes para os processos de hibridação. Lúcio, ao trazer sua forma de tocar para o estado, influenciou toda a produção ligada a essa vertente que viria depois. É importante destacar também sua produção junto ao poeta e *payador* Jayme Caetano Braun, maior nome da improvisação em poesia do estado, prática que, como visto anteriormente, é fundacional para o gênero milonga.

Em sua discografia, Yanel gravou diversas milongas, entre elas cito *Milonga p'a Don Ventura* (álbum *La del Sentimiento*, de 1983) e *La Chucara* (álbum *Guitarra Pampeana*, de 1986), ambas instrumentais. Merecem destaque também *El Paisano* (álbum *Aunque Vengan Degollando*, de 1997), onde Lúcio também canta a música que possui letra também de sua autoria; e *Milongueo del Ayer* (álbum *Dois Tempos* de 2000), importante obra de Abel Fleury que o artista gravou ao lado de Yamandú Costa.

Por sua participação no movimento dos festivais, assim como em um grande número de discos de outros artistas, o trabalho de Lúcio é também uma referência no que se refere às gravações de canções na música gaúcha. Prova disso é sua participação na produção de artistas

³² Na pesquisa de Santos, são entrevistados os violonistas Thiago Colombo, Marcelo Caminha, Yamandú Costa, Maurício Marques, entre outros.

como Joca Martins, Mauro Moraes, e seu disco intitulado *Concerto Campeiro*, em parceria com o poeta Rogério Villagran e o cantor César Oliveira. Esses artistas estão ligados ao fenômeno conhecido como *música campeira*.

2.2. Luiz Marengo

Luiz Marengo nasceu na cidade de Porto Alegre no dia 22 de dezembro de 1964. Aos 18 anos de idade, mudou-se da capital do Rio Grande do Sul para o interior, onde foi morar com seu avô e, nas palavras do próprio: “foi lá que eu aprendi a conviver naquele universo do campo, aquela coisa maravilhosa que a gente tem do contato com o campo, com a natureza” (Luiz Marengo, documentário *Estradeiro*). Como dito anteriormente, Marengo é a principal referência do “campeirismo musical” e uma grande característica deste movimento é o questionamento em relação à “legitimidade” de quem reproduz essa música. Ou seja, se o artista realmente “viveu o campo”, se conhece pessoalmente a vida das pessoas que moram e trabalham na zona rural (FERREIRA, 2014).

No início de sua carreira, suas principais referências eram Noel Guarany e Jayme Caetano Braun, ambos músicos relacionados à música missioneira. Com esse último, Marengo teve contato direto, inclusive formando parceria em duas canções, no ano de 1989, que foram a origem de seu primeiro disco: *Luiz Marengo canta Jayme Caetano Braun*, lançado em 1991.

Foi durante a década de 90 que o movimento da música campeira se consolidou, juntamente à carreira de Marengo e em contraposição a vários movimentos simultâneos. Um deles é conhecido como *Tchê Music*, que buscava unir os ritmos “tradicionais” do estado com “ritmos nacionais” (axé, pagode, funk etc).

Quando se trata de cultura eu sou muito radical, né? Eu acho que tem que haver um respeito muito grande pela história de um povo, sabe? Isso aí não é uma história que se fez em dez dias, em dez anos, isso aí é secular... a história desse povo daqui. O *Tchê Barbaridade*, *Tchê Garotos*, *Tchê Guri*, essa gurizada toda, são uma gurizada querida. Nisso tem coisa boa, porque com aquela música deles, eles fazem a gurizada conhecer algo que os leva a entender que aquilo é gaúcho. Eles vão conhecendo, conhecendo, conhecendo... quando vê, eles vão ouvir um César Oliveira e Rogério Melo, vão ouvir o Joca Martins, vão ouvir Luiz Marengo, vão ouvir Jari Terres, Lisandro Amaral, Marcelo Oliveira... Aí eles vão conhecer outras coisas, como também acontece do outro lado. Conhecem eu e essa turma de amigos que eu citei agora e vão conhecer o *Tchê Garotos* ou *Tchê Barbaridade*. Mas é pra dançar! Eu

ainda não vi um gaúcho tomando mate, dentro de casa, e ouvindo *Tchê Garotos* a toda a goela. (Luiz Marengo, documentário *Estradeiro*).

A partir do trabalho de Ferreira (2014), é possível entender que este movimento se relaciona com o “mito” do gaúcho, muito ligado às questões que formaram a região e, principalmente, pautado nas “glórias da Revolução Farroupilha”. Na fala do artista, é possível perceber sua visão acerca do que este entende como “o verdadeiro gaúcho” e uma cultura que seria inerente ao mesmo. Para Canclini,

O fundamento ‘filosófico’ do tradicionalismo se resume na certeza de que há uma coincidência ontológica entre a realidade e representação, entre a sociedade e as coleções de símbolos que a representam. O que se define como patrimônio e identidade pretende ser o reflexo fiel da essência nacional. Daí que sua principal atuação dramática seja a comemoração em massa: festas cívicas e religiosas, comemorações patrióticas e, nas sociedades ditatoriais, sobretudo restaurações. Celebra-se o patrimônio histórico constituído pelos acontecimentos fundadores, os heróis que os protagonizaram e os objetos fetichizados que os evocam. Os ritos legítimos são os que encenam o desejo de repetição e perpetuação da ordem (CANCLINI, 2015 p.163).

Como dito por Ferreira (2014), boa parte do discurso desse grupo está ligada aos mitos que envolvem o gaúcho e as comemorações ligadas à Revolução Farroupilha, como a “Semana Farroupilha” e todas as celebrações que envolvem o mês de setembro³³. É interessante pensar que estas práticas convergem com as primeiras pesquisas de cunho folclórico realizadas no estado por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa. Foi a partir da década de 40 e 50 que se passou a comemorar a Semana Farroupilha, as cavalgadas pelo estado, assim como a manutenção da chama crioula, entre outros costumes.

Durante o encontro com o músico interlocutor Gabriel Selvage, ele apontou mais um ponto interessante da obra do artista. A partir das inúmeras e atentas audições à obra de Luiz Marengo, selecionei principalmente canções gravadas em discos do final da década de 90 e início dos anos 2000.

E agora tu botou uma música pra gente ouvir que eu acho que é uma junção. Eu acho que é um mérito do Marengo e dos músicos que tocavam com ele naquela época. (...) Juntou ali com o acordeom do Leonel Gomez, que tinha uma influência totalmente do Ernesto Montiel, com esse trio e esse quarteto de violões (às vezes era quarteto, às vezes era trio), com guitarrón, com violões solo e tal... que tem totalmente a cara do Zitarrosa, do quarteto Zitarrosa

³³ Foi no dia 20 de setembro de 1835 que teve início a Revolução Farroupilha.

do Uruguai. Eles juntaram tudo isso numa música só que originou essa estética da música do Marengo que de 23 anos pra cá, talvez seja o mais usual no Rio Grande do Sul. (SELVAGE, 2020).

O artista é visto como pertencente ao movimento Nativista, oriundo dos festivais nativistas, e são comuns as críticas de Marengo ao MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho), movimento que tem sua origem nas pesquisas folclóricas de Paixão Côrtes e Barbosa Lessa. Como no vídeo em que o cantor diz:

Tem muita regra. O lenço tá ali na cartilha, tem que ter tantos centímetros, a bombacha tem que ter tantos centímetros de largura, a bota tem que ser assim, a camisa tem que ser assim, o chapéu... Isso é um manequim! E tu não podes fazer isso porque o gaúcho no Rio Grande do Sul não é só um. Tem o gaúcho serrano, com aquelas botas de gaitinha, que sofreu outras influências pela colonização. Tu pegas o gaúcho missioneiro, que é diferente: até o pelego é mais curto, é mais comprido³⁴.

Ao ser perguntado, na entrevista citada anteriormente, se o artista se via pertencente ao movimento Nativista ou Tradicionalista, respondeu:

Tchê, eu canto as coisas daqui do sul do continente. Eu canto as coisas daqui, da história do meu povo, a história desse sul aqui. É essa a música que eu canto. [...] Então eu sou cantor daqui do sul do Rio Grande, do sul desse continente cantando a minha gente.

Ao mesmo tempo em que os tradicionalistas veem o nativismo como um desdobramento do tradicionalismo, também questionam o seu desenvolvimento. Como exposto por Barbosa Lessa, um dos fundadores do movimento:

A música tradicionalista, partindo do interior para Porto Alegre, rapidamente visitara São Paulo, Nova York [sic], Paris. A música nativista, partindo de Porto Alegre para o interior, está muito mais interessada, mesmo, é na curtidão dos acampamentos de Uruguaiana, Santa Maria, Cruz Alta, Carazinho, Taquara, Santa Rosa, São Sepé e onde quer que haja uma boa guitarra para apoiar canções que falam sobre exôdo rural, a América Latina e o gaúcho do futuro. (LESSA, 2008, p.103).

Entendo que o artista se encontra por ora como aquele que questiona a quebra de determinadas estruturas presentes no que o mesmo entende por “ser gaúcho”, ao mesmo tempo em que se opõe à rigidez imposta por aqueles ligados ao MTG. Essa negociação entre o que se mistura, o que não se mistura, o que encontra outras vertentes, o que não encontra outras vertentes é, a meu ver, uma forma de hibridismo restrito.

³⁴Entrevista de Luiz Marengo para TV Da Hora. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Twou9dqTz8I> Acesso em: 8 de mai. 2019.

Em um primeiro momento pode parecer que as fusões as quais Canclini se refere acontecem sempre de maneira natural e espontânea, porém, o autor alerta que “há coisas que não se deixam hibridar” e que essas escolhas podem ser feitas por indivíduos ou pequenos grupos (CANCLINI, 2015). Outro exemplo disso é a ideia de *Estética do Frio* (2004), exposta por Vitor Ramil.

2.3. Vitor Ramil

Vitor Ramil nasceu em 1962 na cidade de Pelotas, fronteira entre Brasil e Uruguai, onde iniciou sua carreira. Como dito anteriormente, a milonga *Semeadura*, de autoria de Ramil e José Fogaça, foi a vencedora da décima edição da Califórnia da Canção Nativa, o que gerou uma série de protestos por parte da audiência. Segundo Ramil, muito disto foi motivado pela instrumentação (bandolins, piano, etc.) e também pelas pilchas estilizadas que os jovens músicos vestiam³⁵.



QR CODE 5: Música *Semeadura* (Vitor Ramil).

A partir de então, Vitor deu início a sua carreira, que hoje conta com 10 álbuns e 3 livros. Nos primeiros discos, o artista gravou algumas milongas (a própria *Semeadura* está no disco *A Paixão de V Segundo Ele Próprio*, de 1984), mas como dito por Ramil (2004), faziam parte de um repertório à parte (RAMIL, 2004). Em 1987, o artista mudou-se para o Rio de Janeiro, onde viveu por cinco anos e gravou seus primeiros álbuns. Ao passo em que suas milongas formavam um “repertório à parte”, Vitor também se sentia distante da tradição que o senso comum entende por “música brasileira”. Como o artista relata:

[...]compus uma canção chamada Não é céu³⁶, que devia muito à tradição do samba e da bossa-nova, gêneros reconhecidos como tipicamente brasileiros. Na ocasião, pensei: é uma

³⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p0VJSsK1w90>. Acesso em: 15 mar. 2020.

³⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KA6ZVDuByNQ>. Acesso em: 15 mar. 2020.

bela canção, mas, que pena, por ser gaúcho nunca poderei cantá-la. Eu me permitia compor rocks ou baladas, por exemplo, mas compor algo próximo de um samba soava quase como uma traição (outra restrição que eu sempre me impunha era quanto ao uso do tratamento você. Por não usá-lo ao falar, não me permitia usá-lo nas letras que iria cantar. No entanto, evitava igualmente o tu, que usamos no Rio Grande do Sul, este porque me soava formal e antiquado em canções. (RAMIL, 2004, p. 24).



QR CODE 6: Música *Não é Céu* (Vitor Ramil).

Foi a partir dessas “negociações” entre não se reconhecer nos estereótipos gaúcho e brasileiro que o artista pensou sua *Estética do Frio*. Mais especificamente quando assistiu, em um noticiário, em junho, um carnaval fora de época no nordeste do país e a seguir o apresentador fala sobre a chegada de uma frente fria e o clima “europeu” do sul do país. Vitor passou a pensar sobre as principais características de sua região, sua relação com os vizinhos platinos e elencou então sete pilares para guiar sua criação, são eles: rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza e melancolia.

Assumi então a milonga como o gênero que poderia simbolizar essas ideias e buscando traduzir a maneira como vê a cultura de seu estado: não “à margem de um centro, mas no centro de uma outra história.” (RAMIL, 2004, p. 28). Em 1997, o artista lançou *Ramilonga – A Estética do Frio*, seu primeiro disco inteiramente dedicado ao gênero. De lá pra cá, Ramil se vincula cada vez mais à milonga, iniciando intensas parcerias com artistas uruguaios (Jorge Drexler) e argentinos (Pedro Aznar e Carlos Moscardini, entre outros) e passou a ser uma referência também para músicos desses dois países. Tomi Lebrero, cantautor argentino, relata a importância desse disco em sua trajetória como artista:

Me acuerdo perfectamente porque fue a mi muy fuerte estar enfermo en la cama de mi vieja viendo a la tele y en un programa aparece Vitor Ramil y tocando Ramilonga. Viste como es eso que alguien cantaba medio como Caetano Veloso que a mí ya me empezaba a gustar y que hablava como un poco de rock y milonga. Y fue

*como... 'yo quiero ser como eso'. Me pegó mucho y conseguí Ramilonga y fue un disco que a mí me influenció mucho.*³⁷ (A Linha Fria do Horizonte, 2014)

É interessante pensar que Ramil formulou essas ideias a partir daquilo que o senso comum não considera como “brasileiro”, ao mesmo tempo em que se distancia do que as vertentes mais tradicionalistas consideram como o “verdadeiro gaúcho”. É rápida a associação disto com a ideia de hibridismo restrito, exposta por Canclini. Vejo aqui uma negociação entre o que o artista deixa se misturar e o que deve ser mantido. Como Ramil relata: “embora vivesse longe do estado há bastante tempo, havia fronteiras: as linguagens estavam lado a lado sem se somar, como se não houvesse pontos de contato entre elas.” (RAMIL, 2004, p. 18).

O artista acredita ter encontrado na canção *Não é Céu*: “Milonga e bossa me apareciam nela essencialmente misturadas, não meramente lado a lado.” (RAMIL, 2004, p. 25). Algo que se aproxima do depoimento do cantautor uruguaio Jorge Drexler:

*Vitor tiene una complejidad harmónica. El dice que es autodidacta. Yo todavía no le creo hasta el día de hoy. Tiene una complejidad harmónica que no puedo explicar y que no entiendo. Un híbrido típico de esta zona. Una mezcla de cosas anglosajonas con la milonga con la construcción de la identidad a partir de la milonga, pero teniendo la base en otros lados. En otra armonía que viene del mundo anglosajón y que viene mucho del mundo de la bossa nova y del samba. Que es menos evidente pero que lo ves desde afuera. Vitor es más brasilero que el cree y a veces mucho menos brasilero que la gente piensa que es ser brasileiro.*³⁸ (A Linha Fria do Horizonte, 2014).

Outro ponto interessante é o apontamento feito por Canclini (2015) de que muitas obras tidas como importantes interpretações das identidades latino-americanas foram escritas fora do continente ou fora do país de origem daqueles que as escreveram. E ainda acrescenta:

O lugar a partir do qual vários milhares de artistas latino-americanos escrevem, pintam ou compõem músicas já não é a cidade na qual passaram sua infância, nem tampouco é essa na qual vivem há alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente

³⁷ Me lembro perfeitamente porque foi muito forte para mim, estar doente na cama de minha velha, vendo televisão e em um programa aparece Vitor Ramil e tocando Ramilonga. Veja como é isso que alguém cantava meio como Caetano Veloso, que eu começava a gostar, e que falava como um pouco de rock e milonga. E foi como... ‘eu quero ser como isso’. Me pegou muito e consegui Ramilonga e foi um disco que me influenciou muito.

³⁸ Vitor tem uma complexidade harmônica. Ele diz que é autodidata. Eu, no entanto, não acredito até o dia de hoje. Tem uma complexidade harmônica que não posso explicar e que não entendo. Um híbrido típico desta zona. Uma mescla de coisa anglo-saxãs com a milonga, com a construção da identidade a partir da milonga, mas tendo a base em outros lados. Em outra harmonia que vem do mundo anglo-saxão e que vem muito do mundo da bossa nova e do samba. Que é menos evidente, mas que enxergas de fora. Vitor é mais brasileiro que ele pensa e às vezes menos brasileiro que as pessoas pensam que é ser brasileiro.

vividos. Onetti o chama Santa María; García Márquez, Macondo; Soriano, Colonia Vela. (CANCLINI, 2015, p. 327).

Parece-me muito forte o papel do deslocamento de Ramil, do sul do Brasil para o sudeste, na possibilidade de pensar a *Estética do Frio* e o que dela derivou. Além disso, no disco *A Paixão de V Segundo Ele Próprio*, Ramil gravou a música *Satolep*³⁹, o que se repetiu no disco *Foi no Mês que Vem*. *Satolep* também é o título de seu romance, publicado em 2008. Trata-se de um anagrama da palavra Pelotas, sua cidade natal. É uma cidade imaginária, algo próximo à forma como o artista viu a cidade em sua infância e continua vendo, já que mora na cidade até os dias de hoje.



QR CODE 7: Música *Satolep*.

³⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yEzmyRvGLa0>. Acesso em: 18 abr. 2020.

Capítulo 3 – Milonga como Escuta Poética

*“Milonga que meu povo inventa
E o fogo sempre mais aumenta
Eu jogo a minha lenha seca
Pra te ver queimar”*
(Tuny Brum/Érton Péricles)

Desde os primeiros contatos com o objeto de pesquisa, uma questão sempre esteve presente: procurar por uma definição de gênero musical. Mais do que isso, buscava uma espécie de conceitualização da milonga. O que faz dessa música uma milonga e o que faz com que essa outra música não seja uma milonga. Há muitas formas de se abordar este assunto. É possível pensá-lo a partir da indústria da música, o gênero sendo uma categorização que “organizaria” o consumo dessa música e assim entendê-lo como algo, de certa forma, alheio ao fazer musical.

Para Franco Fabbri, gênero musical é “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas socialmente.” (FABBRI, 2017, p.2). Estas regras seriam: formais e técnicas; semióticas, sociais e ideológicas; econômicas e jurídicas; e de comportamento. Ou seja, a partir dessa visão, há questões, além do som, que são necessárias para que se compreenda um gênero musical.

