

A presença do modalismo na Suíte Violão ao Sul: investigando a busca por unidade entre as canções

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: Práticas em Pesquisa Artística: metodologias, epistemes e poéticas

Mateus Porto Moraes
Universidade Estadual de Campinas
mateusportom@gmail.com

Resumo. Este trabalho apresenta as reflexões surgidas no processo criativo das canções *Bateu* e *Surco Fui*, ambas pertencentes à Suíte Violão ao Sul. Tomando como metodologia a pesquisa artística, discutiu-se a presença de certas *colorações modais*, pensando-os como possíveis elementos de unidade entre os movimentos. Também a relação dessas cores modais com certos idiomatismos do instrumento: os violonismos. Além disso, apresentou-se uma breve discussão sobre o modalismo na música popular e alguns momentos históricos importantes para a construção dos gêneros musicais Milonga e Candombe. Por fim, foi possível apresentar novas questões sobre o tema e refletir sobre as relações entre os violonismos e alguns modalismos presentes no repertório da região.

Palavras-chave. Violão, Milonga, Candombe, Modalismo, Pesquisa Artística.

Title. Tradução do Título para o inglês, com Todos as Palavras Iniciadas com Letra Maiúscula, Exceto Conectivos

Abstract. This paper presents reflections that emerged during the creative process of the songs *Bateu* and *Surco Fui*, both part of the *Violão ao Sul* Suite. By adopting artistic research as methodology, the study discusses the presence of certain modal elements, considering them as possible unifying factors among the movements. It also examines the relationship between these modal colors and specific guitar idioms, so-called *guitarism*. Furthermore, the paper briefly addresses modalism in popular music and key historical moments that shaped the *Milonga* and *Candombe* musical genres. Finally, new questions regarding the topic are raised, encouraging reflection on the relationship between *guitarisms* and modal characteristics present in the region's repertoire.

Keywords. Guitar, Milonga, Candombe, Modalism, Artistic Research.



Introdução

As pesquisas sobre a música feita nas fronteiras sul do Brasil vêm crescendo no século XXI, destacando o momento intenso de produções transfronteiriças entre artistas dos três lados: brasileiro, argentino e uruguaio. Seja pelo viés etnomusicológico, da geografia da música e, como neste trabalho, a partir do ponto de vista da criação artística. Não por acreditar que haja algo de inédito neste processo criativo, mas por adotar a ideia de que esta é uma maneira de pensar um objeto de pesquisa e contribuir para uma investigação maior. Uma investigação que é feita, como exposto nas linhas anteriores, por várias frentes e que, neste texto, procuro discutir esse tema a partir da abordagem que me é mais familiar.

Entendo que as musicalidades de uma região, assim como seu povo, são plurais e tentar defini-las é cair na armadilha dos estereótipos e visões limitadas. Estas músicas não surgem do solo plano da pampa ou das águas do Rio da Prata, mas são interpretações que um povo faz de suas vivências. São construções históricas e sociais que fazem parte da imagem que hoje temos de distintos lugares, mas sobretudo são produções de indivíduos que formam uma produção coletiva.

Dessa forma, o que busco aqui é discutir alguns pontos do processo criativo das canções *Bateu*, parceria com Juliano Guerra, e *Surco Fui*, parceria com Victoria Saavedra, ambas pertencentes à Suíte Violão ao Sul¹. Como citado, este trabalho parte do ponto de vista daquele que está criando uma proposta artística, envolto nas possibilidades e limitações desta proposição. Trabalhar com pesquisa artística, como colocado por Lopez Cano (2024), é perceber os caminhos que a produção artística vai apresentando e ver no resultado artístico a principal ferramenta de pesquisa e resultado das reflexões.

Portanto, comecemos pela audição das referidas canções:

¹ A *Suíte Violão ao Sul* é o objeto e resultado principal de minha pesquisa de doutorado em andamento na UNICAMP. Assim, este trabalho é um recorte deste projeto maior.





QR Code 1: Suíte Violão ao Sul².

Neste texto, apresentarei as ideias sobre o uso de elementos modais nos dois primeiros movimentos da peça, pensando esses usos como uma busca por unidade entre os movimentos da suíte e uma exploração do que chamaremos de sonoridade platina. Por se tratar de um texto com limitações de extensão, algumas discussões serão apresentadas de maneira breve, a fim de centralizar o trabalho em aspectos das canções.

