

SONORIDADES FRONTEIRIÇAS NO SUL DA AMÉRICA: O CASO DA MILONGA

BORDER REGION MUSICAL SOUNDS FROM SOUTHERN AMERICA: MILONGA'S EXAMPLE

Gerson Luís TROMBETTA*

Ghadyego CARRARO**

Resumo: O artigo analisa a constituição das sonoridades musicais típicas da fronteira entre Uruguai, Argentina e Rio Grande do Sul (Brasil). O estudo trabalha com a hipótese de que a referida região de fronteira é um espaço histórico e peculiar, marcado por características climáticas (frio e vento), geográficas (pampa) e econômicas, modos de vida, condições psicológicas (isolamento e melancolia) e encontros culturais que impulsionaram processos híbridos capazes de gerar sonoridades específicas, destacando-se, de modo especial, a milonga.

Palavras-chave: História e música; milonga; sonoridades fronteiriças.

Abstract: The article analyzes the constitution of the typical musical sounds from the border between Uruguay, Argentina, and Rio Grande do Sul (Brazil). The study works with the hypothesis that this border region is a historical and peculiar area, which has climatic (cold and wind), geographic (pampa), and economic characteristics, ways of life, psychological conditions (isolation and melancholy), and cultural meetings that have promoted hybrid processes capable of generating specific musical sounds, especially the milonga.

Keywords: History and music; milonga; border region musical sounds.

História e sonoridades

As investigações sobre os entrecruzamentos possíveis entre Música e História já não são novidade há bastante tempo. Tais interações acontecem tanto no sentido de campos de conhecimento quanto de objeto, ou seja, Música e História podem assumir o posto de disciplinas específicas que, por alguma afinidade metodológica e teórica podem se aproximar, produzindo discursos comuns (nesse caso, Música e História estão em letras maiúsculas), quanto podem significar o delineamento de objetos que são, ao mesmo tempo, fenômenos sonoros e artísticos que se deixam compreender enquanto processos

* Doutor em Filosofia - Programa de Pós-graduação em Filosofia - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS. Porto Alegre, RS - Brasil. Professor do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade de Passo Fundo (UPF). E-mail: gersont@upf.br

** Doutor em História - Programa de Pós-graduação em História - Universidade de Passo Fundo - UPF. Passo Fundo, RS - Brasil. E-mail: gadiegobass@hotmail.com.

históricos (nesse caso, música e história estão em letras minúsculas). Para Barros (2018, p. 25), tais interações podem ser organizadas em quatro grupos principais: a) a música como objeto de estudo da História, o que, em geral, é chamado de História da música; b) a música como fonte para o trabalho dos historiadores, ou seja, a música como um conjunto de documentos sonoros ou mesmo de outra natureza (partituras, repertórios, manuais de ensino, instrumentos, apresentações, rituais, etc.) que permite aos historiadores investigarem diversos aspectos da história e não apenas a própria história da música; c) “a música como meio possível para encaminhar representações da História” (BARROS, 2018, p. 26), ou seja, obras musicais que tematizam acontecimentos históricos ou mesmo obras musicais que assumem a tarefa de falar da História (como campo de saber); d) a Música como um campo de conhecimento, com metodologias e referências teóricas capazes de renovar a própria História. Barros (2018) aponta ainda outras possíveis relações, tais como a História da História da Música e os usos da música para o ensino de História (e vice-versa).

Considerando os propósitos deste artigo, gostaríamos de examinar mais de perto o primeiro grupo apontadas por Barros (2018), ou seja, a música como objeto da História, de modo especial sobre as dificuldades, desafios e perspectivas do tratamento historiográfico da música. A esse respeito, Barros (2018) alerta sobre uma potencial lacuna nas abordagens tradicionais de História da música: é muito comum tal História ser realizada por musicólogos ou músicos mas que não necessariamente sejam historiadores; ou, fato igualmente comum, que tal estudo seja feito por historiadores que não possuem conhecimentos mínimos de teoria musical. Neste particular, seguimos o argumento de Barros (2018, p. 27) que “a boa História da Música seria aquela realizada por um historiador que possua simultaneamente conhecimentos de História e de Música, não importa qual tenha sido a origem desta conexão de conhecimentos”, se originada em formações específicas em História ou Música ou por conhecimentos adquiridos de modo autodidata. A ausência desse duplo escopo de conhecimentos na realização da pesquisa gera, como consequência frequente, não uma falha gritante de qualidade nos resultados, mas uma concentração do estudos das letras das músicas. Uma vez que uma parcela significativa da produção musical se relaciona ao canto, aparece uma “tentação” de colocar em primeiro plano o poema, a “letra” propriamente dita. É evidente que se trata de uma perspectiva bastante rica em termos historiográficos. Poemas são fonte importantes que descortinam muitos aspectos históricos e seu estudo é indispensável. Porém, “se pretendo estudar a música como tema de pesquisa, devo considerar não apenas

a dimensão poética das realizações musicais. Se, como historiador, considero apenas a ‘letra’ de uma música, estou elaborando uma História da poesia cantada” (BARROS, 2018, p. 27) e não uma História da Música:

[...] há inúmeros aspectos que podem ou devem fazer parte do movimento analítico empreendido pelo historiador da música, tanto quando este toma como objeto temático a música, como quando ele a utiliza como fonte para examinar aspectos variados da história, tais como a política, economia, cultura, vida cotidiana, entre outros (BARROS, 2018, p. 27).

Ou seja, se o objetivo da pesquisa for examinar a música, é necessário considerar na “equação”, principalmente, a dimensão musical, ou seja, aspectos como forma, gênero, estilo, ritmo, melodia, harmonia, timbre, instrumentação, interpretação (atuação do intérprete), performance, entre outros. Muitos destes aspectos se concentram naquilo que denominamos genericamente neste artigo de “sonoridade”. Por sonoridade entende-se aquilo que, na música, temos acesso pelo ouvido e inclui, de modo especial, a forma. A forma musical, “é uma disposição, no tempo, dos diversos materiais musicais mobilizados pelo compositor e performatizados pelo intérprete” (BARROS, 2018, p. 27); em outras palavras, a forma musical é uma experiência sonora que ocorre no tempo, no período da execução e da audição da música.

A respeito das relações entre história e música e sobre as questões e cuidados metodológicos envolvidos em pesquisas com alvo na sonoridade, é preciso registrar que ainda há muito debate a ser realizado. Além das hipóteses apresentadas por Barros (2018), merecem destaque, neste particular, os trabalhos de Napolitano (2005), Contier (1998) e Moraes (2000). Napolitano (2005) oferece uma reflexão sobre a gênese do campo de estudos da música popular, marcando as diferenças com relação à tese adorniana da indústria cultural. Contier (1998), examinando algumas obras de intelectuais brasileiros, identifica uma série de dúvidas e problemas teórico-metodológicos nas pesquisas que envolvam relações entre História e Música. Sem pretender apontar diretrizes seguras, sua crítica expõe os “(des)caminhos sobre possíveis entrecruzamentos” (CONTIER, 1998, p. 69) entre essas duas áreas. Moraes (2000), por sua vez, propõe uma série de desafios metodológicos para a abordagem de documentos sonoros, principalmente quanto à análise interna de tais documentos. Moraes (2000, p. 215), considera que tal análise deve levar em conta tanto a linguagem poética quanto a linguagem musical. A compreensão do binômio melodia-texto seria a forma mais indicada dar sentido à canção popular. Mas,

segue o autor, isso não basta. É necessário perceber a capacidade sonora dessa estrutura no horizonte dos movimentos históricos e culturais:

Na verdade, deve-se perceber como se instituem as relações culturais e sociais em que se acomodam elementos de gestação de uma dada música/canção urbana e da vida do autor, pois [...] elas produziram e escolheram uma série de sons e sonoridades que constituem uma trilha sonora peculiar de uma dada realidade histórica. (MORAES, 2000, p. 216)

Tendo como pano de fundo os indicadores teóricos e metodológicos descritos brevemente acima, principalmente a importância de, nas investigações que relacionam História e música, tomar a sério a “sonoridade”, o artigo que agora apresentamos examina a noção de fronteira sonora ou musical no sul da América. Especialmente falando, tal fronteira abrange aspectos peculiares da cultura, do folclore e da identidade na região de Buenos Aires, Uruguai e sul do Brasil até a província argentina de Corrientes. A partir da análise dos aspectos formais presentes sobretudo na milonga e em outros gêneros, como o chamamé e a chacareira, sustenta-se a hipótese que, no espaço de fronteira mencionado, se estabelece um lugar de trocas não apenas econômicas, políticas, culturais e de linguagem, mas também sonoras. Tais trocas vão gerar o que chamamos aqui de “sonoridade fronteiriça” que, em contextos mais recentes, extrapola os limites da fronteira geográfica e se constitui em uma forma de viver a identidade latino-americana, tanto no sentido ético quanto estético.

Na sequência, o artigo está organizado em dois momentos: inicialmente são apresentados elementos históricos referentes à fronteira mencionada e à milonga, relacionando com a construção de uma identidade fronteiriça. Em seguida, expõem-se alguns pontos principais da estrutura musical do gênero milonga, seguidos de análise de exemplos musicais. Espera-se, com o trabalho, marcar as questões fundamentais referentes às origens e aspectos dos gêneros musicais de fronteira e algumas perspectivas da constituição dessas sonoridades.