No entanto, apesar de essas ideias serem extremamente importantes e reveladoras do que pode ser um gênero musical, ainda não respondiam a certas questões que me acompanham quando trato do tema. Onde se localizam e onde se formam esses pontos em comum que fazem um grupo de composições soarem como uma unidade? Meu olhar está, mais uma vez, voltado para as questões ligadas ao código musical e às várias formas como um compositor dialoga com o gênero musical. Com as várias formas que possibilitam que uma composição seja, ao mesmo tempo, uma nova composição (tenha algo de “nova” que deva ser tratada como uma música distinta de outra) e se alinhe a uma unidade chamada gênero musical.

Como colocado pelo interlocutor Pedro Rossi⁴⁰:

Porque entonces la memoria, pongamos la milonga, la tradición de la milonga, la manera de desarrollar, de que siga avanzando y que siga desarrollando, es de algún modo engañar esta memoria. O dicho de otro modo: no

⁴⁰ Porque então a memória, digamos a milonga, a tradição da milonga, a maneira de desenvolver, de que siga avançando e que siga desenvolvendo, é de algum modo enganar esta memória. Ou dito de outra maneira: não tomar a memória como uma obrigação. Não estamos obrigados a que a milonga seja sempre (CANTA TRECHOS). Há outras maneiras de enganarmos. Se partirmos da mecânica, da afinação, do ritmo, de onde queiramos. Parece de alguma maneira conversar com essa memória, não tomar esta memória como um peso, como uma obrigação.

tomar la memoria como una obligación. No estamos obligados a que la milonga sea siempre (CANTA TRECHOS). Hay otras maneras si engañamos. Si pegamos el salto desde la mecánica, desde la afinación, desde el ritmo, desde donde queramos. Parece de una dita manera conversar con esta memoria, no tomar esta memoria como un peso, como una obligación. (ROSSI, 2021).



QR CODE 8: Rossi sobre a memória⁴¹.

É interessante pensar essa “tradição” da milonga como uma memória coletiva, algo que é reconhecido por muitas pessoas como uma milonga. Como uma memória em torno dessa sonoridade que possibilite que compreendamos essas composições dentro de um todo, e pensarmos ainda que em uma obra está contida tanto a memória coletiva, quanto a memória individual do(s) artista(s) que a criou. Ou seja, a criação mostra como este artista entendeu essa memória, como ele dialoga com ela e o que dessa memória coletiva está em sua memória individual.

Certamente não se pode dizer que as obras “entram” em uma escola ou se inserem em uma tradição a não ser no sentido que a escola e a tradição vivem “entre” as obras que pertencem a essa escola ou tradição. A pertença a uma escola ou a uma tradição não é a simples inclusão de certos artistas em um determinado grupo, mas é um ato livre e adesão que se reduz em termos de concreta operosidade artística. (PAREYSON, 1993, p. 160).

O que mantém essas obras unidas e o que faz com que tratemos como “novas obras”, músicas que fazem parte de um mesmo gênero musical? Na citação anterior, Pareyson nos coloca a ideia de que o gênero musical vive “entre” as obras. Há, em cada uma dessas obras, momentos ou pontos que constroem essa malha de fios que as une. Assim como há pontos que as distanciam, possibilitando que sejam obras distintas. Isso é muito importante para pensarmos que não existe e não existirá uma “milonga modelo”, uma “milonga zero”, na qual todas as “regras” relacionadas ao gênero estarão expostas para que os novos artistas a tenham como base.

⁴¹ Disponível em <https://youtu.be/LdzUe1yW7pg?t=1089>. Acesso em 25 mai. 2021.

Eso me acuerdo que le charle también con Liliana. Con Liliana tengo recopiladas muchas charlas. Y hablamos de eso, como de la original, de la originalidad. Un día hablamos de esto, como de “bueno, si vamos para tras en las referentes, no sé, llegamos a Cuchi Leguizamón o a Yupanqui. Si vamos para tras llegamos a, no sé, Hilario Cuadros. Llegamos a los dúos vocales de la década de cuarenta. Si vamos para tras la orquesta de Andrés Chazarreta del principio del siglo. Si vamos para tras empezamos a llegar a los pueblos y al guitarrero del pueblo y los músicos del pueblo. Y si vamos para tras, para tras, para tras... no hay nada”. Que eso es interesante, que me decía ella es: si vas para tras, para tras, lo que vas a encontrar es un árbol solo, parado. Por ahí con un fogón y un tipo sentado en el fogón sin una guitarra. Como que no es que hay un origen primigenio, de un primer músico, una primera música, que se sentó con su guitarra y cantó la primera milonga y definió los elementos constitutivos. ¡No! Se empezó a armar, empezó como a segmentar una cosa que hoy conocemos como milonga. Entonces, es lindo que siga ese camino de segmentación, de influencias, de tensiones. (ROSSI, 2021).⁴²

Neste ponto o interlocutor faz um riquíssimo panorama histórico de importantes artistas da música popular argentina, exemplificando uma forma de continuidade entre estes, questionando a ideia de “origem”, de “marco zero”, como coloquei anteriormente. Ao mesmo tempo, destaca nomes importantes e traz assim a imagem de mudanças significativas feitas por artistas pontuais. Trabalhos de artistas que parecem abrir caminhos que se consolidam, contribuições para a sonoridade que se mantêm no tempo, sem que, para isso, precisem ou possam estar desvinculados de um movimento coletivo.

É interessante pensarmos os aspectos da sonoridade que mantêm essas obras “unidas” ou ligadas por este “entre obras” que é o gênero musical. São pontos que aproximam e afastam essas obras musicais e mostram o entendimento que cada artista tem daquela produção, daquela sonoridade. Aqui colocamos a importância de que o ouvinte entenda essa sonoridade como ligada a um gênero musical, ou seja, que o ouvinte seja capaz de *interpretar* essa sonoridade como um gênero musical.

⁴² Isto me lembro que conversei também com Liliana. Com Liliana tenho coletado muitas conversas. E falamos disto, como do original, da originalidade. Um dia falamos disto, como de “bom, se vamos para trás nas referências, não sei, chegamos a Cuchi Leguizamós ou a Yupanqui. Se vamos para trás chegamos a, não sei, Hilário Cuadros. Chegamos aos duos vocais da década de quarenta. Se vamos para trás à orquestra de Andrés Chazarreta do princípio do século. Se vamos para trás começamos a chegar aos povoados e ao violonista do povoado e os músicos do povoado. E se vamos para trás, para trás, para trás... não há nada”. Que interessante é isso, que me dizia ela: se vais para trás, para trás, o que vais encontrar é uma árvore sozinha, parada. Por aí com um fogão e um tipo sentado ao fogão sem um violão. Como que não que é que há uma origem primitiva, de um primeiro músico, uma primeira música, que se sentou com seu violão e cantou a primeira milonga e definiu os elementos constitutivos. Não! Começou-se a armar, começou como a segmentar uma coisa que hoje conhecemos como milonga. Então, é lindo que siga esse caminho de segmentação, de influências, de tensões.

A obra traz em si, *ao mesmo tempo*, a realidade viva da escola e da tradição de que se alimentou e o resultado original da interpretação operante que dela oferece. O artista, agindo em conformidade com sua interpretação dessa escola ou dessa tradição, atuou conforme as exigências da própria personalidade, e a escola ou a tradição operando no seio da atividade daquele que a ela adere não cessaram de agir em conformidade com a própria natureza. (PAREYSON, 1993, p. 160 - 161).

Entendo *interpretação* a partir das ideias de Pareyson, que coloca esta como um processo infinito que em si integra um plano de receptividade e implica em uma ação de interpretar. Também Jean Jacques Nattiez, ao falar sobre a transmissão de uma mensagem, alerta para a questão construtiva por parte do “receptor”. “Os ‘receptores’ não *recebem* a significação da mensagem (inexistente ou hermética), porém eles a *constroem* num *processo ativo de percepção*.” (NATTIEZ, 2002, p. 15).

É importante diferir *interpretação* de *execução* a partir dos conceitos de Pareyson (1993). Falando especificamente da música, interpretação é o que todo ser humano faz ao ouvir uma música e o possibilita entender aquilo como tal e execução é o que um instrumentista faz com uma composição. É claro que há *interpretação* no processo do qual resulta a *execução*. Além disso, é na *execução* que o músico instrumentista demonstra a forma como *interpretou* essa obra. Segundo Pareyson (1993), essa interpretação é pautada por toda a história de vida do intérprete, o conteúdo da arte. “[...] o conteúdo da arte é a própria pessoa do artista, sua concreta experiência, sua vida interior, sua irrepetível espiritualidade, sua reação pessoal ao ambiente histórico em que vive, seus pensamentos, costumes, sentimentos, ideais, crenças e aspirações.” (p. 30).

No trecho abaixo, o interlocutor Gabriel Selvage fala sobre as aproximações e distanciamentos dos artistas presentes no repertório das análises em conjunto. Gabriel traça um paralelo entre a vivência musical de cada um dos artistas e as diferenças entre suas obras.

A influência deles é o que faz a grande diferença dentro da mesma milonga. O Lúcio vem dessa coisa do Atahualpa, dos músicos mais interioranos da Argentina; o Vitor tem essa mescla de Beatles, João Gilberto, Tom Jobim, dentro da milonga dele; e o Marengo vem desse outro lado do Noel, também deve ter escutado muito Atahualpa Yupanqui, mas tem essa veia apontando mais pro Zitarrosa também. O Marengo é um cara que gosta muito do Zitarrosa, desse lado uruguaio. E o que une eles é o núcleo da milonga. (SELVAGE, 2020).

O interlocutor também traz uma importante contribuição que conversa muito com as ideias de Rossi, trata-se de algo que o mesmo chamou de “núcleo da milonga”. Entendo isso como algo que caracterizasse o gênero, que possibilitasse que obras tão distintas sejam

entendidas como pertencentes ao mesmo gênero musical. E que, para além dessas características, estão os conteúdos das artes, a vida destes artistas. São pessoas diferentes, com vidas diferentes e vivências musicais distintas olhando e dialogando para a mesma história da milonga, para o mesmo “núcleo da milonga”.

Se pensarmos essa ideia de “núcleo da milonga” de Selvage, juntamente com a ideia da “milonga como uma memória” que expôs Rossi, entendo que seja possível perceber na obra de cada artista o que fica em sua “memória” como as características do gênero. Será que a minha memória da milonga é a mesma das outras pessoas? É nesse ato de pensar as margens do gênero musical, problematizar musicalmente as suas estruturas, questionar os seus núcleos e suas verdades é que se faz o gênero. Se não, teríamos sempre a mesma milonga sendo tocada.

Será na minha produção que estarão os pontos importantes da minha interpretação. Essa memória relacionada ao gênero musical, como colocou o interlocutor Pedro Rossi, será distinta para todo aquele que entrar em contato com essa sonoridade. Para cada um, serão diferentes os pontos centrais para o entendimento do gênero. Entretanto, na análise da produção coletiva, do trabalho de diversos artistas, podemos perceber pontos que se repetem mais vezes e também aqueles que se mantêm durante o tempo. Mais do que em repostas a entrevistas, o entendimento de um artista sobre um gênero musical estará na sua obra.

Hace poquito, recientemente falleció Omar Moreno Palacios, un referente total de la música pampeana. Y creo que era como eso que deci y creo que lo que tiene la obra de Omar es que bordea a estos géneros, por hay unos momentos de unos golpes de intuición muy fuertes donde la obra se desvela una esencia de eso que está bordeando. ¡Eso que bordea de golpe aparece! No sé, pienso en los triunfos de él: Provincia de Buenos Aires o la Huella. “Ah la huella, la huella”. Hay unos momentos de esa melodía y su interpretación que a mí se me desvela algo que me es como muy llamativo. Que veo algo más allá de este bordear. Entonces creo que los referentes por ahí tienen eso. Que se despierta y se desvela algo de esa identidad del género que está siempre esquivando. (ROSSI, 2021).

Essa fala de Rossi⁴³ é interessante para pensarmos também o papel de artistas pontuais no desenvolvimento dessa sonoridade. Como dito anteriormente, não estou colocando estes

⁴³ Faz pouco, recentemente faleceu Omar Moreno Palacios, uma referência total da música pampiana. E creio que era como isso que disseste e creio que o que tem a obra de Omar é que margeia estes gêneros. Mas há uns momentos de uns golpes de intuição muito fortes onde a obra revela uma essência disso que está margeando. Isso que margeia de golpe aparece! Não sei, penso nos seus triunfos: Provincia de Buenos Aires ou a Huella. “Ah la huella, la

nomes como desligados do coletivo que constrói esse percurso, mas como momentos importantes para essa história. Essa importância individual pode ser verificada tanto pela resposta do público, quanto pela reverberação que esse trabalho terá em trabalhos de seus pares, na percepção que essa visão “individual” sobre o gênero passa a fazer parte da memória de outros artistas.

Pareyson (1993) afirma que “o agir humano se caracteriza pelo fato de não ser criativo. Com efeito, a iniciativa humana não principia por si mesma, mas é iniciada e começa o próprio movimento quando principiada.” (p. 172) Este trecho pode ser mal interpretado se não entendermos o que o autor entende como criatividade. “[...] a passividade é recepção sem desenvolvimento, sem reação, sem crescimento, e assim a criatividade seria a ação sem insight, sem ocasião, sem sugestão, coisa que no homem vivo é impossível.” (p. 173 – 143). Traça assim uma trama entre obras, uma pergunta e resposta entre trabalhos de diferentes artistas contemporâneos ou em tempos distintos.

E não se entenderiam também os casos em que a originalidade de um artista e a irrepetibilidade de uma obra se recobrem, alimentando-se e revigorando-se reciprocamente, no tecido vivo de uma continuidade, como é a dos estilos, da tradição, das escolas e dos gêneros, os quais, sem esses conceitos, se tornariam não só destituídos de sentido mas absolutamente inexplicáveis em sua inquestionável realidade. (1993, p. 149 – 150).

Essa visão mostra uma ideia de “filiação” que é muito importante e interessante para a visão que trago aqui. Mostra uma espécie de reverberação de uma obra na criação futura de outro artista. Para Pareyson, é no processo de interpretação que pode haver um “feliz encontro de um insight fecundo e um olhar atento” (PAREYSON, 1993, p. 171), ou seja, é no momento de movimento interpretativo que uma obra pode suscitar, para aquele que busca, novos caminhos que podem vir a tornar-se novas obras. Com esta proposta, busco pensar menos no “surgimento” de gêneros musicais populares e mais no desenvolvimento, na formação destes. Discutir essa filiação que renova, que traz uma novidade enquanto reafirma uma construção coletiva e histórica.

Quando alguém, através da imitação, consegue captar aspectos da formação da obra de arte, “uma interpretação, em que todavia o aspecto formativo e produtivo, essencial a todo processo de interpretação, se intensificou e externou em nova matéria” (PAREYSON, 1993, p.

huella”. Há uns momentos dessa melodia e sua interpretação que, para mim, se revela algo que me é como muito chamativo. Que vejo algo a mais deste margear. Então creio que os referentes têm isso. Que se desperta e se revela algo desta identidade do gênero que está sempre esquivando-se.

53), dá-se o que o autor chama de *congenialidade*. As obras de arte possuem o que o autor chamou de “inimitabilidade fecunda”, ou seja, é irrepitível, está concluída e ao mesmo tempo propõe aos ouvidos e mentes dispostas um caminho. O autor reafirma a completude de uma obra de arte, seu fechamento como processo de formação e a impossibilidade de que esse processo seja reaberto. Quando um artista consegue captar estes “caminhos” e dar vida a uma nova obra de arte, ocorre o processo de congenialidade.

É importante diferenciarmos imitação de repetição.

A imitação é metamorfose: passagem de uma forma para outra forma, proliferação de formas, geração de formas novas mas semelhantes; seu segredo consiste, por um lado, em saber dar continuidade ao que é improporável, reproduzir o irrepitível, reabrir as conclusões, transformar o definitivo; e, por outro lado, em fazer o novo sobre o sulco do antigo, extrair a obra de outra obra, delinear o singular no contínuo e fazer florescer a originalidade em cima da afinidade. (PAREYSON, 1993, p. 148).

Penso que as ideias de imitação e repetição podem ser mais importantes para esse trabalho como uma forma de demonstração dessa reverberação de uma obra em outras do que como uma diferenciação entre obras. Já que essa proposição de que uma obra que foi construída a partir da originalidade que a imitação permite e outra apenas repete os aspectos de uma obra bem construída, parece estabelecer um julgamento de valores. O mesmo se pode dizer para a distinção entre artistas que conseguiram captar essa possibilidade e aqueles que não o fizeram. No entanto, como exposto, a ideia de continuidade entre obras é extremamente interessante para os objetivos do trabalho.

Retomando a ideia de congenialidade, parece-me central para este trabalho essa continuidade entre as obras, esse fio condutor que une artistas que vão se comunicando com seus legados. Entretanto, é importante discutirmos, no âmbito da música popular, termos como “obra concluída”, “improporável”, entre outros usados por Pareyson. Onde se “encerra” o trabalho de um compositor de canções, por exemplo? No fonograma? Nascimento (2011), ao questionar o papel do arranjador, nos dá caminhos interessantes para este assunto. O que é considerado arranjo neste ambiente (orquestração, harmonização, acompanhamento etc.) pode ser considerado composição em outro ambiente ou mesmo para outros compositores. Basta pensarmos a imagem popular do compositor de samba que cria suas obras com uma caixinha de fósforos e o papel da harmonia na obra de Tom Jobim.

Segundo Mauro Rodríguez Estrada (1992), são seis as etapas típicas e fundamentais do processo criativo: questionamento, acúmulo de dados, incubação, iluminação, elaboração e

comunicação. No primeiro momento há um *questionamento* de algo, vê-se um problema em algo, uma possibilidade em algo dado. Em seguida é necessário que se vá a campo para entender o que já foi feito e as ferramentas necessárias para se levar adiante esse algo (*acúmulo de dados*). As etapas de *incubação* e *iluminação*, correspondem respectivamente a um tempo de maturação da ideia para em seguida encontrar a solução ao problema dado. Na sequência, é necessário voltar a campo para colocar essa ideia em prática (*elaboração*) e, por último, comunicar essa ideia aos demais.

Quando um compositor apresenta sua nova música a alguém, temos aí um processo criativo que se completa. Este compositor não *comunica* “algo que pode vir a ser uma música”, mas uma composição que entende como “pronta”. Ao mesmo tempo, o produtor ou artista ou arranjador que recebe esta composição está em meio a um processo criativo que pode ser um *single*, um disco, um EP etc. Depois disso, teremos ainda o processo de criação dos instrumentistas que poderão participar da gravação e nem sempre receberão uma partitura que apresente com exatidão sua performance. Por fim, para o áudio musicista, o processo de mixagem e masterização traz aportes centrais no produto final de um fonograma.

