CARACTERÍSTICAS DE UMA GUITARRA CAMPEIRA: UMA ANÁLISE SOBRE A OBRA *ESSE JEITO DE DOMINGO* DE LUIZ MARENCO

Mateus Moraes
(UNICAMP)
mateusportom@gmail.com

Resumo: O objetivo geral deste trabalho é levantar características acerca dos violões na obra *Esse Jeito de Domingo*, do cantor e compositor Luiz Marenco. Após breve panorama histórico sobre o gênero milonga e o fenômeno musical conhecido no sul do Brasil como "música campeira", faço uma análise a partir de uma gravação da referida canção. Como sugere Philip Tagg (2003), quando se trata de música popular é interessante que se trabalhe com fonogramas. Ao fim, apresento um diálogo entre os resultados levantados na análise e as ideias de Fabbri (1999) para gênero e estilo, buscando preliminarmente apontar características de um hipotético violão milongueiro do sul do Brasil.

Palavras-chave: Repertório para Violão. Milonga. Música Campeira. Luiz Marenco.

Características de una guitarra campeira: un análisis de la obra Esse Jeito de Domingo de Luiz Marenco

Resumén: El objetivo general de ese trabajo es exponer características de las guitarras en la obra Esse Jeito de Domingo, del cantor y compositor Luiz Marenco. Después de un breve panorama histórico sobre el género milonga e y la "música campeira", hago un análisis partiendo de una grabación, como sugerido por Philip Tagg (2003) cuando se tiene como objeto la música popular. Al final, presento un diálogo entre los resultados del análisis y de las ideias de Fabbri (1999) para género y estilo, buscando características de una hipotética guitarra milongueira del sur de Brasil.

Palabras-clave: Repertório para Guitarra. Milonga. *Música Campeira*. Luiz Marenco.

INTRODUÇÃO

Ao falar de milonga, o imaginário popular nos dá boas dicas de um ponto de partida: o gênero está muito ligado, praticamente indissociável, à figura do gaúcho e sua *guitarra*. Nas palavras de Ramil (2004), "milonga é feita solta no tempo, jamais milonga solta no espaço". E assim, o gênero vem se mostrando vivo desde os finais do século XIX quando assim foi nomeado o acompanhamento das *palladas* dos gaúchos platinos.

A milonga, como o gaúcho, transpõe as fronteiras dos vizinhos platinos e está presente no Uruguai, Argentina e sul do Brasil, com as especificidades de cada lugar. Este é o ponto desencadeador desta pesquisa: as características da milonga feita no Brasil, mais especificamente no sul do país.

Este artigo é um recorte de meu trabalho de mestrado, que tem por objetivo levantar características do violão na milonga brasileira. Para isso, busco entender algumas vertentes importantes do gênero no sul do país e desta forma organizar pontos de partida e (possíveis) chegadas. Assim, o foco do trabalho é o fenômeno conhecido como "música campeira", e aqui me detenho especificamente sobre a música *Esse Jeito de Domingo*, presente na obra do cantautor Luiz Marenco, figura central para a vertente mencionada. A composição, com letra de Xirú Antunes e música do próprio Marenco, é encontrada em mais de um disco do cantor e, a meu ver, pode trazer importantes contribuições para os objetivos aqui dispostos.

A milonga é um gênero ou forma folclórica que nasce por volta de 1880. Mais precisamente, é nesta época que o gênero recebe este nome. Segundo Veja (1998) e Ayesterán (1967), o

gênero já é relatado em crônicas desde 1860, mas é próximo ao final do século XIX que datam os primeiros registros com essa designação. Como dito, este gênero está presente na cultura de Argentina, Uruguai e sul do Brasil, ou o que se entende por Espaço Platino.

Para Panitz (2010, p. 20) denominações como Pampa (região situada ao sul da bacia do Rio da Prata), Região Platina (relacionado à sua formação social colonial), Mercosul (organização intergovernamental com intenções econômicas), entre outros, não abarcam a situação de troca cultural que acontece nesta região. O autor usa a terminologia "Espaço Platino" para tratar de uma região com fronteiras políticas, outrora móveis, mas que mantém trocas culturais significativas em sua formação e que são marcantes nos dias atuais.