Início o trabalho com uma breve explanação sobre os gêneros musicais que compõem as canções centrais deste trabalho, situando-os na fronteira sul do Brasil, tema importante para a forma como construiremos esta discussão. Em seguida, trataremos de alguns pontos sobre modalismo, mais especificamente sobre alguns usos de recursos modais que estão presentes nas canções e o porquê destas reflexões se mostrarem importantes na construção da suíte. Por fim, parto para os apontamentos relacionados aos dois primeiros movimentos da suíte, a presença de idiomatismos do violão e a proposta de criar um alinhamento entre os movimentos a partir de abordagens harmônicas e melódicas.

1. Milonga, Candombe e suas fronteiras

Quando falamos sobre gêneros musicais como os que trato aqui, é provável, para aqueles minimamente familiarizados com o assunto, que nos transportemos para uma região específica. Falo sobre o que chamamos de Espaço Platino (PANITZ, 2017), uma região que abrange Uruguai, sul do Brasil e grande parte do território argentino. Lugar que pode ser chamado de Pampa (relacionado ao relevo), Bacia do Prata (região banhada pelo Rio da Prata e seus afluentes) e até mesmo Mercosul (denominação ligada a acordos comerciais). Faço uso

²

Disponível em:
https://youtube.com/playlist?list=PLVxIAH9sX8imu_wB6gBGtPtbLwct39PX8&si=N_nY99KtWYqPSudj.
Acesso em 15 de julho de 2024.



da denominação proposta por Panitz (2017), que defende o termo para tratar de uma região com fronteiras relativamente novas e trocas culturais muito fortes até os dias de hoje.

Basta pensarmos que apenas em 1828, com o fim da Guerra Cisplatina, é criada a República Oriental do Uruguai com as fronteiras desenhadas como as conhecemos hoje. Outro ponto central para estas discussões é a presença de africanos e seus descendentes na região, trazidos para a América Latina como escravos a partir de 1750. Já no início do século XIX, há registros das chamadas *Salas de Naciones*, ambientes onde africanos e seus descendentes, organizados a partir de seus locais de origem, mantinham seus costumes e nutriam cooperações relacionadas a questões como saúde e compra de cartas de alforria, entre outras. É nesses locais onde se dão os bailes que, no princípio do século XIX eram chamados de *Tambos* ou *Tangos*, nomenclaturas que coexistiram durante o século e, ao final, consolida-se o nome de Candombe para o *baile de nación* (FERREIRA, 1997).

O gênero musical passa por transformações, estabelece-se como um dos pilares da identidade uruguaia, principalmente afro-uruguaia e até hoje é fácil ouvir pelas *calles*³ de Montevidéu uma *comparsa*⁴ ou uma *cuerda*⁵ formada pelo tradicional trio de tambores *piano*, *repique* e *chico*. Neste mesmo período, como em boa parte da América Latina, outros gêneros musicais vão se consolidando. Como é o caso da Milonga, que para muitos autores tem suas origens em festas afins. Cardoso (2006), referindo-se à Milonga *Porteña* afirma: “tem o mesmo movimentos dos tambores dos candombes, de modo que seu *rasgueo* é uma tentativa simplificada de sua reprodução” (ibidem, p. 295, tradução minha)⁶.

O autor divide a Milonga em duas espécies: a de (1) *pareja abrazada*, conhecida como Milonga *Porteña* e no Brasil Milonga Arrabaleira ou Milongão. Uma dança que em território argentino está muito ligada ao Tango; e a (2) Milonga como espécie lírica, ou seja, não é uma dança.

³ *Calles* quer dizer ruas em espanhol.

⁴ *Comparsa* é o nome da agremiação que organiza apresentações e reuniões de Candombe durante o ano, e principalmente participa dos desfiles pela cidade.

⁵ *Cuerda* é como é chamado um grupo de tambores de Candombe, sempre com a presença dos três tipos: *piano*, *chico* e *repique*.

⁶ “*lleva el mismo movimiento de los tamboriles de los candombes, por lo que su rasgueo es un intento simplificado de su reproducción.*” (CARDOSO, 2006, p. 295).



Por milonga se entende uma forma especial de acompanhamento que o violão realiza em forma de arpejos, seja na mão dos payadores para apoiar suas canções, bem como para acompanhar uma melodia tocada por outro violão ou como prelúdios e interlúdios que executa o cantor (ver exemplos). Mas milonga também é uma melodia vocal adaptada a um texto determinado ou uma peça de caráter puramente instrumental que se deve separar da milonga portenha [...]. (CARDOSO, 2006, p. 344, tradução minha)⁷.

