

## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

*Ares de milonga: notes on characteristic elements as bases for performance*

por Daniel Ribeiro Medeiros e Danilo Kuhn da Silva

### RESUMO

Este trabalho pretende apresentar algumas características do gênero musical *milonga*. O objetivo principal reside em estabelecer alguns apontamentos que possam servir como subsídios básicos para o intérprete que pretende abordar tal gênero, numa espécie de *performance culturalmente informada*, baseada no conceito de *performance histórica* de Peter Walls. Primeiramente, são apresentadas informações de ordem cultural para uma contextualização inicial. Após, com ênfase em aspectos musicais, são trabalhados detalhadamente exemplos de três tipos de *milonga*, os quais partem da concepção do meio musical (músicos) no qual está inserida e que caracterizam este gênero. Para finalizar, são analisadas algumas características em amostras do repertório violonístico. Dessa forma, pretende-se contribuir com uma perspectiva interpretativa que dialogue aspectos culturais, técnico-musicais e analíticos como fonte de inspiração para novos *milongueiros*.

**Palavras-chave:** Práticas interpretativas; *Performance*; Violão; *Milonga*.

### ABSTRACT

This work presents some characteristics about milonga's genre. The principal aim is to make some reflections that can help any performer that intend to approach it. These reflections are supported in a kind of culturally informed performance based on historical performance perspective (WALLS, 2002). Firstly, are presented some aspects about the interpretation process brought here. After, will be presented cultural informations about the genre and, with emphasis on the musical aspects, three milonga's examples brought from musicians conceptions from Rio Grande do Sul. In the last section of this article will be analyzed some samples from milonga's acoustic guitar repertory. In this way, we intend to contribute with an interpretative perspective that dialogue cultural, musical and analytical aspects.

**Keywords:** music interpretation; performance; classical guitar; milonga.

## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

### Introdução

Em linhas gerais, este trabalho trata de aspectos básicos que podem estar diretamente ligados à compreensão de qualquer intérprete que pretende abordar uma *milonga*. São elementos que não podem ser desconsiderados, pois caracterizam o gênero. Além disso, contribuem para o enriquecimento cultural/intelectual daqueles que buscam auxílio para o processo de construção de uma interpretação para *performance*. A ideia aqui está pautada por uma re-leitura da noção de *performance historicamente informada* discutida por Peter Walls (2002) em *Historical Performance and the modern performer*. Em síntese, o autor reforça a ideia de que a perspectiva histórica ajuda a contextualizar vários aspectos que envolvem uma determinada obra, sejam eles considerados ou não pelo intérprete. Suas colocações podem ser melhor compreendidas pelo último exemplo apresentado no artigo, o qual trata de uma *performance* não aceitável. Conforme o autor, um exemplo claro de uma *performance historicamente não-informada* (*historically uninformed*) é aquela em que o intérprete toca uma determinada peça de Bach sem levar em consideração todos os aspectos que envolvem a importância da articulação, bem como da ornamentação na obra do compositor barroco (WALLS, 2002, p. 32).

Enquanto Walls (2002) trata da ideia de *performance historicamente informada* (*historically informed performance*), a abordagem que será aqui delineada está mais ligada à ideia de uma espécie de *performance culturalmente informada*, uma vez que serão tratadas características de um gênero popular tradicional no território que perfaz o estado do Rio Grande do Sul e os países Argentina e Uruguai. Sendo assim, o que se pretende aqui, é apresentar uma abordagem que parta de um ideal de compreensão global do gênero *milonga* para fins de interpretação e *performance*.

### Considerações Sobre Abordagem

Um conceito relevante para o presente trabalho é o de *performance historicamente informada* (*historically informed performance*), de Peter Walls (2002). Em suma, o autor aponta para a importância da observância, por parte do intérprete, da partitura como um texto que registra uma linguagem composicional, com suas prerrogativas estéticas e culturais intrínsecas. Na medida em que o intérprete passa a considerar os elementos do estilo composicional de um determinado compositor em diálogo com o contexto, apresenta-se assim a perspectiva de uma abordagem histórico-cultural.

No entanto, o autor destaca que uma leitura contextualizada da obra não pode substituir o papel participativo do *performer*. De acordo com Walls (2002), as dúvidas acerca da interpretação de uma obra nem sempre são fáceis de serem solucionadas. Além disso, tais soluções não devem ser consideradas como substitutas da imaginação do *performer*:

Na melhor das hipóteses, o terreno dentro do qual a imaginação funciona é aquele em que um conjunto de hipóteses recebidas é deslocado por uma gama alternativa

## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

de possibilidades estilísticas. Esse processo de deslocamento pode mesmo atuar como um estímulo à imaginação musical. (WALLS, 2002, p. 23)

Portanto, o papel do intérprete é fundamental no sentido de levar ao público uma interpretação que dialogue as concepções artísticas do *performer* e do compositor: “O *performer*, cuja tarefa é a de tornar real a partitura para as audiências contemporâneas, está especialmente preocupado com este ato de mediação entre um passado histórico e um presente estético” (ibid., p. 24). Desta forma, a obra passa a ser apresentada como um artefato que reflete pressupostos histórico-culturais passados refletidos e dialogados na perspectiva do presente (intérprete).

Na medida em que o intérprete aprofunda este processo, vai sendo tecido um diálogo entre épocas, uma fusão reflexiva onde o intérprete imprime suas concepções a respeito da obra, como uma espécie de re-composição. Para tanto, o entendimento de elementos e a busca de informações sobre parâmetros característicos da época passada se torna uma prática significativa na construção de uma concepção interpretativa fundamentada.

No entanto, o foco de Peter Walls (2002) remete-se mais a pressupostos históricos. Por outro lado, sendo a *milonga* um gênero popular latino-americano que faz parte da cultura musical de Argentina, Uruguai e Rio Grande do Sul desde o século XIX, bem como entendendo que ao longo dos tempos sofreu e sofre várias re-interpretações e re-significações por conta dos contextos nos quais passou a ser difundida, pensa-se aqui esta abordagem como o uma *performance culturalmente informada*, procurando reconhecer toda a dinâmica deste gênero popular. Jorge Cardoso, em *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay* (2006), apresenta esta perspectiva histórico-cultural acerca de vários gêneros populares latino-americanos.

