

Dinâmicas culturais do gênero milonga na canção *Velho Leon e Natália em Coyoacán* de Vitor Ramil

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Felipe Viana Estivalet

Universidade Federal do Paraná – felipe.estivalet@gmail.com

Edwin Pitre-Vásquez

Universidade Federal do Paraná – edwinpitre@gmail.com

Resumo: O presente trabalho investiga as dinâmicas culturais no gênero milonga na obra do compositor Vitor Ramil, estabelecendo um recorte através da canção *Velho Leon e Natália em Coyoacán* e apoiado em referencial teórico da Etnomusicologia e Ciências Sociais. Além da pesquisa documental-bibliográfica e consultas em audiovisuais, foi lançada mão de uma etnografia da *performance* (SEEGER, 2008), com observações participantes e entrevistas. Buscar-se-á compreender os processos culturais subjacentes a essas dinâmicas bem como seus significados.

Palavras-chave: Dinâmicas culturais. Milonga. Vitor Ramil. Etnografia da performance. Etnomusicologia dialógica.

Milongas's Cultural Dynamics in the Song *Velho León e Natália em Coyoacán*, from Vitor Ramil

Abstract: This article investigates the cultural dynamics of the milonga genre in the work of the composer Vitor Ramil, focusing on the song *Velho Leon e Natalia em Coyoacán* and supported by the theoretical framework of Ethnomusicology and Cultural Studies. In addition to the documentary-bibliographical research and consultations on audiovisual materials, an ethnography of performance was used (SEEGER, 2008), with observations and interviews. We will seek to understand the cultural processes underlying these dynamics and their meanings.

Keywords: Cultural Dynamics. Milonga. Vitor Ramil. Ethnography of performance. Dialogic Ethnomusicology.

1. Introdução

O objeto de estudo deste artigo, a canção *Velho Leon e Natália em Coyoacán*¹, poema de Paulo Leminski musicado por Vitor Ramil, é analisado numa perspectiva etnomusicológica. Procuramos investigar na Milonga as dinâmicas culturais praticadas por Vitor Ramil na canção-objeto². O conceito de dinâmicas culturais é abordado por Alan Merriam (1964: 303-319), quando afirma que a música na cultura é estável porém, não estática, logo eventualmente ocorrem mudanças. Merriam pondera que este processo é mais comum em sociedades que valorizam a criatividade individual e em músicas com função recreativa, ao invés de rituais ou religiosos coletivos. Por fim, essas dinâmicas podem ser frutos de contatos culturais ou variações e invenções internas.

Evidentemente, esses processos passam por períodos de difusão entre os membros de determinada cultura, além de tensões entre a aceitação e a rejeição das modificações

propostas por um ou mais indivíduos, até que elas sejam plenamente integradas por todos ou pelo menos pela maioria. Contudo, o etnomusicólogo apresenta suas abordagens e conceitos focados nas tradições musicais orais não-ocidentais e pré-industriais. Se transpusermos suas teses para a contemporaneidade, na qual a mercantilização e mundialização da cultura, o crescimento dos centros urbanos, o desenvolvimento dos aparatos de reprodução técnica sonora e tecnologias da comunicação tornam-se quase onipresentes principalmente nas grandes cidades, necessitamos de adaptações metodológicas e conceituais às ideias de Merriam.

Alberto Ikeda (2000) estimula a pesquisa sobre a música popular para evitar uma defasagem da compreensão da “dinâmica de suas transformações contemporâneas” (2000: 4). Para tal tarefa, Ikeda sugere a interdisciplinaridade, já que as sociedades contemporâneas, híbridas culturalmente, necessitam de “novos olhares” e “instrumentos de ação” para dar conta dessa realidade (p. 6). Portanto, ainda que fundamentado no campo da Etnomusicologia, trabalharemos com o conceito de gêneros musicais do musicólogo Franco Fabbri (1982 e 1999) e as perspectivas subsequentes de cientistas sociais como Shuker, (2001) Janotti Jr. (2006), Trotta (2008) e Frith (2002). E para a investigação do objeto deste trabalho, além da pesquisa documental-bibliográfica e consultas em audiovisuais, foi empregada uma etnografia da *performance* (SEEGGER, 2008), desdobrada em observações participantes e entrevistas. De acordo com Seeger, essa variação do que ele entende por etnografia da música, deve levar em conta os participantes (*performers* e público), suas interações e processos comunicativos, que devem procurar ser sistematicamente analisados pelo etnógrafo.