Considerando que na música popular o compositor raras vezes chega a desenvolver e registrar por escrito suas ideias integralmente, sua obra permanece um tanto potencial, aberta a novos arremates. Sim, muitas vezes há uma face ‘arranjador’ nos intérpretes de música popular, cantores e instrumentistas. (NASCIMENTO, 2011, p. 19).

Ou seja, uma soma de processos criativos completos que fazem parte de um processo criativo maior que, de certa forma, engloba os outros. Esses processos se conectam em diferentes fazes: a *comunicação* de um será o *acúmulo de dados* ou mesmo a *incubação* de outro, e assim sucessivamente. Este grupo de artistas que contribuem nesses processos criativos, é o que Nascimento (2011) chamou de Coletivo Autoral.

Prática também muito comum é a construção de um novo fonograma de uma composição já gravada. Podemos pensar que o processo criativo do compositor passa então a fazer parte de um novo processo criativo: o processo criativo de um novo intérprete que se propõe a gravar ou levar a obra a uma apresentação ao vivo. Este segundo está entrelaçado a novos processos semelhantes aos descritos anteriormente (arranjo, improvisação, mixagem etc.), assim como à reverberação que este primeiro registro, e os processos do Coletivo Autoral em questão, terá nos demais, seja por meio de aproximações ou afastamentos, mais uma vez.

Cria-se assim uma trama de processos criativos que vão se influenciando, seja por meio de aproximações ou afastamentos, conscientes ou inconscientes, formando, assim, um *Continuum Criativo* em torno de uma obra.

Quando chamo a atenção para essa mobilidade material da obra, estou, com efeito, trazendo para o primeiro plano um sujeito que mesmo sem voz é figura central no fenômeno: o ouvinte. É na mente deste que a música se faz plena, projetando-se de modo vivo, dinâmico, imprevisto. Quando esse sujeito ganha voz promove-se então uma Escuta Poética, capaz de converter a experiência estética em uma nova proposição da obra, [...] (NASCIMENTO, 2011, p. 19).

Esta ideia de centralidade do ouvinte é muito importante para esta forma de pensar o gênero. É possível entendê-la a partir da ideia de interpretação de Pareyson, mas também sob a óptica do processo ativo de recepção de Nattiez (2014). Apoiado nas ideias de Molino, Nattiez afirma que uma forma simbólica é constituída por três níveis: dimensão poética, dimensão estética e nível neutro.

A dimensão poética compreende o universo do emissor, ou seja, por mais que não haja uma intenção de significação, o processo de criação pode ser descrito. Já a dimensão estética fala sobre a recepção, sobre o processo ativo e construtivo de significação de uma mensagem “recebida”. Por último, temos o nível neutro, também chamado pelo autor de nível material, pois compreende o “vestígio material” do processo poético. A palavra “neutro” gerou e gera muitas discussões, pois pode parecer que este vestígio material pode ser analisado de forma “neutra” por seu analista.

Sendo assim, a Escuta Poética parte de uma escuta ou de uma experiência estética, como colocado na citação anterior, ou seja, de uma dimensão estética que desencadeará um movimento poético ou poético. Anteriormente, expus a concepção de congenialidade de Pareyson, como o processo em que uma obra se faz presente na formação de uma nova obra, o que se aproxima muito dessa concepção. Já a Escuta Poética fala também das escutas propositivas presentes no processo criativo de uma mesma obra, como pode ser percebido na discussão sobre Coletivo Autoral e *Continuum Criativo*.

Podemos entender que há uma Escuta Poética também na improvisação musical, na construção de um arranjo, na parceria composicional e em outros processos criativos musicais. Assim como podemos pensar quantos processos criativos de diferentes artistas constroem uma sonoridade que entendemos como gênero musical, quantas Escutas Poéticas se deram nesses mais de cem anos dos primeiros relatos da milonga no Espaço Platino e, ainda mais complexo,

quantas Escutas Poéticas dessa binarização dos ritmos ternários africanos por toda a América Latina. Como disse o interlocutor Pedro Rossi, “(...) *si vamos para tras, para tras, para tras... no hay nada*”, de lá pra cá, são Escutas Poéticas.

Sendo assim, esta não é uma definição para gênero musical, mas uma forma de olhar para. É uma proposta de afastamento de algo definitivo em um gênero musical, de afastamento da ideia de que o gênero será definido. É uma proposta de ver o gênero como algo dinâmico, que está sendo feito por músicos, enquanto é recebido e aceito pelo público. A partir da Escuta Poética desses artistas e de uma escuta estética por parte do público, uma escuta de aceitação ou recusa por parte dos consumidores dessa produção irá afetar as Escutas Poéticas dos artistas. Encarar o gênero musical como um movimento de aproximações entre artistas em torno de uma sonoridade que ficou conhecida como milonga.

Todo este coletivo de artistas que contribui para esses processos de criação é o que Nascimento (2011) chamou de rede interpoética: “[...] a rede interpoética que pretendemos evidenciar constitui-se de toda *concriação* que há em torno de uma canção ou tema instrumental, da criação coletiva em um fonograma ao coletivo de fonogramas da obra que pode surgir no tempo.” (p.30).

É possível pensar um processo de *concriação* que construiu a sonoridade de um gênero ou mesmo um *Continuum Criativo* ligado à milonga, uma rede interpoética que se comunica nesses processos criativos que estão ligados pela sonoridade. Essas ligações, mais uma vez, podem se dar por aproximações, mas também por afastamentos e, como colocado por Nattiez, por mais intencional que possa ser este processo poético, essas questões estarão presentes nos seus vestígios materiais.

Pensar que as milongas de Ramil são Escutas Poéticas de Borges ou de Yupanqui; que as milongas de Marengo são Escutas Poéticas de Zitarrosa; todas pautadas por diferentes “conteúdos da arte” (PAREYSON, 1993) e que todas essas milongas fazem parte de um *Continuum Criativo* ligado a uma sonoridade que aprendemos a reconhecer como o gênero musical chamado milonga.

É o que eu tava te dizendo, se tu der a milonga de um pro outro tocar ia ser a mesma milonga e cada um tocando do seu jeito. Pega a música do Ramil e dá pro Marengo, pega a do Marengo e dá pro Lúcio, a do Lúcio dá pro Ramil... eles iam todos tocar a mesma milonga, com a mesma essência e com o mesmo cuidado com a tradição. Eu acho que eles não precisam ter esse cuidado porque eles já são muito conhecedores do assunto. Eu acho que tu precisa ter um cuidado pra não descaracterizar quando tu não sabe do que tu tá falando. Quando tu sabe do que tu

tá falando, tu não precisa ter problemas com isso, tu conhece isso. Tu sabe que tu não vai descaracterizar aquilo. (...) Eu acho que esses caras têm isso. Essa certeza que eles têm é o que dá uma liberdade pra eles fazerem o que eles quiserem com aquela música. (SELVAGE, 2020).

Anteriormente, o interlocutor Gabriel Selvage tratou das obras dos artistas a partir do que chamou de “influências”. O que comumente em um meio informal é chamado de influência, pode ser entendido como o processo de Escuta Poética. Nesse trecho, o colaborador fala do quão “conhecedores do assunto” são os artistas citados, ressaltando que entendendo tão bem a escola da milonga, um artista não precisa se preocupar em “descaracterizar essa tradição”.

A meu ver, essa ideia de “conhecedores do assunto” é muito interessante para a forma como estamos olhando para o gênero musical. Conhecedores dos caminhos que a milonga percorreu, conhecedores das obras que construíram essa sonoridade, os artistas estariam aptos a “fazer o que quiserem” em suas composições. Com essa “memória” bem construída, esses compositores poderiam explorar os limites dessa sonoridade, jogar com os pontos definidores do gênero, problematizar musicalmente suas estruturas sem que com isso “descaracterizem” sua composição como uma milonga.

Mais uma vez, não estou buscando por um julgamento em relação ao conhecimento, ou não, de determinado artista sobre a história da milonga. Estou buscando uma interpretação sobre as falas dos interlocutores e percebendo nelas essas ideias afins com o pensamento aqui proposto. Quando disserto sobre a ideia de “conhecedores do assunto”, não estou afirmando que apenas Ramil, Yanel e Marengo são conhecedores, mas sim pensando a respeito da continuidade que um gênero musical nos apresenta, dentro da ideia de Escuta Poética, de filiação, de sonoridade etc.

Na sequência do trabalho apresentarei mais a fundo as questões musicais discutidas pelo interlocutor, mas nesse ponto é interessante que pensemos as diferentes formas como esta sonoridade chega a um artista. O nome do cantautor argentino Atahualpa Yupanqui é citado muitas vezes neste trabalho e também o foi durante as análises em conjunto. Para o trabalho de Raymundo, Ramil fala sobre sua admiração por Yupanqui, por “aquela sutileza, aquele vibrato, aquela emoção” (RAYMUNDO, 2015, p. 41). Também citou o argentino em sua *Estética do Frio*, como uma referência na milonga que buscava.

No entanto, Vitor afirma que seus primeiros contatos com a milonga se deram a partir da literatura, mais especificamente com as milongas de Jorge Luis Borges. Desde o disco *A Paixão de V Segundo Ele Próprio*, o artista já apresenta algumas músicas feitas a partir das milongas de Borges e, no disco *délibáb*, estas compõem metade da obra.

As milongas, depois, chegaram primeiro mais via Borges, mesmo. Pela literatura, de ouvir falar na milonga e tal. (...) Aí começaram a aparecer aqui em casa, também com os meus irmãos, porque eles começaram com Os Almôndegas e volta e meia estavam tocando alguma coisa assim, né? Aí começou a aparecer Atahualpa Yupanqui, né? (...) E Semeadura eu fiz inspirado na Mercedes Sosa, né? Mas a Mercedes não era uma cantora de milongas, ela gravou poucas milongas na verdade. Mas eu juntei uma coisa com a outra. (...) Era época de ditadura, de abertura política na verdade, e a gente começou a ter muito acesso a música latino-americana, a Mercedes vindo ao Brasil, a Elis gravou ‘*yo tengo tantos hermanos...*’ (RAMIL, 2020).



QR CODE 9: Ramil fala sobre a milonga⁴⁴.

Vale trazer aqui uma breve fala de Yanel sobre Atahualpa, na qual o artista apresenta uma espécie de reverência e fala um pouco sobre a relação pessoal que teve com seu conterrâneo. Atahualpa esteve na 10ª Califórnia da Canção, no ano de 1980, e em 1984 fez apresentações em Porto Alegre, quando também se encontrou com Lúcio. Apesar disso, os dois músicos nunca se apresentaram juntos em palco.

Yupanqui era um viajante que levava na mochila poemas, histórias, sonhos, ideias guitarra, acordes, sabedoria, sol, terra, água, vento, montanha e sobretudo, GENTE, todos os povos estavam na sua mochila, e a todos ele cantou. Era um sábio, sem dúvida. Conheci ele quando já era adulto, foi maravilhoso, uma pena ter privado pouco da sua companhia. Fomos muito amigos, mas tivemos pouco contato, pois ele viva Paris e pelo planeta. Sou feliz e plenamente realizado como ser humano por ter recebido a anuência da amizade deste gênio. Começamos a ter contato após um show que ele realizou e Paris e procurei para cumprimentá-lo. Ele era introspectivo, homem de poucas palavras. Mas naquele dia, ficamos conversando por um bom tempo, tínhamos a Argentina e a música em comum (YANEL, 2011).

⁴⁴ Disponível em: <https://youtu.be/0dGI5rdVN2U?t=480>. Acesso em 20 mai. 2021.

Yanel é parceiro de Yupanqui em duas canções, sendo que *Me Anda Buscando una Bala* está registrada no álbum *Aunque Vengan Degollando*, de 1997. No trabalho de Santos (2012), Lúcio cita Atahualpa e Eduardo Falú como suas grandes referências ao violão. O artista fala do que chama de “técnica perfeita” de Falú, enquanto Yupanqui trazia “a alma colocada dentro do violão” (SANTOS, 2012. p. 151). É interessante notar que a admiração de Ramil e Yanel por Atahualpa parece se dar em relação a pontos diferentes do músico.

Não pretendo discutir a obra de Yupanqui, mas entendo que essa é uma forma interessante de vermos a visão diferente que cada pessoa tem de uma mesma obra, seus diferentes conteúdos da arte (PAREYSON, 1993) e, pensando em Escutas Poéticas, como cada artista assimila pontos diferentes de uma situação semelhante.

Nos diversos insights extraídos por artistas diversos de uma mesma obra vive ainda de certo modo a velha obra, tecendo uma trama de parentescos escondidos e de profundas afinidades, e indicando uma filiação comum, e podemos até dizer continuidade, que não só não compromete ou suprime a originalidade, mas justamente a alimenta e dá vigor (PAREYSON, 1993, p. 125).

Para essa associação com Yupanqui, Gabriel apontou um determinado uso dos intervalos de terça e sexta por Yanel.⁴⁵ Vejo este recurso como recorrente também na obra de Marengo e Ramil, porém abordados de formas diferentes por cada artista.



QR CODE 10: Gabriel sobre Atahualpa Yupanqui.

Abaixo apresento trechos transcritos dos apontamentos feitos por Selvage quando demonstrava contatos entre as obras dos artistas:

⁴⁵ Disponível em: <https://youtu.be/PULpOB2WsHs?t=220>. Acesso em 25 mai. 2021.



Figura 9: *La Humilde* (Athualpa Yupanqui).

Abaixo a composição de Yanel:



Figura 10: *La Chucara* (Lúcio Yanel).

Essas transcrições estão nesta parte do trabalho como uma possibilidade de reconhecimento e melhor entendimento da discussão, pois serão discutidas no próximo capítulo. No entanto, são muito interessantes para que reafirmemos essa rede interpoética que pode cruzar fronteiras e gêneros.

Y otra cosa que pensaba es el trabajo de las terceras, que decías, de las sextas y estas sextas y terceras juntas. (DEMONSTRA) ¡Que Yupanqui es lo mismo! (DEMONSTRA) Esa manera de tocar que es muy de la guitarra, muy de la guitarra... (...) Que me parece espectacular. Que Yupanqui, Lúcio Yanel... pero también de Eduardo Falú, también Moscardini, también Juan Falú, también Yamandú Costa... es como una cosa muy idiomática, muy de acá (ROSSI, 2021).⁴⁶

⁴⁶ E outra coisa que pensava é o trabalho das terças, que dizias, das sextas e estas sextas e terças juntas. (DEMONSTRA) Que Yupanqui é o mesmo! (DEMONSTRA) Essa maneira de tocar que é muito do violão, muito do violão... (...) Que me parece espetacular. Que Yupanqui, Lúcio Yanel... mas também Eduardo Falú, também Moscardini, também Juan Falú, também Yamandú Costa... é como uma coisa muito idiomática, muito daqui.



QR CODE 11: Rossi demonstra uso de intervalos.⁴⁷

Neste trecho, Pedro Rossi cita nomes de violonistas importantíssimos para a música latino-americana e, entre eles, alguns estão ligados à milonga e outros não. O próprio Lúcio Yanel, figura central nas discussões das análises em conjunto, diz-se um músico *chamamacero*, ligado ao gênero chamamé. No entanto, a importância de Yanel para o violão do sul do Brasil transcende o gênero e seu legado está presente na forma de tocar de músicos violonistas de inúmeras vertentes. Seria inviável escrever um texto sobre o violão ligado à milonga do sul do Brasil sem trabalhar a obra de Yanel.

Voltando à citação de Rossi, é interessante pensar que essas Escutas Poéticas são múltiplas, podem estar em diferentes gêneros musicais, diferentes países, diferentes instrumentos e podemos perceber suas reverberações onde quer que coloquemos nossa lente analítica. No entanto, a comunicação entre os países platinos, como exposto nos capítulos iniciais deste trabalho, aparece sempre muito presente.

O interlocutor Gabriel Selvage, a partir de sua estreita relação com o artista Luiz Marengo, disserta que o artista também é um admirador da obra de Yupanqui, assim como do compositor missioneiro Noel Guarany e o uruguaio Alfredo Zitarrosa, como dito pelo próprio em recente *live*⁴⁸ veiculada por seu canal do Youtube.

Alfredo Zitarrosa: o cantor, compositor, escritor. Pra mim um dos maiores nomes do folclore desse nosso mundo *vêio*. Alfredo Zitarrosa, partiu em 89, 1989 ele se foi. Um ano depois que eu comecei a cantar. Comecei a cantar em 88 e ele se foi em 89. Eu já conhecia a obra dele, né? Uma pessoa que... essas milongas que eu faço aqui, muito me lembro do...

⁴⁷ Disponível em: <https://youtu.be/LdzUe1yW7pg?t=2364>. Acesso em 25 mai. 2021.

⁴⁸ Disponível em: <https://youtu.be/QFFaAV8Hxvw?t=3240>. Acesso em 25 mai. 2021.



QR CODE 12: Marengo fala sobre Alfredo Zitarrosa.

O recurso de terças sextas, como exposto anteriormente, também pode ser ouvido na obra do artista, no entanto, é mais frequente seu uso distribuído em um grupo de violões.



Figura 11: *Esse Jeito de Domingo* (Xirú Antunes/Luiz Marengo).

Essa característica foi muito difundida pelo Cuarteto Zitarrosa, grupo de violonistas que acompanhavam Alfredo Zitarrosa (FAREZ, 2015, p.71). Nesta formação, os violonistas que acompanharam o cantor utilizavam instrumentos de cordas de nylon com o artifício da *púa*, a palheta. Isto origina um som com potência e um ataque preciso. Entre os violonistas do Rio Grande do Sul, é comum ver a utilização da palheta em instrumentos de cordas de nylon, mas nas gravações de Marengo, em que tive o auxílio de um material visual, não encontrei esse uso. Entretanto, é possível traçar um paralelo da sonoridade dos violonistas que o acompanham e daqueles do Cuarteto.

Na obra de Vitor, o uso de terças e, principalmente, das sextas, é recorrente, como demonstro no trecho abaixo. Trata-se da canção *Deixando o Pago*, música de Ramil sobre

poema de João da Cunha Vargas. A composição está presente nos discos *Ramilonga, délibab* e *Foi no Mês que Vem*, e o violonista executa o mesmo padrão rítmico e harmônico.



Figura 12: *Deixando o Pago* (João da Cunha Vargas/Vitor Ramil).

Com esses exemplos não pretendo identificar a origem das características pessoais de determinados artistas, mas discutir a forma como se dá a continuidade de um gênero musical, como esses artistas distintos se interessam por diferentes pontos dos caminhos da milonga e respondem de maneiras distintas a isso.