A fronteira e a milonga

É bastante inadequado reduzir a noção de fronteira apenas ao seu sentido geográfico, de barreira ou de limite territorial. Para Golin (2002; 2004) ela se expande para além do conceito, torna-se uma metodologia de ação que auxilia e muito na pesquisa histórica pautando a relação entre o sujeito e a sociedade. No ambiente de

fronteira é impossível dizer quando termina ou começa algo; é um espaço sempre marcado pela perenidade de tensões, trocas e encontros tanto econômicos quanto culturais. Esse espaço de “fricções” é bastante comum na fronteira (Rio Grande do Sul-Uruguai-Argentina), desde os primeiros exploradores, há um diálogo constante de culturas e musicalidades que repercutem ao longo dos tempos gerando uma sonoridade muito particular. Os processos de hibridação musical presentes no espaço fronteiriço, reforçam a ideia de uma fronteira cultural e musical fértil, entrecruzando diferentes matrizes sonoras que influenciam a cultura musical de três países distintos. Para Golin (1997), o encontro cultural ocorrido entre nativos e os primeiros exploradores europeus que pisaram na América meridional teve papel determinante na constituição da identidade fronteiriça.

A compreensão da ideia de sonoridade fronteiriça exige uma rápida reconstrução historiográfica musical que permita expor os diferentes agentes que ao longo do tempo influenciaram diretamente na construção do imaginário fronteiriço (Rio Grande do Sul-Uruguai-Argentina). No que diz respeito à música, as influências da cultura europeia constituem exemplos fortes de diálogo, a exemplo da *habanera* e do tango. Estes gêneros exerceram um papel fundamental para a constituição da música popular brasileira especialmente do final do século XIX e até a metade do século XX. É possível perceber vértices da forte influência europeia, africana e indígena em muitas regiões da América Latina, a exemplo do estado do Rio Grande do Sul e países vizinhos como Uruguai e Argentina. Há indícios de que a *habanera* teria surgido em Cuba com os negros africanos. Segundo Alvares (2007), sua célula rítmica já era encontrada desde o século X entre mouros e árabes. Oliveira (2006), afirma que foi através de muitos intercâmbios culturais entre Europa e América que este ritmo saído de Havana chegou à Europa, e, posteriormente, retornou à América do Sul.

Alguns compositores eruditos como os franceses Maurice Ravel, Georges Bizet e o espanhol Sebastian Yradier, também adaptaram o gênero *habanera* as suas composições. A ópera *Carmem* (1875) de Georges Bizet demonstra a presença de elementos estruturais e rítmicos característicos do gênero. Figuras rítmicas e células características podem ser observados no I ato – *L'amour Est un Oiseau Rebelle*. Matrizes musicais comuns no ambiente da música europeia que ao longo dos anos foram se incorporando e misturando-se a expressões culturais no Sul da América dando

origem a novos gêneros musicais, um contato cultural estreitado já em meados do século XVIII.

Para Burke (2003, p. 14), “existe uma tendência global para a mistura e a hibridação, sendo os encontros culturais cada vez mais intensos”. Para tanto, a globalização cultural é uma realidade presente na humanidade. O autor comenta que este processo é comum no campo musical, no que se refere às formas musicais e gêneros híbridos (BURKE, 2003). Canclini (2003), atribui o processo de hibridação ao conjunto de práticas socioculturais que existem separadamente e que, se combinam gerando novas estruturas, objetos e práticas. Isso seria o resultado natural de algo não planejado, mas da criatividade individual e coletiva (CANCLINI, 2003). Burke (2006), também salienta o papel da circularidade cultural, ou seja, alterações culturais podem retornar e acabar influenciando a cultura da qual saíram, devido aos novos atributos que esta cultura recebeu ao longo do processo. Em outras palavras, a cultura sempre uniu os povos apartados por montanhas, desertos, rios ou linhas imaginárias: “a cultura movimenta-se como uma nuvem que paira sobre a fronteira, não precisando de autorização para fazer sombra a todos os lados, a fim de, amparar as identidades” (CARRARO; MACHADO, 2018, p. 78).

Os gêneros musicais a exemplo da milonga, do chamamé e da chacarera, refletem a própria imagem do fronteiriço. Segundo Cascudo (*apud* ALVARES, 2007), a milonga é um gênero musical de origem platina com procedência lusitana e africana. Sua estrutura métrica é binária, com compasso subdividido em duas partes, ou seja, dois tempos, normalmente cantada ao som do violão tendo tido posteriormente incorporado o acordeom.