Entendo assim que o gênero milonga se aproxima das ideias de hibridismo propostas por Canclini (2015) e que, segundo Herom Vargas (2004), são comuns a outros gêneros presentes na música popular latino americana. Segundo o autor:

> Cada cultura latino americana é resultado peculiar de dados culturais variados e dinâmicas particulares de fusão. De imediato, percebe-se que cada núcleo cultural, seja geográfico, uma época ou determinada linguagem (apesar de dificilmente determinarmos fronteiras, pois o híbrido as ultrapassa), terá tantas particularidades quanto mais são analisados seus aspectos constitutivos. (VASGAS, 2004, p. 2).

Algumas obras estão presentes em praticamente todas as pesquisas que tratam do gênero e que buscaram identificar pontos de origem para a milonga. Não pretendo aqui identificar momentos ou lugares que sirvam de "marco zero" para o assunto, mas entendo que seria interessante compreender as possíveis origens do objeto.

O autor argentino Carlos Vega (1998) em sua obra *Panorama de la Música Popular Argentina*, classifica o cancioneiro argentino em oriental e ocidental, colocando a milonga na faixa situada ao leste. Para Vega, o cancioneiro ocidental tem como centro o Rio de Janeiro e traça uma forte influência do lundu sobre os gêneros ali dispostos. "*Los viejos del Plata que lean esses melodias brasileñas, creerán oír nuestras Milongas.*" (VEGA, 1998, p. 241).

Já, para Vicente Rossi (1958) em sua obra *Cosas de Negros*, a milonga tem origem montevideana e está ligada ao candombe. Nasce como canção nos "*cuartos de chinas*" que vão se transformando em espaços de danças juntamente com a música ali praticada. Posteriormente, por meio do câmbio que se dava entre os portos através do Rio da Prata, foi levada para os subúrbios portenhos. O autor defende que a adoção do vocábulo na região rio-platense se dá através do Brasil.

> *Los negros angolas fueron los que en mayor número se importaron al Brasil, y los únicos en Sud-América que lograron formarse un lenguaje, con reminiscencias africanas y adapta ción del que hablaban sus parientes e introductores los moro- lusitanos. A ese lenguaje se le llamó "bunda", y al de todos los negros por antonomasia, porque decir "bunda" equivale a "bozal", aunque no tan bozal que no interesara a los filó logos nativos, por la influencia que ha tenido en vocablos del idioma nacional Brasilero.* (ROSSI, 1958, p. 116).

Para Ayesterán (1967), ao final do século XIX a milonga como canção crioula já está entre os principais gêneros no Uruguai e no início do século XX se faz presente também no sul do Brasil. O autor cita os versos de João Cezimbra Jacques em *Assuntos do Rio Grande do Sul* de 1912: "Milonga. Especie de música creoula platina cantada ao som da guitarra (violão) e que está também, como a meia-canha, e o pericón, adaptada entre a gauchada riograndense da fronteira" (AYESTERÁN, 1967, p. 71).

MÚSICA CAMPEIRA

No ano de 1971 se dá o primeiro festival nativista do Rio Grande do sul: a Califórnia da Canção, na cidade de Uruguaiana - RS. O festival nasce com o princípio de aceitar somente "canções gaúchas". Não pretendo discutir aqui as motivações para a criação dos festivais nativistas no Rio Grande do Sul[1], mas é importante dizer que elas giram em torno de alguns pontos: a abertura de novas estéticas na música gaúcha e um aumento do público consumidor (visto que a música feita até então era muito ligada ao trabalhador do campo e não atingia um público "urbano").

Podemos relacionar o aumento do público consumidor com o apogeu que o festival atinge nos anos oitenta e o número crescente de festivais similares até os dias de hoje[2]. Nos primeiros anos da Califórnia, há um aumento no número de experimentações, seja com instrumentos eletrônicos, harmonias e formas de composição, sempre sob a questão "tradição *versus* modernidade". É nesse momento surge uma busca pela "música campeira" e a discussão da "propriedade" de quem canta essa música, ou seja, um artista que realmente vive ou conhece a "vida do campo" (FERREIRA, 2014).