E nesse caso se deve falar certamente de uma obra nova, mas será relevante estudar como é que uma obra de arte pôde tornar-se o tema de uma nova obra e, sem fazer a história de um assunto, que seria como olhar as coisas de fora, estudar a fundo a continuidade que na arte se estabelece quando a inspiração para uma nova obra é sugerida e germinada de uma obra já existente (PAREYSON, 1993, p. 52).

Essa possibilidade de olhar para a milonga, e para um gênero musical qualquer, a partir da ideia de Escuta Poética, é olhar para a continuidade, para a reverberação de uma obra e de um artista e seus pares, seus contemporâneos, seus sucessores. É uma forma de ver o gênero musical como uma produção coletiva, mas com a presença de nomes individuais que podem apresentar rumos e veredas importantes nesse desenrolar. Perceber a mobilidade e o dinamismo presentes em algo que está vivo, em constante transformação ao mesmo tempo que caminha por estradas traçadas por uma história.

Capítulo 4 – Milonga como Violonismo

*“Milonga bruxa, que me peala e que me puxa
Que matreira se debruça no cercado do violão
Milonga bruxa, que milonga mais gaúcha
Faz do pinho uma arapuça pra prender meu coração”*
(Carlos Omar Vilela Gomes/Pirisca Grecco/ Ricardo Martins)

Segundo o dicionário Houaiss, “idiomatismo” ou “idiomático” é “uma construção que não possui tradução literal para outro idioma de estrutura equivalente, normalmente por não ter um significado dedutível da simples combinação dos significados dos elementos que a constituem.” (HOUAISS, 2009). Ou seja, são características próprias de um meio de expressão que não podem ser “traduzidas” para outro. Usarei o termo “violonismo” para tratar dos idiomatismos do violão, assim como é comum encontrarmos termos como “pianismos”.

Violonismos, ou idiomatismos como linguagem instrumental do violão, são recursos que potencializam peculiaridades do violão e que possibilitam sua caracterização em diferentes contextos (NASCIMENTO, 2013). Exemplo disso pode ser percebido quando encontramos, em partituras para violão, indicações como “som de harpa”, “som de flauta”, entre outros. Ou seja, o compositor busca por certas características de um meio de reprodução diferente, no caso dos exemplos citados, características de uma harpa ou de uma flauta. Da mesma forma, podemos encontrar características violonísticas em composições para outros instrumentos, como na indicação “quase guitarra” feita por Claude Debussy em prelúdio *La Sérénade Interrompue*, como se verifica a seguir:

La Sérénade Interrompue

Préludes, Livre 1

Claude Debussy

Modérément animé

quasi guitarra

pp (comme en préludant)

pp

mf

10

pp

mf

p dim.

Rit. ---

18

a Tempo

(dim.)

pp

Figura 13: Partitura *La Sérénade Interrompue* de Claude Debussy.

Esses recursos são cristalizados pela tradição do instrumento, mas, por estarem diretamente ligados com questões físicas do mesmo, também são ampliados com o passar do tempo. Como exemplo, podemos pensar no grande número de técnicas expandidas que foram, e são, exploradas nas diferentes vertentes musicais surgidas nos séculos XX e XXI.

O pesquisador Fabio Scarduelli (2007), ao investigar a obra para violão solo de Almeida Prado, divide os recursos idiomáticos do violão em implícitos e explícitos. Como recursos idiomáticos implícitos, o autor entende “a escolha de centros, modos e tonalidades que favoreçam um amplo uso de cordas soltas no instrumento e, conseqüentemente, a exequibilidade da peça” (p. 142), e recursos idiomáticos explícitos como “aqueles que exploram características e efeitos peculiares do instrumento, utilizados para a elaboração de ideias ou motivos musicais.” (p. 143).

Destaco dois pontos importantes destas citações. O primeiro é a questão da exequibilidade das peças. Isso reflete um assunto recorrente nas pesquisas relacionadas ao idiomatismo do instrumento: a composição de peças para violão por compositores não-violonistas. Este assunto já foi tratado em muitos escritos sobre composição, como no *tratado de Instrumentação e Orquestração* de Berlioz:

É quase impossível escrever adequadamente para o violão sem ser um instrumentista. A maioria dos compositores que o empregam, estão, contudo, consideravelmente longe de conhecer suas possibilidades; e portanto, frequentemente atribuem a ele coisas para tocar, de excessiva dificuldade, de pequena sonoridade, e pouco efeito. (BERLIOZ, 1858, p. 66 – 67).

Assim, os recursos idiomáticos funcionariam como um facilitador na execução das peças e a presença destes em uma composição seria uma demonstração de conhecimento do funcionamento e das características do instrumento por parte do compositor. Também, na sua forma de escrita, ou seja, no quão claro o compositor deixa para o intérprete esses violonismos, ficaria explícito o seu domínio das capacidades e limitações do instrumento.

Minha intenção não é fazer o que se usa chamar de “análise idiomática”, ou seja, apontar os violonismos nas milongas analisadas. As questões ligadas ao idiomatismo do violão estão neste trabalho, pois entendo que muitas das características do violão ligado ao gênero, e que vejo como importantes de serem destacadas, se encaixam nas definições de idiomatismo. Além disso, entendo que a presença de certos violonismos entre os elementos definidores do gênero reforçam a importância do instrumento na construção da sonoridade milongueira.

O segundo ponto a ser destacado é o uso das cordas soltas, que se apresenta como o principal recurso idiomático relacionado ao violão. Além disso, as *campanellas*, as fôrmas fixas de mão direita e/ou esquerda, rasgueados, *scordaturas* e determinados tipos de percussão no instrumento, são pontos em comum entre os trabalhos.

Os rasgueados e mais especificamente o *chasquido*, são elementos essenciais na execução da milonga arrabaleira. Este artifício foi detalhadamente explicado no primeiro capítulo, pois entendi que seria indispensável para a compreensão das especificidades das diferentes vertentes de milonga. É interessante pensar a mobilidade do que é entendido como idiomatismo. Afirmo no primeiro capítulo, de acordo com o referencial apresentado, que o *chasquido* é uma forma de emular o som do aro do bombo leguero, ou seja, algo idiomático do bombo. No entanto, os rasgueados certamente fazem parte dos recursos que podemos chamar de violonismos.

Apesar de serem frequentemente ligados ao repertório da música espanhola, mais especificamente da música flamenca, os rasgueados são abundantemente encontrados nas tradições dos violões latino-americanos. Além da citada milonga *porteña*, gêneros como o chamamé (presente no sul do Brasil, no interior de São Paulo e na região centro-oeste, além de Argentina, Uruguai, Paraguai e Bolívia), chacareira, *landó*, samba reggae do nordeste brasileiro, entre muitos outros, são exemplos de gêneros que têm os rasgueados como centrais em sua execução.

Quanto aos outros recursos idiomáticos, irei apresentá-los juntamente às fôrmas fixas de mão esquerda, mais especificamente em relação aos intervalos de terças, sextas e décimas, e sua relação com a ideia de horizontalidade. Segundo Escudeiro (2012, p. 61), fôrma “corresponde à apresentação de uma determinada posição de dedos da mão esquerda em uma posição do violão, seja escalar ou em acordes, com e sem cordas soltas, transposta para outra região”. Como exposto no capítulo anterior, o uso desse tipo de intervalo é muito recorrente e característico, entretanto, é importante destacar que não se trata de um recurso “exclusivo” da milonga, mas como descreveu Pedro Rossi⁴⁹:

Veo mecanismo muy de la guitarra latinoamericana. Como que yo puedo plantear esto... (DEMONSTRA) Me haces pensar ahora que creo que debe de haber modos de utilizar este idioma en cada género. Yo recién hice una translación muy rápida y se me ocurre que, bueno, sí es un idioma común guitarrístico de todos los géneros, pero deben tener sus particularidades. A mi lo que me fascina es que siempre, terceras, sextas o décimas, estamos hablando del mismo intervalo. Eso me parece espectacular. Como una cuestión de vuelta idiomática y de vuelta mecánica. (ROSSI, 2021).

⁴⁹ Vejo como mecanismos muito do violão latino-americano. Como que posso demonstrar isso (...) Me fazes pensar agora que acho que deve haver modos de utilizar este idioma em cada gênero. Recém eu fiz uma mudança muito rápida e me parece que, bom, sim é um idioma violonístico comum a todos os gêneros, mas devem ter suas particularidades. A mim o que me fascina é que sempre, terças, sextas ou décimas, estamos falando do mesmo intervalo. Isso me parece espetacular. Como uma questão de recurso idiomático e de recurso mecânico.



QR CODE 13: Rossi sobre mecanismos⁵⁰.

Parecem-me muito interessantes as ideias expostas pelo interlocutor que, em um primeiro momento, destaca a presença deste tipo de artifício em vários gêneros da região (com demonstrações práticas com riquíssimos detalhes), apontando inclusive um possível ponto de encontro do violão latino-americano. Em seguida, Rossi afirma que, apesar de próximos, existem especificidades na forma de tocar estes intervalos, a partir de uma fôrma fixa de mão esquerda, em cada gênero em questão.

Esta fôrma fixa, que resulta em um intervalo de décima formado entre a nota tocada na quarta corda e a nota tocada na primeira corda, pode ser exemplificada pelos seguintes diagramas⁵¹:



Figura 14: Fôrma fixa de mão esquerda com intervalo de décimas.

No exemplo do interlocutor, também é possível ver esse uso entre a quinta corda e a segunda, resultando em uma fôrma muito similar. Um ponto interessante para entender esse artifício como uma fôrma fixa, é o seu uso em conjunto a cordas soltas, mesmo quando resulta em algum tipo de repetição de notas. No caso do diagrama apresentado, o uso da terceira e

⁵⁰ Disponível em <https://youtu.be/LdzUe1yW7pg?t=2520>. Acesso em 25 mai. 2021.

⁵¹ Para melhor compreensão dos diagramas: as linhas verticais correspondem às cordas e as linhas horizontais aos trastes do violão. Os círculos na parte superior, indicam as cordas soltas que devem ser tocadas. Os círculos preenchidos indicam onde os dedos pressionam as cordas.

segunda cordas soltas gerará repetição quando a forma for executada na quinta casa ou na sétima casa. Como exemplo, cito o arranjo da composição *Nenhum Lugar*, parceria minha com Juliano Guerra e Thamires Tannous.



Figura 15: Introdução da música *Nenhum Lugar* (Juliano Guerra/Thamires Tannous/Mateus Porto).



QR CODE 14: *Nenhum Lugar* (Juliano Guerra/Thamires Tannous/Mateus Porto)⁵².

No primeiro tempo do segundo compasso apresentado, o que pode parecer uma supressão de uma nota, é na verdade causado pela repetição da nota Sol, causada pelo posicionamento da fôrma na quinta casa da quarta corda e a terceira corda solta. Também é possível encontrar esse mesmo caso na gravação da música *Ramilonga* no disco *Foi no Mês que vem*, quando Vitor toca em duo com o violonista Carlos Moscardini. Além do intervalo de décima, é possível ouvir e ler no exemplo abaixo um intervalo de terça entre o violão de cordas de nylon (pentagrama superior) e o violão de cordas de aço (pentagrama inferior).

⁵² Disponível em <https://youtu.be/Y2MyqbqDeS0?t=7>. Acesso em 25 mai. 2021.



Figura 16: Transcrição da introdução de *Ramilonga* (Vitor Ramil).



QR CODE 15: Introdução de *Ramilonga* (Vitor Ramil)⁵³.

Aqui, as repetições de notas podem ser observadas no primeiro tempo do segundo compasso do pentagrama superior e no segundo tempo do primeiro compasso do pentagrama inferior. Nesse exemplo, é perceptível que a notação na partitura pode ficar ainda mais “confusa”, pois os instrumentistas tocam de forma arpejada, enquanto no outro exemplo as formas são tocadas *plaqué*, ou seja, todas as notas ao mesmo tempo. Esse tipo de fôrma de mão esquerda também pode ser ouvido na obra de Ramil em *No Manantial*, no álbum *Ramilonga*.

Na conversa com o interlocutor Gabriel Selvage, este também apontou alguns usos deste artifício:

⁵³ Disponível em <https://youtu.be/3gtMS5xKSuM>. Acesso em 25 mai. 2021.



QR CODE 16: Gabriel demonstrando o violão de Marengo⁵⁴.

O interlocutor se referia à canção *Funeral de Coxilha*, composição de Luiz Marengo e letra de Sérgio Carvalho Pereira, e à forma que o próprio compositor toca a canção. Também se referiu ao arranjo executado na gravação presente no disco *Todo o Meu Canto*, em que há um grupo de quatro violões. Abaixo, apresento a transcrição de um trecho da introdução da gravação presente no disco *Sul*, na qual ouvimos o arranjo referido pelo interlocutor, no entanto, executado pelo violonista Luciano Fagundes.



Figura 17: Transcrição da introdução de *Funeral de Coxilha* (Sergio Carvalho Pereira/Luiz Marengo).



QR CODE 17: Música *Funeral de Coxilha* (Sergio Carvalho Pereira/Luiz Marengo)⁵⁵.

⁵⁴ Disponível em <https://youtu.be/PULpOB2WsHs?t=2573>. Acesso em 25 mai. 2021.

⁵⁵ Disponível em <https://youtu.be/unOtpLFTWF8?t=21>. Acesso em 25 mai. 2021.

Em outro momento da conversa com Rossi, o músico destaca um recurso que ficou caracterizado pelo compositor argentino Raúl Carnota⁵⁶:

Porque después en el desarrollo, en el caso de la música argentina, tenemos el ejemplo de Raúl Carnota. Carnota que empieza... a esta idea le agrega una cuarta. (...) ¡Que es muy linda la idea de la cuarta! (ROSSI, 2021)

A ideia de “acrécimo de uma quarta” reforça a visão de forma fixa no uso destes intervalos, pois o intervalo de quarta (justa ou aumentada) pode ocorrer sempre que a forma estiver na décima casa (o intervalo de quarta entre a nota Dó e a nota Sol) e na quarta casa (intervalo de quarta entre a nota Fa# e a nota Si).

Apesar de serem poucas as possibilidades do ocorrido, a fala de Rossi demonstra que neste uso de forma fixa, as cordas soltas “não são levadas em consideração” em uma visão harmônica. Mais do que isso, e tomando como referência a seguinte fala do interlocutor⁵⁷, é possível pensar nestas formas como uma ideia de horizontalidade no instrumento⁵⁸.

Y otra cosa que pensaba es el trabajo de las terceras, que decías, de las sextas y estas sextas y terceras juntas. (DEMONSTRA) ¡Que Yupanqui es lo mismo! (DEMONSTRA) Esa manera de tocar que es muy de la guitarra, muy de la guitarra... volvemos de lo que hablamos hace un rato, de los mecanismos. Es un mecanismo de moverse en la guitarra...

Mateus – Idiomático.

Pedro - ¡Idiomático! Que me parece espectacular. Que Yupanqui, Lúcio Yanel... pero también de Eduardo Falú, también Moscardini, también Juan Falú, también Yamandú Costa... es como una cosa muy idiomática, muy de acá. Y que explora, que parte de un principio de la guitarra muy interesante que es la horizontalidad. Viste que nosotros aprendemos la guitarra en la verticalidad. (DEMONSTRA) Y esto es pensar como que en revés de la trama. En vez de pensar en la verticalidad, es pensar en la horizontalidad. (DEMONSTRA) Me parece

⁵⁶ Porque depois no desenvolvimento, no caso da música argentina, temos o exemplo de Raúl Carnota. Carnota que começa... a esta ideia agrega uma quarta. (...) Que é muito bonita a ideia da quarta!

⁵⁷ Neste ponto do trabalho me dou o direito e me coloco o dever de repetir um trecho de uma citação exposta no capítulo anterior, visto que são infinitas as contribuições que as falas de meus colaboradores podem trazer para o trabalho.

⁵⁸ E outra coisa que pensava no trabalho das terças, como dizias, das sextas e estas sextas e terças juntas. (DEMONSTRA) Que Yupanqui é o mesmo! (DEMONSTRA) Esta maneira de tocar que é muito do violão, muito do violão... voltemos ao que falamos faz pouco, dos mecanismos. É um mecanismo de se mover no violão...

Mateus – Idiomático.

Pedro – Idiomático! Que me parece espectacular. Que Yupanqui, Lúcio Yanel... mas também de Eduardo Falú, também Moscardini, também Juan Falú, também Yamandú Costa... é como uma coisa muito idiomática, muito daqui. E que explora, que parte de um princípio do violão muito interessante que é a horizontalidade. Veja que nós aprendemos o violão na verticalidade. (DEMONSTRA) E isto é como pensar ao revés da trama. Em vez de pensar na verticalidade, é pensar na horizontalidade. (DEMONSTRA) Me parece espetacular como se constrói uma linguagem na horizontalidade e tudo o que pode acontecer nessa horizontalidade.

espectacular como se construye un lenguaje en la horizontalidad y todo lo que puede pasar en esa horizontalidad.
(ROSSI, 2021)



QR CODE 18: Rossi sobre Idiomatismo⁵⁹.

A ideia de verticalidade no ensino, ou na aprendizagem, do violão me parece muito interessante de ser levada em conta. Um exemplo disso é o conhecido método CAGED. Trata-se de uma forma de mapeamento do braço do violão por regiões ou desenhos. A sigla CAGED refere-se a desenho de Dó (C), desenho de Lá (A), desenho de Sol (G), desenho de (E) e desenho de Ré (D). Como apresentado no diagrama abaixo, as marcas pretas simbolizam as notas que formam o acorde e as marcas transparentes simbolizam as notas que fazem parte da escala maior correspondente.

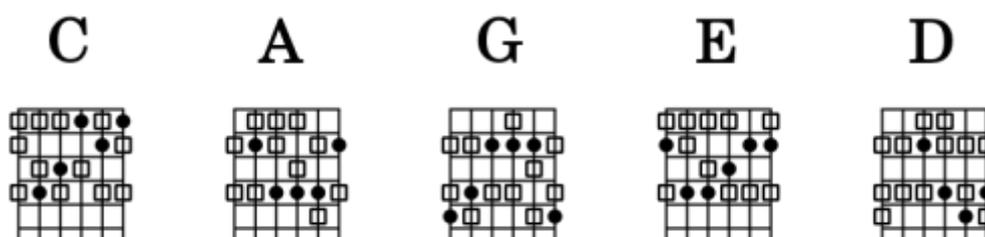


Figura 18: Sistema CAGED de mapeamento do braço do violão.