Termo originário da língua bunda-congolense, plural de *mulonga* (palavra), usado só entre os negros, significando *palavrada, palavras tolas ou insolentes*, segundo Macedo Soares. Também trapalhada, enredo, embrulho; palavrório, rodeio [...] (CASCUDO, 1972, p. 383).

A milonga se estabeleceu na Argentina por volta da metade do século XIX na cidade de Buenos Aires, inicialmente presente nas regiões campesinas e em um segundo momento nas regiões urbanas. Vega (1998) ressalta para essa presença da milonga na Argentina, em contraponto, Ayestarán constata que ela se desenvolveu também no Uruguai:

Alrededor del año 1870 ya está presente en el folklore musical uruguayo una especie perfectamente definida que irrumpe con su nombre propio después de 20 años de gestación: la Milonga. La misma música de la Milonga, cumple tres funciones a fines del siglo XIX: 1) acompaña al incipiente baile de pareja toamada independiente que pertenece a la sub-clase de “abrazada”; 2) es payada de contrapunto; 3) es canción criolla que se adapta a la estrofa de la cuarteta, d la sextina, de la octavilla y de la décima (AYESTARÁN, 1979, p.67).

Carraro e Machado (2018), apontam para uma possível matriz cultural árabe da milonga, principalmente devido à forte presença muçulmana na Península Ibérica que marca mais de setecentos anos (711-1492). Os autores ainda mencionam a bibliografia clássica de Vicente Rossi chamado *Cosas de negros: los origenes del tango y otros aportes ao folklore rio-platense* (primeira edição de 1926), importante obra sobre a cultura afrodescendente no Rio da Prata, onde se afirma que “la milonga es montevideana”, entretanto,

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

Conforme Estivalet (2017), os *Payadores* trouxeram consigo uma estreita relação com os fandangueros andaluzes e os trovadores medievais, portanto, outra origem de matriz cultural.

De todo modo, importa notar à história da forma a “payada de contrapunto”, espécie de prática de trova medieval, um duelo em versos, que remete a antecedentes ibéricos. Irá assim consignar: Una de las formas más típicas del folklore rural Del Uruguay es la Payada de Contrapunto, suerte de desafío o disputa cantada en verso sobre la base melódica de la Milonga o la Cifra, entre dos cantores. La Payada, en pleno reverdecimiento en los tiempos actuales, puede ser “a ló humano”, cuando trata de asuntos profanos, o “a lo divino”, cuando se refiere a hechos transcendentales o sobrenaturales. El Payador tiene evidente prefiguración en los trovadores de La Edad Media europea, cuyo “joc parti” tiene gran similitud – como operación poético-musical – con la Payada de Contrapunto. (SOSA, 2010, p.84).

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

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

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

Segundo Lauro Ayestarán, no Uruguai desse contexto (1870/80), a milonga se afirma definitivamente como gênero musical representando três aspectos culturais ligados à música: denominava-se milonga um baile com dança de pares que tinha como lugar as periferias urbanas; denominava-se milonga as *payadas* de contrapontos, poética de desafios entre trovadores; e, finalmente milongas eram também as canções compostas por poesias rimadas (por ex. quadras, redondilhas, décimas) e acompanhadas por violões que predominavam no meio urbano. Entre esses dois últimos aspectos, a trova e a canção há uma diferença sutil que nos mostra que a ambivalência do termo – se denominava milongas às *payadas* – incorpora o movimento que divide localmente cidade e campo e permite que a urbana milonga trace um caminho de retorno. (DE OLIVEIRA; MELLO, 2011, p. 74).

Apesar da pluralidade de olhares sobre os gêneros musicais sul-americanos, alguns autores, dos quais podemos destacar Lauro Ayestarán e Carlos Vega, reconhecem a milonga como um gênero rio-platense. Segundo os autores, o gênero abrange o sul de Córdoba, Santa Fé, além da totalidade do Uruguai. É elementar, que a milonga não reconhece fronteiras claras, são muitos os relatos da sua presença histórica também no meio oeste sul-rio-grandense, havendo exemplos de fragmentos estruturais de versos e estrofes muito similares aos mencionados nos demais países fronteiriços.

A milonga, assim, pode ser concebida como um fenômeno estético amplo, com representações identitárias que invadem e entrelaçam-se no espaço platino e no pampa meridional. Há também, no caso da milonga, um movimento complementar, guiado por personalidades que criam e transmitem novas identificações. Neste particular, destacam-se músicos contemporâneos do Sul do Brasil como Bebeto Alves, Vitor Ramil, Gilberto Monteiro e Renato Borghetti, Yamandu costa assim como artistas natos do Uruguai como Alfredo Zitarrosa, Jorge Drexler e Argentina como Atahualpa Yupanqui, Diego Schissi, entre outros.

