

Gênero musical como Escuta Poética: um olhar sobre a milonga

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: música popular

Mateus Porto Moraes

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – mateusportom@gmail.com

Hermilson Garcia do Nascimento

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – nhg@unicamp.br

Resumo. Este estudo traz à discussão a ideia de gênero musical numa abordagem que procura evidenciar relações de interpretação e interação artística, partindo da Teoria da Formatividade (PAREYSON, 1993) e do conceito de Escuta Poética (NASCIMENTO, 2011). Tomando como um estudo de caso a milonga, gênero muito presente e representativo da cultura do sul do Brasil, verificamos certas possibilidades de filiação de uma obra a um gênero musical, vendo-o como algo dinâmico, em movimento. Examinando o trabalho de personagens relevantes para a milonga no espaço platino buscamos apontar reverberações e uma trama que envolve os artistas que se dedicam a produção relacionada a um determinado gênero.

Palavras-chave. Escuta Poética. Gênero Musical. Milonga. Teoria da Formatividade.

Musical Genre as a Poetical Listening: A Look at the *Milonga*

Abstract. This study discusses the idea of music genres with an approach that evidentiates relations of interpretation and artistic interactions, based on the Theory of Formativity (PAREYSON, 1993) and in the concept of Poetical Listening (*Escuta Poética*) (NASCIMENTO, 2011). We present as a study case the Milonga, a common and representative musical genre found in the culture of southern Brazil and verify some possibilities of the affiliation of a Work in a determined music genre, viewing it as something dynamic and in movement. Analyzing the work of relevant characters to the Milonga in the Platino Region (*Espaço Platino*), we address the reverberation and the thread that involves the artists who dedicate themselves to the production related to a specific music genre.

Keywords. Poetic Listening. Music Gender. *Milonga*.

1. Introdução

Diversas discussões relevantes ao estudo da música popular, essa pensada como produto fonográfico dentro de uma indústria cultural, lidam de alguma maneira com a noção de “gênero musical”. Contudo, é tarefa árdua trabalhar numa conceituação do termo. Há várias formas de se abordar o assunto: é possível pensá-lo a partir do mercado da música, o gênero sendo uma categorização que *organizará* o consumo dessa música e assim entendê-lo como algo até mesmo, em certa medida, alheio ao fazer musical. Para Franco Fabbri gênero musical é “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas socialmente” (FABBRI, 2017, p. 2). Estas regras seriam formais e técnicas, semióticas, sociais e ideológicas, econômicas e jurídicas e de

comportamento, ou seja, a partir dessa visão, há questões além do som que são necessárias para compreendermos um gênero musical.

No entanto, ao focarmos nossa lente analítica para as coisas musicais, ou seja, para os códigos, o som, escolhas criativas, aí ficamos com questões ainda pendentes. Assim, estamos olhando para o gênero musical como uma sonoridade, como colocado por Thais Nunes (2005, p. 2), a “resultante da mistura entre os elementos composicionais, de arranjo (incluindo a orquestração) e interpretativos”. A partir disso, nos colocamos a pensar: o que faz com que um grupo de músicas distintas o suficiente para que sejam consideradas composições diferentes possam ser ouvidas como um conjunto relativamente coeso? Onde e quando se formam este grupo de regras que se pode chamar de gênero musical? É importante frisar que esta não é uma proposta de definição de gênero musical, mas uma forma de propor o alcance do termo como algo dinâmico, móvel e que está em constante transformação.

Este trabalho é um recorte de uma pesquisa mais ampla que buscou identificar as características dos violões milongueiros no sul do Brasil. Apesar de algumas discordâncias, as principais fontes que se dedicaram a estudar os ritmos da região do Prata concordam que a milonga é um gênero musical que tem seus primeiros registros ao fim do século XIX. Sua origem remonta ao processo que Pérez Fernández (1986) chama de binarização de ritmos ternários africanos na América Latina, mais especificamente pela presença do chamado *tresillo cubano*, como na figura abaixo:



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

A palavra milonga tem origem no idioma *bunda*, segundo Cardoso (2006):

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*. (CARDOSO, 2006, p. 344, tradução nossa)

Ainda no trabalho de Cardoso, podemos ver a milonga apresentada em dois “sub-gêneros”: milonga e milonga porteña. A primeira está ligada à tradição das *payadas*¹, enquanto a segunda é uma dança, fortemente ligada ao tango. Fato é que ambas estão até hoje muito

presentes no território que abrange Uruguai, Argentina e sul do Brasil, fazendo parte da obra de artistas de diversas vertentes.