Conforme Cardoso (2006), em decorrência da dinâmica envolvida nos processos de re-elaboração dos gêneros populares, além das relações com outras dimensões artísticas, como poesia, dança, etc., é importante para o intérprete ter uma compreensão global acerca de qualquer gênero com o qual se depare:

O fato de analisar uma espécie qualquer além do musical (forma, harmonia, etc.), vinculando a matéria sonora com elementos frequentemente deixados de lado ou ignorados, como a poesia ou função social, este exame de maior amplitude, por força, enriquecerá e ampliará os horizontes que cada qual persegue através da música (CARDOSO, 2006, p. 16).

Este olhar é necessário para uma compreensão mais aprofundada, na medida em que a própria formação das identidades musicais latino-americanas tem, em suas gestações, matrizes diversificadas, oriundas de uma série de influxos culturais indígenas, africanos, *criollos* e europeus (ibid., p. 18). Em uma análise mais abrangente, deve-se considerar que a música popular latino-americana, em linhas gerais, desenvolveu-se e desenvolve-se através do entrecruzamento entre música, poesia e dança (ibid., p. 18).

Cardoso (2006) também chama atenção para a importância de se ter em mente uma

## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

visão não primordialista acerca dos gêneros e estilos de música popular latino-americana. Estes, não ficam circunscritos aos limites geopolíticos (ibid., p. 18). Neste sentido, os aspectos geográficos passam a ter valor no processo de construção de uma interpretação na medida em que o *performer* observe os processos pelos quais o gênero ou estilo passou em sua disseminação (ibid., p. 19). Este tipo de trabalho enriquece a compreensão do músico, na medida em que pode ter uma visão compreensiva acerca das especificidades estilísticas que surgem em contextos territoriais diferentes, outras maneiras de se tocar, compor, entender. Portanto, para se compreender uma *milonga*, a que se propõe este artigo, pressupõe partir para um conhecimento significativo acerca do gênero, o que compreende, inicialmente, a tarefa de colocar uma música ou autor frente ao seu contexto social, histórico e cultural (ibid., p. 42).

### Aspectos Gerais

A *milonga* faz parte da cultura musical do Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai. Isso evidencia o intercâmbio cultural entre estes povos, fazendo com que o mapa cultural não coincida com o mapa político (AYESTARÁN, 1979, p. 22). Surgida por volta da segunda metade do século XIX na Argentina (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 103), é definida como “uma espécie de música crioula<sup>1</sup> platina, cantada ao som da guitarra (violão)” (JACQUES, 1979, p. 67). Devido à proximidade entre Buenos Aires e Montevideo, facilmente adentrou o Uruguai, integrando-se à cultura deste país. Em seguida, chegou ao Rio Grande do Sul transpondo as fronteiras do estado com a Argentina e o Uruguai (LESSA; CÔRTEZ, 1975, p. 141).

Há divergências quanto à origem remota da *milonga* (VEGA, 1965, p. 309; SELLES, 2004, p. 17-26; ARETZ, 1970, p. 157). De qualquer forma, o pesquisador argentino Carlos Vega afastou a hipótese de que ela tenha sido “inventada” na segunda metade do século XIX. Acredita-se que neste período ela fora assim batizada, sendo que poderia ter existido anteriormente, mas sem tal denominação específica (VEGA, 1965, p. 312). Neste sentido, há diversos autores que apontam influências da *habanera* tanto no *tango* quanto na *milonga*, como Slonimsky, que afirma que “ambos, o Tango e a Milonga, retêm o característico ritmo balanceado que aparece pela primeira vez na Habanera” (SLONIMSKY, 1947, p. 99).

Inicialmente, a *milonga* era utilizada para acompanhar as *payadas*<sup>2</sup> (VEGA, 1965, p. 313-314), mas com o passar dos tempos foi adentrando nos bailes (SELLES, 2004, p. 31), ganhando assim características dançantes. Um exemplo disso encontra-se nas orquestras típicas argentinas e uruguaias, as quais dedicaram-se a *milonga* (ibid., p. 53-55). Além disso, em âmbito popular também foi empregada nos espetáculos dos *circos criollos*

1 O significado do termo crioulo é bastante amplo e diverso. No entanto, adotamos para o bom entendimento da citação acima o sentido de “nascido em certa localidade; autóctone” (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa), pois o termo, neste caso, pretende expressar a proveniência platina (região do Rio do Prata, em referência à Buenos Aires e a Montevideo) da *milonga*.

2 O termo espanhol *payada* designa o ofício do *payador*, que por sua vez, segundo o Dicionário de la Lengua Española, é um cantor ou recitador popular que, acompanhado ou não de um violão, e geralmente em contraponto a outro *payador*, improvisa versos sobre temas variados.

## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

argentinos (VEGA, 1998, p. 295).

Etimologicamente, o termo *milonga* é tido como originário da língua bundo-congolense<sup>3</sup>, sendo o plural de *mulonga*, que significa *palavra* (CASCUDO, 1972, p. 560). Assim, sua relação estreita e originária com as *payadas* encontraria sentido: teria nascido a milonga como forma de acompanhamento às *palavras*. Por outro lado, no vocabulário amazônico o termo é ligado às práticas curandeiras, de feitiços, etc., e é corrente na África<sup>4</sup>.

Atualmente, a *milonga* é utilizada no acompanhamento de *payadas* e de canções regionais populares. Além disso, também é estilizada por diversos compositores através de obras *jazzísticas* e eruditas (música de concerto). Um exemplo claro deste panorama encontra-se na obra do compositor argentino Alberto Ginastera (1916-1983), o qual frequentemente recorre aos gêneros *milonga*, *chacarera*, *malambo*, etc.