Segundo Ferreira (2014), em meados da última década do século XX, há um reforço do gênero intitulado "música campeira", devido a certos movimentos presentes na música gaúcha do final dos anos 80. Durante os anos 90, inicia-se no estado um movimento denominado "Tchê Music", que tem por objetivo unir ritmos regionais (chamamé, vaneirão, etc.) com ritmos nacionais (axé, pagode, funk, etc). Neste contexto, surgem algumas figuras que vão se tornar referências para a "música campeira" e dentre elas merece destaque o cantor e compositor Luiz Marenco.

Marenco nasceu em Porto Alegre no ano de 1964. Teve uma vivência na zona rural ao lado de seu avô e iniciou na carreira artística junto ao grupo "Seiva da Terra". Tendo como principais influências a música de Jayme Caetano Braun e Noel Guarany, foi participante e vencedor de alguns festivais importantes durante os anos 80 e, em 1991, lançou seu primeiro disco: *Luiz Marenco canta Jayme Caetano Braun*, vencedor do prêmio *Sharp*. Hoje tem 23 CDs e 2 DVDs gravados e apresentou seu trabalho em praticamente todos os estados brasileiros, além de Argentina, Paraguai, Uruguai e China.

ESSE JEITO DE DOMINGO

A milonga *Esse jeito de Domingo* é apresentada pela primeira vez quando se sagra vencedora do *12° Terra e Cor da Canção Nativa*, festival realizado na cidade de Pedro Osório - RS no ano de 2000. A gravação analisada está presente no CD/DVD *Todo o meu Canto* de 2007, gravado na cidade de Pelotas - RS e ganhador de um disco de ouro. Neste registro, Marenco é acompanhado pelo conjunto *Alma Musiqueira*, composto por: Negrinho Martins no contrabaixo elétrico, Edilberto Bérgamo na gaita (como é conhecido o acordéon no RS) e os violões de Gustavo Teixeira, Egbert Parada e Luís Clóvis Girardi. O arranjo é o mesmo em todas as gravações encontradas até o momento e é assinado pelo violonista, cantor e compositor Ricardo Martins, natural da cidade de Santana do Livramento - RS.

Para Tagg (2003), a principal fonte para a análise de música popular é a gravação e não a partitura. Partindo desse ponto, realizei uma análise a partir do registro já mencionado e posterior transcrição para a notação tradicional, a fim de facilitar a discussão de questões levantadas

[1] Ferreira (2014), Braga (1987), Oliveira (2007), Jacks (2003).
[2] Em 2014 eram mais de 60 festivais (FERREIRA, 2014).

no texto. No modelo de análise proposto por Tagg, é necessário um levantamento de uma "lista de parâmetros de expressão musical", isto é, de aspectos temporais, melódicos, de orquestração, de tonalidade e textura, de dinâmica, acústicos e eletromusicais e mecânicos (TAGG, 2003, p. 19). Como mencionado pelo autor, esta não é uma lista "obrigatória", mas deve-se atentar para o objeto de análise e quais aspectos serão interessantes ou mesmo para os objetivos da análise.

A composição é uma parceria de Luiz Marenco com o poeta, compositor e músico Xirú Antunes. Xirú é natural da cidade de Pedro Osório - RS, possui cinco discos gravados, uma importante trajetória pelos festivais de música do sul do país e é considerado uma referência para a música gaúcha.