Sendo assim, a milonga está aqui como uma espécie de estudo de caso, um exemplo da abordagem proposta. Para a referida pesquisa, fizemos uso do que chamamos de “análises em conjunto”, seções de audições de um repertório de músicas referentes ao gênero em questão junto a músicos com diferentes relações com o assunto investigado. Os excertos das falas desses interlocutores serão expostos aqui emoldurados em um quadro, a fim de diferenciá-los das citações das referências bibliográficas.

Os interlocutores aqui citados são os violonistas Pedro Rossi (Argentina) e Gabriel Selvage (Brasil). Para compor o repertório que foi ouvido e discutido nesses encontros, selecionamos três artistas que entendemos como importantes para diferentes caminhos que a milonga tomou no sul do Brasil². São eles: Vitor Ramil, Lúcio Yanel e Luiz Marengo. A obra destes artistas não é o foco da pesquisa, mas, pela sua relevância, suas obras foram centrais para possibilitar e instigar as discussões das análises em conjunto.

2. Memória(s) e gênero musical

Como dito anteriormente, não pretendemos chegar a uma nova definição de gênero musical, mas propor uma forma de entendê-lo atenta para essa malha de fios que une uma variedade de obras distintas. Como colocado pelo interlocutor Pedro Rossi:

Porque então a memória, ponhamos a milonga, a tradição da milonga, a maneira de desenvolver, de que siga avançando e que siga desenvolvendo, é de algum modo enganar esta memória. Ou dito de outra maneira: não tomar a memória como uma obrigação. (ROSSI, 2021, tradução nossa)

É interessante pensar essa “tradição” como uma memória compartilhada, algo que é reconhecido por muitas pessoas como sendo uma milonga. Como uma memória em torno dessa sonoridade que possibilita que compreendamos essas composições dentro de um todo. E pensarmos ainda que em cada obra está contida tanto a memória coletiva, quanto a memória individual de cada artista que a criou. Desse modo, a criação mostra como esse artista entendeu essa memória, como ele dialoga com ela e o que dessa memória coletiva está em sua memória individual.

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

Pareyson nos traz a ideia de que o gênero musical vive “entre” as obras. Há, em cada uma dessas obras, momentos ou pontos que constroem essa malha de fios que as une. Assim como há pontos que as distanciam, possibilitando que sejam obras distintas. Isso é muito importante para pensarmos que não existe e não existirá uma “milonga modelo”, uma “milonga zero” onde todas as “regras” relacionadas ao gênero estarão expostas para que os novos artistas a tenham como base.

[...] “bom, se vamos para trás nas referências, não sei, chegamos a Cuchi Leguizamós ou a Yupanqui. Se vamos para trás chegamos a, não sei, Hilário Cuadros. Chegamos aos duos vocais da década de quarenta. Se vamos para trás à orquestra de Andrés Chazarreta do princípio do século. Se vamos para trás começamos a chegar aos povoados e ao violonista do povoado e os músicos do povoado. E se vamos para trás, para trás, para trás... não há nada”. (...) Como que não há uma origem primitiva, de um primeiro músico, uma primeira música, que se sentou com seu violão e cantou a primeira milonga e definiu os elementos constitutivos. Não! Começou-se a armar, começou como a segmentar uma coisa que hoje conhecemos como milonga. Então, é lindo que siga esse caminho de segmentação, de influências, de tensões. (ROSSI, 2021, tradução nossa)

Nosso interlocutor faz um breve panorama histórico de importantes artistas da música popular argentina, destaca nomes importantes e traz assim a imagem de mudanças significativas feitas por artistas pontuais. São trabalhos que parecem abrir caminhos que se consolidam, contribuições para a sonoridade que se mantém no tempo. Sem que, para isso, precisem ou possam estar desvinculados de um movimento coletivo. Essa importância individual pode ser verificada pela resposta do público, mas também pela reverberação que esse trabalho terá nos trabalhos de seus pares, no sentido de que essa visão “individual” sobre o gênero passa a fazer parte da memória de outros artistas.

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

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

Entendemos *interpretação* a partir das ideias de Pareyson, que coloca esta como um processo infinito que em si integra um plano de receptividade e implica em uma ação de interpretar. Também Jean Jacques Nattiez, ao falar sobre a transmissão de uma mensagem, alerta para a questão construtiva por parte do “receptor”. “Os ‘receptores’ não *recebem* a significação da mensagem (inexistente ou hermética), porém eles a *constroem* num *processo ativo de percepção*” (NATTIEZ, 2014, p. 15).

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

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

O interlocutor também traz uma importante contribuição que está ligada às ideias de Rossi, trata de algo que o mesmo chamou de “núcleo da milonga”. Entendemos isso como algo que caracterizasse o gênero, que possibilitasse que obras tão distintas sejam entendidas como pertencentes ao mesmo gênero musical. E que, para além dessas características, está o conteúdo da arte (PAREYSON, 1993), a vida destes artistas. São pessoas diferentes, com vidas diferentes e vivências musicais distintas olhando e dialogando para a mesma história da milonga, para o mesmo “núcleo da milonga”.