### Características Musicais<sup>5</sup>

Conforme Leonard Meyer, em *Style and Music – theory, history and ideology* (1989), a compreensão de estilo musical parte de uma perspectiva cultural:

Estilo é uma replicação [reprodução] de uma padronização, tanto no comportamento humano como pelos artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resultam de uma série de escolhas feitas dentro de algum conjunto de restrições [constraints]. (MEYER, 1989, p. 3)

Estas restrições nada mais são do que os vários recursos e modelos musicais disponíveis a quaisquer compositores, intérpretes, etc., em quaisquer contextos artístico-culturais. O autor refere-se à relação do sujeito (compositor) com o contexto cultural (materiais, recursos disponíveis) como sendo um diálogo fundamental para a construção de um estilo. Conforme Meyer (1989), assim como a linguagem falada, as escolhas composicionais estão subordinadas às circunstâncias histórico/culturais nas quais os indivíduos ou grupos estão inseridos.

David Beard e Kenneth Gloag, em *Musicology, the key concepts* (2005), apresentam a seguinte discussão acerca da noção do estilo:

O conceito de estilo se refere à maneira ou modo de expressão, o meio o qual os

3 Segundo o iDicionário Aulete, o termo bundo designa um indivíduo dos bundos, povo banto de Angola. O termo bundo-congolense se refere, no caso da citação acima, a uma língua comum entre os países africanos Angola e Congo.

4 Milongo (CASCUDO, 1972, p. 560). Neste caso, se poderia relacionar o bordoneio incessante e lento da milonga à acepção de feitiço. Entretanto, o real sentido do termo no batismo deste gênero não é consensual.

5 Boa parte das características aqui abordadas advém do trabalho de coleta in loco feito por Danilo Kuhn da Silva, o qual está apresentado em sua dissertação de mestrado *O gesto musical gauchesco na composição de música contemporânea* (2010). Isso não exclui o surgimento de outros tipos no decorrer das análises.

## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

gestos musicais são articulados. Neste sentido, pode ser relacionado ao conceito de identidade. Na música, o estilo requer a consideração de recursos técnicos, tais como melodia, textura, ritmo e harmonia, e diz respeito aos modos os quais estes recursos operam, independentemente ou em conjunção, ou como categorias, tais como o contraponto. Em seu sentido mais amplo, o estilo pode se referir à música como um estilo de arte, enquanto em seu sentido mais restrito, pode aplicar-se a uma única nota, a qual pode ter características estilísticas determinadas pela entoação, dinâmica, timbre e assim por diante. (BEARD; GLOAG, 2005, p. 128)

Em síntese, as definições, discussões e exemplificações apresentadas por Meyer (1989) e Beard e Gloag (2005), apesar de apresentarem algumas diferenças de enfoque, complementam-se na essência do conceito de estilo, uma vez que denotam considerações relativas à contextualidade (aspectos histórico-culturais condicionantes), bem como a forma de articulação de aspectos musicais que podem ser tomados como elementos identitários de determinado estilo.

Embora a *milonga* apresente uma série de variantes<sup>6</sup>, trataremos das características de apenas três delas, as quais são amplamente utilizadas no Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai. Por outro lado, é importante ressaltar que praticamente todas as variantes encontram-se apoiadas no padrão métrico 3-3-2<sup>7</sup>, além de outras características.

### *Milonga pampeana (milonga tradicional ou simplesmente milonga)*<sup>8</sup>

A *milonga pampeana*<sup>9</sup> apresenta as seguintes características gerais:

- geralmente em andamento lento;
- compasso 4/4 ou 2/4;
- tonalidade menor (também pode ocorrer em tonalidade maior, porém, em menor escala);

6 Não há consenso entre pesquisadores e músicos em relação às variantes da milonga. Isto decorre pelo caráter popular do gênero – que faz parte da cultura do RS, da Argentina e do Uruguai –, o qual possui características mutáveis, pois em cada país ou região do país ou mesmo na fronteira entre estes, a milonga possui um sotaque distinto, características peculiares. Além disso, uma das características dos gêneros populares é o empirismo, o que facilita esta mutação. Cada variante pode ser considerada um subgênero de milonga (OLIVEIRA, 2006, p. 108).

7 Considerando um compasso 4/4 subdividido em oito colcheias, acentuam-se a primeira, a quarta e a sétima, o mesmo valendo para um compasso 2/4, porém subdividido em semicolcheias, configurando o padrão 3-3-2.

8 Pampeano é aquele que é oriundo da pampa. A pampa é a região da América do Sul que se caracteriza pelas grandes planícies com vegetação gramínea e com poucas árvores e arbustos, característica da metade sul do Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina.

9 A milonga pampeana também é utilizada para amadrinhar um declamador, isto é, servir de fundo musical para um gaúcho recitar uma poesia, bem como para acompanhar payadas e trovas. A milonga pampeana, tocada lenta e em tonalidade menor, é bastante melancólica, com seus bordões repetindo incessantemente o mesmo padrão. Porém, mais rápida e em tonalidade maior, é porta-voz de inúmeras canções. É talvez a variante mais utilizada, tanto que muitos músicos e pesquisadores tendem a classificá-la simplesmente como milonga.

## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

- tanto nas tonalidades menores como nas maiores predomina a alternância entre o i (I) – V7;
- nos finais de frases, estrofes ou canções, geralmente surge um *arremate*<sup>10</sup>, um tipo de estrutura cadencial apoiada comumente pelas seguintes sucessões: V7– iv – III – V – i ou iv – III – V43 – i em tonalidade menor; e V7– IV – iii – ii – I em tonalidade maior.

No que se refere à linguagem técnica do violão, as *milongas*, como um todo, sempre apresentam duas maneiras básicas de execução: as conhecidas batidas, com *rasgueos* e *chasquidos*, e os dedilhados (*arpejos*). Abaixo, um exemplo de batida<sup>11</sup>:



Fig. 1: Batida de *milonga pampeana* (SILVA, 2010, p. 72).

Atrrelado aos arpejos encontra-se a articulação de um padrão rítmico-melódico delineado pelos seguintes graus: 1º grau, 6º grau menor (no caso de temas em tonalidade menor) e 5º grau.