Com este tipo de pensamento, ao mover-se pelo violão (para citar o interlocutor) teremos uma primazia por posições, busca-se uma região mais aguda ou mais grave sem um salto entre as casas do instrumento. Por sua vez, quando olhamos para o repertório da música

⁵⁹ Disponível em <https://youtu.be/LdzUe1yW7pg?t=2364>. Acesso em 25 mai. 2021.

platina, e aqui mais especificamente para a milonga, notamos que estes usos de intervalos como formas fixas, nos apresentam movimentos mais horizontais. Ao mover-se para uma região mais aguda, o violonista salta entre as casas do braço do instrumento com poucos saltos entre cordas. Um exemplo claro desse pensamento horizontal está na composição *Milonga p'a Don Ventura*, de Lúcio Yanel.



Figura 19: Transcrição da música *Milonga p'a Don Ventura* (Lúcio Yanel).



QR CODE 19: Música *Milonga p'a Don Ventura* (Lúcio Yanel)⁶⁰.

Mais uma vez, seria possível executar o trecho transcrito na mesma região do braço do instrumento, ou seja, mantendo-se sem saltos entre as casas, mas com salto entre cordas. No entanto, isso acarretaria mudanças de timbre e, principalmente, de articulação em relação ao que ouvimos na gravação.

No exemplo anterior, é possível perceber o uso do intervalo de sextas, também muito presente no repertório e possui um uso parecido com o das décimas, ou seja, o instrumento possibilita que se use cordas soltas entre as cordas pressionadas, como no exemplo abaixo:

⁶⁰ Disponível em <https://youtu.be/0ulDj-Fa-K4?t=21>. Acesso em 25 mai. 2021.



Figura 20: Fôrmas de mão esquerda com intervalos de sexta.

Como nos exemplos relacionados à décima, em relação à sexta, é possível notar o uso como fôrma fixa e como horizontalidade. No exemplo abaixo, mais uma vez da gravação da canção *Nenhum Lugar*, está o uso do intervalo de sexta, acrescido de uma nota pedal (Si) a partir de uma corda solta.



Figura 21: Transcrição da música *Nenhum Lugar* (Juliano Guerra/Thamires Tannous/Mateus Porto).



QR CODE 20: *Nenhum Lugar* (Juliano Guerra/Thamires Tannous/Mateus Porto)⁶¹.

É possível, mais uma vez, perceber o uso da fôrma fixa acrescido de corda solta na repetição da nota Si ao fim do primeiro compasso e também pelo cruzamento de vozes que se dá pela manutenção da nota pedal. Apesar de ser possível executar o trecho apresentado em uma

⁶¹ Disponível em <https://youtu.be/Y2MyqbqDeS0?t=76>. Acesso em 25 mai. 2021.

mesma região, de forma vertical, isto demandaria um esforço grande, uma escolha que dificilmente seria adotada por um instrumentista.

Um exemplo claro deste uso pode ser encontrado na *Milonga das Sete Cidades – A Estética do Frio*, de Vitor Ramil. Nessa canção, Vitor faz uso da *scordatura*, algo muito comum em sua obra. Aqui a afinação foi alterada para o padrão: 6ª corda – Ré, 5ª corda – Lá, 4ª corda – Ré, 3ª corda – Sol, 2ª corda – Dó e 1ª corda – Ré. Abaixo, está a figura que demonstra como os acordes estão expostos em seu songbook *Foi no Mês que vem*, livro que acompanha o disco homônimo. Nestes diagramas, é possível notar que durante toda a música, o instrumentista se movimenta pelas segunda e quarta corda, ocasionando um movimento totalmente horizontal pelo braço do instrumento.

Milonga de sete cidades
A estética do frio

Afinação DADGCD Vitor Ramil

The figure displays 12 chord diagrams for the piece 'Milonga das Sete Cidades' by Vitor Ramil, tuned DADGCD. The chords are arranged in two rows of six. The first row contains: D7(add9)/C#, D7(add9)/C, G/B, Gm/Bb, Dm7(add9)/A, and Dm7(add9). The second row contains: A7sus4, Gm/A, Dm7(add9), A7(add9), Dm7(add9)*, and Dm. Each diagram shows a 6-string guitar fretboard with dots indicating finger positions on the strings.

Figura 22: Diagramas dos acordes da música *Milonga das Sete Cidades*.

Um ponto a ser destacado são os acordes gerados na “soma” desta forma com as cordas soltas resultantes da mudança de afinação. Acordes com cifragens complexas, como quartas adicionadas, muitas inversões e até mesmo o uso de um asterisco para diferenciar dois acordes que teriam o mesmo nome. Isto reforça a ideia de fôrma de mão esquerda e seu deslocamento horizontal.

É interessante notar que a forma de mão esquerda difere, em alguns momentos, das apresentadas anteriormente. No entanto, isto se deve à *scordatura*, pois o intervalo gerado entre as notas tocadas entre a segunda e quarta cordas, ou primeira e terceira no caso do último acorde, é sempre de sexta.

É claro que uma execução com pensamento vertical, mantendo-se em uma mesma posição, também pode ser encontrado no repertório relacionado ao gênero. Mas isto pode ser percebido como um “segundo momento”, um efeito que este violonismo teve sobre uma sonoridade. É o caso do arranjo da música *Qualquer Dia*, parceria com Juliano Guerra. Originalmente, compus esta canção no modo de Mi Lídio, o que me possibilitava manter uma nota pedal na sexta corda e, durante o refrão, acompanhar a melodia principal com intervalos de sexta ou sétimas. Quando da gravação, a música teve de ser transposta para o modo de Sol lídio, a fim de uma melhor execução por parte da intérprete Tatiana Parra. Com a intenção de manter o acompanhamento a partir dos intervalos de sexta juntamente com um baixo pedal (agora Sol), seria impossível executá-lo com um pensamento horizontal.:



Figura 23: Transcrição da música *Qualquer Dia* (Juliano Guerra/Mateus Porto).



QR CODE 21: Trecho da música *Qualquer Dia* (Juliano Guerra/Mateus Porto)⁶².

⁶² Disponível em <https://youtu.be/sYH4pQrGJOM?t=58>. Acesso em 25 mai. 2021.

Como é possível notar na gravação, outro violão mantém a ideia de um acompanhamento a partir das sextas e terças. Algo próximo ao que anteriormente ouvimos nas gravações de Ramil e Moscardini ou mesmo do grupo de Luiz Marengo. Também utilizei o recurso do intervalo de terça entre dois instrumentos no arranjo da composição *Só*, mais uma parceria com Juliano Guerra. Aqui o intervalo de terça pode ser ouvido entre a melodia do contrabaixo e o *tresillo cubano* exposto no violão.



Figura 24: Introdução da música *Só* (Juliano Guerra/Mateus Porto).



QR CODE 22: Introdução de *Só* (Juliano Guerra/Mateus Porto)⁶³.

De volta ao exemplo da figura 23 e tomando como referência a melodia cantada, que corresponde às notas mais agudas no pentagrama, é possível perceber um outro uso muito comum das fôrmas fixas apresentadas: o contraponto paralelo em relação à melodia. Ian Guest (1999) classifica o movimento relativo das vozes de um contraponto em (1) paralelo: quando as vozes caminham na mesma direção; (2) contrário: quando as vozes caminham em direções opostas; e (3) oblíquo: quando uma das vozes fica parada, ou seja, repete notas, enquanto a

⁶³ Disponível em <https://youtu.be/uPDDzJrOPz0>. Acesso em 25 mai. 2021.

outra se movimentava. O uso a que me refiro seria um paralelismo completo, o que corresponde a movimentos na mesma direção e mantendo o mesmo intervalo.

Segundo o autor, esta prática “(...) irá certamente ressaltar a linha melódica, em prejuízo da riqueza harmônica e intervalar, que deixa de ser percebida como tal, pois o ouvido se acostuma com a relação intervalar persistente.” (GUEST, 1999, p. 114). Mais do que um “prejuízo da riqueza harmônica”, como colocado por Guest, podemos pensar que não há um pensamento harmônico ou por acordes, mas sim um pensamento melódico. É sabido que uma melodia tonal traz consigo algumas possibilidades harmônicas e um desenho de funções (tônica, dominante e subdominante), mas no arranjo em questão minha ideia era explorar o contraponto em relação à melodia.

Esclareço, mais uma vez, que este não é um uso “isolado” no repertório. Abaixo, transcrevo um trecho da canção *Poema do Adeus*, música de Juliano Gomes e letra de Evair Suares Gomes. Optei por apresentar a gravação a seguir pela facilidade de visualizar a interpretação do próprio compositor. Nas demais gravações que encontrei, o arranjo de violão se repete.



Figura 25: Transcrição da música *Poema do Adeus* (Evair Suarez Gomez/Juliano Gomes).



QR CODE 23: Música *Poema do Adeus* (Evair Suarez Gomez/Juliano Gomes)⁶⁴.

⁶⁴ Disponível em <https://youtu.be/smO8lJtqyQc?t=36>. Acesso em 25 mai. 2021.

Na pauta superior, está a melodia e, na inferior, o arranjo executado pelo violão. É importante destacar que este compositor faz uso do guitarrón, instrumento muito usado no repertório da milonga, não só no Brasil, mas também no Uruguai e Argentina. Trata-se de um violão de seis cordas afinado uma quarta justa abaixo⁶⁵, por isso lemos a nota Si no último compasso do exemplo, nota que não poderia ser tocada em um violão de seis cordas com afinação tradicional. O cantautor faz uso de um contraponto em terças e, pelo vídeo, é possível perceber o movimento horizontal em sua execução.

Mais uma vez citando o violonista argentino Carlos Moscardini, podemos ouvi-lo usando ferramentas próximas na composição *Tapera*, música de Vitor Ramil sobre poema de João da Cunha Vargas. Na partitura superior está a melodia e, na inferior, o arranjo executado pelo instrumentista.



Figura 26: Transcrição da música *Tapera* (João da Cunha Vargas/Vitor Ramil).



QR CODE 24: Trecho da música *Tapera* (João da Cunha Vargas/Vitor Ramil)⁶⁶.

⁶⁵ Usa-se também um encordoamento diferente do usual para o violão de seis cordas, pois não seria possível atingir uma afinação tão grave com o encordoamento mais usado.

⁶⁶ Disponível em <https://youtu.be/o0spMHGLrHU?t=18>. Acesso em 25 mai. 2021.

O que me referi anteriormente como um “segundo momento”, em que um violonismo gera algo sobre um gênero, foi também discutido junto ao interlocutor Rossi. O músico referia-se às ideias de *scordatura* empregadas por Vitor⁶⁷:

Como una idea... dos puntos de partida estéticos. El concepto es mecánico: voy a afinar la guitarra de manera distinta. Pero lo que logra con eso son estéticas distintas. (ROSSI, 2021).

Na seção que segue, trabalharei com a ideia de que esses violonismos discutidos aqui agora fazem parte de uma estética, ou sonoridade, que se usa chamar de milonga.

⁶⁷ Como uma ideia... Dois pontos de partida estéticos. O conceito é mecânico: vou afinar o violão de uma maneira diferente. Mas o que ganha com isso são estéticas diferentes.

Capítulo 5 – Milonga como Sonoridade

*“Mas a milonga mesmo bruxa e traiçoeira
É a melhor das companheiras da minha alma enfeitiçada
Me desafia, me derruba, mas me ampara
E até o sol mostrar a cara
Não preciso de mais nada”*

(Carlos Omar Vilela Gomes/Pirisca Grecco/Ricardo Martins)

Em certo momento das análises e das análises junto aos interlocutores, notei que nem todas as características dos violões ligados à milonga podem ser classificadas como idiomatismos. Além disso, estas não apareciam isoladas, mas como um encontro de questões harmônicas, timbrísticas, de articulação etc. Se pensarmos por exemplo o uso do *tresillo cubano* nas cordas graves. Entendo que há uma forma de tocar esse padrão rítmico em determinada faixa de frequência que se aproxima muito do que ouvimos em um violão, mas o ato de tocar esta célula rítmica nas cordas graves, não caracteriza um violonismo.

Neste exemplo, extraído do projeto *Cajita de Musica Argentina*, a pianista Lilian Saba fala sobre a “presença” do violão na execução da milonga ao piano. O mesmo projeto também disponibiliza um texto sobre gêneros do folclore argentino com arranjos para a formação piano, violão e flauta. Abaixo a observação que segue ao arranjo da milonga *Los ejes de mi carreta* de Atahualpa Yupanqui e letra de Romildo Risso.

Cuando el piano acompaña la melodía del tema, puede arpeggiar acordes rotos, imitado a la guitarra que usa este recurso frecuentemente. También puede realizar un contracanto a la melodía principal en décimas paralelas en las voces extremas, en el siguiente fragmento este recurso se presenta con el ritmo característico de la milonga (subdivisión del tiempo en semicorcheas donde se marca o acentúa el 3 – 3 – 2). La guitarra arpeggia acordes rotos, realiza bordoneos y seguidamente se suma al contracanto del piano destacando la segunda voz del mismo – por terceras paralelas con respecto a la voz principal⁶⁸. (FALU, 2011, p.71)

⁶⁸ Quando o piano acompanha a melodia do tema, pode arpejar acordes quebrados, imitando o violão que usa este recurso frequentemente. Também pode realizar um contracanto à melodia principal em décimas paralelas nas vozes extremas, no fragmento seguinte este recurso se apresenta com o ritmo característico da milonga (subdivisão do tempo em semicolcheias onde se marca ou acentua o 3 – 3 – 2). O violão arpeja acordes quebrados, realiza bordoneios e seguidamente se soma ao contracanto do piano destacando a segunda voz do mesmo – por terças paralelas com respeito à voz principal.



QR CODE 25: Lilian Saba sobre a milonga⁶⁹.

Ou seja, há uma presença do violão na forma de se tocar milonga, mesmo que executada por outro instrumento. Esta questão, a forma de se tocar um instrumento influenciando em uma estética relacionada a um gênero, não é uma exclusividade ou novidade da milonga. Como exemplificam Grout e Palisca no exemplo abaixo:

Uma vez que o alaudista só tocava, geralmente, uma nota de cada vez, tornava-se necessário esboçar na melodia o baixo e a harmonia, introduzindo as notas convenientes, ora num, ora noutro registo, e deixando à imaginação do ouvinte o cuidado de prover a continuidade implícita das diversas linhas. Era o *style brisé*, ou estilo quebrado, que outros compositores franceses adaptaram ao cravo, juntamente com alguns aspectos da técnica da variação inspirados nos virginalistas ingleses; desenvolveram também o uso de pequenas ornamentações (*agréments*), umas vezes indicadas por sinais estenográficos na página, outras deixadas ao critério do executante. O estilo de alaúde francês esteve na origem não só de alguns importantes desenvolvimentos da música de tecla, mas também de todo o estilo francês de composição de finais do século XVII e início do século XVIII. (GROUT; PALISCA; 2007, p. 351).

São elementos ligados ao instrumento que passam a fazer parte da estética ligada a um movimento. Na conversa com o coanalista Pedro Rossi, este dissertava sobre como conheceu a obra do compositor Vitor Ramil. No trecho abaixo⁷⁰, o músico se refere ao disco *délibáb*, em que Ramil musicou poemas de João da Cunha Vargas e Jorge Luis Borges:

Que me encantó el concepto, me encantó el concepto de tomar poesías de un poeta brasileiro y poesías de Borges y pensar dos modos de composición. Un con afinaciones abiertas y otro con afinación normal. Como una idea... dos puntos de partida estéticos. El concepto es mecánico: voy a afinar la guitarra de manera distinta. Pero lo que

⁶⁹ Disponível em <https://youtu.be/-7E2-Xsf9UQ>. Acesso em 25 mai. 2021.

⁷⁰ Que me encantou o conceito, me encantou o conceito de pegar poesias de um poeta brasileiro e poesias de Borges e pensar dois modos de composição. Um com afinações abertas e outro com afinação normal. Como uma ideia... dois pontos de partida estéticos. O conceito é mecânico: vou afinar o violão de uma forma diferente. Mas o que alcança com isso são estéticas diferentes. Em um lado se mova em um mundo mecânico conhecido no violão e no outro não. É: “vejo o que acontece”.

logra con eso son estéticas distintas. En un lado se mueve en un mundo mecánico conocido en la guitarra y en el otro no. Es: “veo lo que pasa”. (ROSSI, 2021).

Pedro trouxe de volta a ideia de memória, que expus anteriormente no texto, agora não ligada ao gênero musical, mas sim às questões de uma memória física ligada ao instrumento. Um uso da *scordatura* como uma forma de escapar de caminhos já explorados no instrumento, de escapar dos “vícios”, para usar um jargão de instrumentistas, que o instrumento pode impor.

Em recente *live*, o cantautor Vitor Ramil fez uma fala ressaltando a importância que a mudança do violão de cordas de nylon para o violão de cordas de aço tem na sua produção. Esta mudança vai além de uma escolha por timbre, mas propõe uma ideia de ruptura com o que o artista entende como “tradicional” da milonga, assim como essa característica física do novo instrumento traz novas possibilidades e limitações que transformam sua forma de criar.

Uma coisa que acontece no *Ramilonga*, que pra mim foi muito importante também, que já começou no *À Beça* foi quando eu comecei a usar os violões de aço. Então, por exemplo, um disco de milongas era sempre gravado com violão de nylon, então eu usei violão de aço e a partir de então eu nunca mais deixei de usar violões de aço. Eles mudaram a minha maneira de compor, inclusive. O *Ramilonga* me fez usar muito mais os arpejos no violão, o violão de aço me fez tocar de uma determinada maneira e tudo isso me levou a compor de uma determinada maneira. E assim tu vai trabalhando com novos materiais, novas restrições... (RAMIL. 2020)

Em diálogo com isso, afirma Pareyson:

E da matéria, tão carregada de tradições, fazem parte também os instrumentos da arte, como o pincel, o escalpelo, o buril, e sobretudo os instrumentos musicais. Pois todos esses instrumentos não são simples meios que seriam exteriores à intenção artística, mas, como a matéria, fazem parte da obra, coisa que se vê claramente, sobretudo nos instrumentos musicais, ao menos desde o momento em que a música qualifica a intenção formativa também com o timbre indispensável para a obtenção de um efeito sonoro. Mas o mesmo acontece também com o pincel, o escalpelo ou o buril, que são como que o prolongamento da mão e, por conseguinte, se incluem naquele mesmo ato de adoção da matéria em que se define a intenção artística. (PAREYSON, 1993, p.55)

Nascimento (2013) classificou o idiomatismo em três categorias: (1) idiomatismo como linguagem instrumental sendo aquele ligado a um instrumento; (2) idiomatismo como linguagem musical seria o idiomatismo ligado a características de um gênero musical, período ou corrente estética; (3) idiomatismo como linguagem composicional, que seria aquele ligado às características de determinado compositor. Dessa forma, as características dos violões

milongueiros que não se “encaixam” nos idiomatismos como linguagem instrumental, ou que transcenderam do instrumento para a estética do gênero, poderiam ser classificados como idiomatismos como linguagem musical.