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

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

Pareyson (1993) afirma que “o agir humano se caracteriza pelo fato de não ser criativo. Com efeito, a iniciativa humana não principia por si mesma, mas é iniciada e começa o próprio movimento quando principiada.” (p. 172) Traça assim uma trama entre obras, uma pergunta e resposta entre trabalhos de diferentes artistas contemporâneos ou em tempos distintos.

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

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

3. Escuta Poética

Quando um compositor apresenta sua nova música a alguém, temos aí um processo criativo que se completa (no ouvinte). Este compositor não *comunica* “algo que pode vir a ser uma música”, mas uma composição que entende como “pronta”. Um eventual produtor ou arranjador que recebe esta composição para trabalhar já está em meio a um novo processo criativo, que levará a um fonograma. Depois que ele atuar, teremos ainda o processo de criação dos instrumentistas da gravação e por fim, o “áudio musicista” (TAPIA, 2018) a cargo do processo de mixagem e masterização, aportes centrais no produto final de um fonograma.

Trata-se, portanto, de uma soma de processos criativos completos que fazem parte de um processo criativo maior que, de certa forma, engloba os outros. Esse grupo de profissionais que contribuem para esse processo criativo maior constitui o que Nascimento (2011) chamou de Coletivo Autoral.

Prática também muito comum é a gravação de um novo fonograma de uma composição já gravada e comunicada anteriormente. Podemos pensar que o processo criativo do compositor passa então a fazer parte de um novo processo criativo: o processo criativo de

um novo intérprete que se propõe a gravar ou levar a obra a uma apresentação ao vivo. Este novo processo criativo está entrelaçado a novos processos semelhantes aos descritos anteriormente (arranjo, execução, mixagem, etc.) e nele haverá também uma reverberação do primeiro registro e dos processos do Coletivo Autoral primeiro, seja por meio de aproximações ou afastamentos.

Cria-se assim uma trama de processos criativos que vão se influenciando, seja por meio de aproximações ou afastamentos, conscientes ou inconscientes. Todo este coletivo de artistas que contribui para esses processos de criação, é o que Nascimento (2011) chamou de rede interpoética: “A rede interpoética que pretendemos evidenciar constitui-se de toda *concriação* que há em torno de uma canção ou tema instrumental, da criação coletiva em um fonograma ao coletivo de fonogramas da obra que pode surgir no tempo” (p. 30). O movimento criativo em torno de uma obra pode ao longo do tempo trazer confirmações ou apresentar novas soluções em torno dessa mesma música, cuja permanência em novas realizações pode configurar o que o pesquisador chama de *Continuum Criativo*.

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

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

A dimensão poiética compreende ao universo do emissor, ou seja, por mais que não haja uma intenção de significação, o processo de criação pode ser descrito. Já a dimensão estética, fala sobre a recepção, sobre o processo ativo e construtivo de significação de uma mensagem “recebida”. Por último há o nível neutro, também chamado pelo autor de nível material, pois compreende no “vestígio material” do processo poiético. A palavra “neutro” gerou e gera muitas discussões, pois pode levar a crer que este vestígio material pode ser analisado de forma “neutra” por seu analista, no que não acreditamos.

Sendo assim, a Escuta Poética parte de uma escuta ou de uma experiência estética, como colocado na citação anterior, ou seja, de uma dimensão estética que desencadeará um movimento poiético ou poético. A Escuta Poética fala também das escutas propositivas

presentes num processo criativo, ou numa rede criativa em torno de diferentes interpretações de uma mesma obra, como pode ser percebido na discussão sobre Coletivo Autoral e *Continuum Criativo*.

Podemos entender que há uma Escuta Poética também na improvisação musical, na construção de um arranjo, na parceria composicional e em mais outros processos criativos musicais. Assim como podemos pensar quantos processos criativos de diferentes artistas constroem uma sonoridade que entendemos como gênero musical. Quantas Escutas Poéticas se deram nesses mais de cem anos dos primeiros relatos da milonga no Espaço Platino. Ainda mais complexo, quantas Escutas Poéticas dessa binarização dos ritmos ternários africanos se deram por toda a América Latina. Como disse o interlocutor Pedro Rossi, “(...) *si vamos para tras, para tras, para tras... no hay nada*”, mas de lá pra cá o que parece haver são sucessivas Escutas Poéticas de uma prática musical que vai configurar (e transformar) a milonga.