No âmbito sul-rio-grandense há indícios de que a milonga se constituiu em meio a região de fronteira indo de Itaqui (divisa com a Argentina) até Jaguarão (divisa com o Uruguai), adquirindo espaço em diferentes ambientes paralelamente à evolução do gênero nos países vizinhos. Lessa e Côrtes (apud ALVARES, 2007, p. 13), apontam que seria a região fronteira o marco inicial da migração deste gênero musical no estado. Carraro (2016) comenta que a milonga nativamente, em termos interpretativos, agrega originalmente características de canto em voz empostada aproveitando ao máximo a ressonância corporal e projeção sonora, expressando rigidez, emoção e melancolia.

Para o compositor Vitor Ramil a referência estética da milonga vai além de um conceito musical; antes representa o próprio jeito de ser do gaúcho que vive na região do pampa (RAMIL, 2004). No sul do Brasil, a milonga é partilhada por três países distintos, o que evidenciam a riqueza musical dos muitos gêneros regionais presentes no Brasil.

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

A milonga representa uma história particular conforme a composição, interpretação ou a apropriação introspectiva que ela recebe. Assim, não possuindo necessariamente uma fundamentação política-ideológica, mas, uma livre manifestação da identidade cultural desprendida de quaisquer estereótipos conservadores ou tradicionais. Na obra “A estética do frio: conferência de Genebra”, Vitor Ramil escreve: “A milonga,

que estivera sempre no fundo das minhas escolhas como uma voz íntima, à espreita, agora se fazia ouvir mais claramente” (RAMIL, 2004, p.22).

A milonga representa em grande parte a própria identidade do fronteiriço sendo um gênero musical com efervescência no pampa, que mescla elementos originalmente ibéricos, africanos e nativos. A milonga transporta as particularidades dos indivíduos da fronteira sendo pautada sob o imaginário campesino e também urbano, portanto, transformando-se em uma narrativa peculiar da região de fronteira.

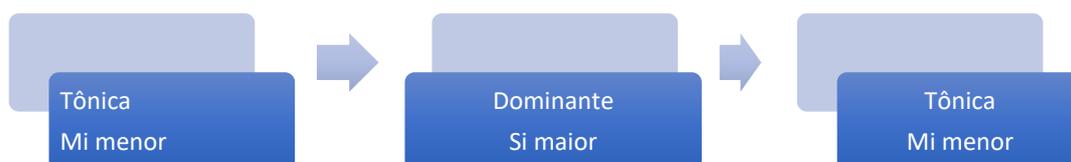
Aspectos formais e sonoros da milonga

A milonga possui uma sonoridade peculiar, isso se dá devido a uma série de elementos musicais característicos, que envolve cadências básicas, progressões harmônicas, estruturas rítmicas, além de uma instrumentação típica. Tudo isso molda a forma como a milonga é vista, conhecida e interpretada em cada contexto. Ayestarán (1967 apud ESTIVALET, 2017, p. 55), comenta sobre a importância de percebermos o espaço geográfico que ultrapassa as fronteiras políticas, onde o folclore cavalga por cima da geografia, onde os mapas político e folclórico não coincidem. Isso estabelece uma região cultural que transcende os territórios nacionais, configurando um espaço paralelo, transnacional que abrange o Uruguai, parte da Argentina e o pampa sul-rio-grandense.

Tanto ambiente campesino, como no urbano, a milonga agrega em sua concepção de raiz, uma relação harmônica herdada da cultura musical europeia que compreende a relação tonal de tensão x resolução ➡ (Dominante Tônica, I-V), do campo harmônico maior/menor. Isso significa que existe uma sequência de acordes característicos que moldam uma forma de gerar os sons neste gênero, que chamamos e progressão harmônica.

No exemplo a seguir (figura 1), o trecho da progressão mostra uma tonalidade menor característica no gênero. Neste trecho o primeiro grau menor se movimenta para o quinto grau dominante e retorna ao primeiro grau.

Figura 1: Exemplo típico de cadência no gênero milonga – tom menor.



Fonte: Arquivo dos autores

A estrutura de compasso na milonga pode ser binária (2/4) ou quaternária (4/4). O primeiro de balanço bastante contagiante e pulsante e o segundo normalmente em ritmo mais cadenciado que sustenta composições de cunho normalmente contemplativo e reflexivo. Quando em tonalidade menor ainda possui estruturas cadenciais que envolvem os graus V-IV-III-II-I e uma resolução dos graus VI-V-I, sempre nas finalizações e retorno ao ou tema inicial.