No entanto, permito-me repetir a definição da palavra *idiomatismo* que apresentei algumas linhas atrás: “uma construção que não possui tradução literal para outro idioma de estrutura equivalente, normalmente por não ter um significado dedutível da simples combinação dos significados dos elementos que a constituem.” (HOUAISS, 2009). Não entendo que haja uma “impossibilidade de tradução” nos elementos definidores do gênero milonga. Aqui, vou me privar a tratar do gênero musical foco deste trabalho, mas entendo que o exercício de levar esse pensamento para outros gêneros musicais pode ser de grande valor.

Pensemos o *tresillo cubano* como um elemento definidor do objeto de pesquisa e busquemos o que poderia ser uma tradução. A meu ver, seria a incorporação desse padrão rítmico a outras instrumentações, letras, formas de tocar etc. Poderíamos pensar então em gêneros como o Baião, a Chimarrita, o Rasguido Doble e outros muitos gêneros musicais da América Latina que, como exposto no capítulo inicial, foram influenciados por esta presença musical da herança africana.

Felipe Trotta (2008) afirma que dois elementos musicais são os principais fatores nessa análise inicial em relação aos gêneros: ritmo e sonoridade. A identificação de determinado ritmo já poderia direcionar o ouvinte para um determinado gênero musical, sendo que este é mais evidente que o segundo elemento. A sonoridade é definida pelo autor como:

[...] o resultado acústico dos timbres de uma performance, seja ela congelada em gravações (sonoras ou audiovisuais) ou executada ‘ao vivo’. Trata-se, portanto, de uma combinação de instrumentos (e vozes) que por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em elemento identificador. (*ibidem*, p. 3 – 4).

Este reconhecimento se dá a partir da analogia entre o que está sendo ouvido pela primeira vez com a bagagem musical do ouvinte. Como exemplo, o autor cita a instrumentação acordeom–triângulo–zabumba, mais especificamente o acordeom, e sua ligação com o forró pé-de-serra. Esta construção se dá de maneira histórica, a partir da figura, de grande importância para o gênero, de Luiz Gonzaga e de outros artistas que o seguem. Além de sua técnica apurada ao instrumento, o protagonismo que o mesmo deu para o instrumento em sua obra, sendo o sanfoneiro figura constante nas letras das canções. Entretanto, a sonoridade não se resume à

escolha dos instrumentos, mas também à forma de tocar (técnica), de combinar os timbres, soluções melódico-harmônicas, entre outros elementos.

Essa definição de Trotta foi muito importante para pensar o quão importante e presente está essa “forma de tocar”. Durante a análise em conjunto a Luísa Lacerda, a violonista faz a seguinte observação:

Pô, muito massa isso! Pra mim, isso aí é uma mistura do que a gente já ouviu na primeira música, com alguma coisa do nordeste e com Scarlatti! (Canta trechos...) Mas me remeteu a algumas coisas do forró, melodicamente. (Canta trechos...) Então me lembrou um pouco, mas... a gravação não me lembra. Porque esse jeito de tocar violão, que é parecido com a primeira música que você mostrou, que tem isso de segurar corda, abafar corda, puxar e fazer uma coisa mais rítmica... não me lembra forró, mas a coisa melodicamente me lembra. (LACERDA, 2021).



QR CODE 26: Luisa Lacerda sobre Yanel⁷¹.

Ou seja, a melodia tonal, com uso de intervalos de sextas e com uma rítmica baseada em semicolcheias, não bastou para a definição ou identificação da música com algum gênero musical. No entanto, a partir da forma de tocar, a interlocutora fez uma ligação entre a música que ouvia e a “música latino-americana”, como colocado por ela. Pontos como estes, relacionados ao toque, ao timbre, à intensidade, entre outros difíceis de serem mensurados, foram frequentemente citados nessas conversas. Também como colocado por Gabriel Selvage:

(...) O que acontece é que o Ramil tem uma escola muito mais voltada pra música urbana do que o Lúcio e, automaticamente, um toque mais suave... Eu acho que o Vitor anda pelo violão de aço com uma sutileza (não que isso seja um ponto positivo pra ele e negativo pro Lúcio), não é nesse sentido que eu quero dizer...

Mateus – É diferente né?

Selvage – É diferente! O que eu quero dizer é que o Lúcio é um cara que tem mais intensidade no toque do violão, se a gente pode dizer assim. E o Vitor é um cara que toca de uma maneira mais sutil. Se a gente pode dizer é uma

⁷¹ Disponível em <https://youtu.be/dxKKnpNBFgU?t=1530>. Acesso em 25 mai. 2021.

milonga mais ‘bossanovística’. É um cara que toca com uma delicadeza mais voltada pro violão do João Gilberto do que pro violão do Atahualpa. Seria um João Gilberto tocando milonga, mais ou menos. (SELVAGE, 2020).

Neste trecho, o interlocutor fala sobre as diferenças entre as formas de tocar de Ramil e Yanel, é interessante notar que, mais uma vez, essa diferença não se esgota no timbre das cordas de aço para as cordas de nylon. Inclusive relaciona a “suavidade do toque” de Ramil à sua ligação com uma música “mais urbana”. Pedro Rossi⁷² também destacou a forma de tocar de Yanel:

No hay guitarristas así acá, no hay guitarristas con esa impronta. Yo escucho a Lucio Yanel e me imagino a un gigante tocando una guitarra, un gigante haciendo... (ROSSI, 2021).

Minha intenção não é colocar a forma como estes músicos tocam como as definidoras da milonga, mas discutir a importância destas nuances para a identificação de um gênero e apresentar a pluralidade das vertentes que o gênero vai recebendo de seus artistas. Além disso, pretendo aqui demonstrar a dificuldade que é mensurar ou descrever este tipo de características. Para tanto, faço o uso das falas dos interlocutores e reforço a importância de ouvir os exemplos aqui dispostos, a partir dos QR Codes, para o melhor entendimento do assunto.

É interessante pensar outros elementos da sonoridade que também são difíceis de mensurar ou até mesmo descrever. Se voltarmos ao exemplo da seção anterior, quando Claude Debussy indica ao intérprete que busque uma *quasi guitarra*. Do que se trata essa característica que levaria um piano a soar “quase um violão”? Poderia ser tocar as cordas do piano direto com os dedos? Salientar as notas correspondentes às cordas soltas?

Não tentarei decifrar o que buscou o compositor francês com essa indicação, mas fato é que o idiomatismo do instrumento passa de apenas características físicas e se imprime em questões estéticas. Com a sonoridade o mesmo acontece. Mais uma vez na rica conversa com o interlocutor Pedro Rossi, o músico disserta um pouco sobre as questões rítmicas de um gênero musical. Mais especificamente sobre a irregularidade que pode haver entre o entendimento que temos da subdivisão rítmica em gêneros musicais populares.

⁷² Não tem violonistas assim aqui, não tem violonistas com essa pegada. Eu escuto Lúcio Yanel e imagino um gigante tocando um violão, um gigante fazendo...

Creo que esta elasticidad de la subdivisión es espectacular y está súper presente en toda la música, como que... creo que los géneros musicales latinoamericanos no responden a una subdivisión en grilla. Nos es como si las ocho semicorcheas son iguales (DEMONSTRA). Bueno, con la música brasileira pasa, con el samba. Acá con la música argentina pasa lo mismo. Estamos con un grupo de amigos, guitarristas, hace un tiempo investigando la subdivisión en la chacarera. (DEMONSTRA) (...) Entonces pensaba en esto: es muy interesante tener presente esto en la hora de tocar. Que la subdivisión derecha. Sobre todo para nuestra generación de músicos, de treinta, veinte... De treinta años, de veinte años. Que crecimos con el programa de grabación, con el Pro Tools. Nosotros somos la generación del Pro Tools. Aprendimos música también mirando a una grilla y tratando de embocar los tiempos en la grilla y acomodando nuestras guitarras al tiempo.

Mateus – Y de ver, no? Eso me molesta mucho: el tipo mira y dice “no, no es acá” Pero como? Mirando?

Pedro – ¡Si, Si! Eso como que nos cambio mucho la costumbre. Es como un hecho que no podemos combatir. Digo, no vamos a erradicar el Pro Tools. Perfecto, es una herramienta muy valiosa, pero entender que esa grilla es verdadera para ciertos tipos de música o nos hace sonar de determinada manera y hay otras maneras de tocar.

⁷³ (ROSSI, 2021)



QR CODE 27: Pedro Rossi sobre subdivisão rítmica⁷⁴.

⁷³ Pedro – Creio que esta elasticidade da subdivisão é espetacular e está super presente em toda música, como... creio que os gêneros musicais latino-americanos não respondem a uma subdivisão em grid. Não é como se as oito semicolcheias são iguais (DEMONSTRA). Bem, com a música brasileira acontece, com o samba. Aqui com a música argentina acontece o mesmo. Estamos com um grupo de amigos, violonistas, há um tempo pesquisando a subdivisão na chacareira. (DEMONSTRA). (...) Então pensava nisso: é muito interessante ter presente na hora de tocar. Que a subdivisão direta. Sobre tudo para nossa geração de músicos de trinta, vinte... trinta anos, vinte anos. Que crescemos com o programa de gravação, com o Pro Tools. Nós somos a geração do Pro Tools. Aprendemos música também olhando para um grid e tratando de encaixar os tempos no grid e acomodando nossos violões ao tempo.

Mateus – E de ver, não? Isso me incomoda muito: um cara olha e diz “não, não é aqui”. Mas como? Olhando?

Pedro – Sim, sim! Isso como que mudou muito nosso costume. É como um feito que não podemos combater. Digo, não vamos erradicar o Pro Tools. Perfeito, é uma ferramenta muito valiosa, mas entender que este grid é verdadeiro para certos tipos de música ou nos faz soar de determinada maneira e há outras maneiras de tocar.

⁷⁴ Disponível em <https://youtu.be/LdzUe1yW7pg?t=1955>. Acesso em 25 mai. 2021.

Ainda na conversa com Pedro Rossi, numa das muitas vezes em que a questão dos intervalos de terças, sextas e décimas foram trazidos à tona, o interlocutor faz uma riquíssima demonstração ao instrumento do uso desses intervalos. Em seguida, faz a observação⁷⁵:

Mateus – *Eso para mi es muy importante. Eso que hablaste de las terceras y las sextas y de esta idea de horizontalidad. Y cuando hablaste de la zamba hiciste también, algo que dijiste que es muy de la zamba, que es una décima, en verdad. Y ahí te pregunto, ¿estos idiomatismos, como hablamos, para ti suena como “este está mas ligado a la zamba, esto esta mas ligado a la milonga” o ves algo como de la guitarra latinoamericana? No se.*

Pedro – *Veo mecanismo muy de la guitarra latinoamericana. Como que yo puedo plantear esto... (DEMONSTRA) Me haces pensar ahora que creo que debe de haber modos de utilizar este idioma en cada género. Yo recién hice una translación muy rápida y se me ocurre que, bueno, sí es un idioma común guitarrístico de todos los géneros, pero deben tener sus particularidades. [...] (ROSSI, 2021).*

É muito interessante ver que o músico, no primeiro momento, afirma que este mecanismo está ligado ao violão da região, “*muy de acá*” (ROSSI, 2021). No entanto, ao levar para o instrumento e colocar lado a lado esses gêneros, o mesmo percebe que há certas particularidades na forma de se utilizar os intervalos mencionados. Ou seja, apesar de identificar como algo típico, ou pelo menos relacionado ao gênero, somente o uso dos intervalos com a fôrma de mão esquerda citada, não é o bastante para identificá-lo como algo definidor do gênero. Estão aí outros elementos somados para que esta identificação seja possível.

Como aqui trato também de canções, é importante colocar que a letra também tem um papel importante nessa caracterização. Seja na forma de cantar ou nas temáticas tratadas, como se vê no trecho da transcrição da conversa com Pedro Rossi a seguir:

Una descripción de un paisaje, no? Como una vista... Como una panorámica de un paisaje en un relato. Que siento todo el tiempo que es una vista del paisaje, que lo cuenta en primera persona, pero está hablando de él. Como relatando el paisaje, está hablando de él mismo. Esta idea de este cruce del que mira que é mirado, cruza mucho toda la música popular. Sudamericana, sobretudo. Y estos géneros, como la milonga, que son géneros, al menos acá en Argentina, de la zona pampeana... del hombre a caballo, de hombre solitario... la guitarra y su voz

⁷⁵ Mateus – Isto para mim é muito importante. Isto que acabaste de falar sobre as terças e sextas e desta ideia de horizontalidade. E quando falaste sobre a *zamba* disseste também, algo que disseste que é muito da *zamba*, que é uma décima, na verdade. E aí te pergunto, estes idiomatismos, como falamos, para ti soa como “este está mais ligado à *zamba*, isto está mais ligado à *milonga*” ou vês como algo do violão latino-americano. Não sei.

Pedro – Vejo como mecanismos muito do violão latino-americano. Como que eu posso colocar isso... (DEMONSTRA). Me fazes pensar agora que deve haver modos de utilizar este idioma em cada gênero. Eu recém fiz uma mudança muito rápida e me parece que, bom, sim é um idioma violonístico comum de todos os gêneros, mas deve haver suas particularidades.

y contar su experiencia. Y esta idea de la mimesis con la naturaleza, no? De que el hombre que relata contando la naturaleza, pero la naturaleza a su vez que lo nombra.

Me hace recordar una idea que dice Liliana Herrero, ella dice esto: que todas las letras de la música folclórica argentina están vinculadas a eso. “Yo no le canto a la luna”, dice Yupanqui, “porque alumbra y nada más. Le canto porque ella sabe de mi largo caminar”. O la canción Chañarcito, de Ginastera. Chañarcito que es el árbol del chañar. “Que tantas espinas tienes, igual a mi corazón”. Lo que le pasa a la naturaleza, le pasa al hombre.

Y en esto de Vitor, creo que no está dicho literalmente, pero está a entender todo el tiempo. Porque habla de estas imágenes... esta cosa de “nunca más, nunca más, nada más, nada más”. Y siento que esto también está acompañado de la instrumentación. Esa guitarra acústica que va tocando todo el tiempo lo mismo, lo mismo... Bordeada por estos comentarios de la guitarra de nylon que va comentando muy por atrás, sin mucho protagonismo. Como para dar un énfasis a la letra y colocar como un estado de observación. Como un estado muy contemplativo y emocionalmente muy profundo. Eso es lo que me lleva.⁷⁶ (ROSSI, 2021).

Durante a conversa com a violonista Luísa Lacerda, certamente a interlocutora com menos vivência relacionada ao gênero, esta cita algumas vezes o sotaque daqueles que cantavam. “Eu conheço pouquíssimos cantores e compositores do sul. Eu vejo pelo sotaque, né? E pelo tema da música.” Aqui, parece-me que o sotaque do cantor Luiz Marengo e também o que a colaboradora chamou de *tema da música*, que entendo que seja o assunto desenvolvido na letra, são definidores para que ela conecte essa canção com o repertório da música feita no sul do Brasil. O que é reforçado pelo trecho exposto abaixo:

Essa aí, Mateus, é a balada da novela das seis. Essa aí é *baladona* pra mim. Penso nela como uma balada. Acho que a única coisa que impede ela de ser uma balada é a forma como ele canta, né? Essa coisa impostada. Mas se botasse um carioca pra cantar isso aí, já tava tocando na novela. (...) Apesar de ter o ritmo do violão ali... Sugerindo uma outra coisa. (LACERDA, 2021).

⁷⁶ Uma descrição de uma paisagem, não? Como uma vista... Como uma panorâmica de uma paisagem em um relato. Que sinto todo o tempo que é uma visão de uma paisagem, que ele conta em primeira pessoa, mas está falando dele mesmo. Como relatando a paisagem, está falando dele mesmo. Esta ideia deste cruzamento do que vê e é visto, cruza muito toda a música popular. Sul-americana, sobretudo. E estes gêneros, como a milonga, que são gêneros, ao menos aqui na Argentina, da zona pampiana... do homem a cavalo, do homem solitário... o violão e sua voz e contar sua experiência. E esta ideia da mimeses com a natureza, não? De que o homem que relata contando a natureza, mas a natureza que por sua vez o nomeia. Me faz lembrar de uma ideia que fala Liliana, ela diz isto: que todas as letras da música folclórica argentina estão vinculadas a isso. “Yo no le canto a la luna”, disse Yupanqui. “porque alumbra y nada más. Le canto porque ella sabe de mi largo caminar”. Ou a canção Chañarcito, de Ginastera. Chañarcito que é a árvore do chañar. “Que tantas espinas tienes, igual a mi corazón”. O que acontece a natureza, acontece ao homem. E nisso do Vitor, acho que não está dito literalmente, mas dá a entender o tempo todo. Porque fala destas imagens... essa coisa de “nunca mais, nunca mais, nada mais, nada mais”. E sinto que isso também está acompanhado da instrumentação. Esse violão acústico que vai tocando todo o tempo o mesmo, o mesmo... Margeada por estes comentários do violão de nylon que vai comentando muito por trás, sem muito protagonismo. Como para dar ênfase à letra e colocar como um estado de observação. Como um estado muito contemplativo e emocionalmente muito profundo. Isso é o que me leva.

É possível pensar que há alguns temas recorrentes nas letras das canções do gênero, dentre eles a citação da própria milonga. Milonga para as Missões, Milonga das Sete Cidades, Milonga del Solitario, Milonga Bruxa, são alguns exemplos de milongas muito conhecidas que trazem a milonga no nome e, muitas vezes na temática. Abaixo um trecho de *El loco Antonio*, de Alfredo Zitarrosa, uma espécie de diálogo entre o autor e a milonga.

*¿Milonga que estás pensando,
Qué es lo que vas a contar?
No me salgas con tristezas,
Yo en eso no pienso más.*

Em sua *Estética do Frio* (2004), Ramil fala sobre o gênero como um chamado à reflexão, à meditação, à interioridade, como uma forma de pensar frente à imensidão da pampa. Di Fanti (2009, p. 163), ao analisar o trabalho do compositor Mauro Moraes em busca do que chamou de *Ethos* Milongueiro, destaca primeiro o constante uso da palavra milonga como verbo no infinitivo (milonguear) e no gerúndio (milongueando), como o ato de compor e pensar a milonga. Quanto ao milongueiro, as canções apresentam o enunciador como uma pessoa sensível e conhecedora do gênero. A milonga aparece como uma companheira para momentos alegres ou tristes

Cria-se assim um ethos de quem se alia à milonga como um meio de subverter os percalços, uma expressão libertadora, um modo de vida. A milonga-canção, dessa forma, se constrói por uma heterogeneidade de vozes sociais que se engendram em cenas mais ou menos dinâmicas, revelando um jeito milongueiro singular de ver e ser. (DI FANTI, 2009, p. 164).