2. Construindo um gênero: Milonga

O musicólogo Franco Fabbri (1982: 1) define gênero musical como o conjunto de eventos musicais governados por uma série de convenções sociais desdobradas em cinco espécies de regras: formais-técnicas, semióticas, comportamentais, sócio-ideológicas e comerciais. Sem desconsiderar os outros conjuntos de regras, terão maior ênfase aqui as regras formais e técnicas, que definem os aspectos estruturais, características sonoras e convenções instrumentais. Estas regras também incluem aspectos rítmicos, melódicos, amplificação elétrica ou acústica, e relação da voz com os instrumentos e a letra.

Por vezes, a presença dos gêneros no cotidiano é despercebida, passando a ideia de prescindível, até se precisar de um produto que não se encaixa em rótulo algum e se necessitar encontrá-lo em uma hipotética loja. Ou até mesmo quando indivíduos aleguem que o trabalho de determinada banda ou compositor é inclassificável ou não-categorizável. E esta

catalogação musical pode informar tanto os elementos sonoros quanto o público consumidor. Para as indústrias fonográficas “gênero é a maneira de definir música em seu mercado ou, alternativamente, o mercado em sua música” (FRITH, 2002: 76). Essas categorias criam expectativas sobre a maneira como os músicos devem tocar, agir, vestir-se etc. Segundo Frith, o controle criativo sobre um artista é proporcional às suas adequações às regras de gêneros. Dessa forma, abrem perspectivas sobre o que é “alta” e “baixa” cultura dentro de um contexto de mercado, bem como definem discursos acerca de “arte, *folk*, e comércio” (idem: 95).

Contudo, Fabbri (1999) enfatiza que essas categorias “não são apenas rótulos aplicados à música por obscuras razões de mercado relacionado com o lucro de profissionais (sejam eles musicólogos, jornalistas, produtores musicais, fabricantes ou varejistas” (idem: 7). Os gêneros emergem como nomenclaturas para agrupar similaridades e “recorrências que uma comunidade tornou pertinente para identificar eventos musicais” (p. 8). Este processo pode ser mais explícito como um manifesto ou mesmo implícito e nunca declarado. De qualquer forma, os gêneros aceleram a comunicação dentro de uma comunidade musical, como códigos estandardizados visando minimizar variações e divergências.

Medeiros e Silva (2014) afirmam que o gênero milonga é praticamente em todos os casos apoiado no padrão métrico 3-3-2³, também encontrado em boa parte da costa atlântica das Américas onde houve forte presença africana e processos extramusicais como a mestiçagem. Tal padrão rítmico também pode ser encontrado em gêneros musicais caribenhos, samba e até mesmo nas palmas da capoeira e é chamado por Carlos Sandroni (2002) de *tresillo*⁴. Abaixo, a figura rítmica característica, normalmente tocada com o polegar nas cordas mais graves do violão durante um arpejo. O exemplo de baixo ostinato de milonga na tonalidade de Mi menor é bastante comum no gênero e favorecida pela afinação padrão do violão.



Figura 1: padrão-rítmico melódico da Milonga (MEDEIROS; SILVA, 2014: 150)

Dentre suas variantes, destaca-se a milonga pampeana ou oriental, apresentada por Medeiros e Silva (2014) como milonga tradicional ou simplesmente milonga. Bangel (1989), quando compila a série de gêneros que considera característicos do Rio Grande do Sul, ao exemplificar a milonga, utiliza-se somente desta variante. E é justamente esta modalidade de milonga que Vitor Ramil prioriza em suas composições, incluindo a canção-objeto deste trabalho. É chamada de pampeana justamente por sua ligação com a região do Prata, que

possui grandes planícies de vegetação, gramíneas chamadas de pampa, frequentemente cantada em suas letras.

A milonga pampeana normalmente é tocada em andamento lento, nas fórmulas de compasso 4/4 ou 2/4 e, predominante, em tonalidade menor. Harmonicamente, há uma forte recorrência da alternância dos graus i (I) e V7. Há que se destacar o *arremate*, que é “um tipo de estrutura cadencial apoiada comumente pelas seguintes sucessões: V7 – iv – III – V- i ou iv – III – V – i.” (MEDEIROS; SILVA, 2014: 150). Este movimento melódico descrito pelos autores é descrito pelo baixo ou na voz mais grave das harmonias referentes e possui a função de concluir frases, estrofes ou mesmo canções inteiras, como “uma coda de pequena extensão” (ZAMACOIS apud MEDEIROS; SILVA, 2014: 162).