É o que eu tava te dizendo, se tu der a milonga de um pro outro tocar ia ser a mesma milonga e cada um tocando do seu jeito. Pega a música do Ramil e dá pro Marengo, pega a do Marengo e dá pro Lúcio, a do Lúcio dá pro Ramil... eles iam todos tocar a mesma milonga, com a mesma essência e com o mesmo cuidado com a tradição. Eu acho que eu eles não precisam ter esse cuidado porque eles já são muito conhecedores do assunto. Eu acho que tu precisa ter um cuidado pra não descaracterizar quando tu não sabe do que tu tá falando. (...) Essa certeza que eles têm é o que dá uma liberdade pra eles fazerem o que eles quiserem com aquela música. (SELVAGE, 2020)

Anteriormente, o interlocutor Gabriel Selvage tratou das obras dos artistas a partir do que chamou de “influências”, o que pode ser entendido como um processo de Escuta Poética. Neste trecho, o colaborador fala do quão “conhecedores do assunto” são os artistas citados, ressaltando que entendendo tão bem a escola da milonga, um artista não precisa se preocupar com os limites que, se transpostos, poderiam “descaracterizar essa tradição”.

Como “conhecedores do assunto”, ou seja, conhecedores dos caminhos que a milonga percorreu, conhecedores das obras que construíram essa sonoridade, os artistas estão aptos a “fazer o que quiserem” em sua obra. Com essa “memória” bem aparelhada esses compositores poderiam explorar os limites dessa sonoridade, jogar com os pontos definidores do gênero, problematizar musicalmente suas estruturas sem que com isso “descaracterizem” sua composição como uma milonga.

O nome do cantautor argentino Atahualpa Yupanqui foi citado muitas vezes durante as análises em conjunto. Para o trabalho de Raymundo, Ramil fala sobre sua admiração por Yupanqui: “aquela sutileza, aquele vibrato, aquela emoção” (RAYMUNDO *apud* RAMIL,

2015, p. 41). Também citou o argentino em sua *Estética do Frio*, como uma referência para a milonga que buscava.

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

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

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

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

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

Não pretendemos discutir a obra de Yupanqui, mas entendemos que essa é uma forma interessante de vermos a visão diferente que cada pessoa tem de uma mesma obra, a partir de seus diferentes “conteúdos da arte” (PAREYSON, 1993). E pensando em Escuta Poética, como cada artista assimila pontos diferentes de uma situação semelhante.

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

Para essa associação com Yupanqui, Gabriel apontou um determinado uso dos intervalos de terça e sexta por Yanel. Recursos que vemos como recorrentes também na obra de Marengo e Ramil, porém abordados de formas diferentes por cada artista. Esta questão também foi percebida e abordada por Rossi, como no excerto abaixo:

E outra coisa que pensava é o trabalho das terças, que dizias, das sextas e estas sextas e terças juntas. Que Yupanqui é o mesmo! Essa maneira de tocar que é muito do violão, muito do violão (...) Que me parece espetacular. Que Yupanqui, Lúcio Yanel, mas também Eduardo Falú, também Moscardini, também Juan Falú, também Yamandú Costa... é como uma coisa muito idiomática, muito daqui. (ROSSI, 2021)

Neste trecho, Pedro Rossi cita nomes de violonistas importantes para a música latino-americana e, dentre eles, nomes que estão ligados à milonga e outros que não. É interessante pensar que essas Escutas Poéticas são múltiplas, podem estar em diferentes gêneros musicais, países, instrumentos e podemos perceber suas reverberações onde quer que coloquemos nossa lente analítica.

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

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

4. Considerações finais

É possível pensar um processo de *concriação* que construiu a sonoridade de um gênero ou mesmo um *Continuum Criativo* ligado à milonga, uma rede interpoética que se estabelece nestes processos criativos que estão ligados pela sonoridade. Estas ligações, mais uma vez, podem se dar por aproximações, mas também por afastamentos e, como colocado por Nattiez (2004), por mais intencional que possa ser este processo poético, estas questões estarão presentes nos seus vestígios materiais.

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

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

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

_____. Ato Criativo – Vitor Ramil e a poesia de Jorge Luis Borges. [Entrevista cedida a Ricardo Barbarena]. Pelotas: Pontifícia Universidade Católica do RS, 24 ago. 2020. Um vídeo



(1:35:40). [Live]. Disponível em <https://youtu.be/0dGI5rdVN2U?t=480>. Acesso em 27 set. 2021.

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

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

TAPIA, Daniel. *O Áudio Musical e o Áudio Musicista*. São Paulo: Lumme Editora, 2018.

Notas

¹ Prática de improvisação de textos acompanhadas ao violão.

² Uma melhor explanação sobre a escolha dos artistas pode ser encontrada na comunicação oral MORAES, Mateus. Violões milongueiros do sul do Brasil: primeiros apontamentos in Anais do XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Manaus, 2020.