A instrumentação de base do gênero originalmente envolve o violão e voz, com ingresso posterior da gaita, também conhecida como sanfona na região norte do Brasil, ganharia grande protagonismo nos gêneros musicais fronteiriços, assim como o *bombo leguero*. Acredita-se que a instrumentação da milonga tenha sofrido mudanças desde o seu surgimento, assumindo algumas especificidades nos países fronteiriços. No Rio Grande do Sul, destacam-se formações instrumentais que envolvem violão / voz / violão / gaita / voz, violão / gaita, piano / gaita / violão, *bombo leguero* / gaita / violão, contrabaixo acústico/violão, ainda com variações dessas formações citadas.

Vitor Ramil, no seu álbum *Ramilonga: a estética do frio* (1987), incorpora novos sons, incluindo instrumentos indianos como a *cítara*, aos instrumentos típicos do gênero, o que proporcionou uma inovação neste tipo de sonoridade. Nas produções de artistas argentinos e uruguaios é possível observar também essa ampliação na instrumentação. Jorge Drexler compõe milongas fazendo uso de instrumentos como contrabaixo elétrico, guitarra elétrica e bateria trocando influências com o *rock and roll*. Por outro lado, Diego Schissi mescla instrumentos do ambiente de concerto em formato de música de câmara com piano, violino, violão, *bandoneón* e contrabaixo em composições do gênero (figura 2).

Artistas como o compositor Vitor Ramil, o acordeonista Renato Borghetti e violonista Yamandu Costa, tem extrapolado as fronteiras do gênero, mesclando uma infinidade de formações instrumentais e harmonizações que ultrapassam as maneiras tradicionais de como ouvimos a milonga. Eles estabelecem um novo patamar desta sonoridade fronteiriça que contribui para uma ideia de fronteira musical ampliada e descentralizada, que constrói diálogos e fricções constantes, incorporando novas influências, trocando partículas sem se desvincular das raízes típicas do gênero.

Nessas formações musicais surgem diálogos que, além de possibilitarem inovações nas formações instrumentais, agregam entre outros elementos e novidades harmônicas. No conjunto da obra do compositor Vitor Ramil, são nítidos muitos avanços,

desde as novas formas de tratamento de progressões de acordes, muitos deles típicos do ambiente bossanovista, uso comum de sonoridades instáveis. Sons que originalmente são formados a partir tensões e intervalos sobrepostos de segunda, quarta e sexta, além afinações para além do convencional.

Figura 2. Instrumentos utilizados nas formações tradicionais e atuais da milonga.



Fonte: Arquivo dos autores

No exemplo a seguir (figura 3), temos uma estrutura típica da milonga *arrabalera*, em tonalidade menor. Neste estilo de milonga o andamento normalmente é mais rápido e associado também a dança, o compasso binário é outro ponto marcante. Neste trecho podemos observar o uso de figuras rítmicas na melodia em grupos de semicolcheias com notas normalmente em grau conjuntos seguidos de alguns saltos. Ocasionalmente a melodia é produzida pela voz, mas pode estar no formato instrumental sendo a gaita a grande protagonista, eventualmente o violão, pode também atuar como solista. Neste trecho a harmonia está na tonalidade de mi menor, com movimento comum para o quinto grau da tonalidade caracterizando a progressão característica i-V. Normalmente a tessitura neste estilo de milonga não é muito extensa, pois compreende normalmente a extensão vocal sendo de um pouco mais de uma oitava, estes constituem a base estrutural do gênero.

Figura 3. Trecho melódico característico da milonga *arrabalera*.

Fonte: Elaborado pelos autores com base na obra *Milonga para as Missões*, de Gilberto Monteiro.

O próximo exemplo (figura 4) demonstra a base rítmica de acompanhamento da milonga. Esta possui um grupo rítmico formado pelas figuras musicais colcheia pontuada + semicolcheia + colcheia + colcheia que são trabalhados normalmente pelos instrumentos de percussão, juntamente com o contrabaixo e violão. Este exemplo apresenta uma linha de baixo característica, mostra a progressão i-V e tem a construção melódica de acompanhamento com base nas fundamentais e quintos graus dos acordes, no caso de mi menor (Em7) o contrabaixo interpreta a nota mi e a nota si em oitavas diferentes, porém quando a harmonia está no acorde de Si maior com sétima menor (B7), o baixo atua nas notas si (B) e fá sustenido (F#), em ambos os acordes o ritmo permanece constante com as figuras rítmicas características conforme exemplo (figura 4).

Figura 4. Trecho de condução rítmica característica da milonga *arrabalera*.