Fig. 2: Padrão rítmico-melódico do baixo da *milonga pampeana*.

Algumas variantes de dedilhados:

10 Este elemento será abordado mais adiante.

11 A respeito da notação utilizada, nas transcrições, da execução violonística, ela está baseada em Oliveira (2006, p. 11) e descrita no apêndice deste artigo (ver Tabela 1). Além disso, Silva (2010) foi detalhista no sentido de notar todos os prolongamentos de notas que se dão na execução das batidas, arpejos e exemplos, bem como as sutilezas, tais como os efeitos percussivos ou dinâmicos, as ligaduras, as acentuações e os staccati, detalhes que nos transmitem algumas das principais peculiaridades da milonga.



## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

130 bpm p i m p i m p

The musical score consists of three staves of music in G major, 2/4 time, at 130 bpm. The first staff (measures 1-4) starts with a *mf* dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The second staff (measures 5-8) continues this pattern. The third staff (measures 9-10) concludes with a final chord. The notation includes various articulations such as accents and slurs.

Fig. 3: Variante de arpejo de *milonga pampeana*<sup>12</sup> (ibid., p. 72).

A figura anterior mostra um exemplo bem característico: alternância entre *i - V7* e o *arremate* final (comp.7-10) através de *V7 - iv - III - V43 - i*.

Abaixo, temos uma variante no padrão melódico discutido acima. Neste exemplo, o *bordoneio* delinea o arpejamento de tônica, terça menor e quinta justa:

130 bpm p i m p i m p

The musical score consists of two staves of music in G major, 2/4 time, at 130 bpm. The first staff (measures 1-4) starts with a *mf* dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The second staff (measures 5-10) continues this pattern. The notation includes various articulations such as accents and slurs.

Fig. 4: Variação de arpejo *milonga pampeana* para violão (ibid., p. 73).

A figura 5 exemplifica algumas variações rítmicas utilizadas em trechos melódicos e acompanhamentos:

12 Lembramos aqui que Silva (2010) se preocupou em notar os prolongamentos de notas ocorrentes durante a execução do arpejo, além das acentuações, o que não é grafado na notação convencional para violão. Esta diferença decorre do foco de Silva, que é o de apresentar todas as sutilezas do gênero, enquanto o objetivo da notação convencional é o de transmitir ao intérprete o que deve ser tocado, e este já traz consigo uma babagem de leitura capaz de identificar a execução correta do arpejo sem haver a necessidade de notar os prolongamentos e as acentuações.



## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

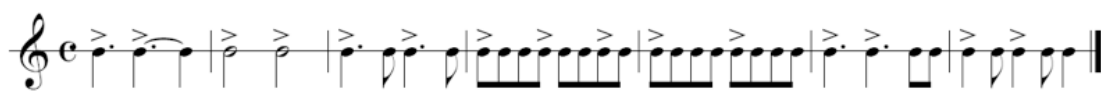


Fig. 5: Variações rítmicas (ibid., p. 76).

### Milonga arrabaleira (*milongão, milonga arrabalera ou milongón*)<sup>13</sup>

A *milonga arrabaleira* apresenta as seguintes características gerais:

- geralmente em andamento rápido;
- compasso 2/4;
- tonalidade menor (também pode ocorrer em tonalidade maior, porém, em menor escala);
- tanto nas tonalidades menores como nas maiores predomina a alternância entre o i (I) – V7;
- nos finais de frases, estrofes ou canções, geralmente surge um *arremate*, apoiado comumente pelas seguintes sucessões: V7– iv – III – V – i ou iv – III – V43 – i em tonalidade menor; e V7– IV – iii – ii – I em tonalidade maior.

Uma das principais características da *milonga arrabaleira* é a sua batida vigorosa, acentuando os dois tempos por meio de golpes da mão direita, os chasquidos<sup>14</sup>:



Fig. 6: Batida de *milonga arrabaleira* para violão (ibid., p. 78).

<sup>13</sup> Segundo Oliveira (2006, p. 111), o termo *arrabaleira* “a rigor, refere-se genericamente à periferia urbana (*arrabalde*)”.

<sup>14</sup> Este e outros recursos, bem como elementos de notação específicos estão explicados no apêndice ao final do artigo.

## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

Os arpejos, por sua vez, acentuam os contratempos dos dois tempos, agregando uma rítmica diferente a esta variante de *milonga*, a qual é uma das poucas que não se apóia no padrão métrico 3-3-2. A seguir, um exemplo de arpejo de *milonga arrabaleira*:

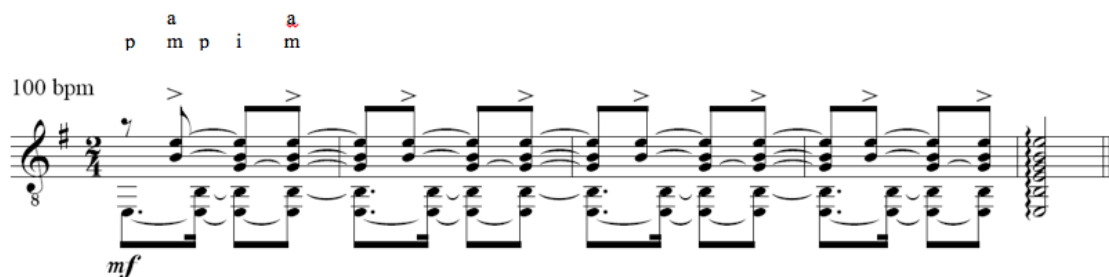


Fig. 7: Arpejo de *milonga arrabaleira* para violão (ibid., p. 78).

O padrão rítmico básico da *milonga arrabaleira* é o seguinte:



Fig. 8: Padrão rítmico da *milonga arrabaleira* (ibid., p. 83).

Além do padrão rítmico acima, também exemplificamos as seguintes variações rítmicas, utilizadas em trechos melódicos ou de acompanhamento:



Fig. 9: Variações rítmicas da *milonga arrabaleira* (ibid., p. 83).