Lá vem Natalício Perdomo	Quem sabe as suas razões	E alimenta suas raízes
No seu moro destapado	De andejar nos domingos	Com jujos da própria alma
E um ovelheiro do lado	São as mesmas desses índios	Filosofias de calma
Costeando a franja do pala	Que habitam os galpões?	Paciência de acalanto
Será que andou de cismado	Que fazem as solidões	Este meu povo de campo
Numa bailanta argentina	Se multiplicarem nos cascos	De geratrizes antigas
Com alguma correntina	De um mouro negro ou picasso	Mistura de pulperias
De pelo amorenado?	Pra os olhos de alguma china	Ternura mansa de rancho
Ou uma milonga campeira	Não é só a geografia	Tem memoriais escondidos
Mesclada com uma carreira	Deste meu povo de campo	Nas dobraduras do arreio
Lhe pealou pelo sombreado	Mas também fisionomia	E andar dos pastoreios
De um capão de pitangueira?	De quem tem seu próprio	Esparramando cultura

Figura 1: Letra da canção *Esse Jeito de Domingo*.

Apesar de a letra da canção não ser o foco da análise, entendo que é relevante uma atenção para com ela, pois esta levanta aspectos oportunos relativos à estética investigada: a poesia aponta questões como a proximidade com a vida do campo (Lá vem Natalício Perdomo/No seu moro destapado/E um ovelheiro do lado/Costeado a franja do pala), a relação com a fronteira (Será que andou de cismado/Numa bailanta argentina/Com alguma correntina/De pelo amorenado?) e a exaltação de seu lugar e sua cultura (Não é só a geografia/Deste meu povo de campo/Mas também fisionomia/De quem tem seu próprio canto).

A introdução está na tonalidade de Lá menor e logo nos primeiros compassos encontramos características importantes que se estenderão pelo restante da obra. São quatro compassos com o acorde de Lá menor, onde os três violões executam o mesmo padrão de arpejo, característico do gênero. Para Cardoso (2006, p. 344) esta forma de arpejos é uma das definições de milonga.

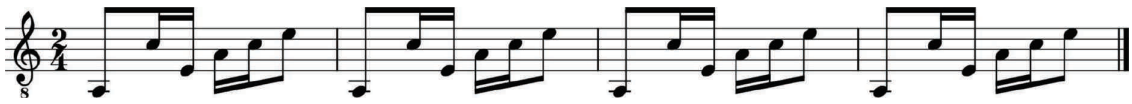

Figura 2: Transcrição da introdução de *Esse Jeito de Domingo*.

É importante salientar que, dentro do arpejo apresentado, a acentuação que se ouve é a seguinte:

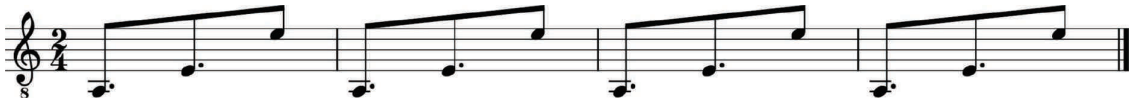

Figura 3: Simplificação do arpejo de milonga.

O que é reforçado pela linha do contrabaixo:

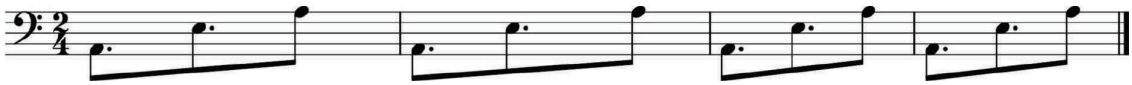

Figura 4: Transcrição do contrabaixo de *Esse Jeito de Domingo*.

Os violões executam o arpejo em uma região próxima, diferenciando a nota mais aguda, enquanto a gaita apresenta uma melodia. Os violonistas (destros) estão tocando com o violão posicionado na perna direita, diferente da posição característica dos violonistas de formação erudita que levam o instrumento na perna esquerda, e tocam sem uso da *púa*, a palheta. É importante fazer essa distinção, pois é comum no gênero o uso deste artifício, o que ficou caracterizado no quarteto de violões que acompanhou Alfredo Zitarroza, importante referência para os milongueiros frequentadores de festivais. Porém, mantêm-se aqui os toques potentes e as melodias virtuosísticas, quase sempre tocadas em terças ou sextas paralelas, características do *Quarteto Zitarroza* (FAREZ, 2015, p. 71). Enquanto um violão mantém o padrão apresentado, os outros dois executam a seguinte frase:

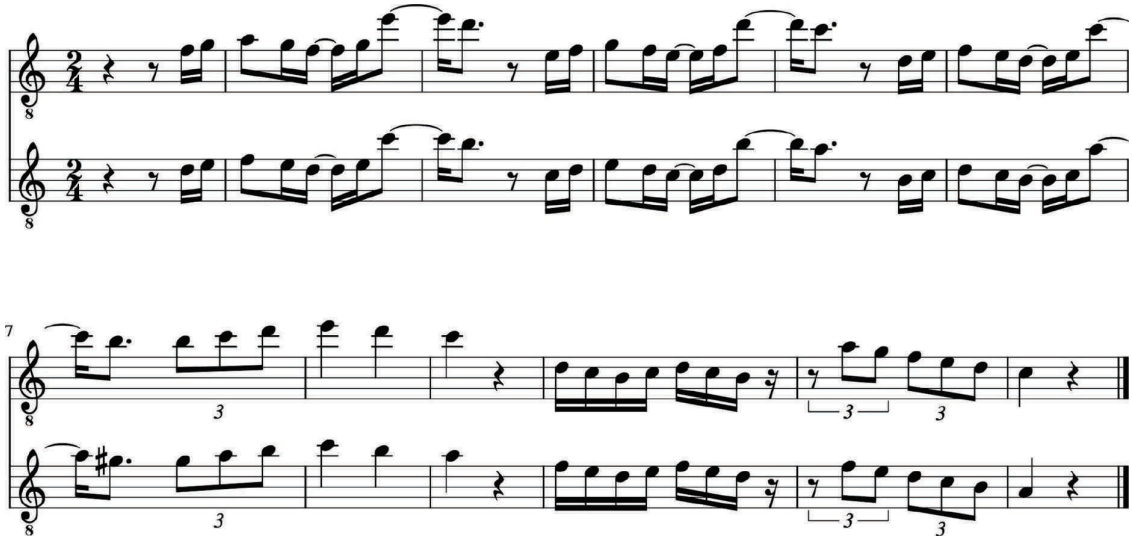

Figura 5: Transcrição da introdução de *Esse Jeito de Domingo*.

Esta prática está presente em um grande número de arranjos da milonga feita no Brasil, seja ela ligada à música campeira (visto que a obra de Luís Marenco é a grande referência para os músicos que se dedicam ao gênero) ou também em outras vertentes encontradas na região. Abaixo a introdução da música *Ramilonga* do cantautor pelotense Vitor Ramil:

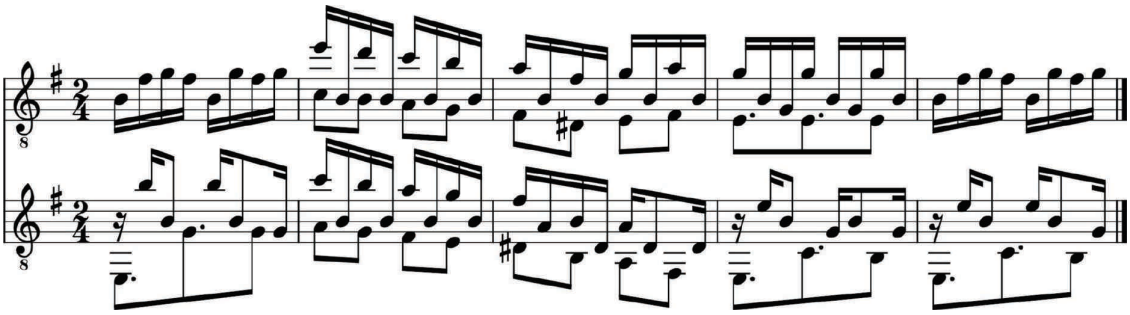

Figura 6: Transcrição da introdução de *Ramilonga*.