Não poderei tratar aqui de todos esses elementos que compõem a sonoridade, por impossibilidade de tempo e talvez uma impossibilidade real. Não pude, até o momento, definir onde estão todos estes elementos sonoros que possibilitam identificar o gênero musical milonga. Busco aqui expor algumas discussões, experimentações e pensamentos a respeito da sonoridade relacionada ao violão. Fato é que apenas um elemento isolado dificilmente será capaz de definir um gênero musical, já que muitos destes elementos estão presentes em, ou traduzidos para, outros gêneros.

A pesquisadora Thais Nunes (2004), ao investigar o movimento musical mineiro que ficou conhecido como *Clube da Esquina*, definiu sonoridade como a “resultante da mistura

entre os elementos composicionais, de arranjo (incluindo a orquestração) e interpretativos.” (p. 2). Esta concepção é muito afim com a ideia deste trabalho, pois reforça a ideia de sonoridade como um somatório ou como um encontro de elementos sonoros. Mais especificamente, a soma de elementos musicais que possibilitem que identifiquemos um gênero musical. Não estou colocando a ideia de sonoridade em oposição a de idiomatismo como linguagem musical, mas entendo que a primeira dialoga melhor com a forma como lido com o gênero musical neste trabalho.

Entendo assim que a ideia de sonoridade parece abarcar melhor esses elementos definidores do gênero, mas englobando também as questões rítmicas. E assim, o uso de certos elementos poderia ser como um “disparador” da sonoridade de um gênero musical. Como quando, na seção anterior, descrevi o uso que fiz da fôrma de mão esquerda relacionada ao intervalo de décima na gravação da música *Nenhum Lugar*. Busquei este recurso para reforçar a “ideia de milonga” na canção, pois considero a composição uma milonga, no entanto, a linha do baixo, em que tradicionalmente estaria a figura rítmica do *tresillo cubano*, está um pouco diferente.

Figura 27: Linha do contrabaixo de *Nenhum Lugar* (Juliano Guerra/Thamires Tannous/Mateus Porto).

Observei este tipo de características em muitas milongas e trago aqui a composição *Milonga de um Entrevero* do importante violonista e compositor argentino Carlos Moscardini. Como dito por Rossi⁷⁷:

Porque Carlos Moscardini es un guitarrista fabuloso, uno de los máximos referentes, junto a Juan Falú, Colacho Brizuela... Digo, los nombramos a los cinco primeros referentes y aparece a él. Y es muy conocido como un guitarrista solista, de composiciones y de una obra propia muy vinculada a la milonga y a toda la música pampeana. (ROSSI, 2021).

Na composição de Moscardini podemos perceber que a célula rítmica característica da milonga é apresentada em alguns momentos, não na obra toda. No trecho a seguir, que compreende a introdução e o primeiro sistema da parte A, podemos perceber esta ideia.

The image shows a musical score for 'MILONGA DE UN ENTREVERO' by Carlos Moscardini. The score is in 2/4 time and consists of three systems. The first system is marked 'Moderado' and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The second system is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third system is marked 'Decidido' and features a more complex rhythmic pattern with triplets and accents.

Figura 28: Partitura de *Milonga de um Entrevero* de Carlos Moscardini.

⁷⁷ Porque Carlos Moscardini é um violonista fabuloso, uma das maiores referências, junto a Juan Falú, Colacho Brizuela... Digo, nomeamos as cinco primeiras referências e ele aparece. E é muito conhecido como um violonista solista, de composições e de uma obra própria muito vinculada à milonga e a toda a música pampiana.

Nos primeiros dois sistemas podemos dizer que o padrão de 3 + 3 + 2 está, em sua maioria, apresentado como 3 + 1 + 3 + 1. A primeira vez que ouvimos o *tresillo cubano* apresentado de forma completa é ao final do segundo compasso da parte A, segundo compasso do terceiro sistema, no trecho apresentado. Junto a isso, são apresentadas campanellas (aqui em clusters) e terças paralelas, que vejo como uma forma de reforçar a sonoridade da milonga.

Também em relação à introdução, parece-me que a escolha feita pelas alturas, ou seja, as notas, buscam uma espécie de citação ou desenvolvimento de um motivo melódico considerado tradicional e característico do gênero. Como citado no primeiro capítulo do trabalho, Cardoso (2006) fala sobre esse desenho melódico como I, VI e V, que na função dominante será V, II e I, tanto no modo maior, quanto no menor (Cardoso, p. 346). Abaixo, apresento como este desenho ficaria no tom de Mi menor, como na composição de Moscardini.



Figura 29: Padrão melódico de milonga.

Um exemplo próximo, e que faz uso dessa figura melódica, é a canção *Feito o Carreto*, de Mauro Moraes. Mauro é um cantautor com uma vasta obra discográfica, no entanto, suas composições são muito populares na voz de outros intérpretes, como Luiz Marengo, Bebeto Alves, a dupla César Oliveira e Rogério Melo, José Claudio Machado, entre outros. Certamente um nome diretamente ligado ao gênero da milonga, apesar de trabalhar com outros gêneros em sua obra. A composição em questão, ao primeiro olhar, não é uma milonga, pelo fato de estar no compasso de 6/8.

Ao ver o compositor afirmando que se tratava de uma milonga, passei a buscar os elementos milongueiros presentes. O primeiro a chamar atenção é, mais uma vez, o fragmento melódico exposto anteriormente, mas que na adaptação para o compasso composto fica como descrito abaixo. Uma espécie de “terceirização de um compasso binário”, para fazermos um caminho contrário àquele proposto por Pérez. É possível entender como uma citação aos princípios mais primordiais do gênero, mas sem ouvirmos a divisão típica do *tresillo cubano*.



Figura 30: Transcrição de *Feito o Carreto* de Mauro Moraes.



QR CODE 28: *Feito o Carreto* (Mauro Moraes)⁷⁸.

O segundo ponto é a letra, com várias citações à milonga e uma descrição de situações típicas da fronteira oeste, onde a cidade de Uruguaiiana se encontra com Paso de los Libres, Argentina. Como colocado anteriormente, entendo que a letra pode ser um ponto importante dentre os elementos para se definir a milonga e, nessa composição em particular, Mauro parece tratar de temas muito presentes no gênero, como a citação da própria milonga e a relação com a fronteira.

Meu compadre toca essa milonga nova feito negro véio
 Meu compadre trova que o dedo de prosa anda mixuruca
 Meu compadre abraços tocando pro gasto tá feito o carreto
 Não tô nem aí não sou de me exhibir eu sou de Uruguaiiana

Meu compadre volta que a Santana velha ainda te espera
 Meu compadre estive em Paso de los Libres chibiando um pouco
 E me fiz de louco pra juntar uns troco e passar na aduana
 Mortadela, queijo, azeite, papa doce e uns sacos de farinha

Meu compadre eu posso milongueando uns troços te alcançar um mate
 Nosso buenas tardes teve o mesmo pátio, a mesma cidade
 Somos companheiros, somos milongueiros, somos regionais
 Somos que nem peste da fronteira oeste como nossos pais

E não há mal que sempre dure
 E não há bem que nunca acabe

Ah! seu tocador de rádio

⁷⁸ Disponível em <https://youtu.be/AycTeEvm1c>. Acesso em 25 mai. 2021.

Eu queria tanto mandar esse recado
 Para o meu compadre
 Que está aquerenciado
 Na alma do meu violão

Outro ponto interessante para pensarmos a presença do *tresillo cubano* na sonoridade da milonga, é a canção *Não é Céu*, de Vitor Ramil. Como apontado no capítulo anterior, em sua *Estética do Frio*, Vitor fala sobre a canção, na qual o compositor vê uma forte influência do samba e da bossa nova, assim como uma aproximação destes à sua milonga. Abaixo transcrevo um trecho do violão que o compositor apresenta em suas gravações.



Figura 31: Transcrição da introdução de *Não é Céu* (Vitor Ramil).

Entendo que essa aproximação aos gêneros típicos do centro do país é expressa pela rítmica executada pelo instrumentista, no entanto, a harmonia é formada por *apenas* três acordes. Digo “apenas” porque o repertório do movimento da bossa nova é comumente ligado a uma grande variedade de acordes. Abaixo, um trecho de recente *live* no qual o compositor fala sobre esta obra:

Eu compus ela como se fosse uma bossa, bem “joãoilbertiana”. Só que na verdade ela não era uma bossa, era uma música... ela tinha três acordes, era uma música bem repetitiva... Ela tinha muitas qualidades “joãoilbertianas”, no sentido de ser uma coisa bem rigorosa, o tipo de delicadeza, de sutileza harmônica, harmonia com a melodia [...] Eu lembro que eu liguei pro André e falei: ‘olha, eu fiz uma música que é uma bossa, se eu toco assim no violão ela é uma bossa. Mas eu queria te propor pra gente se juntar e buscar pra ela uma sessão rítmica ou alguma coisa que tire ela desse lugar da bossa’. (RAMIL, 2020)



Figura 32: Transcrição do contrabaixo de André Gomes em de *Não é Céu* (Vitor Ramil).

Acima está a transcrição da linha de baixo composta pelo instrumentista André Gomes, como citado por Ramil. As marcações feitas sobre a partitura servem para apontar as notas que, a meu ver, são destacadas, seja por meio da rítmica, pelos movimentos contrários da melodia ou pelo destaque dado pelo toque do músico. Estes destaques apresentam a rítmica 3 – 3 – 2, o *tresillo cubano*. Penso que esta foi a forma como os músicos “tiraram ela desse lugar da bossa”, colocaram “milonga e bossa nova [...] essencialmente misturadas, não meramente lado a lado.” (RAMIL, 2004, p. 25). Interessante notar que em gravações posteriores, inclusive com baixistas diferentes, como o argentino Pedro Aznar, essa linha de baixo se mantém muito próxima. Ou seja, foi uma forma de trazer uma sonoridade da milonga para a canção. Também na série de *lives*, Ramil fala sobre a milonga estar na subjacência, não estar evidente, mas como a base para a criação.

Como dito, quando da gravação da canção *Nenhum Lugar*, busquei, assim como entendi na minha leitura da *Milonga de um Entrevero* e de *Feito o Carreto*, por elementos que reforçassem a ideia de milonga da composição. Apesar de o acompanhamento do violão na parte A ser improvisado, fiz uso de algumas questões fixas nesta improvisação. A primeira delas é o uso da forma fixa de décima com uso das cordas soltas, como descrito no capítulo anterior, e a segunda é a altura, sempre iniciando com a nota Dó# sustenido na ponta, uma sexta maior do acorde de Mi menor, assim, caracterizando o modo dórico.

Já no refrão da canção, utilizei-me de outro violonismo anteriormente discutido: a fôrma fixa do intervalo de sexta. Também acrescido de uma nota pedal em corda solta e, mais uma vez, a rítmica difere do 3 – 3 – 2 esperado.



Figura 33: Transcrição do refrão de *Nenhum Lugar* (Juliano Guerra/Thamires Tannous/Mateus Porto).

Abaixo, repito os diagramas referentes ao intervalo em questão, para facilitar o entendimento deste recurso como uma fôrma fixa de mão esquerda, pois só assim é possível entender o pedal com a segunda corda solta.



Figura 34: Fôrmas fixas de mão esquerda com intervalos de sexta.

Mais uma vez citando a *Milonga de Sete Cidades – a estética do frio*, de Ramil, vejo que seria interessante trazer a discussão em torno do uso de formas fixas e da horizontalidade apresentada na seção anterior. Abaixo, destaco duas formas fixas que encontramos na execução do violonista.



Figura 35: Diagramas de *Milonga de Sete Cidades*.

Estas diferem daquelas ligadas ao uso das sextas, no entanto, isto se dá devido à mudança de afinação. Ambas correspondem a um intervalo de sexta menor. Podemos pensar aqui que, apesar dos “enganos à memória”, como colocado pelo coanalista Pedro Rossi, trazidos pela *scordatura*, a sonoridade ligada aos intervalos faz parte da sonoridade ligada à milonga que o músico empreende.

Na conversa com Pedro Rossi, colocamo-nos a pensar sobre as questões que definem um gênero musical:

Parece de una dita manera conversar con esta memoria, no tomar esta memoria como un peso, como una obligación. Como así: “bueno, voy a tocar una milonga, primero tiene que estar (DEMONSTRA), si no esta eso no es milonga.” Preguntémonos, no, de cuantas otras maneras puede aparecer esto, se engañemos a esa memoria. Engañemos esa mecánica, engañemos esa costumbre. Pero para encontrar otras respuestas.

Mateus – Qué hace la milonga una milonga, no?

Pedro – Exacto! (...) Entonces, siempre me acompaño esa pregunta. ¿Qué es una zamba? ¿Qué es una chacarera? Y es una pregunta que yo sostengo, a pesar que yo hace muchos años estudiando, tocando y comprendiendo unas cuestiones, sigo en esta pregunta. Porque me parece que la pregunta es mucho más importante que la respuesta.

Mateus – Esa pregunta hace muy bien para nosotros, me parece.

Pedro – Es muy sana! Si! Porque no nos ubica en lugar de dueños de una verdad. Y me parece que cuando hablamos de música popular es importante no ubicarse como dueño de una verdad absoluta.⁷⁹ (ROSSI, 2021).

Parece-me que discutimos aqui a impossibilidade dessa definição ou mesmo que o que colocamos aqui foi que o gênero musical se dá nesse questionamento do próprio. Assim como expus anteriormente, minha ideia não é apresentar uma nova definição de gênero e, da mesma forma, minha intenção não é definir o que é a sonoridade milongueira. É na verdade o contrário, discutir a impossibilidade de se definir a sonoridade, perceber que certos elementos se apresentam como centrais, mas que mesmo estes, em algum momento, foram “musicalmente questionados”.

É importante ainda reiterar que essa identificação ou ligação de uma obra com um gênero musical, só pode se dar a partir de um conhecimento prévio do gênero. Ou seja, é necessário que eu saiba que aquela sonoridade está ligada a determinado gênero musical para que no meu processo de interpretação (PAREYSON, 1993) eu faça uma *conexão*. No entanto, essa sonoridade não está estática, imutável, está sempre aberta às Escutas Poéticas que vão contribuindo em diferentes níveis.

⁷⁹ Pedro – parece de alguma maneira conversar com essa memória, não tomar essa memória como um peso, como uma obrigação. Como: “bom, vou tocar uma milonga, primeiro deve estar (DEMONSTRA), se não está isso não é milonga”. Perguntemo-nos, não, de quantas outras maneiras pode aparecer isso, se enganamos essa memória. Enganemos essa mecânica, enganemos esse costume. Mas para encontrar outras respostas.

Mateus – Que faz de uma milonga uma milonga, não?

Pedro – Exatamente! (...) Então, sempre me acompanhou essa pergunta. Que é uma zamba? Que é uma chacarera? E é uma pergunta que eu mantenho, apesar de fazer muitos anos que estudo, toco e compreendo umas questões, sigo nesta pergunta. Porque me parece que a pergunta é muito mais importante que a resposta.

Mateus – Essa pergunta nos faz muito bem, eu acho.

Pedro – É muito saudável! Sim! Porque não nos coloca em um lugar de donos de uma verdade. E me parece que quando falamos de música popular é muito importante não se colocar como dono de uma verdade absoluta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa de mestrado, a fim de discutir as características dos violões milongueiros do sul do Brasil, tratei de diferentes formas o assunto, sendo que duas ideias guiaram esse desenvolvimento e estão presentes em todos os momentos da pesquisa, tanto na forma de pensar o trabalho, quanto nas formas de abordagem do tema. A primeira é olhar para o gênero como algo móvel, dinâmico, em constantes transformações e afirmações; e a segunda está relacionada a um jeito de fazer pesquisa como um praticante do tema ao qual me dedico, olhando o tema “de dentro” e com uma metodologia que se assemelha com minha prática como músico e artista, que acredito ser afim à de outros músicos. Falo destes temas como um “músico fazedor”.

Por isso, reafirmo aqui um apontamento que expus na introdução do trabalho, de que esta não é uma listagem de características desta forma de tocar o violão e fazer música, mas uma discussão em torno de uma sonoridade que é muito ampla e viva. Partindo da minha produção, frente às obras de músicos que considero importantes para o tema, demonstro uma forma de se relacionar com um gênero musical, de dialogar com uma sonoridade, com uma tradição. Neste contexto, compreender as características desses violões é entender como alguém, ao tocar violão, pode soar como um milongueiro. Buscar entender o que há em um violão que faz com que eu ligue este som com a sonoridade da milonga.

É terreno arenoso tratar de gêneros como a milonga, carregada de questões identitárias nacionais, regionais e de tradições. Por isso, aqui olhei para esse objeto a partir do ponto de vista que me é mais conhecido: as questões relacionadas ao código musical. É claro que durante todo o percurso me apoiei em trabalhos que foram mais que essenciais para o desenvolvimento destes estudos, de pesquisadores de áreas afins como a geografia da música, antropologia da música, história da música, entre outros. Acredito que são formas diferentes de cercar e tratar o mesmo objeto de pesquisa, criando assim mais um movimento coletivo para tentar compreender o tema.

Assim, alinho-me a um grupo de pesquisadores que busca discutir estas questões a partir do código musical, ou seja, acredito que a importância da fronteira para a milonga está em cada décima, no timbre característico desses violões, na forma de tratar as harmonias e cordas soltas, nas letras e tudo mais. Tratar de um gênero musical a partir de suas características

sonoras não é ignorar estas questões que são tão importantes para o assunto, mas acreditar que estão expostas nesse jeito de fazer música, nessa sonoridade.

Uma dúvida constante no desenvolvimento desta dissertação foi a ordem da apresentação dos assuntos. Decidi-me por iniciar o trabalho desta forma, com as questões históricas ligadas ao gênero, pois este capítulo apresenta a milonga, a coloca em um lugar geográfico e mostra a outros músicos como executar ao instrumento. Minha intenção foi de que o leitor pudesse identificar o que é uma milonga e perceber a importância do espaço geográfico para essa manifestação artística. Dei importância também à impossibilidade de se afirmar um ponto de surgimento da milonga, ou até mesmo discutir a necessidade disto. Procurei discutir os vários movimentos que estão presentes na sua gênese, com um foco na presença de heranças da música africana, o que reforça uma ligação entre vários gêneros das músicas latino-americanas.