### *Milonga corraleira corraleira (milonga corralera)*<sup>15</sup>

A *milonga corraleira* apresenta as seguintes características gerais:

- geralmente em andamento rápido;
- compasso 2/4;

<sup>15</sup> Segundo o Dicionario de la Lengua Española, o termo corralera designa um tipo de canção da região espanhola Andaluzia e que originalmente se dança em corrales de vecindad, que são um conjunto de habitações reduzidas com acesso comum a corredores e ao pátio.

## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

- tonalidade menor (raramente em tonalidade maior);
- tanto nas tonalidades menores como nas maiores predomina a alternância entre o i (I) – V7;
- nos finais de frases, estrofes ou canções, geralmente surge um *arremate*, apoiado comumente pelas seguintes sucessões: V7– iv – III – V – i ou iv – III – V43 – i.

O padrão rítmico da milonga *corradeira* baseia-se na métrica 3-3-2 já apresentada, sempre na forma binária. Abaixo, o padrão rítmico da milonga *corradeira*:

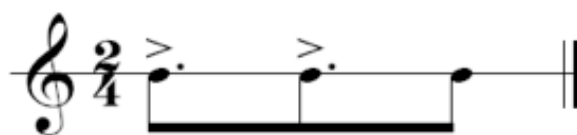


Fig. 10: Padrão rítmico da *milonga corradeira* (ibid., p. 84).

Além do padrão rítmico acima, também exemplificamos as seguintes variações rítmicas, utilizadas em trechos melódicos ou de acompanhamento:



Fig. 11: Variações rítmicas da *milonga corradeira* (ibid., p. 85).

Destacamos ainda um trecho de harmonia mais estilizada, onde podemos observar características melódicas, como as figurações em semicolcheias, algumas acentuações, o uso do padrão rítmico ou linha de baixo característico, e a utilização de figurações em tercinas, também usuais em outras variantes de *milonga*:

110 bpm

Am Am(#6,#11,16) E Am Am/F Am/E Am

B° E Am Am(#6,9)

## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

Fig. 12: Trecho musical de *milonga corraleira* (ibid., p. 84).

### A *milonga* no repertório violonístico

São muitos os compositores que recorrem à *milonga* para comporem suas obras<sup>16</sup>. Um exemplo inicial deste cenário encontra-se na produção dos argentinos Antônio Sínópoli (1878-1964), Juan Rodrigues (1885-1944) e Abel Fleury (1903-1958). Tratam-se de violonistas-compositores que não estabelecem um grande afastamento entre suas composições e as principais características da *milonga*. Por outro lado, este panorama vai se sofisticando paulatinamente nas mãos de autores que trabalham com elementos harmônicos e melódicos advindos de variadas fontes. Neste bloco podemos destacar Abel Carlevaro (1916-2001), Cacho Tiraó (1941-2007), Jorge Cardoso (1949), Máximo Diego Pujol (1957), até compositores-violonistas como Carlos Moscardini (1959), o qual trabalha com processos harmônicos e melódicos mais rebuscados. Entretanto, o sabor está sempre presente.

Na Parte A de *Milongueo del ayer*<sup>17</sup>, de Abel Fleury, encontra-se uma adaptação da *milonga arrabaleira* (ou *milongão*, *arrabalera*, *milongón*)<sup>18</sup> à uma textura à duas vozes. Além disso, é interessante notar a característica alternância entre i - V7:



Fig. 13: *Milongueo del ayer* (comp. 5-12).

Aqui, o intérprete não deve considerar em seu processo de estudo cada voz individualmente. Embora Fleury faça uso desta textura na escrita, na prática, ela deve soar como um elemento só, sem distinção. Pode-se dizer que é por isso que o autor utiliza as suspensões, para chamar a atenção para a segunda colcheia do segundo tempo. Dessa maneira, o *milongão* fica bem evidente na execução.

Na introdução e na Parte B (com variações no padrão rítmico), outro padrão de *milonga*, a *campera* (OLIVEIRA, 2006, p. 110), é identificada:

<sup>16</sup> Não entraremos aqui na discussão já conhecida sobre a categorização popular e erudito. O que nos interessa é apresentar amostras de um repertório de violonistas-compositores ligados ao universo de concertos e recitais.

<sup>17</sup> FLEURY, Abel. *Milongueo del ayer*. Buenos Aires: Antigua Casa Nuñez sucesores de Diego Gracia & Cia, 1966. Violão solo.

<sup>18</sup> Comparar com a figura 7 (padrão de dedilhado).

## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

Oliveira (2006, p.110)



Introdução (comp.1-4)



Início da Parte B (comp.13-16)



Fig. 14: Introdução e Parte B de *Milongueo del ayer*.

Na peça de Fleury, o intérprete deve atentar para o padrão 3-3-2 que está, de certa forma, implícito na escrita<sup>19</sup>. Além disso, a escolha do dedilhado influi diretamente no destaque deste padrão:

19 Nota-se que os elementos característicos de outros padrões de milonga encontram-se juntos. Este panorama é muito recorrente. Dessa forma, reitera-se a importância da identificação, por parte do intérprete, dos variados elementos.

## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

### Introdução (comp.1-4)

### Início da Parte B (comp.13-16)

Fig. 15: 3-3-2 implícito.

A grafia dos dedos polegar e indicador foi negritada para o destaque que possuem na condução do padrão 3-3-2. Entretanto, o intérprete também não pode desconsiderar os *retardos* na primeira corda (início da Parte B).

Em *A flor de llanto*<sup>20</sup>, Abel Fleury recorre à *milonga pampeana* para elaborar a introdução e a Parte A. Mais uma vez o compositor se utiliza (na Parte A) de uma textura à duas vozes, onde a voz superior apresenta uma sucessão de terças desdobradas sobre o baixo característico:

20 FLEURY, Abel. *A flor de llanto*. Buenos Aires: Antigua Casa Nuñez sucesores de Diego Gracia & Cía, 1949. Violão solo.

## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

Fig. 16: *A flor de llanto* (comp. 1-16).