Fonte: ALVARES, 2007.

O trecho, exposto na figura 5, apresenta um exemplo da milonga pampeana ou tradicional com interação do contrabaixo acústico e violão. O trecho elucidada uma linha de acompanhamento feita pelo violão, invertendo a tradicionalidade interpretativa do gênero, onde a melodia principal é exposta pelo contrabaixo acústico. Neste exemplo, os instrumentos assumem funções ampliadas e atuam com desempenhos mais amplos do que

rotineiramente em versões que possuem uso da voz. A ideia neste formato composicional é trazer uma concepção *cantabile*, ou seja, lírica parecida com a utilizada em linhas vocais de grupos de câmara. Neste tipo de formação instrumental as possibilidades se ampliam, os gêneros regionais ganham abordagens amplas e diálogos com elementos que advém do ambiente tanto da música de concerto, bem como com o potencial improvisativo e interativo característico do jazz.

Figura 5. Trecho característico da milonga *pampeana*.

Fonte: *Milonga Nova* (CARRARO, 2010).

O contrabaixo acústico por sua vez ainda é pouco explorado na música popular, principalmente no âmbito solista e camerista¹, de modo, que nesta composição assume características de protagonista, expondo a melodia principal e também realizando solos improvisados. O violão, por vezes quando em formações mais coesas como essa, assume a responsabilidade harmônica e de manutenção rítmica, para isso são executados arpejos e acordes em blocos harmônicos normalmente em dedilhados, pois delineiam muito bem a harmonia, ao passo, que mantém de forma clara e coesa, a base de acompanhamento necessária para a exposição da melodia pelo contrabaixo.

Carraro (2016), ao comentar sobre a relação entre o contrabaixo e violão, sustenta que, por serem instrumentos transpositores uma oitava abaixo, de forma que soam em regiões complementares e próximas, facilita combinações harmônicas, dispensando uso de *scordaturas*² na escrita. É possível observarmos, as regiões onde os instrumentos atuam promovendo um diálogo musical com características da música de câmara. Carraro (2016) ainda explana que essas combinações ora enfatizam o caráter rítmico, ora o melódico, delineando inflexões harmônicas que conduzem e impulsionam a composição, adicionando maior vigor e movimento à obra, de modo que, mesmo com a ausência da letra, a lembrança que remete à poética, característica central da milonga pampeana.

Considerações finais

Investigar as relações entre música e história pressupõe habilidades técnicas e diálogos constantes com outras áreas do conhecimento e exige, necessariamente, uma ampliação dos domínios do historiador. Tal ampliação é absolutamente necessária para compreender como os suportes escritos (partituras) ou gravados (fonogramas), são fontes ricas para acessar universos culturais, universos sociais e processos históricos presentes nos recortes temporais e espaciais escolhidos pelo pesquisador. A análise das sonoridades, de modo especial, precisa levar em conta que os sons carregam subjetividades e devem ser entendidos como uma organização musical produzida por opções das coletividades. Ou seja, a música resulta tanto da vida pessoal do compositor quanto das interações com o meio (social, cultural e histórico) no qual se acha inserido. Ter isso como pano de fundo implicar em afastar-se da abordagem que busca apenas somente o significado ou “mensagem” de uma música, centrando o trabalho no estudo da música em si mesma.

A fronteira, objeto do nosso estudo, tem cada vez despertado maior atenção de estudos históricos e musicológicos, por constituir-se em uma experiência cultural complexa e que transcende espaços geográficos, envolvendo, inclusive determinadas opções éticas e estéticas. A milonga, assim como os demais gêneros típicos deste ambiente parecem delinear não só uma representação do sujeito fronteiriço, mas um panorama estético *sui generis*. Os processos vividos neste espaço, envolvendo lutas territoriais, culturais e simbólicas, associada à produção de sonoridades, dão vigor a um imaginário específico transborda toda e qualquer delimitação geográfica. Compreender tal imaginário é essencial não só para a investigação da historiografia musical, como também da identidade cultural que se “materializa” nas composições musicais de artistas dos países fronteiriços.

As percepções de Ramil (2004) assumem o gênero milonga a partir de moldes estéticos amplos, que envolvem uma cultura de fronteira; eles são importantes, pois salientam questões referentes a constituição das sonoridades presentes neste ambiente. A natureza da música produzida no sul da América se deve, dentre muitos aspectos, a questões climáticas, modos de vida, base econômica, paisagens e, principalmente,

encontros culturais peculiares. A milonga, assim como a chacarera e o chamamé, se nutre desse território cultural e é vetor da identidade cultural que irradia desde esse ponto.