O termo foi usado na região para designar um tipo de festa de africanos escravizados, provavelmente ligado ao gênero dançável. Para Vicente Rossi, autor da obra *Cosas de Negros* (1958), Milonga eram as reuniões dos *payadores*⁸ e os versos cantados ali. Sobre a origem do termo, Cardoso (2006) aponta:

Certamente, o termo é de origem africana. No golfo de Guiné existem palavras tais como *mulunga* e *melunga*, que significam, precisamente, palavra; o plural é *milonga*, palavrado. Em língua Kikongo existem duas expressões afins à nossa espécie, *n'longa* e *n-longa*. A primeira significa conselho, sugestão, recomendação verbal, e seu plural é *malonga*. A segunda nomeia a figura coreográfica que consiste na disposição em linha, em fila (por exemplo, homens e mulheres confrontados), e seu plural é *milonga*⁹. (CARDOSO, 2006, p. 344).

Se pensarmos que os primeiros registros de músicas tomando o nome de Milonga surgem por volta de 1880, sendo que já na virada do século João Cezimbra Jacques (1912) descreve a presença do gênero pelas fronteiras sul do Brasil. Assim, podemos perceber tais trocas culturais citadas por Panitz (2017) em um momento em que mesmo estas fronteiras ainda estavam se formando. Pelo lado do Candombe, um gênero da região que está mais ligado ao território Uruguaio, diferente da Milonga que tem sua história contada de maneira mais

⁷ Por milonga se entiende una forma especial de acompañamiento que en forma de arpeggios realiza la guitarra, ya sea en manos de los payadores para apoyar sus canciones, bien para acompañar una melodía punteada por otra guitarra o como preludios o interludios que ejecuta el cantante (ver ejemplos). Pero milonga es también una melodía vocal adaptada a un texto determinado o una pieza de carácter puramente instrumental que hay que separar de la milonga porteña [...]. (CARDOSO, 2006, p. 344)

⁸ São aqueles que executam as *payadas*, prática de improvisar textos com um acompanhamento musical. Neste caso, o acompanhamento seria uma Milonga.

⁹ Seguramente el término es de origen africano. En el golfo de Guinea existen palabras tales como *mulunga* y *melunga*, que significan precisamente palabra; el plural es *milonga*, palabrerío. Kikongo existen dos expresiones afines a nuestra especie, *n'longa* y *n-longa*. La primera significa consejo, sugerencia, recomendación verbal, y su plural es *malonga*. La segunda nombra la figura coreográfica consistente en la disposición en línea, en fila (por ejemplo, hombres y mujeres enfrentados), y su plural es *milonga*. (CARDOSO, 2006, p. 344)



transfronteiriça, também é possível ler sua presença nos escritos de Côrtes e Lessa (1956). Minha intenção aqui não é buscar pelo ponto onde esses gêneros se formaram, mas entender os movimentos que constroem essas sonoridades, buscando compreender suas semelhanças e diferenças.

2. Modalismo(s)

Buscar por definições de modalismos é uma tarefa tomada por importantes musicólogos ao longo da história e, pela continuidade da discussão, fica claro o tamanho da questão. Em grande parte, busca-se resolver um dualismo tonal X modal que é criticado por muitos autores. No trabalho de Freitas (2008), o autor apresenta um extenso panorama histórico do tema, alertando para a importância de compreendermos o termo dentro de um contexto, compreendendo que a ideia de modal não é estanque e se relaciona com um lugar e tempo.

Para Tagg (CARVALHO e OLIVEIRA, 2024), por exemplo, o termo modal está carregado por uma visão eurocêntrica da música, taxando toda a música que não se encaixa nos padrões estabelecidos como tonais dentro da música europeia. No entanto, as pesquisadoras Marília Carvalho e Márcia Oliveira (2024) alertam:

Que a norma é o tonalismo euroclássico, não há dúvidas. Não se pode dizer o mesmo, contudo, quanto a este ser familiar a apenas uma minoria ou não estar mais vigente. [...] Em outras palavras, o tonalismo euroclássico segue vigorando, ainda que em convivência e mistura com tantos outros idiomas sonoros, e não é exagero dizer que ele é afeito à maioria dos habitantes deste planeta. (2024, p. 56)

Dessa forma, a ideia de olhar para as cores modais presentes na Suíte também é motivada pelos gêneros musicais que a compõem. Como vimos na seção anterior, dentro dos arpejos milongueiros, apontados pelas principais referências do assunto como centrais na sonoridade, veremos padrões típicos tonais: V – I. Assim, essas colorações modais, dentro da sonoridade do gênero, passam a ser um elemento peculiar. Em relação ao Candombe, mesmo dentro das definições de modalismo de Tagg, o Candombe *callejero*¹⁰ seria considerado modal. Busco assim, uma comunicação entre as canções a partir de mais esse elemento da sonoridade.