Aqui, além de destacar a condução do baixo sem esquecer das terças sucessivas na voz superior, o intérprete também deve considerar a variação demarcada com círculo.

As introduções de *milongas* através da exploração de acordes é muito comum. Em *Milonga*<sup>21</sup>, Jorge Cardoso explora uma estrutura harmônica maior, em relação às peças de Fleury. Além disso, o processo de estilização na peça de Cardoso é um pouco mais sofisticado. Um dos fatores que levam a esta consideração se deve à utilização da primeira corda solta em toda a introdução, um recurso amplamente utilizado por Heitor Villa-Lobos, em sua obra para violão (*Open strings pedal notes*)<sup>22</sup>:



Fig. 17: *Milonga* (comp. 1-8).

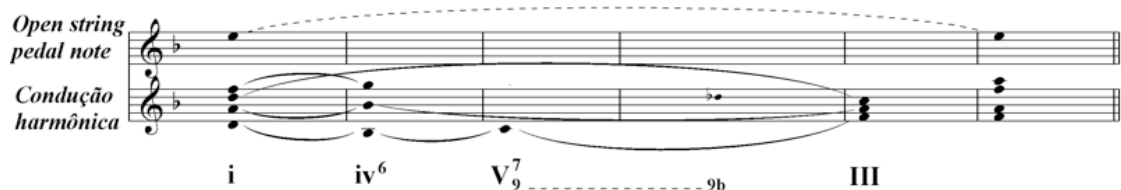


Fig. 18: Condução de vozes (comp.1-16).

Na peça *Milonga*, da *Suite del Plata* n° 1<sup>23</sup> de Máximo Diego Pujol, também temos um panorama onde a introdução explora uma elaboração semelhante. No entanto, o compositor destaca a característica do padrão melódico-rítmico que utiliza os graus 6° menor e 5ª justa:

21 CARDOSO, Jorge. 24 Piezas sudamericanas. Madrid: Union musical ediciones, 1993. Violão solo.

22 Ver: GOLDSPIEL, Alan. A new look at musical structure and the guitar in the music of Villa-Lobos. Soundboard Magazine, n.2, p.7-13, 2000.

23 PUJOL, Máximo Diego. Suite del Plata. Columbus, OH, USA: Editions Orphée, 1996. Violão solo.



## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

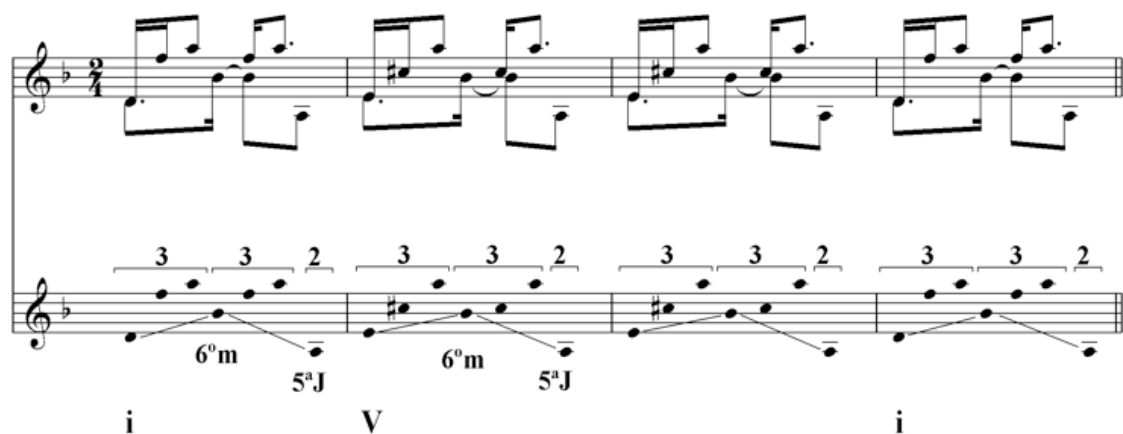


Fig. 19: Introdução de *Milonga da Suite del Plata* (comp. 1-4).

Na mesma peça, encontra-se uma variante do padrão 3-3-2 através da inversão no direcionamento do arpejo. Ao invés de ascendente, conforme muitos casos, Pujol realiza o padrão descendente. Além disso, nota-se que o caráter do acompanhamento já não é imperativo. Isso ocorre pelas anacruses anexadas à estrutura rítmica do padrão semelhante ao da milonga pampeana:

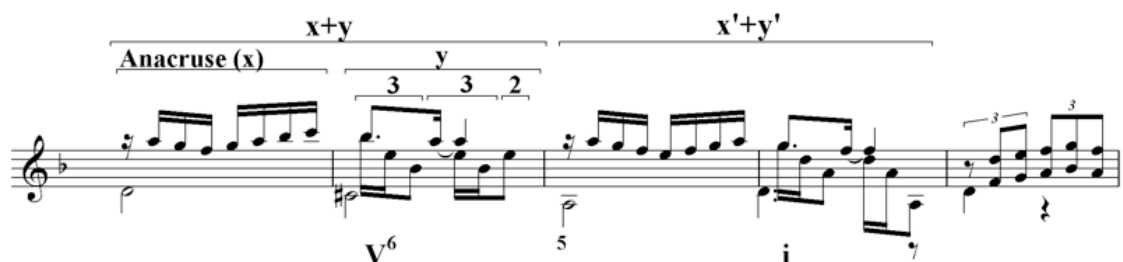


Fig. 20: *Milonga da Suite del Plata* (comp. 5-9).

Em outro trecho, Pujol faz uma variação no acompanhamento da *milonga*, mudando-a para *campera*<sup>24</sup>. O perfil do elemento melódico continua em torno de *bordaduras* e *retardos*:



24 Comparar com a figura 13.

## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

Fig. 21: *Milonga da Suite del Plata* (comp. 21-28).

No trecho que vai do compasso 30 ao 37 é que se dá um aspecto interessante. O padrão rítmico 3-3-2 é colocado de forma implícita:



Fig. 22: *Milonga da Suite del Plata* (comp. 30-38).