Essas características contribuiriam para o que Trotta (2008) entende por sonoridade, fundamental para as categorizações musicais, instaurando um “tipo de ambiência” que permite “identificar quais desses elementos musicais atuam com maior preponderância na construção e classificação dos gêneros” (2008: 3). E dentre todos os elementos, o ritmo teria função demarcatória preponderante, porém frequentemente complementado por uma combinação de instrumentos que, pela recorrência de seu arranjo, se tornaria um elemento identificador. No caso da milonga, há a recorrência do violão acompanhando a voz do cantor ou poeta *payador*, ocasionalmente utilizando-se o acordeom.

A sonoridade não se limitaria à organologia, mas também à forma de tocar e cantar e misturar os timbres. Conforme citado anteriormente, o violão constantemente é acompanhado da voz. Ayestarán (1967: 72) afirma que o estilo milongueiro de sílaba contra nota, evitando floreios e melismas, por vezes de versos mais ditados do que cantados, possivelmente se deve às suas origens das *payadas*. Quando há melodias, normalmente estas são “simples, intuitivas, construídas por graus conjuntos e intervalos harmônicos, usando com frequência a escala descendente” (BANGEL, 1989:29).

O timbre de voz também é referência na construção da milonga e mesmo de outros gêneros da região. Elizabeth Lucas (1994) destaca um “estilo vocal marcado pela tensão (força) e intensidade (volume) da voz” (idem: 141). Este modo de cantar “gritado” é reconhecido no contexto dos festivais nativistas⁵ como mais “autêntico” por remeter à maneira como o gaúcho supostamente lida (ou doma) com a natureza. Cantar gritado “representa simbolicamente o homem da cultura pastoril – o peão, o ‘gaúcho’, o campeiro” (p. 142). Também é comum o uso de um ‘sotaque de fronteira’, evidenciado na articulação diferencial de vogais e consoantes” (ibidem) Em oposição, haveria um modo de cantar “urbano”, logo, menos “autêntico”, no qual entendo que Ramil se enquadraria. Segundo

Lucas, “independente do timbre e da extensão vocal do intérprete-cantor”, o modo de cantar ajuda a criar aquilo que de maneira genérica chama-se ‘estilo musical’ e que no ambiente de festivais “dominado pelos cantores homens” as mulheres cantoras também reproduzam esse “tipo de emissão vocal” (LUCAS, 1994:141).

Os aspectos construídos socialmente da sonoridade fazem parte de um processo interpretativo “a partir de uma experiência musical anterior” (TROTТА, 2008: 4). Portanto, o ouvinte, por reconhecer “elementos desta música e elementos de outras músicas já classificados numa bagagem musical afetiva anterior, socialmente compartilhada” encaixaria música em um gênero (idem). No entanto, a sonoridade é indissociável do extramusical. Janotti (2006) e Trotta (2008) apontam que a estética sonora é capaz de remeter a um perfil sócio-musical-geográfico. A milonga, por exemplo, retrataria o pampa e um imaginário idílico sulino e campesino com seus valores, pensamentos, e modo de viver.

Por fim, a *performance* também cumpre papel como processo comunicacional, articulando o ambiente, a audiência musical, as regras e as ritualizações partilhadas, direcionando essas experiências entre os diversos gêneros. A relação de aspectos como o corpo, a voz, o cenário e o ritmo se daria mesmo quando se pressupõe uma audiência contemplativa ou passiva em termos corporais, pois ainda assim teria “alguma forma de relação rítmica com o corpo dos ouvintes” (JANOTTI JR, 2006: 43). A maneira como os receptores reagem, seja intelectualizada ou afetivamente, acompanhando as batidas com o corpo e cantando os refrões junto ou contemplando a *performance* e discutindo posteriormente nuances, fornece pistas valiosas para o pesquisador. Essa afirmação converge com Shuker, que estimula o estudo da música nos contextos em que “é consumida – no *pub*, o clube, o teatro, ou mesmo o lar” (2001: 149). A milonga, ao longo de sua história, transitou entre ambientes rurais e urbanos e hoje é frequente em festivais nos quais há concorrência entre canções, bem como premiações para os vencedores.

3. Dinamizando o gênero Milonga: *Velho León e Natália em Coyoacán*

As definições de gêneros apresentada pelos autores preocupam-se mais em estabelecer os gêneros do que enfatizar as possíveis transformações dentro dessas categorias. Fabbri (1999), Frith (2002) Janotti (2006), Trotta (2008) reconhecem que a contemporaneidade traz desafios referentes às estabilidades das categorias musicais, seja por hibridismos, mudanças tecnológicas ou quaisquer experimentações conscientes ou acidentais. Segundo Shuker, “as divisões de gênero devem ser consideradas como altamente fluidas” (2001: 150). Uma rápida pesquisa sobre a produção musical contemporânea verifica a

tendência de “músicos emprestarem elementos de gêneros existentes e incorporá-los em novas formas” (idem).