¹⁰ Candombe tocado pelas *calles*, ou seja, pelas ruas por *comparsas*.



Ou seja, a importância da ideia de acorde como um empilhamento de terças e a maneira como estes acordes se sucedem, a partir de certas lógicas, são essenciais para a compreensão contemporânea de modalismo dentro da musicalidade popular que trato aqui.

3. Melodias e Harmonias modais

A proposta de analisar essas canções a partir da presença de elementos modais ou que trazem uma *coloração* modal, em grande parte é movida pelas especificidades na análise da harmonia das canções. Iniciemos pela Milonga *Surco Fui*:

Exemplo 1 – Harmonia de Surco Fui.



Fonte: Elaboração própria.

Este trecho de *Surco Fui* poderia ser analisado como uma alternância entre os acordes de C#m7(b5)(6) e C7M(6). Isto levando em conta que, a partir da introdução, as notas mais

graves seriam entendidas como as fundamentais dos acordes. Afirmo isso por dois motivos: o primeiro é que analisando a melodia de forma isolada, dificilmente afirmariíamos que há uma polarização em Dó e Dó#. Abaixo uma transcrição do trecho citado:

Exemplo 2 – Melodia de Surco Fui.



Fonte: Elaboração própria.

Na primeira seção, Dó# aparece como nota de passagem e Dó aparece em tempo forte, mas seguido de um salto de sétima maior ascendente que, de certa forma, dá destaque para a nota Si. Isto poderia nos levar a pensar em uma alternância entre Si Eólio e Si Lócrio. Reitero que, a partir da introdução, com uma repetição de Dó e Dó# como notas mais graves, é provável que entendamos estas como as fundamentais, pelo menos no que tange à harmonia.

Uma grande quantidade de música pós-tonal focaliza notas, classes de notas, ou conjuntos de classes de notas específicos como um meio de modelar e organizar a música. Na ausência da harmonia funcional e do encadeamento tradicional, os compositores usam uma variedade de meios contextuais de reforço. No sentido mais geral, notas que são usadas frequentemente, sustentadas em duração, colocadas em um registro extremos, tocadas ruidosamente, e acentuadas rítmica ou metricamente tendem a ter prioridade sobre notas que não tem aqueles atributos. (STRAUSS, 2013, p. 105)

Caso semelhante acontece em *Bateu*, pois se olharmos para a melodia de forma isolada, veremos que somente no último compasso a nota Dó aparece com uma duração mais longa e em ponto forte do compasso. Podemos compreender que há uma polarização de Sol, como nos compassos X e X, e de Fá nos compassos X e X. Assim, estaríamos dando centralidade para a quinta de Dó e a quarta, que está presente no “acorde” tocado no padrão do violão central.

Exemplo 3 – Melodia de Bateu.





Fonte: Elaboração própria.

Assim como na Milonga, acredito que a polarização em Dó se dá pela harmonia que, desde a introdução, constrói uma centralidade nessa nota. Para além de Dó ser a nota mais grave, o que ouvimos na linha dos baixos é uma frase que *aponta* para esta nota. Como afirmado por Strauss (2013), são várias as formas de se criar uma relação de centralidade em uma nota específica¹¹.

Exemplo 4 – Padrão básico do violão central.



Fonte: Elaboração própria.

Se partirmos para uma análise a partir de acordes, este acorde pode ser analisado como um Cm(b6)(11), entendendo a nota Dó grave como a fundamental do acorde e as notas Lá bemol, Mi bemol e Ré não como inversões, mas como parte do arpejo. Assim como em *Surco Fui*, acredito que esta cifração pouco diz sobre o resultado sonoro do trecho acima. Além disso, pensando na cifra como uma comunicação entre músicos, é difícil que um violonista/guitarrista chegue neste acorde a partir desta notação.