A breve explanação de alguns conceitos e exemplos que realizamos até aqui, por certo, não esgota o assunto. Antes intenciona conjecturar e levantar discussões sobre o tema, considerando os processos híbridos, os gêneros musicais de fronteira. A compreensão da música, histórica e culturalmente, numa linguagem expressa pelas sons e pelas palavras cantadas. Escutar a música, a partir desse princípio metodológico, significa ir mais além que compreender ideias; significa, também, acessar sentimentos, vivências e imagens.

Pensar a estrutura musical básica dos gêneros, seu funcionamento interno, padrões rítmicos e estruturas harmônicas ajuda a esclarecer questões importantes sobre a construção desta sonoridade. Além disso, é importante destacar que, no interior da noção de “sonoridade fronteiriça” estão componentes éticos e estéticos da identidade latino-americana. A forma musical, neste particular, não é apenas uma produção histórico-estética impulsionada pelas trocas típicas do ambiente fronteiriço; na contemporaneidade, a sonoridade fronteiriça – tanto na fruição quanto na produção (composição) – aponta para a algo mais além; aponta para um componente que é ético, para um componente de “pertencimento” à identidade latino-americana. Isso explica porque a maioria dos músicos que se engajam na discussão e na composição dos “gêneros de fronteira”, apesar de não viverem nos espaços geográficos das fronteiras de outrora e nem terem um modo de vida próximo daquele sujeito fronteiriço, se sentem irmanados com um modo de pensar solidário e aberto às trocas entre as culturas latino-americanas.

Referências

ALVARES, Felipe Batistella. *Milonga, chamamé, chimarrita e vaneira: origens, inserção no Rio Grande do Sul e os princípios de execução ao contrabaixo*. Monografia. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2007.

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

BARROS, José D’Assunção. História e música: considerações sobre suas possibilidades de interação. *História & Perspectivas*. Uberlândia, n. 58, p. 25-39, jan./jun. 2018.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2008.

_____. *Uma história social do conhecimento: de Gutemberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. 241 p.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4.ed. São Paulo. Edusp, 2003.

CARRARO, Ghadyego. Arranjos para contrabaixo acústico e violão: uso de recursos idiomáticos e expressivos. *Revista Licencia&acturas*. v. 4, n. 1, p. 93-97, 2016.

_____. *Influências*. CD. Independente, 2010.

_____. *Milonga nova para contrabaixo e violão*. 2010. Partitura.

_____. *Música e Educação/O Contrabaixo e a Bossa: uma perspectiva histórica e prática*. Passo Fundo: Ed. Projeto, 2011.

_____. Sobre os conceitos de Região e Fronteira: contribuições para a compreensão de aspectos históricos na música sul-rio-grandense. *Revista Semina*. Passo Fundo, v. 15, n. 1, p. 1-17, 2016.

CARRARO, Ghadyego; MACHADO, Jeremyas. Entre Acordes e Versos: da identidade fronteiriça aos aspectos históricos e estruturais da milonga. *Revista Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, n. 154, p. 77-88, julho de 2018.

CASCUDO, Luís Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3. ed. V. 2. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Música e história. *Revista de História*, São Paulo, n. 119, p. 69-89, 1998.

DE OLIVEIRA; Susan A; MELLO, Carla Cirstiane; De payadas e milongas: os saberes da voz. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 11, p. 71-86, 2011.

ESTIVALET, Felipe Viana. *Além da estética do frio: as dinâmicas culturais das canções de Vitor Ramil*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

FUNARI, Pedro Paulo. *Grécia e Roma*. 5 ed. São Paulo: Contexto, 2013.

GOLIN, Tau. *A expedição: imaginário artístico na conquista militar dos sete povos*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

_____. *A fronteira*. V.1. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. *A fronteira*. V. 2. Porto Alegre: L&PM, 2004.

LESSA, Barbosa; CÔRTEZ, Paixão. *Manual de danças gaúchas*. 8. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

MORAES, José Geraldo de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

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

RAMIL, Vitor. *Ramilonga: a estética do frio*. Satolep Music, 1997. CD.

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

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

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

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

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

¹ Apesar de no século XX, alguns compositores observarem novas possibilidades timbrísticas para o contrabaixo, a exemplo dos *Quintetos para cordas* de A. Dvorak (1841-1904), *Quintetos* de S. Prokofiev (1891-1953), a *Sonata* de W. Henze (b.1926), as *orquestrações* de K. Penderecki (b. 1933), ainda a muito que fazer para a ampliação do repertório em câmara e solista, principalmente no repertório popular e regional brasileiro.

² Termo italiano que diz respeito à utilização de uma afinação não convencional para instrumentos de cordas friccionadas em performances específicas.