Para Vitor Ramil, a milonga é uma matriz para as suas dinâmicas. Um eixo criativo no qual ele orbita mais ou menos próximo, dependendo da canção. No caso de *Velho Leon em Natália em Coyacán*, Ramil considera a canção uma milonga, mas compreende ter apresentado divergências ao que se espera em uma milonga mais convencional. Durante entrevista ao compositor, ele apontou que:

É um tipo de música bem minha. De harmonia, né, [o uso do] capo [capotraste] [...] São três acordes só e a música vai rodando. A harmonia tem umas dissonâncias que são típicas minhas (RAMIL, 2015).

Ao musicar um poema de Paulo Leminski sobre o período em que Léon Tróski esteve no México, o compositor utilizou uma estrutura cíclica com apenas uma mudança de andamento no início da canção, pequenas variações melódicas entre as estrofes e um solo de sax soprano. Facilitado pelo uso do capotraste, o cantautor tanto recorre ao modo maior bem como utiliza movimentos ascendentes no ostinato, realizando um movimento de tônica-sexta maior-sétima menor, em seguida tônica-quarta justa-sétima menor, ao invés do característico tônica-sexta menor- quinta justa:



Figura 2: Baixo ostinato de Velho Leon realizado no violão de aço e no baixo acústico.

O movimento harmônico V-I nos primeiros acordes, ao invés de recorrer à relação I-V mais usual da milonga, não é entendida por Ramil como algo feito conscientemente. Ao questioná-lo se a utilização dessa cadência era influência de algum gênero específico, Ramil negou:

Não penso nisso, cara. Não me interesso por isso. Sinceramente não penso pra onde eu vou [...]. Claro que eu tenho os meus caminhos, que dentro do meu mundo se tornam até previsíveis para quem já acompanha e tal. Mas tem muita gente que pensa que quando faz um acorde X tem que ir pro acorde Y, na sequência tal, tem nada! As vezes quando tu faz combinações totalmente absurdas de acordes e isso é que acaba se tornando interessante para aquela música (RAMIL, 2015).

Portanto, os gêneros são passíveis de serem “desafiados” pelos agentes do fazer musical, “que continuamente colocam em xeque as fronteiras e desafiam a definição de música neste ou naquele gênero musical”, sendo a criatividade “vetor e ordenador de mudanças e de constantes movimentos de indivíduos, grupos, valores pensamentos e visões de mundo” (TROTТА, 2008:11). Contudo, as dinâmicas ocorrem, por vezes, de maneira

aparentemente despreziosa, mesmo no caso de Ramil, notório por teorizar posteriormente as suas criações:

Eu comecei a ler o poema, tava lendo o livro do Leminski quando cheguei ali, eu parei de ler, larguei o livro, peguei o violão, percebi que ia encontrar a música naqueles versos e comecei a cantar. Foi meio automático, não tem muito como explicar isso (RAMIL, 2015).

Também há aspectos visuais que situam o gênero e que avaliados pelo público trazem noções de autenticidade, sinceridade e comercialismo. Dessa forma, é de chamar à atenção a rejeição por parte de Ramil e de sua plateia pela “pilcha”, vestimenta associada à lida campeira e utilizada pelos *performers* de milonga em capas de discos, programas de TV e festivais de canções. As audiências de Ramil, comparecem nas *performances*, frequentemente em teatros vestidas informalmente, com ocasionais estampas de bandas de *rock*, enquanto que Vitor normalmente se apresenta com camisa e calças sociais complementadas com sapatos. Público e audiência compartilham pouca preocupação com relação à autenticidade, priorizando as dinâmicas e experimentações propostas pelo compositor. Nas observações, foram presenciadas comparações com artistas de renome internacional e sucesso comercial, como Caetano Veloso e Bob Dylan, entendendo as letras das canções como poemas, mesmo as que não tivessem sua origem em uma poesia.