Fig. 23: 3-3-2 implícito.

Este tipo de caráter implícito também é utilizado pelo autor em *Preludio Tristón* e no segundo movimento da *Sonatine pour guitare*. Pujol utiliza figurações rítmicas que trazem uma vaga lembrança. Além disso, no segundo exemplo o perfil da harmonização da melodia contribui para este panorama:

## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

### II

The image shows a musical score for guitar, movement II, marked "Andante e molto legato". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff continues the melody. The third staff features a change in key signature to two sharps (F# and C#) and includes a fermata over a measure. The fourth staff is marked "poco ten." and includes a fermata over a measure. The score is annotated with "CII" and "ΦII" above certain measures.

Fig. 24: II movimento da *Sonatina para guitarra* (comp. 1-12)<sup>25</sup>.

Nos dois primeiros compassos a citação à milonga é bem clara. Entretanto, ao começar o tema, esta é dissolvida. No compasso 10, o autor faz uma breve lembrança ao material tradicional:

The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are in bass clef. The score shows a sequence of notes and rests across three measures, illustrating a 3-3-2 implicit rhythm. The first measure has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second measure has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The third measure has a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

Fig. 25: 3-3-2 implícito.

Vale observar ainda os primeiros compassos de Milonga oriental de Abel Carlevaro. Nota-se que o material rítmico característico da milonga é somente um ponto de partida:

<sup>25</sup> PUJOL, Máximo Diego. *Sonatine pour guitarre*. Paris: Editions Henry Lemoine, 1994. Violão solo.

## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

### Milonga Oriental

Abel CARLEVARO

*Affettuoso*

5

9

CH .....  $\Phi$ V .....  $\Phi$

Fig. 26: Compassos iniciais de *Milonga oriental* (Carlevaro)<sup>26</sup>.

Um recurso frequente em *milongas* é o *arremate*. Trata-se de um movimento melódico descendente geralmente conduzido no baixo (ou voz mais grave), com harmonias inerentes às funções de cada nota melódica. Possui a função de arrematar frases, estrofes ou canções inteiras. É comparável a uma CODA de pequena extensão, ou seja, como elemento anexado ao final de uma frase (ZAMACOIS, 1982, p. 23-24):

Fig. 27: Análise de *arremate* (OLIVEIRA, 2006, p. 119).

O intérprete deve cuidar para que o *arremate* não perca sua função de conclusão. A

26 CARLEVARO, Abel. *Milonga oriental*. Heidelberg: Chanterelle Verlag (GEMA), 1994. Violão solo.

## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

seguir, alguns exemplos:

The image displays three staves of musical notation for the piece 'Te vas milonga'. The first staff shows a melodic line with a bass line below it, marked with 'i' and 'V'. The second staff continues the melodic line with 'i', 'iv', and 'V' markings. The third staff is enclosed in a box and labeled 'Arremate', showing a complex rhythmic pattern with a bass line.

Fig. 28: *Te vas milonga* de Abel Fleury (comp. 6-18).

Em *Milongueo del ayer*, também de Fleury:

The image shows a single staff of musical notation for 'Milongueo del ayer'. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, characteristic of milonga.

Fig. 29: *Milongueo del ayer* de Abel Fleury.

Na *Milonga* de Jorge Cardoso temos um exemplo interessante de *arremate*, o qual tem a função de concluir uma das seções da peça:

## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

The image displays a musical score for a Milonga by Jorge Cardoso. It consists of four staves. The first two staves show a rhythmic accompaniment with chords labeled 'i', 'V<sup>7</sup>', and 'i' in the first staff, and 'I<sup>7</sup>', 'V<sup>7</sup>/iv', 'iv', 'i', 'V<sup>7</sup>', and 'i' in the second staff. The third staff features a melodic line with a thick black bar above it and two brackets labeled 'Arremate ??'. The fourth staff shows a lower melodic line with a thick black bar above it. The score is in 3/4 time and the key signature has one flat.

Fig. 30: *Milonga* de Jorge Cardoso.

Neste exemplo, o compositor torna ambígua a estrutura do *arremate*. Através da mudança da linha descendente para a voz mais aguda, aliada à *transferência de registro*<sup>27</sup>, apresenta-se um processo de elaboração mais sofisticado de uma estrutura tradicional da *milonga*. No entanto, o caráter de conclusão de uma “estrofe” da “canção” é mantido.

### Considerações Finais

Acreditamos que a abordagem acima possa contribuir inicialmente para o entendimento de qualquer intérprete que pretenda abordar uma *milonga*. Em se tratando de um gênero popular comum a povos distintos, nota-se que tal universo é extremamente amplo. Por isso, não temos a pretensão de que este trabalho seja fonte única para os objetivos já expostos. Consideramos, além de uma pesquisa maior, que o intérprete interessado neste gênero ouça diversas gravações para que estas o auxiliem nas sutilezas mais diversas. A maioria destas não são facilmente adaptáveis à escrita formal.

A abordagem feita no tópico *Aspectos gerais* coloca o intérprete frente a um panorama cultural, o qual possibilita a contextualização inicial. Em *Características musicais*, foi possível observar alguns elementos importantes, que reunidos, caracterizam musical-





27 Para o conceito de transferência de registro, ver Fraga (2009, p. 50-56).

## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

mente a *milonga*. Além disso, tratam-se de amostras levantadas junto a músicos populares, considerando a concepção do próprio meio musical.

Em *A milonga no repertório violonístico*, foram feitas análises que mostram o processo de transposição de elementos de um gênero popular para o violão dito erudito. Aliás, a distinção entre erudito e popular aqui, mostra-se sem nenhuma relevância. Isso ocorre por vários aspectos. Um deles reside no fato de que o violão é um instrumento comum às duas categorias. O que mais importa é o grau de estilização que cada compositor aplica em suas obras, trazendo novas possibilidades de desdobramentos de elementos da *milonga*. E é aí que entra o trabalho do intérprete: observar os elementos básicos deste gênero e considerá-los em sua *performance*. Portanto, esperamos que este texto possa contribuir, pelo menos, como fonte de inspiração para novos *milongueiros*.