A partir das ideias de Tiné (2014), podemos analisar esse padrão como um *Vamp* Modal, ou seja, a repetição de um ou dois acordes, com movimentos harmônicos que não sejam característicos do tonalismo, pertencentes a um ou dois modos. Essa abordagem pode ser estendida para a Milonga, pensando o *Vamp* entre dois modos. No entanto, é possível ainda

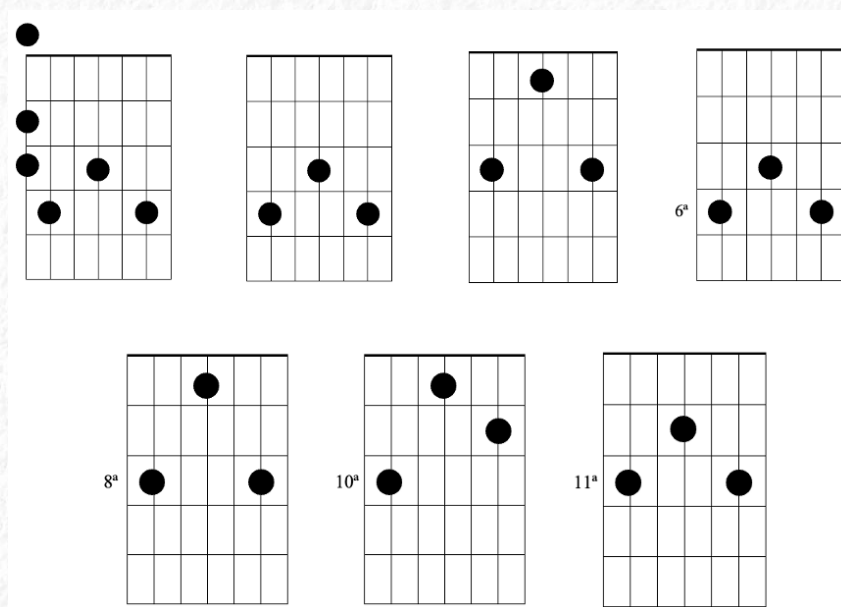
¹¹ Outros importantes autores escreveram sobre as variadas formas que uma nota adquire centralidade em uma melodia, mas nos deteremos às ideias do autor que já está presente nas discussões.

uma outra proposta, olhando para a forma como estes acordes estão dispostos no braço do instrumento.

4. Violonismos e modalismos

Se estendermos nossa análise para a parte **B** veremos que a dificuldade de cifragem se mantém, além disso não há uma coerência quanto ao uso de acordes formados por um, dois, três ou mais sons, muitos com notas repetidas devido à corda Sol solta. Abaixo proponho que olhemos para este trecho a partir da formação dos acordes no braço do instrumento:

Exemplo 5 – Diagramas de Bateu.



Fonte: Elaboração própria.

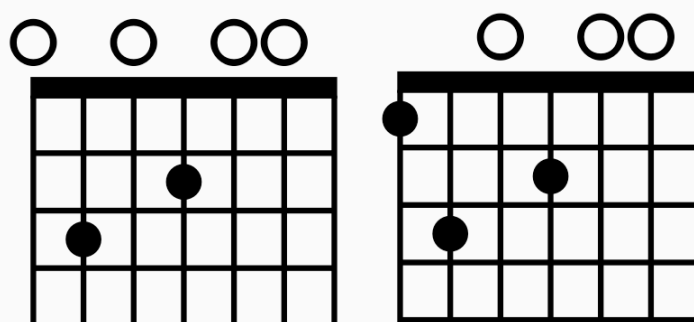
Podemos então abordar essa harmonia como um desenvolvimento de fôrmas ao violão. Ou seja, a disposição física das notas, conseqüentemente a digitação, dos acordes passam a ser um desenvolvimento do primeiro diagrama. Em um primeiro momento, classifiquei essas fôrmas como fôrmas fixas, pela proximidade entre elas. No entanto, por maior que seja essa proximidade, acredito que a adaptação dos padrões para se ajustar ao modo, apresenta outras ideias.



Entendo esses acordes como organizações das notas do modo que não se baseiam em empilhamentos de terça, mas são originados e instigados por certos idiomatismos do violão, como cordas soltas e fôrmas de mão esquerda. Essa maneira de construir os acordes acarreta certos movimentos de vozes paralelos ou oblíquos, mais uma vez devido às cordas soltas e posições fixas, que a mim possibilita e, mais importante, desencadeia as colorações modais. Podemos notar algo semelhante em *Surco Fui*.