Aqui notamos a presença da frase apresentada em intervalo de décimas ao violão e formando um intervalo de terça com o segundo violão. Também a *Milonga p'a Don Ventura* do violonista argentino Lúcio Yanel, radicado no Brasil e considerado referência para o violão gaúcho, apresenta a melodia em sextas (inversão da terça), como mostrado abaixo:

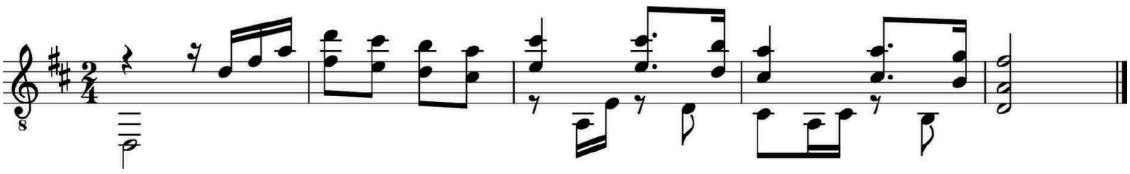

Figura 7: Transcrição de *Milonga p'a Don Ventura*.

Vale salientar que se trata de diferentes estéticas em relação àquela apresentada por Marenco e não aprofundarei as semelhanças e diferenças entre elas visto o objetivo do trabalho.

Em seguida, dá-se início ao canto, caracterizado pela impostação e um forte vibrato, enquanto os violões voltam a apresentar o padrão de arpejo característico. A seção B possui harmonia e melodia muito próxima à seção A, porém, decidi por uma distinção entre elas devido à questão rítmica apresentada. Encontramos aqui o rasgueio característico do que Cardoso (2006) chama de milonga porteña, também conhecida no sul do Brasil como milonga arrabalera ou milongão[3].

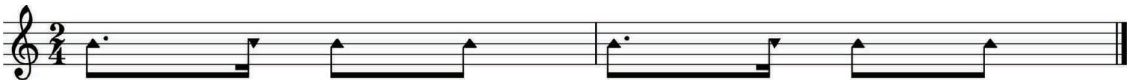

Figura 8: Rasgueados milonga arrabalera.

[3] Faço uso aqui da notação de Cardoso (2006). O "A" refere-se às cordas agudas do violão e o "G" às graves. As flechas dão a direção do rasgueio e o "p" significa polegar.

Esta é a vertente *bailável* da milonga, muito ligada ao tango. Segundo Cardoso (2006), sua instrumentação característica é a mesma das orquestras típicas do tango, presentes no Uruguai e Argentina. Aqui ela é executada com a formação que Cardoso relaciona à outra vertente da milonga, a milonga pampeana. Interessante também é a relação que o autor faz entre a milonga portenha e o candombe: "*La milonga poteña lleva el mismo movimento de los tamboriles de los candombes, por lo que su rasgueo es um intento simplificado de su reproducción*" (CARDOSO, 2006, p. 295).

Digo que é interessante trazer este ponto, pois, no interlúdio da canção, enquanto dois dos violões repetem a frase já apresentada na introdução, o outro violão faz a seguinte frase rítmica, característica, dentre outros gêneros, do candombe:

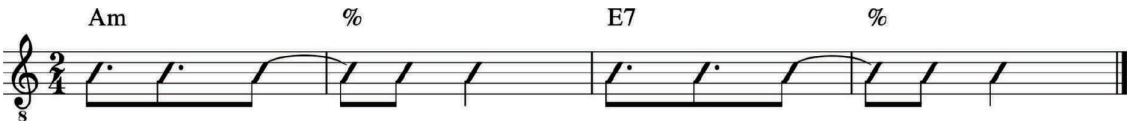

Figura 9: Clave característica do Candombe.

Cardoso afirma que a prática de aproximação entre candombe, tango e milonga porteña já era presente ao final do século XIX e para Rossi, esses gêneros quando ainda estavam em formação partiam, via porto, de Montevideo para Buenos Aires. Por sua vez, Ortiz Oderigo afirma que a milonga nasce "numa linha reta, ininterrupta e clara, que parte dos ritmos do Candombe" (ODERIGO, 2008, p. 211).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe da pretensão de definir características definitivas acerca do assunto levantado, busco aqui apontar as primeiras questões para nortear um caminho. Mesmo pontual, entendo que a análise aqui desenvolvida já apresenta elementos suficientes para uma primeira resposta a estes objetivos.