Também foi possível perceber a milonga como um gênero transnacional desde os seus primeiros registros, mas com características próprias em cada país onde se faz presente. A aproximação entre milonga e milonga *porteña*, ou arrabaleira, e outros gêneros musicais foi assunto constante como uma especificidade da produção brasileira. Certas sutilezas harmônicas e o uso do violão de cordas de aço (muito ligado ao compositor Vitor Ramil) também podem ser vistas como contribuições que os músicos deste lado da fronteira trouxeram para a sonoridade em questão. Não estou afirmando que estes pontos não foram explorados pelos vizinhos platinos, mas sim que estas características foram reconhecidas dessa forma durante as análises e também na bibliografia que trabalhei até aqui.

Quando iniciei as análises do repertório de que trato aqui, percebi a dificuldade de escrever sobre certos pontos centrais da discussão. Como dito no decorrer do trabalho, as transcrições para a partitura destacavam e me levavam a certos pontos importantes para o tema, mas não contemplavam questões que me pareciam muito relevantes também. São aspectos relacionados a timbre, articulação, intensidade, entre outros. É comum que nós músicos façamos uso de analogias para tratar do tema: “timbre doce”, por exemplo, no entanto, isso se torna uma tarefa complicada quando estamos em meio a uma pesquisa acadêmica.

As análises em conjunto foram então uma ferramenta para trazer essa forma de falar e de se referir ao objeto para este meio. Além disso, possibilitaram uma ampliação da visão sobre o assunto que sozinho não conseguiria, por isso a ideia de chamá-los de coanalistas, ou seja, de músicos que contribuiram para o momento das análises. Isso reforça a ideia de que a

interpretação de uma sonoridade é pessoal. Diferentes músicos com diferentes formações puderam apontar questões completamente distintas sobre o mesmo tema. Estão nessas conversas as análises harmônicas, de forma e outros temas frequentemente discutidos nas análises mais praticadas, no entanto, ali também está a forma de falar coloquialmente sobre esse “jeito de tocar”. A meu ver, somente dessa forma pude pensar sobre as particularidades das letras das canções quando a coanalista Luísa afirma: “Não entendo o que ele canta.”. Somente com as falas de Rossi pude perceber a forma como usamos as cordas soltas em fôrmas fixas sem considerá-las na harmonia dos acordes. Foi a partir da conversa com Gabriel que percebi como relacionamos gênero musical com a ideia de influência.

Essa possibilidade de atentar para a reverberação de um músico sobre outro deu origem à ideia de pensar o gênero como uma Escuta Poética. Ressalto mais uma vez a contribuição essencial do autor/orientador, Hermilson do Nascimento, que cunhou a ideia de Escuta Poética e que juntos construímos essa nova possibilidade para o termo. Pensar o gênero dessa forma é ressaltar o movimento coletivo que há nessa prática, é olhar para o diálogo entre artistas. Apesar de serem frequentes as ideias de “quebrar ou manter a tradição”, há sempre a presença da sonoridade ligada ao gênero. Um eco do que foi feito nessa escola e que possibilita que liguemos estas composições, ao mesmo tempo que há uma “novidade” que faça com que chamemos essa música de uma nova música. Repito que essa não é uma conceitualização de gênero, mas uma forma de entender o assunto, é uma possibilidade de vê-lo como algo aberto, vivo.

Os dois últimos capítulos estão diretamente ligados, pois são uma discussão sobre a presença do violão na construção de uma sonoridade que aprendemos a chamar de milonga. No primeiro, apresentei a presença de certas características próprias do instrumento, os violonismos, na construção da milonga. Mais especificamente, o uso de fôrmas fixas de mão esquerda ligadas a intervalos de terças, sextas e décimas. Essa forma de usar esses intervalos está longe de ser uma exclusividade do gênero em questão, mas se mostrou como algo central nessa forma de tocar o instrumento.

Neste ponto das análises, na conversa com o coanalista Pedro Rossi, discutimos a presença de uma horizontalidade nesta forma de tocar o instrumento. Uma espécie de oposição a verticalidade mais comum no aprendizado e ensino do instrumento e, conseqüentemente, na forma de entender o violão por parte do instrumentista. Pensamos então em uma possibilidade de ponto em comum nos violões platinos e talvez até latino-americanos a partir desta horizontalidade e destas fôrmas fixas de mão esquerda. Pelas delimitações que propus para o

objeto de estudo, não pude aprofundar a ideia de horizontalidade como idioma comum a certas tradições de violão na América Latina. No entanto, penso que cumpri um dos objetivos principais desta pesquisa: abrir novas questões relacionadas ao objeto.

Já no capítulo final, discuti a forma como alguns artistas se apropriam, não só desses violonismos, mas também de outros elementos que, a meu ver, são centrais na sonoridade milongueira. Entendo, neste momento, a sonoridade como um somatório, como um encontro de elementos musicais. Como exemplo disso podemos pensar as fôrmas fixas ligadas a intervalos que tratei nos parágrafos anteriores: este uso não é exclusivo da milonga, no entanto, somado a determinadas formas de arpejo, timbres, rítmicas, até mesmo letras no caso das canções, e outras características musicais, estes violonismos podem caracterizar a sonoridade da milonga.

Sendo assim, analisei de que forma esses elementos se fazem presentes em um recorte do repertório e como certos artistas fazem um manuseio de elementos que são identificadores do gênero. Se esses elementos fossem fixos e imutáveis, provavelmente teríamos a mesma milonga sendo tocada por diferentes músicos, ao passo que se os abandonássemos totalmente, seria impossível que identificássemos uma música como pertencente a um gênero musical. Por isso, esta discussão está onde esses elementos são problematizados musicalmente, são questionados e de que forma essa milonga segue presente. Logo, é possível pensar que certos pontos têm maior relevância na manutenção dessa sonoridade, mas mesmo estes foram trabalhados de formas diferentes por diferentes artistas.

Minha proposta não é apresentar uma definição e muito menos encerrar o assunto, mas sim levantar uma discussão, trazer luz para uma parte de um todo e, assim, clarear um pouco mais um caminho para que novos entusiastas do assunto possam também colaborar nesse trabalho coletivo. Mais do que afirmações, neste trabalho busquei por novas questões. Questões sobre o quão latino-americanos somos e sobre quanto de América Latina há na música brasileira. Espero ter suscitado questões para compositores, para pesquisadores, enfim... para milongueiros de todos os tipos.

*“É certo que os caminhos são escuros
Pra quem não tem uma luz a lhe guiar
As respostas e as certezas que procuro
Sempre acho quando paro a milonguear”
(Anomar Danúbio Vieira/Mauro Moraes)*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Luciano Coelho (Diretor). **A Linha Fria do Horizonte**. Curitiba: Linha Fria Filmes. 1 DVD (98 min). 2014

ABOTT, Milena de Oliveira. **Payador, Pampa e Guitarra: tempo, espaço e ecos de uma cultura**. 2015. 118 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

ALMEIDA, Marcos Abreu Leitão de, **Ladinos e boçais: o regime de línguas do contrabando de africanos, (1831-c.1850)**. 200 f. Dissertação (Mestrado em História – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

ASSIS, Paulo De. **The emergence of questions from practice: Artistic research in music - an introduction**. Finding focus: articulating questions, topics and objectives. 11-24 feb. 2 pgs. [class transcription]. Orpheus Institute, Belgium. 2019

ÁVILA, Arthur Lima de. **Caudilhos e fronteiriços – a revolução farroupilha e seus vínculos rio-platenses**. In: Careli, Sandra da Silva; e Knierim, Luiz Claudio (orgs.). *Releituras da História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: CORAG, 2011.

AYESTARÁN, Lauro. **El folklore musical uruguayo**. Montevideu: Arca Editorial. 1967

BARBOSA, Iuri Daniel. **Os troncos missioneiros e a construção da identidade missioneira a partir da música**. Tempo da Ciência, v. 20, n. 39, p. 141-156, 1º semestre 2013.

BRAGA, Reginaldo Gil; KUSCHICK, Mateus Berger; FERREIRA, Clarissa Figueiró; MATTER, Suelen Scholl. **“Música popular do sul”**: identidades, agenciamentos e territorialidades translocais no Rio Grande do Sul. Opus, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 151-182, dez. 2014.

BERLIOZ, Hector. **A Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestration**. Tradução de Mary Cowden Clarke. 2º edição, Londres. 1858.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 4.ed. São Paulo: Edusp, 2015.

CARDOSO, Jorge. **Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay**. Posadas: Editoria Universitária de La Universidad Nacional de Misiones, 2006.

COLVERO, Ronaldo Bernardino; VIDAL, Viviane Margareth Pouey ; SILVA, Jeremyas M.. **La milonga como patrimônio cultural em la triple frontera: Brasil, Argentina y Uruguay**. Em: MUÑOZ, Jenny Gonzáles. (Org.). *Desafíos y propuestas en salvaguarda de nuestro Patrimonio Cultural*. 1ed.Caracas. : Fondo Editorial de la Universidad Latinoamericana y del Caribe (FEULAC). 2016.v. 1, p. 20-31.

DI FANTI, Maria da Glória Corrêa. **Identidade, alteridade e cultura regional**: a construção do ethos milongueiro gaúcho. Alfa, São Paulo, 2009, n. 53 (1), p. 149-166.

ESCUDEIRO, Daniel A. S. **Aporia**: Um Caminho para Composição Musical Intertextual. Salvador, 2012. 319f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

ESTRADA, Mauro Rodríguez. **Manual de Criatividade**: os processos psíquicos e o desenvolvimento. Trad. de Hildegard Asbach. São Paulo: Ibrasa, 1992.

FABBRI, Franco. **Uma teoria dos gêneros musicais**: duas aplicações. Marcio Giacomini Pinho (tradutor), Revista Vórtex, Curitiba, v.5, n.3, p.1-31. 2017

_____. *Browsing music spaces: categories and the musical mind. In 3rd Triennial British Musicological Societies' Conference, University of Surrey, Reino Unido, p. 1-14. 1999*

_____. **What kind of music?** Popular Music 2. Cambridge: Cambridge University Press. 1982.

FALU, Juan. *Cajita de Música Argentina*. Buenos Aires: *Ministério de Educación de la Nación*. 2011.

FAREZ, G. Victoria. (2015). *Guitarra Olimareña: de lo regional a lo local en la práctica guitarrística de la milonga "A Don José", de Ruben Lena*. Disponível em <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/138533>. Acesso em: 11 fev. de 2020.

FERREIRA, C. F. **Campeirismo musical e os festivais de música nativista do sul do Brasil**: a (pós)modernidade (re)construindo o “gaúcho de verdade”. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS/PPMUS, 2014.

FERREIRA, Clarissa Figueiró. **“Toca um jazz no galpão”**: a construção de identidades profissionais e musicais na música independente contemporânea do Rio Grande do Sul. Tese (Doutorado em Musicologia) - Programa de Pós-Graduação em Musicologia, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2018.

FLÉCHET, Anaïs. **Por uma história transnacional dos festivais de música popular**: Música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970. Patrimônio e Memória, UNESP-FCLAs-CEDAP, vol. 7, nº 1, jun. 2011, pp. 257-271.

GUEST, IAN. **Arranjo**. Vol I. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

GROUT, D. J & PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2007.

HOUAISS, Antonio, VILLAR, Mauro de Salles, FRACO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LESSA, Barbosa. **O sentido e o valor do tradicionalismo**. 1 ed. Comissão Estadual de Folclore do Rio Grande do Sul. 1956.

_____. **Nativismo: um fenômeno social gaúcho**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2008.

LESSA, Barbosa e CÔRTEZ, Paixão. **Danças e andanças da tradição gaúcha**. Porto Alegre: Garatuja. 1975

_____. **Manual de danças gaúchas**: com suplemento musical e ilustrativo. Capa e ilustrações de Isolde Brans. 1. ed. Porto Alegre: CGF, 1956.

MAIA, Mário de Souza. **O Sopapo e o Cabobu**: etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Música.), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2008.

MANN, Henrique. **Som do Sul**: a história da música do Rio Grande do Sul no século XX. Porto Alegre: Tchê. 2002

NASCIMENTO, Hermilson Garcia. **Recriatura de Cyro Pereira**: arranjo e interpoética na música popular. Campinas, 2011. 239f. Tese (Doutorado em música). UNICAMP, 2011.

NASCIMENTO, Ismael Lima do. **O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós**. 2013. 153 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2013.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **O modelo tripartite de semiologia musical**: o exemplo de “La Cathédrale Engloutie”, de Debussy. *Debates*, n. 6, p. 7-39, 2002.

NUNES, Thais. A Sonoridade Específica do Clube da Esquina. **Sonora**, Campinas, n. 2., 2005.

ORTAÇA, Pedro. **Release**. Disponível em: <http://www.pedroortaca.com.br/?pg=8902>. Acesso em 20/11/2019.

ORTIZ ODERIGO, N. **Esquema de la música afroargentina**. Buenos Aires: Eduntref, 2008.

PANITZ, L. M. **Por uma geografia da música**: o espaço geográfico da música popular platina. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS/PPGEA, 2010.

PAREYSON, Luigi. **Estética; teoria da formatividade**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio. **La Binarización de los ritmos ternarios africanos em América Latina**. Havana: Ediciones Casa de las Americas, 1986.

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

_____. **Ato Criativo – Vitor Ramil e a poesia de Jorge Luis Borges**. [Entrevista cedida a Ricardo Barbarena]. Pelotas: Pontifícia Universidade Católica do RS, 24 ago. 2020. Um vídeo (1:35:40). [Live]. Disponível em <https://youtu.be/0dGI5rdVN2U?t=480>. Acesso em 27 set. 2021.

RAYMUNDO, Ana Paula de Lima. **O violão como elemento expressivo na canção brasileira**: um estudo sobre canções de Vitor Ramil no contexto da *Estética do Frio*. Trabalho de conclusão de curso, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas. 2015.

ROSSI, Pedro. *La Guitarra en el Folklore*. 2019. Disponível em: <<https://tangosinfin.wordpress.com/ediciones-de-libre-descarga/>>. Acesso em 11 fev. de 2020.

ROSSI, Vicente. **Cosas de negros**: rectificaciones y revelaciones de folklore y de historia. S/l.: Río de La Plata. 1926.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações no samba (1917-1933). Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

SANTI, Álvaro. **Do Partenon à Califórnia**: o nativismo e suas origens. Porto Alegre: Editora da UFRGS. 2004.

SANTOS, José Daniel Telles dos. **Lúcio Yanel e o Violão Pampeano**: memória(s), história(s) e identidade(s) de um fazer musical no sul do Brasil. 2012. 305 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.

SCARDUELLI, Fábio. **A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade de Campinas, 2007. Campinas: UNICAMP, 2007

SILVA, L.S.D da. *Teorías de la Historia y de la Frontera en los ensayos latinoamericanos y caribenhos*. Revista Brasileira do Caribe, São Luis, Vol. XII, no24, Jan-Jun 2012, p. 549 – 574.

SOSA, Marcos Vladimir Miraballes. **A milonga no redemoinho da canção popular**: Bebeto Alves e Vitor Ramil. 115f. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, UFRGS, 2012.

TAGG, Philip. **Analisando a Música Popular**: teoria, método e prática. Em Pauta - Revista do Programa de Pós- Graduação em Música da UFRGS, vol. 14, n. 23. pp. 5-40. 2003.

_____. **Análise musical para “não-musos”**: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.7-18.

TERRA, Mano. **Raízes da América Gaúcha**. Florianópolis: Grupo de Arte e Cultura “Ilha Xucra”, 1993.

TROTTA, Felipe. **Gêneros musicais e sonoridade**: construindo uma ferramenta de análise. Revista Ícone, v.10 n.2. Recife: UFPE, 2008.

VEGA, Carlos. **Panorama de la Música Popular Argentina**. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1998.

VERONA, Valdir; OLIVEIRA, Sílvio. **Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul**: ensaio dirigido ao violão. Porto Alegre: Nativismo. 2006.

ANEXO 1 – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Violões Milongueiros do sul do Brasil

Mateus Porto Moraes

Número do CAAE: 30178120.0.0000.8142

Você está sendo convidado a participar de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante da pesquisa e é elaborado em duas vias, assinadas e rubricadas pelo pesquisador e pelo participante/responsável legal, sendo que uma via deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

Justificativa e objetivos:

Com esta pesquisa, busco compreender as características do violão na milonga presente no sul do país. Para isso, foram elencados três artistas que considero representantes de algumas destas correntes musicais que fazem uso do gênero musical em questão. São eles: Lúcio Yanel, Vitor Ramil e Luiz Marengo. A partir de uma análise da obra dos artistas citadas, estabelecerei um repertório de músicas que considero representativas para o assunto em questão. Este repertório será ouvido e debatido em entrevistas com seis músicos que se relacionam de maneira diferente com a milonga (violonistas de diferentes formações, diferentes regiões, etc.). A partir dos resultados dessas entrevistas, buscarei uma relação entre estes e ideias relacionadas a gêneros musicais e estilos.

Procedimentos:

Participando do estudo você está sendo convidado a: discutir as características do repertório ouvido durante a entrevista.

Desconfortos e riscos:

Você **não** deve participar deste estudo se sentir-se desconfortável ou constrangido com algum momento da entrevista.

Benefícios:

O aumento da discussão em torno dos gêneros compartilhados entre os vizinhos platinos, assunto presente na prática musical de todos os participantes da presente pesquisa.

Acompanhamento e assistência:

Você tem o direito à assistência integral e gratuita devido a danos diretos e indiretos, imediatos e tardios, pelo tempo que for necessário.

Sigilo e privacidade:

Você tem o direito de optar pelo sigilo de sua identidade. No entanto, seria interessante para os resultados da pesquisa que seu nome e uma pequena biografia sejam apresentados. Sendo assim, garantimos aos participantes que sua decisão em relação a este aspecto será respeitada pelos responsáveis pela pesquisa.

Rubrica do pesquisador: _____

Rubrica do participante: _____

Ressarcimento e Indenização:

Você terá a garantia ao direito à indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa.

Contato:

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com os pesquisadores Mateus Porto Moraes pelo e-mail mateusportom@gmail.com. Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP das 08:00hs às 11:30hs e das 13:00hs as 17:30hs na Av. Betrand Russell, 801, 2º Piso, Bloco C, Sala 5. Cidade Universitária "Zeferino Vaz", Campinas-SP, Brasil. CEP 13083-865; e-mail: cep@unicamp.br.

O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP).

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas

Consentimento livre e esclarecido:

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar:

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 466/2012 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado e pela CONEP, quando pertinente. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante da pesquisa.

Nome do (a) participante da pesquisa

Responsabilidade do Pesquisador:

_____ Data: ____/____/____.

(Assinatura do pesquisador)

Rubrica do pesquisador: _____

Rubrica do participante: _____