Como dito, poderíamos cifrar a primeira seção da canção como C#m7(b5(6) e C7M(6), apesar de estarmos em terreno cinzento. Mas se olharmos mais uma vez para a formação dos acordes no braço do instrumento, veremos a proximidade entre eles e o papel que as cordas soltas têm na sonoridade:

Exemplo 6 – Diagramas de Surco Fui.



Fonte: Elaboração própria.

Como exposto no exemplo X, a melodia alterna entre os modos que decidi chamar de Dó# Lócrio e Dó Eólio. Essa escolha parte da sonoridade que percebo na canção, mas também é uma forma de salientar o papel que esta transformação em uma fôrma praticamente fixa tem na sonoridade desta Milonga. Voltemos então às ideias de Strauss (2013) sobre as definições de tonalismo e a importância da harmonia funcional e encadeamentos tradicionais, exposta na seção 2 deste trabalho.

Acredito que as dificuldades de cifragem ou mesmo de análise dos acordes é causada em parte por um encadeamento que não se encaixa em padrões que estamos habituados a analisar. É o que Ribeiro (2014, p.90) chama de acordes desfuncionalizados, ou seja, não estão dentro das funções de tônica, subdominante e dominante. Em relação a isso, é importante

rememorar que não estou depositando sobre essas composições algum ineditismo ou singularidade extrema, pelo contrário, ela é uma reverberação de muitos compositores que também construíram suas composições com outros alicerces que não sejam uma organização da escala, ou modo, a partir do empilhamento de terças.

Considerações Finais

Tratar de modalismo dentro da música popular é assunto complexo, basta vermos a multiplicidade de pesquisadores com diferentes opiniões sobre o assunto. Talvez isso comprove o quão interessante é o assunto. Por isso fiz questão de tratar do tema usando alguns plurais, como é possível notar nos títulos: modalismo(s), violonismos etc. É necessário entender o contexto do uso do termo, as intenções nesse uso e a importância que ele pode ter em determinada obra.

Na Suíte Violão ao Sul o uso desses modalismos ou colorações modais, vem se mostrando uma forma de aproximação entre os movimentos, não só por manter o modalismo entre os movimentos, mas uma reverberação de outros músicos da região que exploraram essas sonoridades (como Vitor Ramil, Jorge Drexler, Liliana Herrero, Hugo Fattoruso, entre outros), além de ser uma prática constante em minha produção artística. É importante colocar que a exploração desses modalismos na Milonga, apesar de não ser uma novidade, mostra-se relevante pela centralidade que as cadências tonais (V – I principalmente) têm na formação do gênero. É uma busca por compreender melhor o objeto a partir da discussão de elementos centrais nessa sonoridade.

Por fim, espero que este texto possa abrir novos olhares sobre o tema e sobre esta forma de abordar um objeto de pesquisa dentro da música. Explorar uma questão a partir do fazer musical, a partir da forma de pensar que é comum aos músicos, é abrir um novo olhar sobre um objeto que pode, e deve, ser explorado por muitos pesquisadores. A ideia de refletir sobre as fronteiras de gêneros musicais ou de brincar com certos elementos de sua sonoridade, pode contribuir com outras pesquisas que se dediquem a essas musicalidades, a outras musicalidades ou mesmo como uma forma de se investigar um gênero musical.



Referências

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

Carvalho, Marília do Espírito Santo e Márcia Ramos de Oliveira. 2024. *Tagg e seu modo de entender os modos musicais*. Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia 5, no. 2: 36-60.

FERREIRA, Luis. *Los tambores del candombe*. Buenos Aires: Ediciones Colihue-Sepé, 1997.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro. *Dos modos em seus mundos: usos do termo modal na teoria musical*. In: XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), 2008. Salvador. Anais... p. 450-457

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

LÓPEZ-CANO, Ruben. *¿Quién soy como artista?: poniendo em prática la investigación artística formative em música*. Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid, 2024.

PANITZ, L. M. *Redes musicais e [re]composições territoriais no Prata: por uma Geografia da Música em contextos multi-localizados*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto Geociências. Programa de Pós-graduação em Geografia, 2017.

RIBEIRO, Vicente Samy. *O modalismo na música popular urbana do Brasil*. 2014. 336 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

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

STRAUSS, J. *Introdução a teoria pós-tonal*. Salvador, São Paulo: EDUFBA, Editora UNESP, 2013.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. 2009. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