4. Conclusões

Evidentemente que as dinâmicas musicais possuem diversos desdobramentos pouco ou sequer abordados aqui. Também a canção aqui apresentada não é a única milonga pouco ortodoxa de Ramil, tampouco modificações nesse gênero musical serem exclusividade deste cancionista. A crescente e desigual circulação de bens e mensagens, a reestruturação do mercado musical, hibridismos e a fragmentação das identidades culturais são apenas alguns dos processos a serem considerados em um quadro mais amplo de dinâmicas culturais na contemporaneidade. Além disso, rapidamente levantam-se questões sobre se essas mudanças musicais representam um progresso ou simplesmente um desrespeito em relação às tradições, dilema demasiado longo para ser abordado nestas poucas páginas.

Contudo, reiteramos a importância do ritmo em demarcar os gêneros musicais. Na canção analisada aqui, o ritmo executado pelo baixo foi, talvez, o único resquício em meio às modificações em termos de harmonia, melodia, estrutura, instrumentação, timbres, temática das letras e entonação da voz. Ainda assim é reconhecida pelo autor e por seu público como uma milonga. Longe de ser um monopólio dos críticos e acadêmicos, o papel desses atores é fundamental nas (re)definições dos gêneros. Reconhecer a importância destes agentes e

buscar compreender suas ações e interações é crucial para compreender não somente a milonga na contemporaneidade, mas a música popular em um geral.

Referências:

- AYESTARÁN, Lauro. *El folklore musical uruguayo*. 6ª Ed. Montevideo: Bolsilibros ARCA 28, 1967.
- BANGEL, Tasso. *O estilo gaúcho na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1989.
- FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: Two Applications. In: *Popular Music Perspectives*, Papers from the First International Conference on Popular Music Research, David Horn e Philip Tagg, eds, IASPM, Göteborg & Exeter, 1982.
- _____. Browsing music spaces: categories and the musical mind. In *3rd Triennial British Musicological Societies' Conference*, University of Surrey, Reino Unido, p. 1-14 1999.
- FRITH, Simon. *Performing Rites: evaluating popular music*. Nova Iorque: Oxford, 2002.
- IKEDA, Alberto T. Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco. In *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Bogotá, 23-27 agosto de 2000, p.1-6.
- JANOTTI Jr, Jeder. Música popular massiva e gêneros musicais: produção consumo da canção na mídia. In *Comunicação, mídia e consumo*, São Paulo, v.3, n.7, p. 31-47, 2006.
- LUCAS, Maria Elizabeth. Identidade sonora. In GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís Augusto. *Nós os gaúchos*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1994, v.2. p. 139-143
- MEDEIROS, Daniel Ribeiro; SILVA, Danilo Kuhn. Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance. *Revista do centro de artes da UDESC*, Florianópolis, n.11, p. 144 -168, 2014
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston, Illinois. Northwestern University Press, 1964
- PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. *Veredas sonoras da cúmbia panamenha: estilos e mudança de paradigma*. São Paulo, 2008. 162f. Tese (Doutorado em Musicologia). ECA-USP, São Paulo, 2008.
- RAMIL, Vitor. Entrevista de Felipe Estivalet em 11/09/2015. Santa Maria. Arquivo Mp3. Zeppelin Bar.
- _____. *Tambong*. Satolep Music. 1 Compact Disc. 2000
- SANDRONI, Carlos. O paradigma do *tresillo*. In *Revista Opus*, v.8, n.1, 2002
- SEEGER, Anthony. Etnografia da música. In *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.
- SHUKER, Roy, *Understanding popular music*. 2ª Ed. Londres: Routledge, 2001.

¹ Poema de Paulo Lemiski, que propõe uma trama romântica a partir de dois personagens, Leon Trotsky e sua esposa, Natalia Sedova. Trotsky foi um intelectual marxista e revolucionário bolchevique, assassinado em Coyoacán no México em 1940. Coyoacán é uma delegação ou bairro na Cidade do México, considerado área cultural, onde se encontram Museus, Cineteca, Fonoteca, livrarias importantes. Inclusive a casa de León Trótski hoje museu.

² Vídeo da canção : <https://www.youtube.com/watch?v=GKennKdUGeo>. Visitado em 27/03/2016

³ Penso que tal padrão também liga-se com a ideia expandida de *time-line-pattern* de padrão assimétrico de tempo. Ver em Pitre-Vásquez (2008:70).

⁴ *Tresillo* entendido com um grupo de figuras musicais iguais que são executadas sobre duas pulsações de tempo, termo encontrado na “clave cubana”.

⁵ Esses festivais de canções popularizaram-se a partir dos anos 1970 e existem até hoje. Importantes para a difusão do regionalismo sul-rio-grandense, logo ganharam cobertura midiática, estimularam debates e um mercado de bens simbólicos. A despeito de Ramil não pertencer a esse circuito, participou com uma milonga em festival em 1980.