### Apêndice

Notação utilizada nas transcrições <sup>28</sup>	
p	dedo polegar da mão direita
i	dedo indicador da mão direita
m	dedo médio da mão direita
a	dedo anular da mão direita
	batida para baixo com o dorso das unhas dos dedos i-m-a (notado acima da nota ou conjunto de notas que devem ser tocadas dessa forma)
	batida para cima com o dorso da unha do dedo p (notado acima da nota ou conjunto de notas que deve ser tocadas dessa forma)
	chasquido: percutir as cordas com o dorso dos dedos i-m-a (aplicado à nota ou conjunto de notas que deve ser tocadas dessa forma)
	chasquido: percutir as cordas com a borda interna da mão direita (aplicado à nota ou conjunto de notas que deve ser tocadas dessa forma)

28 Baseada em Oliveira (2006, p. 11).



## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

### Referências

- > ARETZ, Isabel. El folklore musical argentino. Buenos Aires: Ricordi, 1952.
- > AYESTARÁN, Lauro. El folklore musical uruguayo. 2. ed. Montevideo: Arca, 1979.
- > BEARD, David; GLOAG, Kenneth. Musicology, The Key Concepts. London: Routledge, 2005.
- > CARDOSO, Jorge. 24 Piezas sudamericanas. Madrid: Union musical ediciones, 1993. Violão solo.
- > \_\_\_\_\_. Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay. Posadas: Ed. Universitaria de la UNAM, 2006.
- > CARLEVARO, Abel. Milonga oriental. Heidelberg: Chanterelle Verlag (GEMA), 1994. Violão solo.
- > CASCUDO, Luiz da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. 3. ed. Vol. 02. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.
- > DICIONÁRIO da língua portuguesa. Lisboa: Priberam informática, 1998. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/>>.
- > DICIONÁRIO de la Lengua Española. 22ª edición. Disponível em: <<http://buscon.rae.es/drae/>>.
- > FLEURY, Abel. A flor de llanto. Buenos Aires: Antigua Casa Nuñez sucesores de Diego Gracia & Cia, 1949. Violão solo.
- > FLEURY, Abel. Milongueo del ayer. Buenos Aires: Antigua Casa Nuñez sucesores de Diego Gracia & Cia, 1966. Violão solo.
- > FRAGA, Orlaldo. Progressão Linear: uma breve introdução à teoria de Schenker. Curitiba: [não publicado], 2009.
- > GOLDSPIEL, Alan. A new look at musical structure and the guitar in the music of Villa-Lobos. Soundboard Magazine, n.2, p.7-13, 2000.
- > iDICIONÁRIO Aulete. Versão Web. 2008. Disponível em: <[http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete\\_digital](http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital)>
- > JACQUES, João Cezimbra. Assuntos do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: União de Seguros Gerais, 1979.
- > LESSA, Barbosa; CÔRTEZ, Paixão. Danças e andanças da tradição gaúcha. 2. ed. Porto Alegre: Garatuja, 1975.
- > MEYER, Leonard. Style and music: theory, history, and ideology. Chicago: University of Chicago, 1989.
- > OLIVEIRA, Sílvio de; VERONA, Valdir. Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do

## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

Sul: ensaio dirigido ao violão. Porto Alegre: Nativismo Ed., 2006.

- > PUJOL, Máximo Diego. Sonatine pour guitarre. Paris: Editions Henry Lemoine, 1994. Violão solo.
- > PUJOL, Máximo Diego. Suite del Plata. Columbus, OH, USA: Editions Orphée, 1996. Violão solo.
- > SELLES, Roberto. Historia de la milonga. Buenos Aires: Dunken, 2004.
- > SILVA, Danilo Kuhn da. O gesto gauchesco na composição de música contemporânea. 2010. 372p. Dissertação (Mestrado em Composição) – UFPR.
- > SLONIMSKY, Nicolas. La música de América Latina. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 1947.
- > VEGA, Carlos. Las canciones folklóricas argentinas. In: Gran Manual de Folklore. Buenos Aires: Honegger, 1965.
- > \_\_\_\_\_. Panorama de la música popular argentina. Edición facsimilar. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1998.
- > WALLS, Peter. Historical Performance and the modern performer. In: Musical Performance. A Guide to Understanding, Cambridge: CUP, p.17-34, 2002.

## Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance

**Daniel Ribeiro Medeiros**, Bacharel em Música – Habilitação em Violão pela Universidade Federal de Pelotas (2004) e Mestre em Música (Interpretação/Processos Criativos: Teoria, Criação Musical e Estética) pela Universidade Federal do Paraná (2010), sob orientação do Prof. Dr. Norton Dudeque. Em suas pesquisas, tem abordado temáticas relacionadas a Teoria e Análise Musical e historiografia musical juntamente a aspectos culturais. São trabalhos que envolvem investigações no âmbito da chamada música “cultura” e música popular, tal como rock, por exemplo. Atualmente realiza doutorado no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPel, cujo projeto envolve estudo da música popular (rock) a partir de enfoque interdisciplinar ligado à socialidades e identidades (Antropologia Social, Memória e Identidade, Etnomusicologia, História Oral).  
*danielribeiromedeiros@gmail.com*

**Danilo Kuhn da Silva**, Licenciado em Artes - Habilitação em Música pela Universidade Federal de Pelotas (2004) e Mestre em Música (Composição/Teoria e Criação) pela Universidade Federal do Paraná (2010), sob a orientação do Prof. Dr. Maurício Dottori. Pesquisa música gaúcha, e música e cultura pomerana. Desenvolve desde 2010 o Projeto Pomerando na Escola Municipal de Ensino Fundamental Germano Hübner, interior de São Lourenço do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil, o qual visa incentivar à escrita da língua pomerana partindo de uma padronização simplificada da escrita, haja vista que se trata de uma língua ágrafa, bem como coletar músicas, brincadeiras e contos tradicionais pomeranos.  
*danielokuhn@yahoo.com.br*