Nas palavras do pesquisador uruguaio Gonzalo Victoria Farez: "En términos de guitarrismos podemos evidenciar al oir um tipo de milonga más rasgueada, con un acercamiento al rasguido del Chamamé, aunque ritmicamente cercana a otro género muy utilizado en la región llamado Rasguido Doble" (FAREZ, 2015, p. 46). O autor refere-se à milonga missioneira do sul do Brasil, mais especificamente à obra de Noel Guarany, importante compositor da música gaúcha e referência para a obra de Luiz Marenco.

Para Farez, essa aproximação com outros gêneros, principalmente o *rasguido doble*, é uma das características da milonga fronteiriça do sul do Brasil. Seja pelo "*acercamiento com el rasguido del chamamé*", como dito por Farez (2015, p. 46) ou como o também uruguaio Jorge Drexler ao se referir ao trabalho de Ramil:

> *Un hibrido típico de esta zona. Una mezcla de cosas anglosajonas con la milonga con la construcción de la identidad a partir de la milonga, pero teniendo la base en otros lados. (...) Vitor es más brasilero que el cree y a veces mucho menos brasilero que la gente piensa que es ser brasileiro*. (A Linha Fria do Horizonte, 2014)

Isso nos faz pensar, como propôs Ramil, um Rio Grande do Sul que não está "à margem de um centro, mas no centro de uma outra história" (RAMIL, 2004, p. 28) e um violão brasileiro que vive no mesmo local.

Fabbri (2017, p. 2) entende como gênero "um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas socialmente", ou seja, envolve um conjunto de regras que extrapolam as questões relacionadas ao código musical. Quando a ênfase da análise está nas questões do código musical, falamos de estilo. Esse conceito pode referir-se a questões individualizadas, como o estilo de determinado compositor ou a um grupo de autores, instrumentistas, etc. Por se tratar de algo "pessoal", mesmo que seja um grupo, o estilo pode se manter dentro de outros gêneros.

Entendo assim que vale pensar e pesquisar uma hipótese de mais um estilo de violão, mais um estilo de violão brasileiro, mais um estilo de violão milongueiro. Um violão à margem de uma história, mas fruto *do* diálogo com várias outras e *em* diálogo com mais outras.

REFERÊNCIAS

Luciano Coelho (Diretor) (2014). *A Linha Fria do Horizonte*. Curitiba: Linha Fria Filmes. 1 DVD (98 min).

AYESTARÁN, Lauro (1967). *El folklore musical uruguaio*. Montevidéu: Arca Editorial.

CANCLINI, N. G (2015). *Culturas híbridas:* estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Edusp.

CÔRTES, J. C. Paixão (1981). *Falando em tradição e folclore gaúcho:* excertos jornalísticos. Porto Alegre: Grafosul.

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

_____. (1999). Browsing music spaces: categories and the musical mind. In: *3rd Triennial British Musicological Societies' Conference*, University of Surrey, Reino Unido, p. 1-14.

FERREIRA, C. F (2014). *Campeirismo musical e os festivais de música nativista do sul do Brasil: a (pós)modernidade (re)construindo o "gaúcho de verdade"*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS/PPMUS.

MARENCO, Luiz (2007). *Todo o Meu Canto*.

ORTIZ ODERIGO, N (2008). *Esquema de la música afroargentina*. Buenos Aires: Eduntref.

PANITZ, L. M (2010). *Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS/PPGEA.

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

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

TAGG, Philip (2003). Analisando a Música Popular: teoria, método e prática. *Em Pauta - Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS*, vol. 14, n. 23. p. 5-40.

VARGAS, Herom (2004). *O enfoque do hibridismo nos estudos da música popular latino-americana*. Disponível em: http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20%28PDF%29/HeromVargas. pdf. Acesso em 19/07/2018.

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